

EMILIA IVANCU

em.chandelier@gmail.com

Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

POVESTE DIN POVESTE
SAU
DESPRE CERCURILE NARATIVE ALE VIEȚII ȘI ALE MORȚII DIN
CARTEA ȘOAPTELOR DE VARUJAN VOSGANIAN

Abstract. Emilia Ivancu, *Poveste din poveste sau despre cercurile narrative ale vieții și ale morții din „Cartea șoaptelor” de Varujan Vosganian* [Circle-Stories or Upon the Narrative Circles of Life and Death in *The Book of Whispers* by Varujan Vosganian], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLI/2: 2014, pp. 83-96. ISBN 978-83-232-2703-8. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.7169/strop2014.412.007

The present article considers the symbolical values of the circle in the novel *Cartea șoaptelor* (*The Book of Whispers*) by Varujan Vosganian from a hermeneutical point of view (Gilbert Durand, Jean Chevalier and Alain Gheerbrant). Moreover, from a spatial perspective, the circles of death are regarded as a double spiral, negative and positive, and the passage of characters such as Yusuf through this double spiral is the equivalent of a symbolical death and a resurrection in a new form. Moreover, taking over Paul Ricœur's idea (Memory, History, Forgetting) of a text being considered a sepulchre for the absents of history (Michel de Certeau), the text of *The Book of Whispers* is regarded and analysed as a text of the voice of those who have disappeared and died without their story being known. The roundness of character and ultimately that of transcending sufferance that the novel incorporates is rendered exactly by these circle-stories and by their polyphony.

Keywords: hermeneutics, double spiral, circle, memory, sepulchre, text *The Book of Whispers*

„Dacă ei vor tăcea, pietrele vor striga” – aceste cuvinte din Evanghelia după Luca (Luca 19,40) sunt bine cunoscute nu neapărat prin mesajul lor primordial, religios, care mărturisește aderența la creștinism și obligativitatea mărturisirii existenței lui Dumnezeu, cât mai ales pentru mesajul lor intrinsec și extins, care prevalează, în cele din urmă, sensul strict biblic. Acest mesaj prevalator se referă la orice situație în care un anumit fapt este îngropat, trecut sub tăcere, șters, iar tăcerea, trecerea în neființă prin refuzul mărturisirii, solicită, în cele din urmă, lucrurile fără de ființă, precum pietrele, să strige, să mărturisească fapta, lucrul, să spună, cu alte cuvinte, povestea. Mărturisirea unui fapt, spunerea poveștii, este astfel, afirmată ca fiind principiul *sine-qua-non* pentru ca viața să poată merge mai departe. Mărturisirea, solicitată și din partea pietrelor, despre care se spune că sunt mute,

afirmă primatul poveștii asupra oricărui alt fapt, afirmă primatul unui adevăr fără de care ființa nu mai este ființă, afirmă primatul cuvântului, care poate să încheie un ciclu, un cerc. Fără poveste, lucrul, omul, fapta nu sunt întregi, nu sunt deplini, cu alte cuvinte, nu sunt rotunzi, cercul nu este închis. Mai mult decât atât, somația pentru mărturisire nu vine de a mărturisi faptul și propria poveste, ci, mai degrabă, povestea Celuilalt, despre care se presupune că nu a putut să o facă singur. De aceea, somația și dramatismul ei sunt cu atât mai mari.

În acest context, *Cartea șoptelor* se deschide ca genul de mărturisire-epos al cărei sens se întregeste prin mărturisirea unor fapte despre care s-a vorbit în șoptă, atunci când s-a vorbit, atunci când nu s-a tăcut, iar cartea în sine, ce se naște și curge ca poveste din poveste, în care povestea Celuilalt este cea care trebuie să prindă viață, așa cum ne anunță naratorul ei și care, la rândul lui, povestește prea puțin despre sine pentru că cei care contează sunt ceilalți, și ei povestitori care, „Ei înșiși lipseau, însă, din poveștile pe care le spuneau. De parcă nici n-ar fi trăit pe acest pământ. [...] Niciunul nu povestea despre sine. Fiecare devenea personaj în povestirea altuia și trebuia să cauți mereu, de la unul la altul, ca să afli continuarea. Din cauza aceasta, povestea armenilor copilăriei mele este o poveste fără sfârșit” (Vosganian, 2009a: 31).

Mai mult decât atât, la un anumit punct, către paginile de început ale romanului, avem de a face cu o scenă emblematică, simbolică pentru întreaga structură a romanului în sine, dar și pentru sensurile multiple pe care acesta le învâluie în paginile sale și care reprezintă, pentru noi, tematica acestui articol. Ni se prezintă astfel o scenă de la circ, în care o leoaică se pregătește să treacă printr-un cerc în flăcări. Leoaica se aruncă prin cercul aprins apoi merge și se așază cuminte la locul ei. Apoi, cum spune naratorul, mătușa Maro se pregătește pentru o fotografie de familie (ni se spune, de-a lungul *Cărții șoptelor*, că armenii, aproape întotdeauna, s-au păstrat unii lângă ceilalți, prin intermediul fotografiilor, fiind nevoiți să cutreiere lumea și astfel, singurul loc în care puteau fi împreună era pelicula imortalizată). După care aflăm despre destinul tragic al mătușii Maro ce s-a aruncat de pe stânci, pentru a scăpa de ieniceri, în apele Eufratului în timpul masacrelor comise de turci asupra armenilor la începutul secolului 20. „Cercul a rămas să ardă în urma ei. Alte femei, mirese sau mame, se pregătesc să sară prin el” (Vosganian, 2009a: 48). Se arată apoi o nouă istorie, diferită de cea a fotografiilor, istoria pe care timbrele de pe corespondența familiei o pot indica, urmând drumul convoaielor:

Istoria cea nouă a familiei mele, rămasă după destrămarea convoaielor. Pornită din Adana, Van, Afion-Karahisar, Constantinopol. Trecută prin deșerturile Mesopotamiei, printre cadavre părăsite la marginea drumurilor sau plutind, îngroșate de apă, prin pânțele întunecate ori pe punțile slinoase ale vapoarelor, prin orfelinate, printre bagaje încropite în grabă. Un nou cerc de foc prin care trupurile se subțiau, ca să poată sări (Vosganian, 2009a: 49).

