

**PAUL GOMA. ADAMEVA: THE FEMININE ETERNITY. THE  
GENEALOGICAL TEMPTATION**

**Mariana Pasincovschi**

**PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava, Indep. Reseacher**

*Abstract: While talking about a novel that deserves to be qualified as unique, both in terms of composition and addressed subjects, the present study narrows its perspective and directs it towards a less explored area, the communication with the transcendence, cleverly evoked by a permanent and diversified reference to woman.*

*Placing the feminine image in the center, from the very beginning of the writing, translates the narrator's interest for a topic that potentially appeals to a wider and wider range of exponents. And if the other books, reduced to similar aspects (age, social or moral condition), women do not allow, except for a small area, a visible sign of equivalence, here, paradoxically, the very diversification asks for unification: individual and unique by their language, origin, appearance, behavior, they would appear as opposite contraries. But this is only at the first glance. Studying them thoroughly, with a tendency to detail and consistent with the rest of the narration, we will discover that they reveal, as daughters of Eve, a perfect junction. More than that, they denote a unifying principle of the writing itself.*

*In terms of evidence, there is already a very complex universe of discourse, articulated on – and fed by – biographical data, idiosyncratic and somewhat autarchic, with a generative core that expands its branches in all the writings. The Calidor is replaced here by Lățești, as an acknowledged point of existential experience, built on the dialectic of reason (Vernunft) and domination (Herrschaft), and perhaps as a foundation that will raise the pillars of the later Calidor, (on the timeline of the human destiny, and his books), crashing in a series of unmanageable particularities.*

*On the other hand, the unifying principle of feminine diversity has a dual role: not only to identify certain features of the narrated protagonists but, with their help, to reconstruct a time and especially an era.*

*Keywords: Paul Goma, Adameva, Feminine eternity, genealogical temptation, existential experience.*

Fără a constitui prima încercare de a pătrunde în spațiul comunicării cu transcendența, semnificative fiind romanele ciclului autobiografic, *Adameva* continuă, într-o oarecare măsură, acest tronson, îmbogățindu-l printr-o permanentă și diversificată raportare la femeie. Și dacă în scrierile anterioare parcursul se lasă observat, respectând cronologia, din perspectiva unei

singure vârste, aceea corespunzătoare timpului și spațiului narate, de exemplu de la cinci la nouă ani, incluzând preadolescența, în romanele *Din Calidor* și *Arta Refugii*, urmate de adolescență și de vârsta adultă tânără în *Astra*, *Sabina* și *Roman intim*, de data aceasta, comasând evenimentele cruciale ale întregii vieți Paul Goma se raportează, implicit, și la toate etapele de vârstă. Căroră le găsește corespondent în câte o fată/femeie sau mai multe, în concordanța evenimentelor și a trenului din care narează.

Având nostalgia paradisului pierdut, în căutarea vârstei de aur, autorul realizează o incursiune în miezul corporal al feminității. Astfel, cu eforturi constante, de salahor, el scoate cartea din tensiune și îi dă un caracter poetic.

Și pentru că fiecărei vârste îi corespunde și o anumită atitudine, de o largă paletă emoțional-afectivă, de la exuberanța tinereții până la melancolia senectuții, *Adameva* le valorifică, în mare măsură, pe fiecare, cu diferența că nu le abordează în mod diacronic. Sau nu întotdeauna. De altfel, asumarea vârstei de la care notează și influența jurnalului nici nu i-ar permite acest lucru. Și totuși, autorul face, în mod constant, ceea ce nu este permis. Și nu oricum, ci în deplină cunoștință de cauză. Cu un stil deja bine format, el privilegiază directetea mesajului, într-o scriitură degajată și liberă, prin apelul la resurse memorialistice, în detrimentul artificiilor stilistice de altădată. Rezultă o scriitură sensibil individualizată, marcată de personalitatea celui care relatează. Mai mult, și mai vizibil în cărțile universului carceral, naratorul refuză alianța prezumțioasă a libertății și a virtuții. Căci libertatea, ca vis al pușcăriașului (întemnițat sau al lumii devenite, între timp, penitenciar) nu suportă limite. În numele acestei libertăți el sparge vechile delimitări impuse de genurile standard și se proiectează într-o arhitectură care nu se pretează caracterizărilor definitive: marile personalități creatoare, geniile, sunt polivalente, ele nu pot fi îngrădite în limitele înguste, pentru ei, ale unui singur curent, așa cum remarcă Silviu Iosifescu (Iosifescu 1963: 158). Într-un alt sens și într-o altă interpretare, și anume aceea sugerată de Ashraf Ghani, genurile sunt definite prin modurile caracteristice în care constrâng limbajul, creând forme specifice de închidere pentru cititor. Orice activitate care schimbă genul unui subiect contestă de asemenea forma de închidere tipică pentru acel subiect; ea permite prin urmare rezistența, deschide noi posibilități care fuseseră blocate (Ashraf Ghani *apud* Verdery 1994: 295).

În fond, eliberată de chingile oricărei structuri, deschisă către depășirea tuturor convențiilor și către malaxarea (tuturor) retoricilor, vorbim de o operă care neglijează (în sensul de a o transforma într-o figură definitivă și memorabilă) *instaurația formală*, văzută mai degrabă pe cale de a se face, ca o activitate continuă, și nu ca o materie închisă în limitele unui

obiect, așa cum teoretizează memorabil Georges Poulet: „Orice operă nu e numai rezultatul formal al unei activități mentale, ea este activitatea însăși; ea nu e floare ori fruct. E însăși creatura mirosind floarea și gustând fructul!” (Poulet 1987: XXX).

