

## Paul Goma. Complexitatea retorico-poetică a *Romanului-intim*

Mariana PASINCOVSCHI\*

**Key-words:** *Paul Goma, intimate novel, complexity, literarity, simultaneity, narrative distance, Communist System*

Căpătându-și sensul deplin prin referire la scrierile precedente, romanele lui Paul Goma trebuie citite, cum scrie Tatiana Slama-Cazacu, „ca un întreg [...], cu și prin celelalte: ele se determină reciproc în lectură” (Cazacu 2000: 120). *Romanul-intim*, ca ultimul volet al ciclului autobiografic, adună laolaltă teme, motive, elemente de compoziție, stil și limbaj identificate în volumele anterioare, venind cu inovații la nivel naratologic, lexical și de structură, ceea ce o îndreptățește pe autoare să îl considere un „summum specific al «limbajului Goma»” (Cazacu 2000: 121).

Construit în baza simultaneității, unind, prin prisma unui timp prezent în care se instalează ca observator acțiuni derulate în trecut, re-aduse în față și proiectate, ca urmare a situațiilor dramatice la care este supus, pe axa viitorului („Și de am să mă scol [...] – pre mulți am să scriu eu”), textul reflectă amoralitatea Sistemului Comunist, asemuit femeilor depravate, care își ascund adevărata identitate folosindu-se de masca minciunii, a ipocriziei și lașității, de o ferocitate care nu poate prevesti decât moartea. Jertfe involuntare ale sistemului, ele se transformă în agenți ai acestuia, în agregate care, fiind mânate de arma slabului, ura, devin mai eficiente decât cei ieșiți de pe băncile instructajului. Compătitor mai degrabă decât vindicativ, cu o alură individuală, dar privind lucrurile la general, prozatorul scrie romanul în numele adevărului, scrisul devenind o jertfă de sine, atât pe tărâmul artei, cât și pe cel al vieții de zi cu zi.

Împărțit în trei părți, distincte ca dimensiune și compoziție, romanul îmbină, și de această dată, poeticitatea și cruzimea, ludicul și infernul, într-o expresivitate care modulează ritmul interior, *ego-grafiind* (Mihăieș 2005: 127) un spațiu al ficțiunii, în care prozatorul își îngăduie comunicarea dintre *eul biografic* și *eul scriptural*. Dacă partea a doua, *Întors*, deschisă către *metatext*, confirmă premonițiile presurate cu dexteritate de-a lungul narațiunii, orientând lectura, prima parte, *Dus*, captează prin dimensiunea ludică, vizibilă în cadrul monologului sau al dialogului auctorial – un „limbaj interior [...] din el-însuși, sau al său *cu sine*, dedublat, sau al celorlalți” (Cazacu 2000: 123), angajând persoanele întâi, a doua și a treia. În acest sens, mutarea către punctul de vedere al *eului narator*

---

\* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România.

(„povestitorul”) sau al *eului care trăiește* (personajul) trebuie înțeleasă ca o formă de focalizare, observată în prezentarea conștiinței.

Pornind de la acest prim nivel, ne propunem să refaceam macrostructura narativă, urmărind traseul sinuos al personajului, narator autodiegetic care, înainte de a se adresa cititorului, invită propriul „eu” într-un „joc” din care învață ce înseamnă „a muri cu adevărat”. Maturizat ca urmare a experiențelor terifiante, trăite sau observate prin trăire, el se va orienta către cititor, oferind considerații de istorie literară, analize psihologice, sociologice, lingvistice, dedesubturi ale absurdităților istorice, impregnând scrierea cu o analiză minuțioasă a *topografiei feminine*, observate și observabile de-a lungul întregii narațiuni.

