

**BLUE PORTRAYALS (OF MEN AND WOMEN) IN GHEORGHE CRĂCIUN'S  
FEMEI ALBASTRE (BLUE WOMEN)**

**Ioana-Paula ARMĂȘAR, Associate Professor, PhD, "Transilvania" University of Brașov**

*Abstract: If in Gheorghe Crăciun's previous novels the dialectics of the modern prose is sketched considering its multiple aspects (inside and outside, abstract generality and sensitive corporality, the real, the possible and the probable), in his last novel, Blue Women, the author reconsiders the inter-war period in a seemingly organic return. Thus, from the Flaubertian Gheorghe Crăciun, we get the glimpse of an author who is closer to Camil Petrescu.*

*A novel of skilfully explored senses, without a thesis, encompassing a wide range of participation, the novelty of the book resides in the eroticism it uses to combine the sensorial side with words. From a cinematographic perspective, in an inner and outer world assaulted by film shots overlapped on sequences from the immediate reality (from photographs, to portraits reconstituted from memory, just as a puzzle), there are images of men and women coming forward, as branded in the author's memory or just imagined, the author distancing himself from the stance of the narrator in an utterly provoking way. The portrayals of these blue man and women represent the focus of the analysis of the present paper.*

*Keywords: portrayal, femininity, body, blue, symbol*

Ceea ce subliniază latura livrescă a romanelor lui Gheorghe Crăciun și raportarea sa la modele este trupul măcinat de cuvinte, corpul ca natură alfabetizată, purtând cu sine cultura în care trăiește și memoria cărților citite. Devorat de obsesia că scrisul este în primul rând și în mod esențial o autobiografie, autorul își construiește proza în mod asumat ca pe o experiență personală de revelare a trupului, literatura sa traversând vârstele corpului biologic și textual. Astfel, se regăsesc în romanele sale: tinerețea („Acte originale/Copii legalizate” - 1982) romanul ce experimentează, caută un limbaj dincolo de amprenta profesorului de română, pentru o proza a acelei părți din ființa noastră care „știe mai mult”; maturitatea („Compunere cu paralele inegale” – 1988) unde corpul transpare ca receptacul și recipient al vieții, („Frumoasa fără corp” – 1993) fascinația trupului, paradisul corporal, plinătate de stări și emoții; îmbătrânirea („Pupa russa” – 2004, „Femei albastre” - 2013) ce subliniază schimbarea paradigmei, corpul manipulat, infernal, sub incidența bolii și bătrâneții.

Forța procreatoare a literaturii se simte în creația lui Gheorghe Crăciun încă din pornirea romanelor sale, în matricele generatoare pe care le parafrazează fără ironia tipică postmodernismului: bovarismul, eminescianismul, modelul platonice al erosului, al literaturii ca realitate de grad secund, fiecare se regăsește în pasta densă a câte unui roman de-al său.

Constantele nucleu regăsite în specificul ideatic-creativ al lui Gheorghe Crăciun sunt, după cum le-a identificat Alexandru Mușina (cf. 2012: 51): sintaxa, fotografia, rescrierea (resemantizarea), corpul, autorul, singurătatea. Vor fi ușor de observat și în ultimul roman apărut în 2013, „Femei albastre”, roman neterminat (prin decesul autorului) care, față de produsul finit și liber-criticabil, e protejat oarecum prin mister și prin promisiunea deschiderii