Așadar, fără a încerca să impună formă unei valori ce aleargă într-o devenire perpetuă, ci înregistrând chiar această devenire Paul Goma propune, pe urmele unei *transcendențe vii*, o lume imaginară, creată prin corectarea originalului. Nevoia de a face literatură din firele existențelor observate și observabile, tendința de a le romanța, având mereu în față propriul exemplu, transformă însăși viața sa într-o operă de artă. Departe de a consimți total la real, dar și departe de a se izola de el în mod absolut, autorul utilizează, în consensul marilor creatori, realul și numai realul, cu căldura și sângele său, cu patimile și strigătele sale. Numai că îi adaugă ceva care îl transfigurează (Camus 2011: 504-505).

Exemplare sunt, sub acest aspect, fetele și femeile de la Lățești. Copiind principii naratorial, și ele sunt descrise la diferite vârste, dinspre exterior spre interior, printr-o apropiere graduală, cu digresiuni și reveniri, și printr-o mișcare circulară de la particular la general. Plasarea chipului feminin în centru, chiar de la începutul scrierii, traduce interesul scriitorului pentru un subiect pe care îl potențează treptat, prin apelul la un cerc tot mai larg de exponente. Pe post de observator și derivând dintr-o dorință de cunoaștere totală, naratorul toarnă în litere până la a-și însuși psihologia fiziologiei femeii, printr-o mișcare de transpunere sau de identificare, în deplină concordanță cu scrierile anterioare. Și dacă în celelalte cărți, reduse la aspecte similare (vârstă, condiție socială sau morală) femeile nu permit, decât pe o arie restrânsă, un semn vizibil al echivalării, aici, paradoxal, tocmai diversificarea reclamă unificare: individuale și unice prin limbaj, origine, înfățișare, comportament, ele ar părea, la o adică, contrariul contrariilor. Dar numai la o primă vedere. Studiate însă amănunțit, cu aplecare asupra detaliilor și în concordanță cu restul narațiunii relevă, ca fiice ale Evei, o joncțiune desăvârșită.

Fără îndoială, s-ar putea face, la o analiză de ansamblu, o clasificare generală a celor câtorva tipuri de femei: este vorba, mai întâi, despre universul de la Lățești, unde descoperim femei care reprezintă sistemul (Sica), sau victime ale sistemului care fie că sunt admirate (Îngerica, Necunoscuta, Grațielă, fata însărcinată), fie compătimate și apreciate (Mătușa Nastasia, femeia paralizată, Doamna Costea, Lala).

Există, mai apoi, la un alt nivel și într-un alt univers, femei care sunt văzute sau poetizate prin corelare: este cazul copilei din trenul din refugiul basarabean sau fetele din trenul francez, corelate cu cele din trenul românesc din 1977 mergând spre Constanța (Profila,

vibrionanta, fata de sub oglindă, fata din stânga ei). Fete care sunt, la rândul lor, puse în corelație cu cele de la Lătești sau de la Gherla (Ibolya, Gabriela de la Gherla...). Deși mai există femei care aparțin momentului scriiturii și altele care nu s-ar include în nicio categorie, această clasificare nu este decât parțial operantă. Și asta poate doar din punct de vedere al orientării pe terenul narativei lui Paul Goma. Sens în care deschide porțile unui macrocosm ce se cere explorat chiar din centrul său, de la Lătești:

...Și se-mplesc 30-și de toamne-primăveri de iarnă de când o am cunoscut pre ea. Din păcate nu și ca-n Biblie. Sau mai știi: de-aceea n-am uitat, n-am uitat-o, n-am. [...]

Ca să ajung până la ea trebuie mai întâi să pătrund prin gardul de sârmă ghimpată dintre secția porci [...], a noastră și secția găini – a lor. [...]

Înainte de gardul dintre cele două secții ale fermei, era ferma propriu-zisă. Oficial, noi «ăia de la cai» aparțineam de secția găini [...]. Mai era o secție: a vacilor cu lapte, dar ne era inaccesibilă [...]. Astea toate alcătuiau secția Secție (nu-i dădea fantezia afară din producție) și se afla în sudul satului, în partea dinspre Fetești; la nord și pe malul Borcei era secția Baracă – iar în centru, la șosea, în fostul conac, desigur: secția Centru... (Goma 2008: 26, 30).

Pe planul evidenței, înregistrăm deja un univers de discurs foarte complex, articulat pe și alimentat de date biografice, idiosincratic și oarecum autarhic, cu un nucleu generativ ce își trimite ramificațiile în toate scrierile. Calidorului i se substituie, aici, Lăteștiul, ca punct conștientizat de experiență existențială, edificat pe *dialectica rațiunii* (*Vernunft*) și a *dominației* (*Herrschaft*), și poate chiar ca fundament pe care se vor ridica stâlpii Calidorului de mai târziu, (pe linia cronologică a destinului omului, și nu a cărților acestuia), spărgându-se într-o suită de particularisme imposibil de gestionat.

În fapt, orice istorie se scrie din centru și presupune deopotrivă un punct de observație temporal și unul spațial. În consecință, localizarea Lăteștiului precede introducerea în narațiune. Or, fiindcă localitatea nu mai există, Paul Goma își propune să se ridice, asemeni poetului, până la limita de la care *absolutul* poate fi perceput, dar nu ca prezență, ci ca *absență*, căci el se manifestă pentru suflet prin însăși această absență (Matei Călinescu *in* Poe 1971: XIV). În detrimentul unei istorii hegeliene, fără transcendență, autorul râvnește absolutul obiectiv și inaccesibil și face elogiul frumuseții tocmai ca reflecție a acestei inaccesibilități. Tendința către unitate își află astfel adăpost în cadrul transformării pe care artistul o impune realului. Însuflețite, obiectele de lemn și de piatră devin ființe de carne și mușchi. Străine

timpului opresiv al istoriei, ele îl absorb în lentorile femininului și deschid porțile reveriei într-un spațiu al existenței eterne.