Demarând cu scena trezirii, într-o sâmbătă dimineața, la gazdă, naratorul strecoară cu dibăcie amănunte legate de timpul „real” al povestirii, din care aflăm că este „instructor superior de pioneri” (ca urmare a deziluziei de la Institutul de Cinematografie), la sfârșitul primei săptămâni de lucru (așadar, în septembrie) și, respectând „planul” repetat în mod obsesiv, se pregătește să plece acasă, din nefericire tot la gazdă, la părinți, la Jibert. Deși convingător în demersul său, epicul abolește acest curs și urmărește traseul inițial, cel al plecării „reale”, ca posibilitate de a se îndrepta, prin retrospectivă, într-un alt timp, străin evenimentului narat, când va reveni la cel dintâi doar pentru o nouă „escapadă”. Întâlnindu-se cu adevărat o singură dată în text, odată cu întoarcerea „reală” a naratorului la gazdă, aceste trasee se unesc și, ca urmare a acțiunii planului retrospectiv asupra celui „real”, inculcând ideea că l-ar putea copia, sporesc tensiunea, figurând ca un tot unitar, subliniază simultaneitatea și înfățișează complexitatea actului narativ.

Capabil să cronometreze parcă timpul, protagonistul evidențiază cele trei momente ale zilei – dimineața, amiaza și seara, momente care încadrează scenografia romanului ca o ramă, orientează lectorul în hățișul digresiunilor și facilitează perceperea celor două planuri. Totodată, dincolo de rolul de busolă pe care și-l asumă, acest mecanism trimite, încă de la primele pagini, înspre spațiul desfășurării intrigii, când cele două timpuri se vor suprapune, punctul culminant (atât din planul evocat în prezent, cât și în cel retroproiectat) desfășurându-se în jurul orei 10:

*Era abia sâmbătă; și abia dimineață* [subl.n.]. Nu-și desprinsese fularul de la gât, decât după ce intră în curtea școlii (Goma 2009: 19).

Ea: pe bicicletă, el pe jos, pe-lângă. Se îndreaptă încet, încolo, înspre șosea. Adineauri ieșiseră de la școală, *era sâmbătă imediat abia după prânz* [subl.n.], abia încetase de bătut clopotul din turnul bisericii săsești aflate în curtea școlii [...], liniștea instalată ar fi trebuit să fie veselă, înveselitoare – și el era trist, întristat și (nu se vedea, era, pe dinăuntru) înlăcrimat.

– Nu spui nimica?, mai încercă el.

– Ce să spun.

Chiar așa: ce să spună – ea? *Era sâmbătă după-amiază* [subl.n.], școala se terminase, învățătorii, profesorii (chiar și instructorii superiori!) își încheiaseră nobila și devotata lor misiune pe această săptămână – or s-o ia de la capăt poimăine, luni. Pân-atunci... (Goma 2009: 21–22).

Ai fost elev intern, dar știi numai din citite cât de triste sunt sâmbetele-seara celor rămași consemnați. *Acum ai să cunoști o sâmbătă seara la țară; la gazdă – chiar dacă te duci la Jibert, la părinți, tot țară și tot sâmbătă – și tot gazdă, nu acasă* [subl.n.] (Goma 2009: 27).

Se destinse când auzi glasul femeii ce-și aștepta gazul întrebând la câtu-i ceasu’.

– Un fârtai la zece, veni răspunsul dinspre boltășiță.

„*Abia zece fără un sfert* [subl.n.]!” se miră el – și nu se hotărî; să se bucure că e atât de devreme, ori să se-ntristeze că se înșelase – *credea că e cel puțin miezul nopții* [subl.n.] și doar din întâmplare cooperativa rămăsese deschisă (Goma 2009: 287).

Care este, totuși, punctul generator al romanului, și cum se explică atracția protagonistului față de „domnișoara-de-la-germană”, Lotte, pentru care renunță să plece la Jibert, hotărât să îi facă o vizită neanunțată la Rupea, de unde se va întoarce, însă, crezând că e trecut de miezul nopții?

Descriind atmosfera de la gazdă, asupra căreia vom reveni, și îndreptându-se înspre școală, mai mult tensionat decât bucuros, percepând roșul cravatei ascunse cu grijă ca pe o povară, pe care își promite să o poarte la vedere („De luni o port pe de-asupra! Jur: de luni, o port la vedere”) (Goma 2009: 19), protagonistul, deși dezinvolt și ironic la adresa gazdei, dar și a colegului Fritz Orendi, „Haplea Biciclistul” (care făcea naveta de la Jibert, ocupând postul de director al școlii germane) întâlnit pe drum, devine stingher în prezența lui Lotte, comportament care dă textului savoare și dinamizează situația narativă. Oază de libertate într-o lume stăpânită de ipocrizie, Lotte întruchipează normalitatea pe care naratorul o râvnește, în amintirea unor vremuri apuse, când era elev la liceu, la numai un pas de a deveni student, „normalitate” de care se agață pentru a supraviețui, privind-o cu recunoștință și admirație:

Acum era aproape liniștit. Asigurat: în pragul școlii germane: Lotte. Lotte. Lotte ținea, stăpânea, flutura ceva roșu. El oftă. Își simți pleoapele plutind pe lacrimi, valuri. Oftă încă o dată, acum de recunoștință: ca și cum Lotte i-ar fi luat de la gât povara, jugul, lațul: cravata.

Porni. Se opri iar.

„Doamne-Dumnezeule, fă să și-o pună la gât, înainte ca eu să ajung cu numărutul până la trei... Unu... Doi...”

Deschise ochii, cu teamă, binișor după patru. O pioneră plină de ochi verzi și de fundă albă tocmai i se uita drept în gură cu gura-i rotundă, coralie. Mai încolo, pe treptele școlii germane, în timp ce-și înnodea cravata, Lotte. Nu i se vedea gura, dar i-o preștiă.

Cu subțiorile dintr-o dată umezite, oprit în mijlocul curții, trase adânc aer în piept și spuse, uitându-se drept în pioneră:

– Îți mulțumesc, Doamne-Dumnezeule. Știi Tu pentru ce, nu? – acum o întreba pe fetiță.

– Îmhî!, făcu aceea, bucurasă, dând din fundă (Goma 2009: 20).

Deși cu un fizic mai puțin impunător, care ar fi trecut neobservat în alte circumstanțe, Lotte îi trezește naratorului sentimente profunde, de adolescent îndrăgostit, care încearcă să crească în ochii fetei, „privind-o de jos în sus și de la

stânga la dreapta”, și desenându-i portretul în tușe colorate, gata oricând să se amestece pentru o nouă reprezentare:

Nu avea șapcă pe cap – dar ce conta lipsa ei, în comparație cu prezența domnișoarei de la germană – cum de nu băgase de seamă cât e de, poate nu foarte frumoasă de pică, dar drăguță – ce spune el: cu ceva aparte, deosebit, mai ales caninul stâng încălecat, la alte persoane așa ceva ar da un aspect neplăcut, un aer de colțată, însă nu la domnișoara de ger’ [...]. N-ai să crezi, dar din pricina caninului încălecat fata dă impresia că e încrușată, crușă, de la dintele poncișat vine impresia: când Lotte nu râde, ochii îi stau drepti, neabătuți, însă când unul din ochi pleacă, ești sigur că și ea... ceva... pentru tine... [...].

Lotte are. Are Lotte coapse puternice, i le deduc prin fusta largă, de clasă, de stofă groasă: tari, fără a se arăta musculoase, își păstrează rotunditatea feminină – chiar fetitatea sportivă.

„Nimic nu e mai excitant decât o cadână sportivă!”

De unde-ai scos asta?

„Din... Am auzit-o, pe când o spuneam, e bine-așa?” (Goma 2009: 20–21).