textului, tocmai de starea sa incompletă. Ținând cont de mainera flaubertiană metabolizată de către Gheorghe Crăciun de a reveni asupra textului scris, prin contragerea lui, prin aducerea la esență, nu prin dezvoltare și adăugire, este de presupus că, dacă nu ar fi dispărut tragic în 2007, autorul ar fi revenit asupra romanului. Astfel, ca o convenție asumată, analizăm o posibilă carte din multiplele posibilități pe care ea le-ar fi materializat. Cele câteva declarații ale autorului, făcute ca răspuns la o anchetă a revistei „Vatra” din 2005, pe care Carmen Mușat le citează în prefața romanului, vorbesc despre detensionarea („inclusiv stilistică”) după efortul susținut pentru „Pupa russa”, și îi reconfirmă opțiunile narative: necredința în epic și „lipsa de curaj în a construi ficțiuni”, credința, cu accentele ei de abandon și ferveoare, în „eros, erotism, explorare somatică”. Pe de altă parte, în mod paradoxal, neputând ști dacă optzecistul Gheorghe Crăciun, din nevoia de a-și problematiza scriitura în căutarea autenticității, i-ar fi inserat romanului și obișnuitele comentarii de tip textualist, aceste sumare mărturisiri par a aduna tot materialul metatextual care, altfel, acționa decisiv în stilistica romanelor sale terminate. De aici nuanțele de accesibilitate și oarecum de anacronism din „Femei albastre”. Romanul ultim pare a se revendica direct din epoca interbelică (Anton Holban, Camil Petrescu, Felix Aderca, Hortensia Papadat-Bengescu) prin narațiunea subiectivă, neșlefuită și inegală, urmând graficul crizei sufletești, cazuistica sentimentală sau imaginea prismatică a feminității. Dintr-o perspectivă cinematografică, într-o lume interioară și exterioară asaltată de cadre de film suprapuse peste secvențe din realitatea imediată (de la fotografii la chipuri reconstituite ca un puzzle din amintire) reies chipuri de bărbați și femei, întipărite sau imaginate de memoria autorului, autor care se distanțează provocator de instanța naratorului. Naratorul din „Femei albastre” rămâne aproape integral scufundat în tribulațiile sale existențiale și sentimentale, iar discursul de factură camilpetresciană, convențional în scopul autenticității, la persoana întâi, se clădește pe frazele stereotipe ale procesului de conștiință („Analizez lucrurile, caut explicații”, „Nu sînt oare și ușor schizofren?” etc.).

Romanul, declarat de către autor în „Bucovina literară”, 2006, ultima carte în proză, „prin care am încercat să mă relaxez, în care nu m-am implicat, care de la un punct încolo a ajuns să mă agaseze” (cf. 2013:15), mai păstrează în această fază de creație pulsul contradicției flaubertiene a detașării de personaj și a atașamentului profund față de el, a ruperii ficțiunii de autobiografie și a suprapunerilor inevitabile: „Discursul la persoana I e extraordinar de autarhic și el sugerează nepermis de multă substanță din biografia ta de autor [...] personajul narator (un admirator al lui Nicole Kidman ceea ce spune totul despre limitele orizontului său de viață) nu seamănă în principiu cu mine și de câte ori descopăr că el seamănă totuși cu mine asta mă enervează” (cf. Interviu în „Vatra”, 2005, prefață 2013: 17). Distanța autorului față de narator este o provocare, cel din urmă nefiind credibil ca avocat, doar ca bărbat. Autorul, dominat de livresc, mărturisește despre personajul narator, cu adresabilitate evidentă către niște viitori cititori avizați: „Am încercat să construiesc acest tip de personaj, parțial oblomovian, parțial camusian, parțial ieșit de sub mantaua lui Holban, tocmai pentru că nu ma lasă deloc indiferent publicul căruia mă adresez. [...] Caută plăcerea acolo unde ea se ivește din întâmplare, se autoanalizează fără a reuși să se înțeleagă, nu refuză beneficiile hazardului, alunecă spre amoralitate [...] e un cinic de nevoie și un hedonist fără ideologie. Cred că el seamănă cu mulți compatrioți de-ai noștri din această Românie a tranziției și posttranziției...” (cf. Interviu în „Vatra”, 2005, prefață 2013: 17). Crăciun scrie parcă „înotând” în sine, dar în contra-curent. Observația sa ultimă sună à la Flaubert, ca ruperea de Emma Bovary, cu care acesta se

identificase atâta („Madame Bovary sunt eu” și „Ea suferă și plânge în douăzeci de sate din Franța, chiar la ora asta.”).