Avem astfel de a face cu un cerc de foc, devenit simbol, laitmotiv al întregului roman, cel care marchează intrarea și ieșirea din timp, viața și moartea, proba pe care nu o poate ocoli niciun muritor, un cerc teribil de îngust pentru convoaiele victimelor genocidului împotriva armenilor, care a rămas, până astăzi, un eveniment trecut sub tăcere, pentru care puțini oameni au mărturisit. Drept urmare, tema acestui articol este investigarea simbolisticii cercului ce stă la baza și face parte din structura romanului *Cartea șoptelor* și legătura dintre acesta, poveste (poveste ca narațiune și discurs), istorie (micro- și macro-istorie) și mărturisire.

Romanul *Cartea șoptelor* este compus, într-o manieră orientală, dintr-o serie de povești ce curg una din cealaltă, fiecare având în centru o figură marcantă, o poveste a unei vieți sau a unei comunități, a unui grup de oameni (de ex. bunicul din partea tatei – Garabet Vosgianian, bunicul din partea mamei – Setrak Melikian, Levon Harutiunian, Yusuf – cel rătăcitor, Sahag Șeitanian – vecinul bunicului Garabet, orbul Minas, părintele Komitas, fanfara de alămuri a lui Mantu, femeile și copiii chinuți pe drumul deșertului și bărbații uciși – acei *absenți ai istoriei*¹ pentru care pietrele ar putea vorbi și care se intersectează uneori cu personaje istorice ce surprind prin apariția lor subtilă, dar fulgerătoare precum Nicolae Iorga, Generalul armean Dro, Nicolae Ceaușescu). Poveștile, în fiecare dintre cazurile de mai sus, apar precum niște construcții rotunde, ca niște cercuri ce ne poartă printr-un ocol al faptelor, istoriei, vieții pentru ca, la final, să fim readuși în același punct inițial, de unde pornește, precum dintr-un caier, o altă poveste.

Dincolo de acest aspect naratologic al cercului, care amintește de ciclurile temporale ale existenței tradiționale, toate obiectele din carte par să prindă forma cercului: de la râșnița de cafea, care trebuia învârtită precum o roată a timpului – „Uneori, primeam și eu râșnița să învârt la manivelă. Alama se înfierbânta și, prin încheieturi, răzbătea mirosul cafelei” (Vosgianian, 2009a: 13), ceștile de cafea ce stăteau adunate în jurul ibricului pentru a primi licoarea mistică, până la obiceiul armenesc al adunării în cerc pentru a bea cafea, moment ce marca ritmul vieții și liniștea lui. Chiar sângele părea a se odihni luând forma cercului după momentele în care bunicul Setrak din partea mamei îi povestește naratorului-copil despre învinșii și învingătorii istoriei:

Sângele e mai nesupus decât carnea. Biruința nu e puterea de a vărsa sângele altora – asta e, mai degrabă, nepăsare sau ură –, ci puterea de a-ți vărsa propriul sânge. Și bunicul Setrak, care măsură istoria și pe învingătorii ei prin puterea sângelui, se așeza cu mâinile împreunate în poală, ca sângele să se facă cerc și să se odihnească (Vosgianian, 2009a: 25).

Cu timpul însă, istoria devine tot mai strâmtă și cercul devine tot mai prezent în spațiul dedicat morții mai degrabă decât în cel dedicat vieții. Astfel, odată cu repararea bisericii armenesti din sat se adună toți armenii care mai rămăseseră și se

¹ Termenul *absent al istoriei* este preluat de la Michel de Certeau prin Paul Ricœur (Ricœur, 2006).

apriind „lumânările în cerc, pe locul unde a stat fiecare. Atunci se găseau încă sfeșnice mari, din argint, pentru vii și pentru morți. Tot mai mult pentru morți, tot mai puțin pentru vii, un colțișor” (Vosganian, 2009a: 76).

Toate aceste forme ale cercului care compun universul narativ al *Cărții șoaptelor*, dar și realitatea materială ce se pliază în forma rotundului se pretează astfel unei analize simbologice. Cercul, conform *Dicționarului de simboluri* al lui Chevalier și Gheerbrant (Chevalier, Gheerbrant, 1983: 191-195) în toate culturile și civilizațiile are simboluri pozitive, care pot varia de la ideea de unitate, la cea de perfecțiune (de ex., cultura orientală și islamică), marchează trecerea timpului prin cicluri temporale, dar reprezintă, în același timp, un nou început. Aceste valori pozitive ale cercului se regăsesc mai ales în prima jumătate a romanului, în acele scene care descriu lumea tradițională înainte de venirea schimbării, de preluarea puterii de către regimul comunist, în acele capitole unde respiră mai degrabă viața prin paginile cărții. Acolo cercul marchează timpul și trecerea lui ciclică, precum în cercul obiceiului băutului cafelei: scaunele pe atunci erau moi, așezate în cerc, *gata de taifas* (Vosganian, 2009a: 14) sau menținerea unității: „Armenii, așezați în cercul lor împușinat, atunci când dispărea câte unul, pentru a nu se destrăma cercul, puneau în locul lui o fotografie” (Vosganian, 2009a: 163). La un moment dat, însă, cercul își schimbă semnificațiile pozitive, marcate de dicționarele de simboluri și prinde conotații negative: cercul devine de foc, precum în scena trecerii leoaicei prin foc, devine amenințător, nu mai este un simbol al permanenței, al ciclurilor temporale, al unității, ci prinde o semnificație mușcătoare, anunțată în momentul în care naratorul-copil privește fotografia de grup a familiei sale, o familie care nu include numai rudele de sânge, dar și figurile impozante de pe timbrele dezlipite de pe plicurile corespondenței membrilor acesteia și devine conștient de elementul pe care toți aceștia îl au în comun:

Ce au în comun toți aceștia, regine, împărați, generali, călare ori înfîgându-și pintenii în pământuri proaspăt cucerite, deci însângerate? Cum pot ei alcătui fotografia de grup a familiei mele? Ce leagă toate aceste chipuri pudrate, încoronate, crunte sau mulțumite de pe timbre? Care e semnul pe care fotograful de demult, cel care pozase familia mea în satul Zakar din Anatolia, cu doar câteva zile înainte de masacru și risipire, poate că l-ar fi retușat, nedumerit? Semnul acesta e ștampila. Ca o potcoavă răsucită spre cer a cailor morți. Fiecare chip poartă o ștampilă. Întregă, rotundă sau doar pe un colț de timbru, ca o bucată dintr-o roată de car. Uruind pe drumurile de piatră, afundându-se în nisip, acoperindu-se de brumă ori înnegrindu-se în noroi. Ștampile, precum cercul de foc, clipa suspendată prin care trupurile sar, pe rând, alungindu-se (Vosganian, 2009a: 53).

Ștampila marchează astfel fuga, lumea lăsată în spate, exilul forțat și astfel asumat al atâtor armeni care și-au căutat și și-au găsit, unii, rostul în alte părți, iar alții și-au găsit pur și simplu sfârșitul. Simbolicul cercului nu pare să înregistreze în niciun dicționar această ambivalență, această marcă negativă a rotundului către care tinde tot mai mult romanul în partea a doua. Niciunde nu este înregistrată

simbolistica sorții implacabile marcate de cerc, inițial sugerată de scena cercului de foc – un leitmotiv pe care autorul-narator îl va relua în repetate rânduri, el devenind cupa de venin a tuturor personajelor ce trebuie să-și subțieze destinul, uneori până la moarte sau, de cele mai multe ori până la moarte, pentru a trece prin forma lui din ce în ce mai îngustă. Mai mult decât atât, cercurile par să se tot aștearnă în fața personajelor noastre unul după celălalt, marcând etape ale existenței individuale, dar și ale istoriei prin care acestea sunt forțate să treacă. De la un punct anume, cercul anunță nici mai mult, nici mai puțin decât venirea morții. La început, acest lucru se întâmplă sub forma unui cântec – exemplul îl reprezintă dubașii lui Mantu, despre care ne spune că sunt vestitorii morții (simbolistica apare chiar în forma dubei, rotundă, instrument cu funcție apotropaică), ei încheind, într-un anume fel, existența terestră a câte unei persoane. Un impresionant moment, care anunță, de altfel, schimbarea conotațiilor cercului, este momentul în care fanfara de țigani muzicanți a lui Mantu, însoțitorii cortegiilor funerare, cântă la moartea cărților arse în fața Teatrului Pastia:

Dubașii au cântat toată ziua, până spre seară, cu bunicul meu Garabet în mijloc, răsfoind partiturile. Astfel încât fumurile nu s-au ridicat, au rămas groase și cenușii, ca o copertă veche. Abia când a ajuns la ei vestea că soldați înarmați au pornit să-i caute, țiganii s-au risipit pe la casele lor prăpădite. Dezlegate, fumurile s-au ridicat și s-au risipit. Oamenii priveau nedumeriți fumul gros, atârnat de cer ca o pedeapsă. Abia după căderea nopții cerul s-a înseninat și s-au putut vedea stelele. În ziua când au ars cărțile, trecerea de la o noapte la alta s-a făcut fără răsărit și apus, ci doar străbătând o înserare înecăcioasă. Aceea a fost puterea tubei lui Mantu și a celorlalți dubași, putere de care ei înșiși, fără s-o înțeleagă, se temeau (Vosganian, 2009a: 120).

Momentul se termină, tot sub formă rotundă, prin moartea șefului fanfarei, Mantu, peste care coboară cerul, și el rotund: „Atunci, cerul a putut să coboare, ca o pasăre care, după ce s-a tot rotit, se lasă, în sfârșit, pe pământ” (Vosganian, 2009a: 121).

Acestea sunt primele semne care anunță apoi din ce în ce mai mult și mai pregnant prezența morții. Partea cea mai explicită în care cercul deschide drumul morții este descrierea drumului convoaielor de armeni ce aveau să pornească din diverse locuri din „Anatolia europeană, Smirna, Izmid sau Adrianopol, ori din vilaietele Anatoliei apusene, din Trabizonda, Erzerum sau Kharput” (Vosganian, 2009a: 331) și aveau să se întâlnească toți la intrarea în primul cerc, în Mamura: „De la Mamura până la Deir-ez-Zor, pe o distanță de peste trei sute de kilometri, un popor întreg a parcurs cele șapte cercuri, adică drumul inițierii pentru moarte” (Vosganian, 2009a: 331). Urmează apoi descrierea celor șapte cercuri ale morții, cercuri din ce în ce mai strâmte, anunțate chiar din primele pagini de trecerea tigroaicei prin cerc. Iată ravagiile primului cerc: „Din cauza osteneții, frigului, foametei, jafurilor și măcelurilor, din cei aproape un milion și 334 jumătate de oameni deportați, jumătate de milion au murit înainte de a ajunge la marginea

primului cerc. La care se adaugă cei care totuși au ajuns, dar nu pe propriile picioare, ci duși de apele Tigrului și ale Eufratului” (Vosganian, 2009a: 332). Al doilea cerc avea să fie în Islahyie, loc în care convoaiele s-au confruntat și cu nenorocirile aduse de prima zăpadă. Au urmat atacuri din partea kurzilor, beduinilor sau cecenilor. Armata se retrăgea pentru a-i lăsa pe atacatori să le facă parte din treabă. Iată o scenă din al doilea cerc al morții: „Cum foamea și dizenteria au făcut, în acele luni de toamnă, în tabăra de la Islahiye, peste șaizeci de mii de victime, comandantul ordonă ca morții să fie lăsați la marginea taberei două-trei zile, înainte de a fi îngropați. Căci, rămânând în bătaia vântului, morții se uscau și se subțiau, ocupând mai puțin” (Vosganian, 2009a: 333).