Fără a-i răspunde cu aceleași sentimente, mai mult indiferentă decât interesată, mergând împreună de la școală până la răspântie – „ea: pe bicicletă, el pe jos, pe lângă”, de unde aveau să se despartă până luni, dialogul celor doi adolescenți, forțat de insistența protagonistului de a-și provoca partenera la discuție, se mută, prin micile intruziuni ale *eului narator*, într-un alt registru, transformându-se în monolog și luând în posesie, treptat, întregul spațiu de desfășurare scenică. Pe un post de observator, trădând o experiență străină dublului său, *glasul interior* al eroului își asumă rolul de controlor, veghind la buna funcționare a lucrurilor, în acord cu veridicitatea, subliniind exagerările și înscriind textul pe tărâmul nedefrișat al ludicului. Putem vorbi, așadar, de o dedublare a instanței narative, dedublare a protagonistului, în același timp personaj și narator, care va fi apostrofat de glasul propriei conștiințe. Dacă, în prima parte a romanului, discursul este în favoarea *eului dominant*, pe care îl vom numi narator, în partea a doua, odată cu maturizarea *eului dominat*, pe care îl vom numi personaj, și cu împăcarea de sine, dialogul celor doi protagoniști ia un alt mers, restabilind echilibrul și pregătind personajul pentru lovitura decisivă. De altfel, scris în baza unui jurnal, romanul își propune să înfățișeze două viziuni diferite asupra lucrurilor – cea de atunci, din perspectiva instructorului de pioneri, confuză și ușor eronată, supraordonată însă deja celei din timpul liceului de la Sibiu, și cea de acum, din momentul scrierii, superioară celor două, cu o distanță narativă care scoate în evidență maturitatea, separând temporal, spațial și psihologic cele două faze ale „eului” narator. Alternând perspectiva panoramică a naratorului auctorial, și punctul de vedere naiv, dar binevoitor al naratorului la persoana întâi, cu oscilații între persoanele întâi, a doua și a treia, acest „joc” devine o parte componentă a structurii narative, evidențiind stilul inconfundabil al prozatorului și producând efecte memorabile la nivel vizual, auditiv și de percepție.

Să vedem, așadar, cum se conturează profilul narativ și în ce măsură această schimbare ar putea răspunde problematicii românești.

Revenind la fragmentul prezentat anterior, cel al discuției purtate cu Lotte, se poate remarca, pornind de la identificare, începutul unei ușoare opoziții între *eul*

*narator* și *eul care trăiește*, opoziție redată sub formă de monolog, trădând un eu care manifestă trăsătura caracteristică a personajului-reflector: reflectă în conștiința lui situația sa momentană, inclusiv reminiscentele evocate de această situație (Stanzel 2011: 310). Iar în acest sens, următoarele exemple sunt concludente:

Lotte se duse, se întorsese, îl ocolise, acum era iar în dreapta lui. Zâmbea. Dar nu lui – era foarte-foarte atentă la bicicletă. El zise:

– Când nu te duci la film, nu te duci la teatru, nici la baluri – unde dansezi waltz cu, pe crupă, mâna lui Johanz – ce faci? Citești? Ce?

Iar ai călcat în străchini, măi băiete – după-aceea te miri!

Nu mă mir, dă-mă naibii!

Bine, nu te miri – așteaptă-te să plece, fiindcă tu... (Goma 2009: 27).

El mergea cu privirea-n pământ, cu gândul la răspântie. Până acum doar citise despre – uite, venise clipa să trăiască scurgerea sângelui din tine, picătură cu picătură, pas cu pas, metru după metru: te golești de sânge, de sens, de drum alături de ea – alături de toate...

Am citit-o în multe cărți proaste – asta; mi-a venit rândul să fiu și eu personaj prost dintr-o carte proastă.

Mi-a venit. Rândul. Ne-a venit, măi băiete și dragu-mamii (Goma 2009: 28).

Contopite la început și comunicând prin intermediul monologului, cele două ipostaze ale eului se despart treptat, într-un dialog-monologat în care, întărâtând așteptările personajului și suscitând discuția, intervențiile naratorului sporesc comicul și îmbracă textul în savoarea paginilor clasice. Hotărât să marcheze, prin intermediul ghilimelelor, cuvintele *eului care trăiește*, cele nemarcate aparținând *eului narator*, Paul Goma facilitează înțelegerea textului și ajută cititorul să se orienteze în spațiul celor două entități. Deși adoptă rafinamentul și bogăția emoțiilor evocate de poezie și de muzică, plăcerea invenției lingvistice nu subordonează, însă, logica evenimentelor, contrapunându-se „vechilor romane” idealiste și prea puțin verosimile:

Își scoase mâna dreaptă de sub reverul vestonului; și-o șterse discret, să nu fie transpirată atunci când are să-și ia rămas bun – deși, dacă Lotte n-are să-și scoată mânușile...

N-are să dea mâna cu tine, la despărțire – cum să dea, de sus, de pe bicicletă?

„Să coboare. Cât să dea mâna – după aceea mai vedem noi. Nu-mi transpiră palmele, dar nu se știe ce le poate apuca chiar acum...”