„Dar la ce slujește ochiul adamic cel dreptintitoriu, încă de prin evul prim, înainte ca doamne-doamne să se întrebe, cu dreptate, dacă nu care cumva i-ar trebui și ei o pereche...?”, rămâne o întrebare care surescită lectura, găsindu-și răspuns în *comunicarea vizavio-bilaterală* de la gard, de la portiță, din tren sau, eventual, din vârful Raiului:

Ce frumusețe luminoasă avea, bat-o sfântul de curviștină (vorbesc cu admirație fără hotare de Îngerica, nu de fata ei, libelulicuța). [...] În aer liber [...], fata era alcătuită din pufoaică, pantaloni cu trening, cu genunchi acutizați – deformare dăruindu-i o deosebită eleganță – cizme de cauciuc, [...] nediferențiate, oricare putea fi încălțată pe oricare picior – ceea ce accentua distincția, cochetăria; precum și un cap neasemeni.

O remarcasem din prima zi de lucru la cai [...]. În capul meu de brută sângeroaznică, de ucigaș de cai [...], așa trebuia să arate un înger-îngerașul meru: pufoaica îi acoperea aripile, pantalonii de trening cu genunchi ascundeau sexul neavut – dar ce conta, din moment ce-i vedeam capul! Mă uitam cu gura căscată la gura ei trandafirie, întredeschisă înrouat, i-o luam de subțiori, i-o culcam jos – pe înalt – și i-o cunoșteam înăuntric (Goma 2008: 41-42).

Descris de Emmanuel Lévinas, în *Eseul despre exterioritate* (Lévinas 1999: 229-240), drept un chip în care tulburarea asediază și invadează luminozitatea, femininul este perceput, și la Paul Goma, în lumini și umbre. Neîntâmplându-se să fie, însă, o luminozitate convertită în ardoare și întuneric, așa cum depășește instinctele primare de posesiune, femininul este văzut prin prisma unui model fascinant și irezistibil, generat de întâlnirea dintre instinctele primare contrare: tandrețe și cruzime, grație și sublim, agreabil și dezagreabil, în acordul principiului că agreabilul generează foarte rar artă și că aceasta înclină spre dezagreabil (Tagliabue 1976: 220).

Pentru a exista, Frumosul are nevoie de opusul său, Urâtul. Și pentru că ambele sunt concepte, așadar create de om, existența lor depinde de privire, precum și de o serie de factori precum timpul, cultura, subiectivitatea. Dar există un spațiu în care frumosul se dovedește a fi mai rezistent: este vorba despre domeniul valorilor.

Tochmai aici dă autorul măsura talentului său. El edifică, cu ajutorul privirii, o întreagă fiziologie morală a personajului. În acest sens, hainele își pierd utilitatea: cedează locul aripilor și rămân relevante doar sub aspectul contrastului care le face memorabile: dezbrăcată de

mefiență, ÎngERICA devine liberă în închiderea ei, într-o lume căreia nu îi aparține și în care a fost constrânsă (de destin și de împrejurări) să locuiască. Înscrișă, ca unealtă a sistemului, în „programul de Grup Social” sau individual, ea continuă să creadă, contrar naivității de care dă dovadă, într-o lume mai bună, să respire și să râvnească umanitate. Pe de altă parte și într-un alt registru naratorul explică cum – și de ce – Comunismul devine acceptabil: fiindcă se transformă în deprindere și dresaj:

Umbla vorba că e binișor idioată – fiindcă se regula cu oricare liber care (încă) n-o bătea. Cu deoștii însă... avea oarecări ezitări. [...] Într-o zi, după ce ni s-au întins mâinile prin sârmă, în doar scopuri materialiste (schimb ficat cal contra ou găină), eu am alunecat la cele sufletrupiste:

«Și dac-ai veni, după lucru, pe la noi – la mine?»), am arătat din bărbie satul, peste umărul ei. «Am un cazan de trei găleți, pentru încălzit apa, un lighean uite-așa de mare, smălțuit, un prosop uite-atâta și-așa moaaaale... Mai am gitară, radio, am cuptor, în care coacem cartofi...» îmi prezentasem calitățile bărbătești – în fine, averea, sfârșind cu un plural foarte subtil – acum așteptam verdictul femeic.

A răspuns târziu, aproape îi dădeau lacrimile:

«Domnu’, să știi matale, bre, c-așa-’ș veni și io la voi, la studenți, ca fetele a’lalte... ’M aflat că vă purtați galanton și ne pupați mâna și ne ziceți Vă rog, Domnișoară și ne ziceți poftiți, Domnișoară și Stați bine, Domnișoară? [...] și tot așa – zice fetele că ziceți că și noi s’tem oameni și-așa de bine mi-ar cădea să fiu și io considerată măcar o dată-n viață și tratată» (Goma 2008: 42-43).

În vederea unei cunoașteri absolute a femeii, protagonistul își propune să o adulmece, asemeni unui parfum floral, în toate etapele (deci și la toate vârstele), fără a omite partea dintr-un întreg și fără a uita că întregul este generat de parte. Precauții pe care și le asumă și le depășește exemplar pe măsură ce veghează la armonia totului. În acordul scrierilor anterioare el privilegiază sistemul legăturilor de familie prin relația pe care o instituie între creație și creator, precum și prin interrelația de la nivelul creației înseși. Se fondează, astfel, o interdependență între fetele și femeile puse în scenă ca urmare a descendenței, a năzuinței întru umanitate, precum și a diverselor asocieri și interconexiuni între diferite planuri.

Pe urmele reveriei povestitorul pătrunde într-un spațiu feeric, în plin transcendent, acolo unde sălășluiesc amintirile diafane. În fond, de vreme ce în orice visător trăiește un copil, el nu

va ezita, asemeni fenomenologului Gaston Bachelard, să recunoască permanența, în sufletul omenesc, a unui nucleu de copilărie, o copilărie care, chiar dacă nemișcată, rămâne vie, în afara istoriei, ascunsă celorlalți, care ia aparența unei povești atunci când este povestită, dar care nu capătă realitate decât în momentele sale de iluminare – cu alte cuvinte, în momentele existenței sale poetice (Bachelard 2005: 104). Rămasă în calidorul casei din Mana, ea veghează protector la căpătâiul celui plecat invitându-l să retrăiască, în plin senzual și senzorial, clipe eterne de beatitudine.