Al treilea cerc a fost la Bab, unde singura hrană pentru convoaie erau corbii coborâți peste cadavrele ce se înmulțeau în fiecare zi. Sentimentul, după ce Rupen Șeitaniyan prinde o pasăre neagră a morții pentru hrană, este următorul: „Văzându-l astfel, Hermine își strânse copiii la piept și șopti, răvășită: *Ur es, Asdvadz? Unde ești, Doamne? Dumnezeu e pe moarte, femeie, spuse bărbatul. Uite, îngerii lui au și murit*” (Vosganian, 2009a: 337). La Meskene, a fost:

[...] frontiera celui de-al patrulea cerc, [unde] convoaiele se reîntâlneau cu Eufratul, mormânt mișcător pentru mii de deportați. La cotul fluviului, dincolo de Meskene, se adunau cadavrele din nord, pe care apele nu le scufundaseră ori peștii nu le sfârtecaseră încă. Trupurile erau trase cu cângile la mal. Pentru că pământul era înghețat, iar leșurile erau prea multe pentru a răzbi cu gropile, erau stropite cu petrol și li se dădea foc (Vosganian, 2009a: 342).

Apele Eufratului, din care beau uneori, ajunsese să capete gust de carne omenească. Al cincilea cerc li s-a deschis convoaielor la Dipsi. Aici, la intrarea în deșert, unde intrarea în moarte devenea tot mai tăcută, drumul, pietrele și lemnele au fost chemate să mărturisească precum în zicala biblică:

Manuscrisele care au rămas din spațiul celor șapte cercuri ale morții s-au scris pe drumurile deportării, oriunde se putea găsi o bucată de lemn, o bornă kilometrică, un trunchi cu scoarța moale, un zid. Multă vreme, până când ploile le-au spălat și vânturile le-au șters, au rămas scrise ori săpate în lemn și în piatră cuvinte și litere armenești. Cei care treceau lăsau de știre celor care veneau din urmă. Iar aceștia, dacă mai era loc, își adăugau propriile cuvinte (Vosganian, 2009a: 352).

Sebka a fost intrarea în al șaselea cerc, unde, dincolo de orgiile din ce în ce mai mari ale rotundului strâns, subțiat, a mai avut loc o separare a bărbaților de femei și copii, pentru a slăbi rezistența, și așa aproape inexistentă, a deportaților:

În timpul deplasării către Deir-ez-Zor, bărbații au fost țintele predilecte ale atacurilor războinice. În unele locuri chiar, pentru a nu se greși, convoaiele erau de la bun început separate în bărbați și femei, bărbații fiind uciși pe drum în ambuscade ale bandelor de războinici ori de-a dreptul de soldații puși să-i păzească. Astfel, cea mai mare parte a convoaielor era alcătuită din femei, copii și bătrâni, cei din urmă pierind aproape cu toții, din cauza neputinței de a ține pasul cu ceilalți, până la Sebka (Vosganian, 2009a: 354).

Al șaptelea cerc, cel mai teribil dintre toate, cel până la care teama în fața morții a scăzut cât se poate de mult, motiv pentru care naratorul numește aceste cercuri ca fiind inițatoare în moarte, a fost la Deir-ez-Zor. Aici:

Drumul spre al șaptelea cerc a fost un fel de cruciadă a copiilor. Având aceeași soartă ca a tuturor cruciadelor neînarmate. Copiii din acele fotografii sunt scheletici, cu trunchiul împușinat, cu burta suptă, cu coastele zvâcnind ca niște arcuri de oțel peste scobitura pântecului, cu mâinile și picioarele subțiate ca niște crengi, cu capetele disproporționat de mari, ca și găvanele ochilor, în care bulbii ies din orbite sau se adâncesc în fundul capului. Copiii privesc fără nicio expresie pe chip alta decât rătăcirea minții, privesc ca de pe un alt tărâm, nu întind mâinile, nu cer nimic. În ochii lor nu e ură, au trăit prea puțin ca să înțeleagă și să condamne. Nu e nici rugămintă, căci au uitat ce e foamea, nu e tristețe, căci nu au trăit bucuriile copilăriei, nu e uitare, căci nu au amintiri. În ochii lor e nimic. Neantul, ferestruica întredeschisă spre celălalt tărâm (Vosgian, 2009a: 358).

În acest ultim cerc al deznădejdi totale, al renunțării definitive, a dispărut și una dintre marile manifestări ale durerii – plânsul, mai exact lacrimile, care secaseră, geamătul devenind una cu vântul și copacii:

Nu este adevărat însă că oamenii nu plângeau. [...] Dar plânsul era un fel de geamăt neîntrerupt, cu voce joasă, care, repetat de mii de piepturi, se auzea ca un ison. Plânsul nu era o dâră pe obraz, ci un sunet. Cum isonul acesta ajunsese, curgând fără sfârșit și acordându-se cu lumea înconjurătoare, să sune precum vuietul vântului printre dune și curgerea apelor Eufratului, plânsul nu osteni nicio clipă, până când ultimele convoaie din Deir-ez-Zor fură duse spre platourile pe care deportații erau uciși. Plânsul acesta uscat ținea loc și de rugăciune, și de blestem, și de tăcere, și de mărturisire, iar unora le ținea loc și de somn (Vosgian, 2009a: 366).