Mai ales când vine, vine, vine peste tine ca o sâmbătă-seara [...].

Lotte făcea acum pe-loc cu trei metri înainte de.

„Și, fă, Doamne, să-și piardă echilibrul!”

Să cadă?

„Să coboare; să mai rămână un minut sau cinci, o sportivă ca ea, cu coapse de oțel (și de catifea) ar acoperi drumul până la Rupea în mai puțin de un sfert de oră, contează oare zece-douăzeci de minute rămase-n mine?”

Și dacă are întâlnire? Undeva, departe, dincolo de Rupea – uite-o cum s-ambrăcat, încălțat: are întâlnire. Cu altul.

„Trânțește-o, Doamne! Dă cu ea de pământ, Domnule – dar nu prea tare și, atenție, să nu nimerească în vreo balebă. Scutur-o din Pomul Bicicletei, doboar-o

din Corcodușul Cunoașterii de sine, ca să mă cunoască pre mine, să am eu ce aduna, scutura, consola, mângâia, iubi tare-tare...”

Doamne-Doamne era, în continuare, băiat bun: n-o trântea. Lotte, în echilibru, pe loc, răsucise capul – de multă vreme îl privea; și-i zâmbea. Și nu cădea. Măcar de formă... (Goma 2009: 29).

În tot cazul, prezentarea celor mai multe fragmente se focalizează alternativ asupra *eului narator* și asupra *eului care trăiește*, fără a lipsi nici referința la persoana a doua, familiarul „tu”, care scade distanța dintre persoane și le așază sub semnul ironiei reciproce. Evidentă rămâne și diferența care se instituie între un narator la persoana întâi personalizat și un narator la persoana a treia auctorial, precum și alternarea referinței pronominale la persoana întâi și la persoana a treia. Cum s-ar explica acest fenomen și care ar fi, dincolo de valoarea estetică, motivația prozatorului?

În consens cu teoria lui Franz. K. Stanzel, tindem să precizăm că, „întrupat” în lumea personajelor, având o corporalitate care e parte a existenței sale ca subiect care trăiește, naratorul la persoana întâi aparține realității reprezentate, iar procesul narativ este întotdeauna legat de experiența „eului” său. Spre deosebire de acesta, naratorul la persoana a treia auctorial nu este întrupat nici în interiorul, nici în afara lumii ficționale, situație care îi permite să acționeze de sine stătător, fără a nu avea nicio constrângere de a nara. Îmbinarea celor două perspective în cazul *Romanului-intim* explică diferența cea mai importantă legată de motivația actului narativ:

În cazul unui narator întrupat, aceasta este existențială, e direct legată de experiențele sale concrete, de bucuriile și supărările trăite de el, de stările și nevoile sale. [...] Procesul narativ și experiența naratorului formează o entitate, cu alte cuvinte, cititorul este invitat în mod constant să țină seama de unitatea existențială a eului care trăiește și a eului narativ. [...] Pentru naratorul la persoana a treia, pe de altă parte, [...] motivația e mai degrabă estetic-literară decât existențială (Stanzel 2011: 151).

În același timp, opțiunea pentru timpul prezent, evocat prin prisma naratorului la persoana întâi, oferă posibilitatea indicării distanței narrative, care ar fi rămas nemarcată în cazul unei narațiuni la persoana a treia (în textul care urmează, am preferat să indicăm, în paranteze, ipoteza noastră):

Își umezi buzele, pregătindu-se, oftă adânc, de pregătire, îndepărtă brațele de corp – a neputință (naratorul auctorial):

– Văd că a venit momentul să... (*eul care trăiește*).

– Dacă tu nu mai ai timp... (Lotte în planul monologului, din postura *eului care trăiește*).

Lotte vorbește? Ori Lotte din dorința lui? (naratorul auctorial) Dacă-i pe-așa, atunci ducă-se la săsălăii ei! (*eul care trăiește*) – se răsuci și o porni... (*naratorul auctorial*).

Unde te duci, peste arătură, boul lui Dumnezeu? (*eul narator*).

„Mă duc unde mă duc, nu te privește (*eul care trăiește*) – nici pe mine (*eul narator*)”.