Relația autorului cu personajele și a autorului cu construcția operei este cuprinsă și în valențele titlului: „Femei albastre”. Jean Chevalier notează în „Dicționarul de simboluri” interpretările posibile ale culorii albastre (1995: 79 – 81). Pornind de la ideea că semnificația simbolică a culorilor conține elemente universal-umane, dar și trăsături diferențiatore, conotații de ordin cultural-religios, aflăm că albastrul este cea mai imaterială dintre culori. Conform lui Chevalier, în general, natura nu înfățișează albastrul decât alcătuit din transparență, adică un vid acumulat, al aerului, al apei, vid al cristalului sau al diamantului. Vidul este precis, pur și rece. Albastrul este cea mai rece dintre culori și, în valoarea sa absolută, cea mai pură, în afara vidului total al albului neutru. Un mediu albastru calmează, liniștește, dar nu tonifică, pentru că el nu prefigurează decât o evadare fără priză asupra realului, o eliberare care, cu timpul, devine deprimantă. Utilizarea excesivă a acestei culori poate însă produce oboseală, iar o ambianță predominant albastră permanent poate provoca depresie. Poate așa putem citi dintre rândurile ultimului roman unele din cuvintele cheie despre care vorbea Alexandru Mușina, referindu-se la constantele operei crăciuniene, și anume, singurătatea și autorul. În această culoare albastră se amestecă limita și revelatorul singurătății omului postmodern, dragostea. Travaaliul construcției, analiza la rece, cu privire mioapă, a fiziologicului, a trăirilor, senzațiilor, vârstei biologice, din albastrul ochilor autorului, se subliniază prin alegerea adjectivului cu valoare metaforică: albastru. Însuși autorul ridică o parte din vălul de mister și ne ajută să înțelegem că dacă romanul e focalizat asupra erosului prin trimiterea pe care o face folosind cuvântul „femei”, nu e întâmplător nici albastrul din titlu: „De data aceasta mă preocupă albastrul, cu toată simbolistica sa, iar urmele prezenței lui se risipesc prin toate interstițiile construcției. În funcție de dozajele culorii, în timp ce scriu se modifică și unele părți ale subiectului” (cf. Interviu în „Vatra”, 2005). Această dezvoltare metaforică a romanului, suprapusă pe dezvoltarea întregii opere a lui Gheorghe Crăciun, ca arc de cerc desenat de soare pe albastrul cerului de la răsărit la apus este cuprinsă în explicația simbolică a lui Chevalier: „Albastrul deschis este calea reveriei; când se întunecă – ceea ce corespunde tendinței sale naturale, el devine o cale a visului. Gândirea conștientă lasă, puțin câte puțin, loc celei inconștiente, tot cum lumina zilei devine pe nesimțite lumina albastră a nopții” (1995: 79). Din nefericire, decesul prematur al autorului ne lipsește de finalitatea cizelată a operei sale, încât nu putem decât să constatăm pregnanța cu care insistă în prima parte a romanului (în această fază a formei sale) asupra culorii albastre. Mai târziu, pe la pagina 210, există o observație care relevă mai ales o stare de spirit, dar și deriva relației cuplului Alain/Ada, când „Albastrul devenise indigo”; apoi rochia albastră a Adei „e un bleu-gendarme de duzină” (2013:220). O propoziție sentențioasă conchide: „Lumea e cenușie. Noi suntem niște ființe cenușii, prizoniere ale instinctului de conservare” (2013: 249). În prima junătate a romanului, metafora gențianei (prin forma sa trimite la maternitate, la spațiul uterin, la feminitate) ca și rochiile albastre care le îmbracă pe femeile imaginate sau cunoscute de narator, vin în mai multe rânduri să dea echilibru și forță imaginii senzuale a buzelor roșii, rujate voluptuos și provocator-malefice a majorității portretelor femeilor „albastre”. „Până acum singura legătură dintre Nicole Kidman și Ada Comenschi e această nuanță de albastru descoperită în fotografia din ziar [...] ...rochia în care am văzut-o pe Ada în ziua când am cunoscut-o avea culoarea aprinsă și blândă a florilor de gențiană cultivate în grădină. [...] Am

pus gețiana mea în pământ într-un loc mai adăpostit și am încercuit-o cu câteva bețe pentru a nu fi confundată cu vreo buruiană. [...] Domesticită astfel floarea își schimbase culoarea. [...] Sălbăticia ei cromatică nu dispăruse cu totul, se retrăsese parcă într-un fel de somn, gata la orice primejdie să-și scoată în fața ochilor mei ghearele violete. [...] Rochia albastră era probabil cea mai simplă rochie a Adei. Îi venea ca turnată, mulându-i-se pe toate rotunjimile corpului. [...]... albastrul este culoarea preferată a Ondinei, nu doar a subalternei mele de la birou. [...] Poartă cercei albaștri, inele cu piatră albastră, ciorapi albaștri, pulovere, fuste, geți, eșarfe, agrafe. Aceeași culoare și în fardul de pleoape. [...] Ondina e născută în zodia peștilor, e o femeie de apă, de privit în oglindă, de pus în rama de porțelan a unei căzi. [...] De ce blonda Nicole iese atât de bine în evidență în același albastru de gețiană? N-are nimic dintr-o femeie-floare [...]. Ada își machiase ochii într-o culoare asemănătoare cu petalele bleu cretoase de toporași [...]. Voiam să-mi recâștig energia inițială și urmăream fericit cum intram și ieșeam din cupa de gețiană cu petale groase, albastre și liliachii, a rușinii ei femeiești.” (2013: 48, 49, 50, 52, 53, 62, 67) Simbolistica creștină dă o altă interpretare albastrului, considerând această reprezentare ca fiind mantia ce acoperă și ascunde Divinitatea. Reprezentarea Maicii Domnului este redată în general în veșmânt albastru. În iconografia creștină, mai ales în cea bizantină, exista o rivalitate între culori, între roșu și verde, pe de o parte, și albastru și alb, pe de alta, ca o rivalitate între imanent și transcendent, între pământ și cer. Este posibil ca unul din aspectele de urmărit în următoarele analize asupra acestui roman să fie tocmai calitatea matriceală a femeilor de a zamisli, de a fi cretoare, sau a ideii maternității operei literare, a literaturii (semnificativ dezvoltată în romanul „Pupa russa”).