O sursă de poezie se deschide, în acest sens, în erosul amintirilor lui Paul Goma. Întrucât paradisul său nu este reperabil geografic, autorul îl mută, în funcție de necesități, acolo unde se simte la adăpost. Din planul inițial el realizează, cu ingeniozitate și dibăcie, transferul înspre un alt plan, de astă dată un paradis pe patru roți, în ograda căruia o intrusă cu rochie albastră continuă ritualul „șezutului” ca în Basarabia:

N-o luasem în seamă decât după ce trecusem de Iași – până acolo dormisem. Împreună cu mama ocupam o pereche de scurte, cu patru locuri (două de fiecare banchetă), între ele pusesem baloturile cu plăpumi; valizele: sus, pe polițe. Ea cu mama ei și cu bunicii, de cealaltă parte a intervalului, ocupînd două lungi, de câte trei locuri fiecare banchetă. Când m-am trezit, la Iași, mama stătea de vorbă cu o doamnă, peste drum de casa noastră pe patru roți, iar la noi în ogradă o fată străină, urcată în picioare pe banchetă, privea afară, pe fereastra coborîtă.

Întâi și-ntâi i-am văzut picioarele, încolo, sus; și chiloții: albi. Abia după aceea rochia: albastră, cu trei dungi albe la poale.

Întâi și-al doilea i-am văzut păsărica [...].

Întâi și-al treilea, se uita afară, la peroane, dar și încioace, în vagon, să vadă dacă o văd părinții. N-o vedeau: ei priveau pe fereastra opusă. Dar o vedeam eu. [...]

M-am ridicat în capul oaselor, dar păstrînd pătura pînă la înălțimea brîului. Acum eram față-n față, însă fără a ne atinge, amîndoi cu picioarele îndoite și cu genunchii îndepărtați. Ea, cu mîna stîngă – cea dinspre părinți – menținea cuvertura la subțioara ei; eu, cu dreapta, la fel. Ea, cu mîna dreaptă, își mîngăia păsăricuța: eu, cu stînga, păsărelul. Nimeni nu ne vedea [...]  
(Goma 2008: 53-55).

Caracterizată ca vîrstă a rațiunii, a cunoașterii, vîrstă socială sau vîrstă a maturității infantile, cea „de-a treia copilărie” este perioada în care regiunile senzoriale se maturizează, iar focalizarea asupra trupului carnal se realizează din perspectivă senzorio-motorie. Dincolo

de datele nemijlocit senzoriale, apariția și consolidarea construcțiilor logice îi permit copilului să întrevadă anumite permanențe și să se ridice în plan abstract, categorial. Tot acum are loc trecerea de la formele simple, spontane, superficiale ale percepției la cele complexe și la observație. Fără a fi centrat pe sine, copilul devine din ce în ce mai centrat pe exterior, perioada categorială debutând într-o manieră comparativistă.

La o vârstă de cotitură, atât din punct de vedere biografic, al destinului de refugiat, cât și din punct de vedere fizic, al situației între copilărie și adolescență, caracteristice naratorului rămân începutul de autonomie și autodeterminare, cât și apetența pentru ludic și sexualitate. Pe care și le manifestă printr-o senzorialitate exacerbată care favorizează, în acordul vârstei copilăriei, vizualul, tactilul și gustativul. Și dacă limbajul lipsește din joncțiunea celor doi copii, este tocmai pentru că privirile sunt mai elocvente decât cuvintele rostite. Radu Enescu afirmă, în această ordine de idei, că privirea constituie un întreg vocabular, ale cărui cuvinte dobândesc nebănuite înțelesuri integrate în contextul gesticii și vorbirii noastre, ca mijloc suprem de expresie (Enescu 1985: 74).

Cu o privire care îmbie la reciprocitate, copilul este invitat și re-inițiat de către fata străină în ritualul seducției. A seducției prin privire și nu doar de către cea care îi devine parteneră de drum ci, în lumina ei, al eternului feminin însuși. Și asta pentru că, departe de a se raporta doar la trenul fizic, Paul Goma îl transpune în plin transcendent, unde îl investește cu atributele sacramentalității. Asemeni scenei din coșar din *Romanul intim*, prozatorul pătrunde într-un univers suspendat, în mișcare, al timpului fără timp, de unde își provoacă destinul la un joc de-a v-ați ascunselea, la umbra (adăpostul) întunericului „luminos și parfumat cu față”. Față în față și nevăzuți de nimeni, copiii deapănă, într-o tăcere vorbitoare, povestea lumii de la începuturi, pe podina coșarului netocmit și gol de acum și dintotdeauna, plini de nostalgia unei adăpostiri și a unei protecții. Și „timpul este... peste-tot [...]. De asemeni fata: meree”:

Ea tace lângă tine, cald, se uită la tine prin întunericul cel frumos și râde, fără glas, dar zicând cu ochii [...]; îți pune mâna pe gură, ca să nu scoți vreun cuvânt și tu știi că mâna ei este păsărică: o săruți, pe o parte, pe altă, o lingi în căuș. [...]

Toamnă târzie, vântul vâjâie prin acoperișul coșarului, fluiere pe mai multe voci – câte goluri între leături. [...]

Noi, ea și cu mine: în haine de vară, ea într-o rochiță, el cu bluză și pantaloni scurți; amândoi desculți – până încolo, la căderea brumei. Tremură amândoi mărunț-mărunț (se zice: tremură-n gând) [...]. Șed față-n față pe podina coșarului gol [...]. Îi pătrunde vântul înghețat –



de oriunde ar bate, tot i-ar bate, ca-ntr-un coșar, lumea pe uliță, părinții din casă ori din curte nu-l pot vedea, expuși cum sunt în cușca pe catalige. Dar nimeni pe lume nu-i vede cu-adevărat, tocmai pentru că sunt atât de la vedere; și nimeni aude (Goma 2009: 217-218).