Dar ea vrea să mai rămâi... (*eul narator*).

„Asta să i-o spună ăluia!” (*eul care trăiește*).

Traversase ulița școlii, ca s-o poată lua la stânga, pe șosea, către gazdă – și de-acolo mai departe, spre Jibert.

Mai mult îi simți prezența decât o văzu alături: o știu cu pielea obrazului dogorită de pielea ei și cu nările (*naratorul auctorial*).

Laudă-te că i-ai făcut portretul mirosurilor (*eul narator*).

„Nu portretul mirosurilor, deșteptule: portretul – i l-am făcut – din miroase, din amiroase, din mirozne, din mirori. Acum n-are decât să tot plece – ducă-se originalul, rămân cu forma, las-că-mi torn eu alta, altele” (Goma 2009: 30) (*eul care trăiește*).

Chiar dacă probează că stăpânește mai bine gândurile fetei, apostrofându-și dublul pentru timiditatea de care dă dovadă, naratorul nu ezită să îi facă, totodată, o analiză, urmărindu-l de la distanță cu obiectivitate. Încercând, prin schimbarea referinței pronominale de la „eu” la „el” să se detașeze de experiențele sale anterioare, asumându-și un rol care sporește contrastul dintre cei doi, această deviație „afectează”, în special, *eul care trăiește* și îi accentuează poziția nefavorabilă. Pe de altă parte, întoarcerea convențională a narațiunii la persoana întâi ( trecerea de la „el” la „eu”) presupune o anumită reflectorizare a situației narative. Așadar, variația pronominală îi permite prozatorului să-și examineze personajul din exterior și să confere cuvintelor acestuia un sunet special în urechile cititorului. În același timp, absența semnelor grafice, copiind demersul gândirii trăite și împrumutând voiciunea enunțării poetice, cu trimitere netăgăduită la jurnal, printr-o fragilitate evidentă a granițelor dintre realitate și ficțiune, captează atenția cititorului, hipnotizându-l și pregătindu-l pentru „planul” paralel care își anunță deja prezența:

Ce te-a apucat? Nici Septimiu nu citise *Lotte in Weimar* – fiindcă de asta e vorba, iar vorba este că m-am apucat să trăncănesc despre cărți pe care nu le-am citit!; și trăncănesc, nu ca mine: cu dorință, ci ca alții pe care nu-i pot suferi, cei care se laudă cu ce n-au făcut, cu ce n-au citit, cu ce n-au...

Acum Lotte spunea ceva; sau îl întreba – iar acum repeta întrebarea. El dădu din cap amestecat, pentru ca ea să înțeleagă ce vrea și ce poate.

Nu trebuia nu trebuia nu să mă-ntorc din drú, trebuia să-mi vă’ de treaba mea să n-ajung să spun minciuni ca ultimul mincinos din.

Mergea ușor în fața ei și din ce în ce mai alert. Nu-i vedea mâinile înmănușate, pe ghidon, însă vedea-auzea fâșâitul încins al stofei frecate de cadru.

Văd fără să chiar privesc mânușile acuma știu știu acum cu ce aduce-aduce arcușul slăbit la Sighișoara cum ajung la Jibert notez asta cu asta cu arcușul slăbit la dar și cu astă mearsă mersul ei de ia’ mersul de mână cu asta atitudinea picioarelor lor și asta e și așa mersul nu mersul ci comportamentul picioa’... (Goma 2009: 32).

Deși vizibil îndrăgostit de Lotte, în stare „să îngenuncheze în mijlocul uliței și să-i sărute farul...” (Goma 2009: 24), naratorul grăbește despărțirea de ea, iar monologul amplifică viziunea din exterior unde, coborând cu câte un semiton în registrul grav, întrebarea retorică a protagonistului semnaleză derizoriul situației în care se descoperă actant principal, ca urmare a bunei organizări a Partidului:

ce caută

aici și

acum ce cauți acum-aici

ce Dumnezeu caut pe-aici pe ulița principală a unui sat necunoscut și la urma urmei indiferent și încă-ntr-o sâmbătă seara în fine imediat după prânzul pierdut vine ea și cina deasemeni necăștigată

Ce-o fi căutând? Făcând curte unei oarecari învățătoare de țară și încă de zor curtea aceea, făcută; și încă săsoaică, învățătoarea de țară, nici măcar localnică cinstită, ci navetistă din marele oraș Rupea – mai mare râsul; și plânsul (Goma 2009: 33).