În cultura asiatică yin și yang sînt sugerate prin „luminos” și „obscur” sau „tare” și „slab”, expresii care evocă o polaritate la nivel fenomenal. Cuplul yin-yang este reprezentat sub forma unor forțe sau tendințe complementare care constituie infrastructura dinamică a universului. Dacă în basmele occidentale, inevitabil, binele învinge răul, în Orient, ideea fundamentală este de a armoniza cele două forțe, reprezentate de yin și yang. Astfel, când una dintre ele încearcă să se extindă (sa o înghită pe cealaltă), automat apare în interiorul ei, în forma absolută și perfectă (de cerc), forța opusă. Pentru a elimina total una dintre cele două forțe, trebuie distruse amandouă. Albastru este culoarea lui yang, a masculinului, a mișcării, este elementul activ, este răul. În mod paradoxal, pliată pe această idee, putem urmări maniera lui Gheorghe Crăciun de a-și asuma un rol pasiv, feminin (fapt consemnat deja de unii comentatori ai operei), de a observa o anume vocație a prozatorului a primirii lumii în interiorul său și a metabolizării acesteia. În fața textului său propriu, scriitorul procedează la fel. O pasivitate feminină îl face să se lase absorbit, aglutinat, înghițit de propriul său text, dar și fragmentat, desființat, descompus de acesta. Și mai ales dominat de el. Se naște aici o posibilă citire a titlului în nota oximoronică de feminin-masculin, de coborâre a autorului în infernul propriei sale cărți și de ieșire din ea mai întărit în înțeleșurile lumii, pe principiul jocului de forțe ce se scurg una în cealaltă, yin-ul și yang-ul. De altfel vocația totalității presupune o alchimie a utopiei literaturii în viziunea lui Crăciun, androginia esențială care să adune femininul cu masculinul, corpul și gândirea, lumea și textualitatea, „pluralitatea ca singura formă de unitate posibilă”. (2006: 186)

Într-o altă interpretare simbolistică a albastrului, conform lui Chevalier, „limbajul popular, care este prin excelență un limbaj terestru nu crede cătuși de puțin în sublimarea dorințelor și nu întrezărește decât pierdere, lipsă, ablațiune și castrare acolo unde alții văd o

mutație și un nou început. Iată de ce în acest limbaj, albastrul capătă cel mai adesea o semnificație negativă. Frica metafizică devine o frică albastră (fr. peur *bleue*); se va spune *je n'y vois que du bleu* (nu văd decât albastru) pentru a spune că *nu văd nimic*. [...] Albastrul în cadrul anumitor practici aberante poate chiar să semnifice culmea pasivității și a renunțării. [...] Spre deosebire de semnificația pe care o căpăta în cultul Fecioarei Maria, albastrul exprimă aici (n.n. tradiția ocașilor francezi de a-i forța pe homosexualii efeminați de a-și marca corporal, cu albastru, renunțarea la virilitate) o castrare simbolică, iar operația, aplicarea acestui albastru, cu prețul unei îndelungate suferințe, este dovada unui eroism răstălmăcit, care nu mai este masculin, ci feminin, care nu mai este sadic, ci masochist”. (1995: 82) Proiectată această nouă viziune a albastrului asupra romanului lui Gheorghe Crăciun, *femeile sale albastre* sunt întruchipare a intangibilului, a dorinței, a erosului exacerbat pentru naratorul donjuanesc sau pentru masculii neputincioși în fața seducției feminine. Ele sunt neîmblânzite și nesupuse, malefice prin puterea lor. Ele râd mai tot timpul când sunt în grup și acceptă masculul printre ele numai pentru că el empatizează cu ele (din interiorul grupului, „magar între oi”, acesta pare că încearcă să intre în mintea Femeii ca să poată supune această ființă „imposibil de înțeles”): „Formau un grup, le plăcea să râdă în grup, ca niște proaste. Refuzau să se maturizeze, deși fiecare luată în parte avea pretenții de profesionistă” , „În general le dădeam dreptate colegelor mele. Mergeam cu ele la cafea, le ascultam bârfele, le cunoșteam iubiții și pretendenții, le împrumutam cu bani, încercam să le oblojesc sufletele rănite de deziluzii, le susțineam cauza și eu eram întotdeauna primul care se repezea să afirme că toți bărbații din lume sunt niște porci. [...] ... și râdeau tot timpul ca niște apucate. Râdeam și eu împreună cu ele. Ce mă costa în fond?” (2013: 50, 77)