Constanța autorului pentru poeticitate și ludic este un semn al percepției operei de artă, al dezbrăcării de inhibiții și al re-construcției nude sub ochii curioși ai cititorului printr-o ieșire din sine și pornind de la ea însăși: „în desfătare omul își dezvăluie dimensiunea ludică. Schiller spunea undeva că omul n-ar fi cu totul om decât atunci când se joacă. Când judecă desfătându-se și se desfată judecând, individul își îndeplinește menirea” (Grando 2008: 65).

Prin urmare, creația nu este numai gravitate, dar și joc; nu este numai serioasă, responsabilă, dar și „copilăroasă”, într-un fel care nu-i anulează gravitatea, ci poate o sporește. A merge netulburat înainte, cum stă în firea creatorului veritabil, este o dovadă, firește, de maximă seriozitate, dar și de „copilărie”. Nu poate scrie cărți bune decât acela care și-a păstrat o astfel de dispoziție (Raicu 1978: 30).

Cu o deschidere vizibilă înspre joc, naratorul răspunde la provocările fetei. Pe măsură ce înaintează înspre cunoaștere, văzul cedează ușor locul tactilului. Căci în timp ce privirea realizează selecția, tactilul ia în stăpânire. Nu degeaba Radu Enescu susține că a atinge ceva înseamnă întotdeauna a poseda acel ceva și, invers, se poate spune că posesiunea deplină a unui obiect e sinonimă într-un fel cu a-l ține în mână. Mai ales că în pipăit sălășluiește, după Michel Serres, spiritul fineții.

Prinși în jocul cunoașterii cei doi copii plămădesc cu vârful degetelor un tablou intact al apropierei. Dar nu unul care inspiră posesiune ci, din contră, mustește de candoare. La fel ca și față de Îngerica, sau în acord cu celelalte protagoniste, povestitorul manifestă o atitudine de curiozitate și admirație, departe de orice instinct primar de stăpânire: „*singurul mijloc de a păstra pentru tine o femeie, viața-ntreagă – și dincolo de ea – e să n-o fi avut cum se are o femeie* (s.n.)” (Goma 2008: 63). Este, de altfel, crezul întregului volum care valorifică misterul feminin cu o acuitate greu de egalat:

Să zicem așa: cele mai multe dintre cunoscutele biblic mi-au rămas necunoscute simțic – cu excepția celui de al nouălea, căutătorul de comori. De parcă ar exista vreo compensație – nu este. Ci doar obișnuință: cele accesibile, frecventabile – și frecventate – nu au nevoie să fie văzute-auzite-mirosite-palpate-gustate, toate semnalele sunt receptate de una și aceeași antenă: intromisionata. [...]

Cunoașterea totală o am dinspre cele necunoscute și reprezentate. Ele îmi trimet imaginea globală – acelea mi-au fost mai adevărate decât adevăratele: mai frecventate, mai prospectate înăuntrul (*Ibidem*: 139).

Simțurile rămân, firește, calea esențială de cunoaștere, explorată inteligent pe firul memorării și al imaginației. Autorul face, de altminteri, asocieri complexe care îi permit nu doar să identifice anumite particularități ale protagonistelor narate ci, cu ajutorul lor, să reconstituie un timp și, mai ales, o epocă. Cu toate acestea calea de acces nu este, în acordul jurnalului, una lineară. Ci una care se construiește circular, printr-o mișcare de rotație, de revenire și nuanțare a subiectul investigat. Ceea ce dă, pe alocuri, impresia de simultaneitate, în pofida distanței temporale și a diferențelor existente.

În ciuda dificultății de lectură, această însușire a scriiturii are, de altfel, destule beneficii: ține lectorul în tensiune, lasă loc *suspens-ului*, produce asocieri nescontate, trasează liniile generatoare, invită la meditație, creează, în fine, din tușe aparent incompatibile și aleatorii, un tablou excepțional, demn de toată admirația. Dar numai de la distanță. Privit de aproape acesta se transformă într-un haos exasperant care îi pune în umbră tonurile și culorile.

Asemeni picturilor impresioniste, cărțile lui Paul Goma se cer a fi studiate de la o oarecare depărtare, una prin cealaltă, ca o singură Carte: „«Artistul adună, acumulează și compune *într-un mediu material* o sumă de dorințe, intenții și condiții primite din toate colțurile cugetului și făpturii sale. E preocupat când de model; când de culori, de uleiuri, și de tonuri; când de carnea însăși, când de pânza care îi primește vopseaua»” (Read 1969: 135). Însă toate aceste preocupări independente, acest complex de motive optice sunt în mod obligatoriu reunite numai la o viziune de ansamblu. Căci totul ține de un sistem bine articulat, a cărui formă se confundă cu urma condeiului. Și care își dezvăluie identitatea prin interogație și cercetare.

Observator exemplar care păstrează în ființa sa un puternic „coeficient de adolescență”, Paul Goma își asumă lumea prin intermediul simțurilor care coroborează baudelairian, transferându-și senzațiile. Bineînțeles – mai ales din perspectiva călătorului în tren – că văzul este privilegiat și, cu toate că trezește trăiri complexe, ca simț care poate produce impresii estetice, nu își menține întotdeauna poziția dominantă: după ce integrează un obiect, privirea cedează locul gustului și mirosului, ca mijloace de diferențiere și de centrare pe subiectul obiectului. Se produce, prin urmare, trecerea dinspre simțurile integrării (vederea, auzul) spre cele ale diferențierii (mirosul, gustul), ale apropiării și ale intimității:

Mugureaua fetei din trenul de refugiu avea gust de lapte de susai [...], de la Iași până la Focșani [...], a avut timp să se schimbe în cireașă, din acelea verzi, înghițită cu tot cu sâmburele, moale; am trudit la ea până la Midil – dacă nu la Focșani, dar pân-la urmă tot am adus-o la gustul mărului; unul mititiu; roșu, muguriu (Goma 2008: 59).