Accentuând, cu ajutorul deicticelor spațio-temporale, distanța dintre două lumi – cea de *atunci*, la liceu, și cea de *acum*, ca instructor superior de pioneri, dar și distanța narativă dintre evenimentul „real” narat, și același, privit retrospectiv, textul denotă maturitatea *eului narator*, maturitate marcată prin intervalul dintre trăirea experienței și momentul scriiturii, cu un regret vizibil în ambele planuri. Nutrind aceleași sentimente, nemulțumită de prezentul înspăimântător: „– De ce n-ai rămas?, întrebă ea, mai departe. Ne-am fi cunoscut de un an de zile, ne-am fi cunoscut la Sighișoara, *înainte... Nu aici!... [subl.n.]*” (Goma 2009: 24), Lotte, și ea o „picată”, devine obiectul venerației protagonistului, obiect pe care îl abandonează, însă, treptat, din moment ce descoperă în el similitudini frapante cu presupusul unchi Ignat, iritante fizic și îndoielnice, prin urmare, din punct de vedere moral. Simbol al libertății mult-râvnite, mișcându-se cu grație și naturalețe, „operă” a candidatului eliminat, „băiatului decăzut”, dornic de a se ridica și de a-și depăși condiția prin dragoste, imaginea fetei pe bicicletă capătă o atitudine nefirească care îl determină să o evite:

Mergând spre răspântie; tu și eu; tu pe bicicletă, eu ușor înaintea ta – nu-ți vedeam decât mâinile înmănușate pe ghidon, însă vedeam, azeam cu pipăitul, cu mirosul: foșnetul, fâșăitul, şușuitul, aproape zumzetul stofei frecate de cadru. Îl mai auzisem, îl mai văzusem – scârțâitul. Știam unde și când, însă îmi țineam memoria la distanță, nu voiam să cedez nici o palmă de-aducere-aminte fleacurilor.

*Așa credeam* [subl.n.]. Că prezența ta sau trecutul fleacului. Nu mi-ai cerut exclusivitatea, în asta – nu mi-ai cerut nimic, eram gata să sacrific totul pentru tine – așa credeam; să renunț la trecut – numai pentru tine – credeam.

*Acum nu mai cred* [subl.n.]. De aceea atunci, la răspântie, l-am auzit pe tata zicând, cu glasul știrbit de durere și de vină:

– Bietul Ignat, Dumnezeu să-l ierte, pe unde-o fi acum... (Goma: 121–122).

Pentru că alătură, prin intermediul detaliului artistic, „stofa frecată de cadru”, două aspecte diferite, Paul Goma unește două evenimente distincte temporal și spațial, pe care le situează, ca urmare a simultaneității, în același plan, determinându-le să comunice, reîntregindu-se și explicându-se reciproc. Situat abia în planul episodului Sighișoara, când îl întâlnește, în incinta unui restaurant, pe presupusul unchi Ignat, „lăutarul bețiv, prim-violonist al Filarmonicii stalinienne” care, „urcat pe o masă din restaurantul gării [...] schelălăia un fel de Ciocărlie, ținând vioara cum se ține, însă arcușul răsturnat: lemnul jos și sub vioară; părul mult slăbit: deasupra, pe corzi – oricât ar fi slăbit părul, îmbrățișând vioara, arcușul nu avea destul joc, interpretul fiind silit să facă opturi, la fiecare mișcare lovea cu lemnul arcușului corpul viorii – o mizerie...”, naratorul dezvăluie adevăratul motiv al despărțirii de Lotte, accentuând simultaneitatea și dovedind o capacitate sporită de observație și de asociere:

Dar se petrecuse ceva, poate că din pricina aceuia grăbisem despărțirea: cadrul bărbătesc, fusta prea strâmtă și din stofă prea groasă, chiar mai scurtă decât cealaltă, de clasă, ampla, cuprinzătoarea, sublima – draga de ea...