Interesul pentru sexul opus în căutarea armoniei primordiale, al încercării de a atinge absolutul, al androginiei care imunizează în fața zbuciumului lumii și greutăților vieții, este laitmotivul romanului: „În general îmi place să cunosc cât mai multe femei și cât mai diferite. Îmi plac ciudățeniile femeilor, îmi place felul lor de a-și croșeta cu discreție viața.” (2013: 37) De altfel, portretele *femeilor albastre*, cu toate valențele acestei culori atât de generoase în semnificații, contaminatează portretele bărbaților, care aparent nu au nimic comun cu „albastrul”, cu excepția unei trimiteri la culoarea unor picturi ale lui Van Gogh când se face referire la costumul de blugi al lui Teacher (2013: 36). Căutarea înțelesurilor, pătrunderea misterului feminin, relația bărbat-femeie în mecanica iubirii, a senzualității și explorării somatice, dau bărbaților crăciunieni aceeași culoare, căci tristețea lor este „albastră”. De altfel, portretele femeilor sunt generalizante (cu excepția câtorva personaje care se evidențiază din pasta narațiunii: Ada, Ondina, Melania, Mia), iar când este vorba despre femeia imaginată sau creată din bucățile de puzzle ale memoriei, ea este femeia ca obiect al dorinței (irealitatea, transparența, inconsistența personajului Nicole Kidman, care, actriță în viața reală, joacă la rândul său personaje!). Imaginea actriței, amestec de artificialitate și senzualitate, răsfrânge foarte bine temele erotice ale „Femeilor albastre” și revine de fiecare dată ca o cheie pe portativ. Pe de altă parte, nici chiar Nicole nu poate fi un afrodisiac pentru ficțiune. Imposibilitatea păstrării, a incertitudinii posesiei, se găsesc în aceste relații inconsistente ale femeilor-sirenă, aparținând albastrului mării, de la Nicole actriță-personaj-personă, la Ada misterioasă-învăluită-în-transparența-voalurilor-sale-albastre, la Ondina care trimite fâțiș la lumea apelor și a peștilor ce nu pot fi păstrați mult timp în mână. „La vârsta mea pasiunile încep să-mi pară ridicole. Dar e și nespuse de greu să afli ce vor cu adevărat femeile.



Sentimentele lor își bat joc de cunoștințele noastre. Psihologii fac pe deșteptii degeaba. [...] Mereu mă temeam să nu le simplific ca ființe. Făceam totul pentru a slăbi cât mai mult curenții subconștienți ai comportamentului meu falocratic. Mi-era teamă că nu sunt în stare să le văd în toată măreția și tragismul procreativ al condiției lor. Mi-era teamă că urătenia sau lipsa de farmec a unora dintre ele să nu facă din mine o brută imprudentă, gata să le minimalizeze misterul. [...] Femeile rămâneau aceleași ființe generoase și imposibil de înțeles. [...] Am înțeles de ce obișnuiesc bărbații să spună că în realitate nu noi posedăm femeile, ci că ele sunt acelea care ne posedă pe noi. [...] De fapt cred că așa iubesc femeile, ca niște mame înțeleghătoare. Sunt mai puternice și mai nesățioase decât noi. Își controlează mai bine dorințele și dacă e nevoie, își limitează plăcerile. Dar au și un mare surplus de iubire. Ele ne fac față oricând și-și pot învălui chipul într-un zâmbet indicibil, de Mona Lisa cu mustăți invizibile”. (2013: 32, 52, 60, 171, 172) Câteva portrete de personaje feminine se disting din flash-urile cadrelor de film suprapuse peste secvențele din realitatea imediată, peste fotografiile și imagini reconstituite din amintire. Tema corporalității pe care o abordează în toate romanele sale, ca ultima frontieră a postmodernismului (cf. Mușina, 2012: 56), este vădită și aici prin însăși trimiterea din titlu. Corpul femeilor este când ascuns, când subliniat/devoalat de albastru. O fantasmă a prezenței feminine reluată și explorată în cadre epice convenționale, fantoma dorinței născută din absența corpului celuilalt: Nicole este femeia fantasmatică, obiectul juisării, misterioasă și îndepărtată, Ada este femeia fatală, ambițioasă și nevrotică, cochetă și caldă, Ondina este protectivă, cu o dimensiune de frivolitate bine ascunsă, este alunecoasă și echilibrată, Adriana este maternă, puternică, sexuală, Melania este curajoasă, liberă, „o femeie rară”.