Aceste cercuri ale morții, fiecare mai îngust decât celălalt, nu par a avea nicio simbolistică pozitivă, disperarea întindându-se cu fiecare nouă graniță trecută și fiind tot mai aproape de moarte. Ele nu amintesc decât de structura cercurilor concentrice din *Infernul* lui Dante, prin care poetul Vergiliu l-a călăuzit pe poetul latin, doar că, în cazul *Infernului* dantesc, avem de a face cu cifra nouă, iar în *Cartea șoptelor* cu cifra șapte. Tot precum în *Infernul* dantesc, fiecare cerc este mai teribil decât anteriorul și tot mai adâncit în deznădejde, doar că pe drumul către Deir-ez-Zor sunt trimise ființe nevinovate, nu păcătoși, spre a fi inițiate în lumea chinurilor și a morții. Cu toate acestea, există, dincolo de simpla asemănare, un punct comun cu cercurile dantești: în ambele cazuri cercurile formează o spirală, mai mult decât atât, cu o spirală dublă, ceea ce explică valorile simbolice negative ale acestor cercuri ce creează o geografie spațială și temporală a suferinței și a morții. Astfel cercul de foc din scena de la circ este simbolul intrării în spirala negativă a morții, nu un simplu cerc.

Conform *Dicționarului de simboluri* (Chevalier, Gheerbrant, 1983: 906-908), spirala este simbolul trecerii ciclice a timpului, dar, în același timp, reprezintă și menținerea echilibrului în mișcare, în dezechilibru, permanența ființei în vâltoarea fugacității temporale. Valențele sunt pozitive, precum în cazul cercului. Acest lucru

este confirmat și de Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*: spirala „se vedește arhetip fundamental al biruinței ciclice și ordonate, al legii care triumfă asupra aparenței aberante și agitate a devenirii” (Durand, 2000: 267). Întrebarea rămâne atunci de ce avem de a face cu o simbolistică negativă a cercurilor ce compun spirala morții în cazul romanului *Cartea șoptelor*? Explicația ne-o oferă mai departe tot *Dicționarul lui Chevalier*, unde aflăm despre existența unei spirale duble, cu două direcții, una spre moarte și una spre viață, *kalpa* și *pralaya*, (viața și moartea din filosofia indiană) spirala dublă fiind și linia mediană ce separă *yin-ul* de *yang*, jumătatea neagră de cea albă din figură. Tot o spirală dublă întâlnim, conform aceleiași surse, și pe sceptrul brahmanic prin dubla răsucire a șerpilor în cele două curente cosmice contrare (Chevalier, Gheerbrant, 1983: 907). Dacă privim spațial cele șapte cercuri ale morții din *Cartea șoptelor*, vom vedea că acestea se înscriu într-o spirală care duce negreșit spre moarte, cercuri ce se îngustează într-o mișcare centripetă, în punctul de mijloc aflându-se câmpurile deșertice în care au fost împușcați cei care nu au murit pe drum. Putem, drept urmare, să ne întrebăm unde este cealaltă jumătate a spiralei? O altă valență a spiralei duble, conform *Dicționarului de simboluri*, este, dincolo de cele două aspecte fundamentale, viața și moartea, aceea a morții inițiatice și a renașterii într-o formă nouă, transformată (Chevalier, Gheerbrant, 1983: 907). Dovada începerii unei noi spirale, cu aspecte evolutive, față de cea involutivă a celor șapte cercuri ale morții este povestea lui Yusuf, personajul care reușește, să iasă din spirala morții și intră în cea a vieții. Așa cum ne spune naratorul, Yusuf este un personaj ce „poate părea imaginar prin faptul că existența lui transformă *Cartea șoptelor* într-o realitate în trepte, care se multiplică pe sine, precum două oglinzi puse una în fața celeilalte” (Vosganian, 2009a: 327). Astfel, Sahag este băiatul lui Hermine Șeitanean, care a fost vândut unor arabi caz întâmplat adesea familiilor din convoaie care sperau ca cei vânduți să iasă din cercurile morții. În schimbul lui Sahag, Hermine, mama, a primit un sac cu făină din care avea să-și hrănească fiica mai mult moartă decât vie din pricina foamei. Iar Sahag, copilul vândut, îndărătnic în gestul de a pleca cu potențialii salvatori arabi, iese în mod inițiativ din cercul ultim al morții, Deir-erz-Zor, sub alt nume și sub altă înfățișare, murind, în mod simbolic, și renăscându-se sub numele de Yusuf: „Primi, odată cu veșmântul alb și însângerat, un nume nou, Yusuf, fără ca despre numele cel vechi să-l întrebe careva. Dar asta fu spre folosul lui căci, atunci când, mai târziu, îl căutară, urcând până la Urfa și Diarbekir, nu-l găsiră, neștiind de cine să întrebe” (Vosganian, 2009a: 369).

Peste ceva vreme în care Yusuf își trăia viața nouă într-un mod absent – nu îl întreba nimeni nimic neștiind araba, nu trebuia să se roage din același motiv, s-a întâmplat însă ceva care l-a scos în amorțeala vieții oferite de noul său nume, de noua sa identitate. Această viață provizorie care l-a scăpat din cercurile morții a fost înghițită atunci când metamorfoza s-a repetat în sens invers: una dintre femeile din

cortul în mijlocul cărora trăia s-a bucurat într-o zi de un dar primit, un medalion pe care Yusuf l-a recunoscut ca fiind cel purtat de mama lui. Acela a fost momentul morții pentru Yusuf:

Singurul lucru pe care îl putu face, cu mințile răvășite, fu să alerge bezmetic. Fugea nici el nu știa de cine, fugi până i se tăie răsuflarea și căzu în genunchi. Și, cum simțea nevoia să iasă din trupul lui, să se smulgă, începu să strige. Se așeză pe nisip și, legănându-se, strigă cât îl țineau puterile. Atunci când strigătul se stinse, lăsând în loc geamătul de la Deir-ez-Zor, plânsul uscat, Yusuf murise. Fusese o ființă nefericită, străină, tăcută, rătăcind în locuri pe care nu le cunoștea și printre Dumnezeii în care nu credea. Născut din sângerare și ucis din strigăt (Vosganian, 2009a: 375).