Cu asta, groasă, se aude foșnetul dincolo de gaura cheii: un zgomot destrăbălat; chiar deșănțat – de-a dreptul crăcănat – al tivului frecat de cadru, cu aceeași mișcare de nefăcut ca arcușul cu părul slobozit al presupusului (de tata) frate al său, Ignat (Goma 2009: 129).

Pornind, așadar, de la cercetarea poziției lui Lotte pe bicicletă, protagonistul face o adevărată *teorie a moralității feminine*, luând ca premisă modul de a se purta cu picioarele. Dacă mersul elegant, omenesc, fără constrângeri, specific săsoaicelor – „Heidi la Sibiu, fetele lui Heinrich la Buia, Lotte aici...” (Goma 2009: 115) denotă castitatea fizică și morală, „grija vizibilă de a ascunde tot timpul, de a păstra la adăpost, feri de agresiuni: comoara [...], umblând cu pași măruți, împlețiți, petrecuți unul peste altul și tic-tocăiți, micșorați, meschinizați și cu pupilele bulbucate de teamă: să nu i se dezlipească, în mers, genunchii!...” (Goma 2009: 114) indică, pe lângă „infirmitatea” trupească, o infirmitate sufletească. Atribuind femeilor cu adevărat morale naturalețe, lipsă de constrângere în mișcare, ca și în gândire, prozatorul descoperă, pe de altă parte, în stângăcia fizică a celeilalte categorii, un comportament reticent, în care sălășluiește, însă, o ipocrizie fără margini. Dispus să extindă acest raționament și să îl exemplifice la nivelul întregului roman, Paul Goma ilustrează, încă de pe acum, conturarea a două axe distincte, care vor susține diegeza într-o *apologie a libertății* ca modalitate de a învinge, prin scris, întregul aparat de presiune comunistă:

Și atunci, cam așa: străin, lăturalnic, pieziș – în lume, în general, în special pe Corso, am așteptat prezentul de a doua zi, la ora zece; să-l concentrez într-un punct de linie, să-l dau la spate cu o mână, cu cealaltă să-l preiau și să-l așez în față.

De-acolo să-mi mai vină și cum vreau eu, om liber, nu cum îmi impune securitatea asta de viață (Goma 2009: 279).

## Bibliografie

- Bal 2008: Mieke Bal, *Naratologia. Introducere în teoria narațiunii*, ediția a II-a, traducere de Sorin Pârvu, cuvânt-înainte de Monica Botez, Iași, Editura Institutul European.
- Cazacu 2000: Tatiana Slama-Cazacu, *Viață, personalitate și limbaj: Paul Goma*, în „Vatra”, nr. 10–11.
- Goma 2009: Paul Goma, *Roman-intim*, București, Editura Curtea Veche.
- Mainguenu 2007: Dominique Mainguenu, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Iași, Editura Institutul European.
- Mihăieș 2005: Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Iași, Editura Polirom.
- Stanzel 2011: Franz K. Stanzel, *Teoria narațiunii*, traducere de Valeriu P. Stancu și Silvia Chirilă, cuvânt introductiv de Monica Fludernik, Iași, Editura Institutul European.

**Paul Goma.**  
**Rhetoric and Poetic Complexity of the *Intimate Novel***

In the study entitled *Paul Goma. Rhetoric and poetic complexity of the Intimate Novel*, we demonstrate, beginning with the whole scriptural organization and the biographical text, the writer's vocation totality, in a system of relations that highlight the undisputed literarity of both spheres. Built on simultaneity, connecting, in terms of present time which embeds, as an observer, actions from the past, brought back to the front and projected as a result of dramatic situations it has to face on the axis of the future, the text reflects the amorality of the Communist System, likened to the depraved women who hide their true identity using the mask of lies, hypocrisy and cowardice, with a ferocity that cannot foretell but death. It can also be noticed, as a specific feature of the first-person narrative quasi-autobiographical situation, the internal tension between the *self-hero* (the living self) and the *self-narrator*. Having different ages – the mature wise *self-hero* and the adolescent *self-narrator*, the narrator will become the character's consciousness, reproving him at the beginning with an "affectionate irony", in a dialogue with his own "self" that he will merge later, sharing the same existential connection.