Dacă proporția de prezență feminină și masculină pare echilibrată, existența personajului-narator care-și țese pânza memoriei ca un paianjen, pierdut într-o rețea de relații, de trăiri, de consecințe și căutări, înclină balanța. Însuși autorul ne schițează caracterul acestuia în același interviu citat: „Modul său de viață dă impresia unui soi de dojuanism accidental, neasumat. Naratorul e un profitor al fatalităților vieții. Deși confesiunea personajului meu se desfășoară sub forma unor fragmente scrise direct la calculator, încerc să-mi feresc textul cât pot de abstracțiune și teorie. [...] Începe să-mi fie aproape clar că personajul-narator din acest roman nu crede în ceea ce face. El vrea să vorbească despre ceea ce i se întâmplă, n-are cu cine și atunci scrie. [...] El e mai degrabă un prizonier egoist al propriilor sale voluptăți, reale și imaginare. E fascinat de implicațiile sublimе (în sens propriu) ale tranzitoriului, dar și de grotescul și absurdul mediului cotidian de viață, românesc sau occidental”. (2013: 15, 16) Autoreflexivitatea naratorului, pe care trebuie să-l citim altfel decât ca imaginea proiectată a însuși autorului (acesta subliniază în interviu latura de stupiditate și kitsch a personajului-narator „admirator al lui Nicole Kidman, ceea ce spune totul despre limitele orizontului său de viață”, tocmai pentru a se dezice clar de personajul din care străbate uneori), autofocalizarea prin privirea în oglindă, ne trimit la simbolistica schimbării. Personajul se caută în reflecțiile oglinzii și se găsește altul decât se știa sau se imaginase. Este aici o adâncime a reflexivității de care-l bănuim pe autor, căci acest ultim declarat roman trebuie să vorbească despre vârsta îmbătrânirii și frisonul morții (pe care le simte autorul!). Stadiile devenirii masculine sunt fixate bine în memoria personajului-narator, care nu este luat pe nepregătite de presimțirea bătrâneții. Bărbatul părăsit de nevastă, cufundat într-o tristețe *albastră* se confesează, analizându-se: „Aveam o părere atât de bună despre mine, mă consideram un bărbat atît de