Feticuța asta se agită, vibrează, zbârâie, sfârâie din aripi – dar nu vorbește. Feteana vorbește fără, ea se exprimă cu ajutorul altor organe – cu toate celelalte, începând cu aripile. Și sfârșind (provizoriu) cu căpșuna. Ea având căpșună și nu. Ba da: fragă – de pășune, aceea-i și dulce și parfumată și nu atât de țuguiață; și mustoasă și mieroasă și cu o idee de pelin pe la; și atât de friptă de soare, acolo, printre ierburi scârlionțate, încât bate spre mov; spre violet. Da, da: așa trebuie să fie: cu vârful limbii între buze, vârful roș, buzele vinete. Sfârâind din aripi, cu ochi globuloși sub pleoape lăsate, pâlپând și ele, tremurând ca o altă pereche de aripi. [...]

Au o culoare inconfundabilă râsetele fetelor mergând la mare, mai cu seamă când clopoșesc în trenul cu care mă deplasez eu. [...] În compartiment: liniște, aer mult, bun – va fi venind dinspre adierea rochiilor ușoare, de mare, de vare. Ale fetelor. Petale, corole, buchete. Când ți-e vară, când ți-e culoare și olm și când ți-e aeră, vântată, adieră spălată și de fier călcată – știi: e fată (*Ibidem*: 65-66).

La fel ca în romanul *Sabina* sau, poate, în continuarea lui, naratorul realizează o incursiune în *miezul corporal al feminității*. El percepe lumea prin nervurile senzoriale, într-o îmbinare sinestezică ce creionează vădit chipul *eternului feminin*, pornind de la o sinteză a mai multor fapte încorporate concentric. Pictor al luminii, autorul exclude griul și negrul și substituie clarobscurului tradițional jocul de reflexe ce transformă tonurile și colorează umbrele. Împărțite pe pânză, acestea emană o licărire luminoasă și un parfum suficient de viu pentru a umple în întregime capacitatea de a simți. În plină reverie, simfonia cromatică și mișcarea aromală suspendă timpul și generează o stare lirică care absoarbe subiectul visător într-un spațiu ideal ce reconstituie „climatul Paradisului”.

Se conturează, la nivel imaginar, o rețea de *metafore ale eului*. Cel mai des întâlnită în momentele cruciale ale existenței, chiar substitut al existenței, este metafora drumului, cu tot ceea ce conotează: pasul, urma, bicicleta, diligența, căruța, trenul.

Fecund în ordinea creației, trenul nu apare pentru prima dată în orizontul scrierii lui Paul Goma. Din contră, prin amploarea pe care o dezvăluie, el cumulează în această *artă a fugii* toate plecările, ca parte componentă a vieții și ca metaforă a operei. Simbol al casei, suplinește un gol, o absență, un loc „numai al meu”, conferă libertate deplină spațiului livresc

și existențial. Ca motor al acțiunii, dar și ca element de *respiro*, grăbește sau încetinește narațiunea, provoacă la dialog sau redresează scrierea atunci când acesta „nu mai merge”.

Într-o continuă peregrinare, autorul invită cititorul în trenul vieții și îl face părtaș la evenimente. Chiar dacă este format din mai multe vagoane, el trece sprintar dintr-unul în altul, tratând mereu aceleași teme și scriind parcă aceeași operă, în consonanța argumentului furnizat de Maurice Blanchot: „... în spațiul deschis de creație, nu mai e loc pentru creație – și, pentru scriitor, nicio altă posibilitate decât de a scrie tot aceeași operă. [...] Singurătatea scriitorului, acea condiție care este riscul lui, și-ar afla atunci originea în aceea că el ține, în operă, de ceea ce este totdeauna înaintea operei. Prin el, opera vine, este fermitatea începutului, dar el însuși aparține unui timp în care domnește indecizia reînceputului. Obsesia care îl leagă de o temă privilegiată [...] ilustrează această necesitate, în care pare că se află, de a reveni la același punct, de a trece iar pe aceleași căi, de a persevera reîncepând ceea ce pentru el nu începe niciodată...” (Blanchot 1980: 16-17).

Întors în trenul românesc, protagonistul reconstituie perioada lui 1977. Evocarea unui an încărcat evenimential, cu repercusiuni vădite asupra destinului său de scriitor – : scrisoarea de aderare la Charta '77, arestul din Calea Rahovei (1 aprilie), excluderea din Uniunea Scriitorilor (9 aprilie), slujba la Biblioteca Centrală (sfârșitul lunii iunie), hărțuirea de către securitate (în vara aceluiași an), exilul francez (20 noiembrie) –, îl determină să analizeze întâmplările cu un ochi care pune într-o lumină mai puțin favorabilă generațiile spațiului dunăreanocarpatic.

Ca factor al reconstrucției valorice a societății, al reîntemeierii istorice, culturale și ontologice, Paul Goma dă o replică comunității amnezice și analfabete, în favoarea descendenței și a continuității ignorate de români. În acest sens fetele/femeile devin un prilej de argumentare și de demonstrație, analizate individual și în interdependență, cu asocieri care trimit fie la Gherla, fie la Lătești.

Prin urmare, dincolo de rolul de exponentă a spațiului paradisiac și pornind de la acesta, *femeia*, înzestrată încă din *Facere* cu o voință irezistibilă spre cunoaștere, *devine o breșă prin care se intră în istorie*. Căci ea îmbracă atributele unui rol dublu: nu doar de perpetuare a speciei, ci și de iluminare a acesteia prin raportare la un trecut pe care îl cunoaște sau care i-a fost povestit, la rândul ei, de către o altă ascendentă. De aici și legătura vădită dintre protagoniste:

*Vecina din dreapta* (s.n.) șade țeapănă, la o bună palmă de spătarul de mușama [...]. Și, desigur, nu se vede [...]. Până atunci, în oglindă se vede un geamantan roșu. [...] Geamantanul nu-i al meu și miroase, prin sticla oglinzii, exact așa cum mirosea sora popii unguresc. [...] O chema Ibolya. [...]