Yusuf murind, Sahag a reînviat, lăsându-și în urmă identitatea provizorie ca pe o piele de lepădat, s-a strecurat afară, a luat calul și a început să parcurgă spirala vieții de data aceasta, ieșind din sine și din moarte pentru a trăi, urmând astfel o reprezentare tot în cercuri și în trepte: „Luă drumul spre apus, pe o traiectorie inversă convoaielor, din păcate însă, întoarcerea prin cercurile morții, de la Paștele morților la Paștele învierii, nu înseamnă și o întoarcere în timp” (Vosganian, 2009a: 375). Ieșirea lui Sahag din cercurile morții se petrece printr-o *inversiune* spațială, așa cum este numită de către Horia-Roman Patapievici *inversiunea* ieșirii lui Dante și a poetului Virgiliu din centrul Iadului. Iată perspectiva și explicația spațială a lui Horia-Roman Patapievici, ce a servit drept model grafico-geografic pentru înțelegerea geografiei morții din *Cartea șoaptelor*:

Când Dante și Vergiliu ajung în dreptul soldului sinistrului înger căzut, drumul lor intersectează. Centrul Pământului. Și în acest moment, în acest loc – *quel punto* – se produce o inversiune. Dante nu își dă seama imediat de ea. Când se uită spre Lucifer, el se așteaptă să îl vadă în față, ca până atunci, dar îl descoperă deodată în spate, cu tălpile în sus și capul în jos. Vergiliu și Dante, tot înaintând, deși continuă să coboare, încep deodată să urce – spre emisfera sudică, unde se află Muntele Purgatoriu (Patapievici, 2005: 49).

Același gen de inversiune putem să spunem că i se întâmplă lui Yusuf-Sahag în momentul în care vede talismanul mamei, dintr-odată centrul morții rămâne în urmă, iar în față, deși reface drumul invers al cercurilor morții, începe să urce precum Dante, din centrul morții către viață. În drumul invers, în a doua jumătate a spiralei duble ce se mișcă acum centrifug, Sahag întâlnește alți copii-Yusufi ce aveau să fie hăituiți și ei de identități-fantomă precum va fi el hăituit de Yusuf: „[...] urcând treptele, una câte una, din adâncimea în care căzuse ca într-o fântână, nu găsi decât urmele convoaielor, supraviețuitori care cerșeau la marginea drumurilor, nume noi și înfricoșătoare date prăpăstiilor care măcinau, în grohotișuri, oseminte, copii din neamul lui, îmbrăcați în șalvari, cu Yusufi crescând, ca în niște cuibare, în piepturile lor” (Vosganian, 2009a: 376-377).

Sahag și Yusuf, identitatea morții și cea vieții, ajung răsturnate în personajul nostru, identitatea morții devenind în spirala vieții marca vieții (Sahag), iar Yusuf, identitatea vieții devine simbolul morții, al cercurilor parcurse și lăsate în urmă alături de familia lui:

Sahag și Yusuf se urau, dar știau că sunt siliți să trăiască împreună. Yusuf suportă înzecit caznele la care fusese supus Sahag, fiind nevoit să îndure închinăciunile către alt mântuitor și rânduielele întru totul cuviincioase ale acestei credințe. El se răzună însă pe neamul acesta străin lui în singurul mod care-i stătea la îndemână, adică prin mădularul ce purta semnul nașterii sale, otrăvindu-i sămânța (Vosganian, 2009a: 377).

Naratorul avea să-l cunoască, mai târziu, numai pe Sahag, prietenul bătrân, vecin al bunicului Garabet, un bătrân fără urmași și care era fascinat de hărți, precum toți armenii copilăriei Focșanilor, harta fiind singurul loc, așa cum aflăm din roman, unde Yusuf se împăca cu Sahag, pentru că ea era locul unei potențiale istorii mai bune.

Au fost și alții, foarte puțini însă, care au ieșit din spirala morții pentru a parcurge drumul înapoi spre viață, dar după ce simbolic au murit precum Sahag-Yusuf. Un astfel de exemplu îl reprezintă copiii ce au fost aduși în portul Constanța în ziua de 24 mai 1923. Erau copii orfani, ieșiți din cercurile morții, fie fiind dați de părinți străinilor, fie găsiți prin lagăre, fie luați din maldărul de morți sau de la căpătâiul mamelor muribunde, cu nume noi, cele vechi fiind uitate deja (Vosganian, 2009a: 425-427). Au fost preluați de familii și autorități și și-au trăit fiecare mai apoi povestea cum le-a fost dat, fiecare fiind un fel de Yusuf scăpat din ghearele morții.

Povestea lui Yusuf sau povestea lui Levon Zorhab, ce a lui Misak Torlakian sau cea a Virginicăi, cea a lui Arșag Sâvagian sau cea a lui Aurel Dimofte sunt povești individuale, micro-istorii pe care însă macro-istoria nu le-a putut ocoli, din contră, ea le-a intersectat, le-a acaparat uneori. Astfel, printre aceste portrete de oameni excepționali, cu povești excepționale, oameni ce s-au alungit cât au putut de mult pentru a trece prin cercul de foc, de fapt, de dincolo de poveștile lor, se ivesc figuri ale macro-istoriei, cea care le-a pregătit cercul de foc. Memorabile sunt cel puțin două scene din carte: una dintre ele este cea în care Arșag Sâvagian descoperă cu stupoare, în laboratorul său de dezvoltat acasă că cel al cărui trup neînsuflețit pe care fusese chemat să-l immortalizeze pe peliculă după momentul morții este istoricul Nicolae Iorga, cel pe care și-l amintea din 1938, de la Văleni. Descoperirea crimei asupra lui Iorga îl face pe Arșag să renunțe la fotografiat, șocul descoperirii infiltrării macro-istoriei în mica lui viață fiind aproape imposibil de suportat. Scena este scrisă admirabil de către autor, dincolo de informația șocantă pentru cititor intervenind stilul aproape meta-fotografic al lui Varujan Vosganian care suprapune, precum niște pelicule reale, cele două imagini ale lui Nicolae Iorga – cea în care zâmbește și cea în care zace mort, cu un firicel de sânge pe față, personajul părând a se mișca, fără întrerupere între cele două momente: cel al vieții și al morții, imaginea frizând ușor supra-realismul:

Trupul se ridicase greoi, ținându-se de copaci, își scuturase noroiul uscat de pe haine și își curățase de frunze uscate barba rărită. Era înalt și pleșuv, ușor adus de spate. Abia după ce își ștersese sângele de pe față și privise din nou spre obiectivul aparatului de fotografiat, Arșag

Sâvagian îl recunosc. Bătrânul îi făcu semn să fotografieze ridicând, într-un fel care îi era propriu, mâna dreaptă. Arșag vru să spună: Zâmbiți!, dar, dintr-odată, i se făcu rușine. Bătrânul simți asta, încetă să se mai prefacă, își lăsă brațele să-i cadă, neputincioase, și din colțul ochiului drept i se prelinse un firicel de sânge Vosgianian, 2009a: 160).

O altă scenă prin care macro-istoria se inserează în micro-istorie și cele două se înțelează, iar exponentul macro-istoriei iese câștigător este povestea înăbușirii răscoalei de la Vadu-Roșca. Aceasta este o povestea luptei unor oameni cu istoria ce se învârtoșă în jurul lor ca un tăvălug și-i trăgea după ea, este povestea unei comunități ce s-a opus colectivizării în 1949 și care s-a încheiat prin înăbușirea ei în sânge. Precum în scena în care figura lui Nicolae Iorga este introdusă în textura *Cărții șoptelor*, și aici o altă figură istorică este introdusă ca pion principal al crimelor produse pentru înăbușirea răscoalei. Povestitorul acestei secvențe, Sterică Răducanu, povestește în 2005 cum, în 1949, după încercări felurite de convingere a locuitorilor din Vadu Roșca să accepte colectivizarea (agitatori, camioane, sfătuitoari), după o horă a morții (un nou cerc adus în cadrul poveștii!), către miezul nopții, în drum spre casă, întâlnește un străin a cărui voce o va auzi timp de cincizeci de ani:

Și, când m-am întors de la Piscu, să povestesc alor noștri care au mai rămas prin sat că se pregătește altă năpastă, un civil mărunțel, cu palton bleumarin, iese din întuneric, în capul satului. „De unde vii ?”, mă oprește. „De la Vadu Roșca”. Avea o voce răstită, dar scotea vorbele stricat. Avea să i-o recunoască mai târziu, chiar mai repede decât figura, pe care n-o văzuse prea bine pe întuneric. Avea s-o audă până la obsesie, retrăind de mii de ori acea noapte, cu spaimile ei, asociate cu vocea aceea a tuturor stricăciunilor, rârâită, sâsăită și bâlbăită, care era a lui Nicolae Ceaușescu, trimis de la București să termine o dată pentru totdeauna cu răzmerițele țăranilor din lunca Siretului (Vosgianian, 2009a: 262).

Și în această scenă, autorul folosește tehnica imaginilor auditiv-vizuale pentru a crea impactul istoriei, impactul lovitorilor istoriei asupra psihicului uman. Amintirea auditivă a vocii lui Nicolae Ceaușescu îl va urmări pe Sterică Răducanu chiar și după ce însuși înăbușitorul răscoalei va fi murit.

Însă tot cea au în comun toate aceste povești pe care le-am amintit de la începutul acestui articol până în acest punct, ca de altfel toate poveștile rotunde cuprinse în paginile *Cărții șoptelor* este povestea înăbușită, absența mărturiei și a mărturisirii, absența unor voci care să dezvăluie aspectele nevăzute, nespuse ale istoriei. Varujan Vosgianian declară în *Introducerea la Albumul de fotografii al Cărții șoptelor*² că, dincolo de aceste personaje mai mult sau, de cele mai multe ori, mai puțin faimoase ale istoriei:

² În paralel cu *Cartea șoptelor*, se publică și *Cartea șoptelor. Album* ce cuprinde fotografiile menționate în carte și care fac parte din arhiva familiei lui Varujan Vosgianian sau au fost reproduse după fotografii istorice despre genocidul armean.

Personajul central al *Cărții șoptelor* este, cum spuneam, secolul al douăzecilea care se compune, ca un ochi de albină, din mii de fațete. [...] Secolul al douăzecilea, secol al dezrădăcinărilor, al convoaielor, al exodurilor, al apatrizilor și al diasporelor, a fost de aceea un veac al căutărilor zadarnice de sine căci oamenii au ajuns mai curând pe lună, decât, spre domolirea neliniștilor, în propriile suflete (Vosganian, 2009b: 7).

Cartea șoptelor folosește numai rama unei cărți de și despre istorie, însă o depășește într-un alt sens, ea narând poveștile *absenților istoriei*³. În bine-cunoscuta carte *Memorie, istorie, uitare*, Paul Ricœur, citându-l pe Michel de Certeau, afirmă despre istorie că acesteia îi lipsește exact moartea (Ricœur, 2006: 366). Cu alte cuvinte, istoria vorbește despre toate, dar nu acordă un spațiu celor care au murit. Aceasta pare a fi întocmai tema cărții analizate aici, scrisă pentru ca morții noi să se liniștească. Morții vechi aparțineau deja păcii, dar morții cei noi, ai secolului al douăzecilea erau morții neliniștiți, fără pace și fără groapă, pentru că nimeni nu le spunea povestea, deci nimeni nu le cunoștea, povestea. *Cartea șoptelor* nu este o carte de istorie, exact cum autorul-narator declară, dar este o carte a poveștilor înăbușite, adeseori spuse pe șoptite:

Morții cei noi coborau din pomi, lunecau pe trunchiuri ca mierea sălbatică, ieșeau dintre ierburi, sâsâind ca șarpele casei, coborau cu aripile strânse după ce se roteau în cercuri tot mai mici și se așezau primprejur să asculte, în timp ce bunicul le citea din *Cartea șoptelor*, care se scria pe măsură ce eu creșteam, iar ei încuviințau, pentru că, spre deosebire de morții cei vechi, morții cei noi își găseau liniștea pe măsură ce se vorbea mai mult despre ei (Vosganian, 2009a: 502).