demn de respect, mi se părea că sînt un mascul atît de rar.” (2013: 57) Trecerea la ostilități devine evidentă: „Devenisem un bărbat pervers care încerca să descopere care erau disponibilitățile unei femei fără prea mare experiență.” (2013: 61) Îmbătrînirea se dovedește o certitudine: „Acum știu că vocea îmbătrînește odată cu mine. Oboselile și resemnările mele se depozitează fără să vreau în materia ei sonoră. Știu asta. Știu și cum trebuie să rîd, să hohotesc să-mi revărs mirările și revoltele în interjecții pentru a falsifica aparențele. O prelungire a unei vechi strategii. Pentru că bătrînețea e o boală, e un sindrom de care începi să te molipsești încet-încet încă de pe la treizeci de ani.” (2013: 65) „Fizionomia mea exigentă de bărbat care n-avea de gînd să cedeze nimic în fața vârstei făcea probabil această pauză de vorbire și mai apăsătoare.” (2013: 96) „Îmi aminteam de mutra mea văzută dimineața prin oglinda aburită a băii. Ce se întîmplase între timp cu fața mea? De ce devenise fața mea mai interesantă? Pentru că pur și simplu îmbătrînisem. Buza de jos își pierduse senzualitatea de alta dată și devenise mai palidă, retrasă sub buza de sus. Pomeții păreau și mai osoși, iar ridurile se scurgeau în jos pe piele, mai adînci sau mai superficiale, ca niște pîrîiașe. Ochii nici verzi, nici albaștri erau străjuți de sprîncene vizibil îngroșate din care scliceau ici-colo fire albe. Cînd mă uitam în oglindă prin ochelarii de citit, smocurile mărunte de păr ce-mi tiveau pavilioanele urechilor mă dezgustau. [...] Aveam patruzeci și patru de ani și mi se părea că sînt încă nespuse de tînăr. Seara îmi scoteam cu grijă proteza și o periam îndelung, resemnat, fără nici un fel de regret, ca pe un obiect pe care, de nevoie, trebuia să-l țin ascuns în gură. [...] Fața mea se asprise. Liniile orizontale ale frunții formau portativele unui nou limbaj. Bărbia mea voluntară mă deconspira”. (2013: 191) „Crăpată cum este, proteza mea cu premolari de plastic lasă să se vadă între dinții din față un fel de strungăreață. Știu asta, m-am văzut dimineața în oglindă. Obișnuitul meu zâmbet ironic, cu pielea încrețită în colțurile ochilor, mi s-a părut atunci hidos. Mă simțeam prea bătrîn pentru un astfel de stigmat dentar.” (2013: 203) Una din obsesiile autorului este vârsta, prin acel *fugit irreparabile tempus*. A doua este erosul. Ambele sunt firele roșii care se întind, se împletesc și se despart de-a lungul romanului. Vârsta maturității, a coacerii, este pusă sub lupă nu numai în privința personajului-narator, prin stilul confesiv ce potențează efectul, ci ni se oferă un tablou general al bărbaților, din perspectiva unuia și aceluiși bărbat: „Îmi plac bărbații în vîrstă care se îndrăgostesc de femei tinere. Știu că asta nu ține nici de voință, nici de curaj. Dar ei îmi plac tocmai prin puterea lor de a nu se lăsa îngropați în zgură, în pleavă, în praful cenușiu, unsuros, mărunț ca o mătreață, al vârstei.” (2013: 33) „Mie îmi plac bărbații discreți, cărunții cu fețe de sfinx, fizionomiile ridate asociate cu tunsori băiețești, bărbații de vîrstă a doua cu preferințe pentru cămășile scumpe, în culori pastel, călcate impecabil cu dungă pe mâneci. [...] Te privesc de la o distanță astronomică, cu îngăduință și răceală, iau act de faptul că, la rîndul tău, ești un bărbat ca și ei, chiar mai puțin dezabuzat și vindecăt de toate. [...] Sângele le fierbe încă în vene e aproape incandescent, și bătrînețea se apropie de ei cu pași repezi de gumă. Nu mai au vanități, nu mai vor să câștige războaie. Privirea lor, care a sfărîmat de mult toate aparențele și a patinat destulă vreme pe coaja subțire a lucrurilor, știe acum să se odihnească pe formele exterioare fără să dea nimic de bănuț. Ei au vazut și au spus, ei s-au întors înapoi în lumea noastră profană și pot fi oricînd întrebați. Sînt niște filozofi ai profesiei lor, ceea ce-i absolvă de toate.” (2013: 33, 34) ) „Mi-era într-un fel milă de el, dar e vorba de o milă abstractă, provocată mai degrabă de ideea că el e un exemplu viu al faptului că bătrînețea vine, se instalează, nu ne mai lasă din ghearele ei. Da, mila mea e un fel de sentiment metafizic care pleacă de la un om pentru a ajunge pe negîndite la problema

timpului, la abrazivitatea vieții, la cenușa pielii noastre de pe care zboară zilnic celule moarte, epitelii microscopice, mirosuri pe care le pot detecta doar cîinii polițiști.” (2013: 114)