I-aș face Profilei o hartă a mirosurilor, în culori – dacă n-ar vorbi. [...] Are glas cu care poate face orice: dansa, tăia lemne, descuia încuietori – chiar și copii.

Ibolya avea glas ne-plăcut: măcăit, emis din rădăcina gâtului, ca mai degrabă ungruii decât ele. [...] La urma urmei, nimic nu avea plăcut, atrăgător, în afara mirosului (Goma 2008: 68-69, 83).

... *fata asta, vibrionanta* (s.n.), dacă nu are, să zicem 14 ani, după cum arată, atunci sigur are 22, după cum nu vrea să arate. Deloc. Și, deși nu i-am auzit glasul, sânt sigur: e ardeleană. De pe la Cluj. Să zicem: de lângă Gherla. [...] Gabriela de la Gherla, cea din Ochii Zărcii, în '58, avea... Cât să fi avut, dacă umbla cu băieții? Cel puțin 14. Dar putea foarte bine să aibă 2! Sau nici unul, eu s-o pornesc pe ea în viață, eu să-i dau direcția – după ce eu cu mâna mea am făcut-o. [...]

Ceastălaltă, *fata de sub oglindă* (s.n.); fata din fața mea e slăbuță, cu sâni mari; mai degrabă alungi. [...] Are, peste ochi, alți ochi, pictați; sau aplicați. Rotunzi-rotunzi, arcurile pleoapelor nu sunt arcuri ci jumătăți de cerc, urmărind fidel, ex-centric, rotundul irisului albastru-verde. [...]

*Cea din stânga ei* (s.n.) aduce cu Smaranda. Prototipa: grecoaică din Constanța. Copia are același păr bătînd în albastru, lung, cu firul gros, ochi negri, pleoape brumării: buze cărnoase, viorii (*Ibidem*: 75-77).

După cum se poate observa, conjugând toate timpurile verbului *a crea* și încercând toate bucuriile creației, naratorul cartografiază o varietate a chipurilor feminine pe care le învăluie în grație și lentoare. Delicate și fragede, aceste ofelii în floare țintesc, de sub rotundul irisului și al gurii, însemnul perfecțiunii. În slujba acestui deziderat și în acordul scrierilor precedente gura, ca figură centrală, se transformă în simbolul uterului matern, copiind originalul din centrul corpului. Desfătăta în construcții ludice și răsfățată la poalele daliilor în floare, *corporalitatea devine textualitate*: mâna se preface în literă, iar chipul în cuvânt, într-o plenitudine care desăvârșește trupul cosmic al scriiturii.

Mai mult, nevoia de a pune la feminin tot ce e învăluire și dulceață este, după o afirmație fericită a lui Gaston Bachelard, un semn vizibil al trăirii sub imperiul reveriei. Căci atât filosoful,

ca și Paul Goma, ca și alții de altfel, au nevoie să simtă cuvântul feminizat dintr-un capăt în celălalt, dăruit cu o feminitate irevocabilă: „Pentru un visător de cuvinte, există cuvinte care sunt *scoici de rostire*. Da, ascultând anumite cuvinte, așa cum copilul ascultă marea într-o scoică, un visător de cuvinte aude vuietul unei lumi de reverii.

Alte vise se nasc atunci când, în loc să citim sau să vorbim, scriem cum scriam odinioară, pe vremea când eram școlari. Străduindu-ne să scriem frumos, ni se pare că ne deplasăm în interiorul cuvintelor. Ia te uită la litera asta! O auzeam prost când o citeam, altfel o asculți acum sub condeiu atent. Și astfel un poet poate să scrie: «În cârlionții consoanelor ce nu răsună nicidecum, în fundele vocalelor ce nu vocalizează niciodată, voi ști oare să-mi clădesc căminul?» (Bachelard 2005: 58).

Care va fi fiind, dincolo de aceste inserții, principiul unificator al diversității feminine pe care îl reclamă naratorul însuși și care s-ar dovedi operant pentru orice clasificare? Altfel spus, cum ar arăta acel mecanism de perfecționare și de cunoaștere care ar putea fi atribuit atât scrierii, cât și tuturor fetelor de la Lătești, și care ar explica strategia naratorială: aceea de a abandona, pentru a relua mai apoi, sub formă circulară, la distanță de capitole, obiectul (sau subiectul) investigat?

În tot cazul există (chiar dacă în subteran, escamotat privirilor grăbite) un sistem complex care elucidează modalitatea de expunere, cu referire la partea integrală sau doar secvențial, pornind de la prezentarea, abandonarea și revenirea asupra obiectului cercetat. În fapt, și textul o dovedește, cunoașterea (ca și scriitura în sine) se realizează pe mai multe niveluri: chiar dacă denotă o prezentare atipică, fiind abandonate încă din expunere, reprezentantele sexului frumos beneficiază de o abordare progresivă, caracterizată printr-o revenire scrupuloasă și intensă, în sensul unei completări, a unei îmbunătățiri sau refaceri. Rezultă, în definitiv, o mișcare circulară care are ca finalitate apropierea subiectului explorat:

Desigur, cu ocazia primului (jet – s.n.), fac descoperirile: persoane, drumuri, peisaje (feminine, desigur); însă după ce la iau în stăpânire, mă întorc: să le posed. Să le cunosc. Să le cuprind, aflu, găsesc. Mai departe: descopăr, dezvălui, dezvelesc; pătrund, înțeleg, explorez, scrutez – ba chiar studiez cu creionul în mână (sau gură), examinez, sondez, 'cerc – de aici: am cercat-o! – cumpănesc, măsoar. Ca să mi-o, în sfârșit, apropiez (Goma 2008: 184).