Avem astfel senzația, răsfoind *Cartea șoptelor*, că scriitura devine un sepulcru, un cimitir și un proces de îngropare a celor mulți, sfârșiți în spirala morții sau în cercurile de foc ale istoriei, întinse hotărât și irevocabil pentru ca aceștia să sară din viață în moarte prin proba de foc. Tot Paul Ricœur este cel care abordează tema scriiturii ca loc de îngropăciune: imaginea cimitirului dedicat celor morți curge astfel natural din peniță (Ricœur, 2006: 367). Avem impresia că Ricœur scrie întocmai despre *Cartea șoptelor*, într-atât sunt de relevante cuvintele sale pentru structura și scopul acesteia.

Un alt lucru de remarcat în procesul de redare a poveștilor celorlalți implică, prin apelul la memorie (despre care autorul însuși afirmă că este unul dintre personajele cărții) este procesul de *de-personalizare* și apoi de *im-personalizare* pe care naratorul îl trăiește în procesul narativ, pentru a putea un discurs narativ omniscient, care redă sentimentul uman alături de psihologia personajului în mod admirabil. *De-personalizarea* și *im-personalizarea* aplicate de autorul-narator în scriitura sa sunt realizate în așa măsură încât fac posibilă simțirea pierderii *Celuiilalt* ca o amputare a propriei identități, pentru a-l cita din nou pe Ricœur (Ricœur, 2006:

³ Termen folosit de Paul Ricœur și preluat de acesta de la Michel de Certeau.

359); pierderea necesită astfel doliul ca etapă următoare, fără de care ființa nu poate merge mai departe. Relevante în acest sens sunt cuvintele cu valoare de motto din *Cartea șoaptelor*: „Noi nu ne deosebim prin ceea ce suntem, ci prin morții pe care fiecare îi plânge” (Vosganian, 2009a: 5). Fiind o carte de îngropăciune simbolică, mai mult, o carte de doliu, dar și o carte care redă celor morți vocea pierdută, retezată de cercul de foc al morții, tocmai prin puterea ei de a reprezenta atât de multe lucruri, ni se oferă și un alt titlu al ei, într-o manieră ușor metafictională: „Poate că în loc de *Cartea șoaptelor*, această poveste s-ar putea numi *Cartea lecuirii*” (Vosganian, 2009a: 205).

Unul dintre marile câștiguri ale acestei cărți-epos este tocmai transcendența pe care ea o oferă dincolo de toate suferințele descrise și trăite de personajele sale. Concluziile acestui articol pot fi formulate având în vedere tocmai acest mesaj transcendent. Înainte de toate, cartea este în sine, așa cum am afirmat din primele rânduri ale acestei analize, o carte rotundă sub toate formele, iar cercul are această simbolistică pozitivă, de menținere a unei integralități a ființei, în viață, dar și în moarte și chiar dincolo de ea. Narratorul ne spune că, drept urmare, „*Cartea șoaptelor* e oarecum neobișnuită, căci, spre deosebire de alte istorii, aici moartea e doar un detaliu, iar mai importantă decât moartea și, deci, decât viața, e memoria” (Vosganian, 2009a: 505), astfel întărind ideea că *Memini, ergo sum* (Îmi amintesc, deci trăiesc). Drept urmare, toți care sunt amintiți de și își amintesc prin *Cartea șoaptelor*, deși morți, trăiesc, moartea fiind depășită, ei mărturisind prin vocea cărții, și astfel prin vocile tuturor adunați în cerc să mărturisească, atrocitățile cercurilor morții.

Spirala morții, care este probabil firul de foc al cărții și se prelungește, până la urmă, într-o spirală a vieții, susține însă și suferința celor ce au conturat o geografie a morții care nu trebuie uitată. Această geografie marcată de simbolul hărții la propriu și la figurat este cea care susține o posibilă geografie a vieții viitoare, marcată de memorie și mărturie. Această geografie a spiralei duble are întocmai menirea de a-i reda ființei rotundul și unitatea pierdute în cercurile de foc. Mai mult decât atât, încheind un ritual, cel al morții și al doliului, al jelierii celor plecați, ai celor absenți din istorie, care prind voce și astfel își găsesc pacea, cartea este și un sepulcru, nu într-un sens morbid, ci în sens ricoeurian, de casă a sufletului după moarte.

Nu în ultimul rând, *Cartea șoaptelor* este o carte a speranței prin însăși natura poveștilor povestite, precum concluzia naratorului la povestea Generalului Dro, ce poate sta drept concluzie și acestei analize: „Astfel de povești vor exista câtă vreme oamenii se vor încăpățâna să creadă că, dincolo de ceea ce li se întâmplă, peste capetele lor, se mai poate petrece ceva care, în culmea disperării, ar putea fi făcut. Ei nu știu exact ce, nu știu cum, dar tocmai în această neclaritate stă invincibilitatea ultimei speranțe” (Vosganian, 2009a: 196).

BIBLIOGRAFIE

- Biblia sau Sfânta Scriptură* (2013): Versiune diortorisită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de B. V. Anania, Arhiepiscopul Clujului. <<http://www.biblia-bartolomeu.ro/continut.htm>> (13.10.2013).
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1983): *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Editions Robert Laffont S. A.
- DURAND, G. (2000): *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. București: Editura Universul Enciclopedic.
- PATAPIEVICI, H.-R. (2005): *Ochii Beatricei. Cum arată cu adevărat lumea lui Dante?* București: Editura Humanitas.
- RICŒUR, P. (2006): *Memory, History, Forgetting*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- VOSGANIAN, V. (2009a): *Cartea șoaptelor*. Iași: Editura Polirom.
- VOSGANIAN, V. (2009b): *Cartea șoaptelor. Album*. București: Editura Ararat.