În mod frustrant, dar previzibil, romanul conține mai ales variațiuni pe temă și se construiește mai ales pe schițe de personaje. Dacă în ceea ce privește panoplia feminină, acest aspect de schiță se justifică parțial (sugerând natura fantasmatică a erosului), el deranjează oarecum în cazul personajelor masculine, dar și al fundalului realist. Prietenul emigrant Roland, șeful Alain, așa-zisul Teacher, „decanul cabinetului de avocatură” sau fotograful Marvin Leach sunt personaje rămase în crochiu, pe care prozatorul le încearcă din diferite unghiuri (discurs obiectiv, discurs indirect liber etc.). Desigur, aceștia pot fi considerați, în dozele lor variabile de hedonism și cinism, alter-egouri pentru personajul central, rămas, probabil nu întâmplător, anonim; și e drept că fiecare ilustrează alt rol (dominator sau dominat), corespunzător tematicii erotice a romanului. Personajele masculine cu care naratorul intră în competiție și în conflict sunt Alain și Theacher. „Și nu era ea, Ada Comenschi, o astfel de femeie iresponsabilă și masochistă, care s-a trezit iubind cu ardoare adîncile șanțuri ale inteligenței săpate de trecerea timpului pe fața lui uscată de profesor?” (2013: 98) „Dacă-mi pusesem în sfîrșit dantura la punct și puteam să par ceva mai tînăr, atunci trebuia să rămîn așa cum eram, un bărbat de treizeci și nouă de ani. Teacher avea cu zece ani mai mult și o dantură perfect lucrată, mai albă decît a mea, poate că de aceea pentru Ada el era un bărbat fără vîrstă.” (2013: 86) „Constat că aversiunea pentru prietenul meu Alain crește pe zi ce trece. N-ar trebui să văd în asta un semn de neputință? Alain e mai tînăr decît mine și mai plin de energie. [...] E un tip care știe să riște. S-a zbatut enorm și a reușit. E tare ca un taur. [...] Eu sînt altfel croit. Între mine și Alain e o diferență de la cer la pămînt. În raport cu pragmatismul lui, eu sînt un aerian.” (2013: 73, 74) Aparent solicitat în două direcții ale prozei, una autenticist-realistă (pe palierul realist se vede exercițiul nefinisat al romanului), alta analitică, romanul nu-și câștigă consecvență și fluentă în sensul respectiv. Decupajele intermitente de porțiuni realiste, sunt înseilate pe analiza de personaje. Astfel, avem în față o multitudine de bărbați: bărbați bătrîni cu femei tinere (stupizi sau discreți), bărbați eroici, bărbați perversi, bărbați buni tineri, bărbați-care-se-respectă-pe-sine-respectînd-munca-și-viața etc. Portretul bărbatului de succes se desprinde prin reluarea aceluiași elemente ce fuseseră disecate în ample analize și care țineau de obsesia vârstei, dinții și vocea. „Are o chelie impresionantă, dar asta îl face parcă și mai tînăr. Un bărbat între două vîrste, frivol și manierat. Mustață, zîmbet larg, dinți perfecți, adevărați. Asta dă bine. Vocea lui dă și ea bine. E o voce caldă, învăluitoare, convinsă, complice, difuză ca o culoare de apă absorbită de sugativă, o voce de succes.” (2013:211)

Romanul neterminat devine teatrul de luptă al unui nou început, o formulă prin care literatura renunță la inovații, deși însăși această renunțare devine o inovație (postmodernistă). Retragerea organică parcă a autorului lasă personajele, contaminate de aceeași culoare, în acest spectacol de fantasmă, „libere” să se cuprindă unele pe altele (asemeni punctelor comune opusului, aflate în yin și yang) în căutarea întregului. Focalizarea asupra erosului, cu multiplele deschideri spre erotism, senzualitate și explorare somatică, specifice romanelor lui Gheorghe Crăciun, se întinde pe multe pagini ale romanului și vorbește despre stadiile, despre fațetele dragostei, fie prin femeile enigmatice redeșteptate în memoria iubitului lor comun, fie din perspectivă masculină. „Și-atunci mă simțeam obligat să mă gândesc la mulțimea nesfârșită de bărbați nefericiți căzuți în limbă după câte o femeie și care sînt în stare să facă orice nebunie pentru a o avea și pentru a se bucura mai departe de năpasta acelei posesiuni. Trebuie s-o



răsfete, s-o supună, s-o supravegheze cu acea intensitate dementă care să le arate că ea le aparține, că ea le distruge liniștea și viața, dar că ei merită să li se întâmple așa ceva și să devină astfel niște eroi.” (2013: 41) Prin portretele de femei și de bărbați din romanul „Femei albastre”, autorul ne arată (pe cât reușește romanul neterminat să păstreze) senzorialitatea subsumată mizei mai largi de reevaluare a subiectivității. Practicând un stil miop de narațiune, Gheorghe Crăciun, prozator prin excelență analitic, nu mai amestecă aici trama personajelor cu trama textului, cum o făcuse în celelalte romane ale sale, (dar nu știm cum ar fi devenit romanul o dată terminat) și demonstrează că obsesii ca bătrânețea și erosul pot fi puse sub lupă prin elementul masculin (relația personajelor masculine cu vârsta), respectiv feminin (toate femeile observate prin fețele prismatice ale dragostei). Autenticitatea și ficțiunea, realul și subiectivul, senzorialul, misterul, eternul feminin, stau sub semnul unei tușe auctoriale care se insinuează sensibil sub stratul personajelor sale, asemeni lui Leonardo în zâmbetul enigmatic al Giocondei: „Ele (n.n. femeile) ne fac față oricând, și-și pot învălui chipul într-un zâmbet indicibil, de Mona Lisa cu mustăți invizibile”. (2013:172)

### **Bibliografie**

- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, traducere coordonată de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, Editura Artemis, București, vol. I, 1995
- Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006
- Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre*, Editura Polirom, Iași, 2013
- Mușina, Alexandru, *Șase cuvinte-cheie pentru proza lui Gheorghe Crăciun*, în volumul *Trupul și litera*, coordonat de Andrei Bodiș și Geta Moarcăs, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012