Iubitor de frumos și de cunoaștere povestitorul optează, în căutarea desăvârșirii, pentru chipul femeii. Și dacă la început și-o imaginează și descrie ca având față, gură, mâini sau orice

altceva aparține corporalității, cu cât se apropie de Frumusețea absolută imaginile se estompează și se unesc într-o *imagine extenso* a Divinei Frumuseți. A acelei frumuseți care, așa cum o descrie Platon, nepângărită de trupuri omenești și de culori, de nimic din multele zădărnicii pieritoare, trebuie închisă ca existând în sine, deopotrivă cu sine și împreună numai cu sine, și ca având, în veșnicia ei, mereu aceeași formă. Iar toate celelalte frumuseți sînt părtașe la ea, dar în astfel de chip încât nașterea și pieirea acestora nu duce nicidecum la vreo creștere sau scădere în lăuntrul Frumuseții, pe care toate acestea o lasă neschimbată (Platon 1995: 138-139). Abia urcând deasupra frumuseților pieritoare putem afla, conchide filosoful, ce este Frumusețea cu adevărat.

În căutarea frumuseții întru care să zămislească, dar și ca urmare a râvnii spre unitatea primordială, naratorul, transfigurat în Adam, se unește cu Eva, întruchipare a Divinei Frumuseți, pentru a dobândi veșnicia. Desigur, nu a trupului, ci „permanența în univers a unei împliniri a omenescului, *virtutea adevărată*, neanaloagă cu nici o alta. Pentru că se naște [...] nu din iubirea întru frumusețe a ceva rîvnit, ci dintr-o stare care nu poate fi decît *iubirea în sine a frumuseții în sine*, un proces infinit” (Petru Creția *in* Platon 1995: 52-53). Dincolo de orice râvnă și posesiune, dorința se transformă, așadar, într-o iubire care subzistă etern în virtutea artei:

Am senzația că în toată țara (exagerez: în acest tren – fie: în compartiment) sîntem două persoane ce comunică între ele: Suzana și bărbă’-su. De acord: ea nu se află, fizicament, aici, dar ce importanță: antena ei, fetica vibrionica, clopoțica, fata ei, mama mea, cam tot acolo.

Mă sâcăie, mă mîngâie, nu-mi dă pace o frîntură dintr-o ceva:

«Șade-Adam și Eva lui...» [...]

Șade, șade – unde? A-ha:

«Sus, în poarta Raiului...» – nu: «Sus, în vârful Raiului», asta-i, «Șade-Adam cu Eva lui...»

Cumva «bate» – în poarta aceea? Nu, doar șade – «sus, în vârful Raiului».

Vecinii de compartiment vorbesc – românește – în timp ce, la un colț de cotitură, așa cam în vârful Raiului, șad eu cu eva mea. Nu ca în Basarabia, ci doar de mînă. Bate vîntul rece, ne e frig, ne e jale, sîntem singuri pe lume și trebuie să facem noi lumea și nu știm cu care zi să începem, dacă ar fi după mine aș începe cu a șaptea, e cea mai dulce, fiindcă ședem ca la noi, în Basarabia (Goma 2008: 81-82).

În concluzie, se creionează o unitate în diversitate care reduce, ca într-o metaforă a jocului de șah, relația inițială la două persoane. Analizate circular, printr-o permanentă mișcare de rotație femeile se convertesc, ca părți componente ale aceleiași rădăcini în Eva, degajând la fiecă atingere și prin fiecare por suflul puternic al vieții. De altfel, făcută din coasta lui Adam creația însăși inspiră, prin chipul femeii, viață, pentru a se uni cu Creatorul și pentru a deveni, finalmente, „o gândire conștientă de sine și constituindu-se ca subiect al obiectelor sale”. Totodată, în măsura în care nu apără idealuri, ci ființe concrete, Paul Goma pledează pentru și ne incită să vedem în cuplu ființa morală completă.

Astfel, într-o comuniune deplină, Venus și Mercur, scăldați în seva niciodată uității lor origini concep o lume nouă, în doi, sub semnul imuabil al Facerii. Căci, după cum spunea Marcel Proust, lumea a fost creată nu o singură dată, ci de atâtea ori de câte ori apăreau artiști originali.

### **Bibliografie**

1. Bachelard 2005: Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, Prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45.
2. Blanchot 1980: Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, București, Univers.
3. Camus 2011: Albert Camus, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, Traducere din limba franceză de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Introducere de Irina Mavrodin, București, Editura RAO.
4. Enescu 1985: Radu Enescu, *Ab urbe condita. Eseu despre valoarea omului și umanismul valorilor*, Timișoara, Editura Facla.
5. Goma 2008: Paul Goma, *Adameva*, București, Curtea Veche Publishing.
6. Goma 2009: Paul Goma, *Roman Intim*, Ediția a 2-a, București, Curtea Veche Publishing.
7. Grando 2008: Silviana Simona Grando, Adriana Gaiță, *De la simțuri la rafinament*, Timișoara, Brumar.
8. Iosifescu 1963: Silvian Iosifescu, *Particularități ale realismului critic românesc dintre cele două războaie*, în „Viața românească”, nr. 6-7, iunie-iulie.
9. Lévinas 1999: Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, Traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca, Postfață de Virgil Ciomoș, Iași, Polirom.



10. Platon 1995: Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Humanitas.
11. Poe 1971: Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, în românește de Mira Stoiculescu, Prefață de Matei Călinescu, București, Univers.
12. Poulet 1987: Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, Traducere de Irina Bădescu și Angela Martin, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Univers.
13. Raicu 1978: Lucian Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii*, f.l., Cartea Românească.
14. Read 1969: Herbert Read, *Semnificația artei*, în românește de D. Mazilu, Prefață de Theodor Enescu, București, Editura Meridiane.
15. Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Volumul II, Traducere de Crișan Toescu, Prefață de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane.
16. Verdery 1994: Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Traducere de Mona Antohi și Sorin Antohi, București, Humanitas.