

Paul Goma. Romanul *Sabina*: dialectica masculinului și a femininului în unitatea transcendentă a „dublului”

Mariana PASINCOVSCHI*

Key-words: Paul Goma, the novel *Sabina*, masculine dialectics, feminine dialectics, transcendental unity of the “double”, art of writing

Pentru a înțelege arhitectonica scriiturii, dezvăluind desuurile romanești, ne propunem o privire de ansamblu asupra întregului roman, încercând să îl percepem ca pe o totalitate finită, făcând abstracție de împărțirea în trei părți și explicând, totodată, importanța acestora în funcționarea mecanismului narativ. Iar acest lucru se impune cu atât mai mult cu cât o privire dispersată, necentrată pe înglobarea esențialului, riscă să creioneze o viziune opacă asupra scrierii, pierzându-se în amănunte și ratând, astfel, tocmai substanța care generează întregul. Situat într-un *acum* care analizează cu luciditate comportamentul adolescentin de *atunci*, dedublat într-un *alter ego* care povestește, se vede povestind, trăiește și re-trăiește o experiență re-născută sub condeii unui prozator matur și încercat de vremuri, palpabilă și nu-prea, îmbinând timpul imobil, istoric, cu timpul dinamic, mitic, dispus spre (auto)-reflexie și -analiză, textul ne pune în față povestea de dragoste a unui refugiat basarabean, „suficient de naiv și de, prin urmare: disponibil” (Goma 1991: 6). Cu o deschidere vizibilă către ficțiune, sugerată încă din primul subcapitol prin glisarea temporală, apelul la adverbe de timp, conjuncții concludive, naratorul ne situează într-o lumea imaginară a acțiunii sale, determinată de citirea și de scrierea propriei vieți, a propriului roman susținut de lecturi serioase și transpus într-un timp echivalent celui de după redeschiderea bibliotecii Astra din Sibiu:

Atunci citeam un roman – și-atunci citeam un roman

Citeam un roman și cât timp, Doamne, era într-o marți, marți, 14 martie; martie 1950

Acum suntem după, mult, puțin, oricum, nu înainte, așa că suntem în anul câtva, în anii viitori, 51. Sau poate chiar '52 – mai știi? Tot într-un martie și tot într-unul din 14 – atât că acum suntem exact joi; sau miercuri, depinde.

Și atunci, tot un roman – depindea foarte tare și, dacă aș spune, exact același! – cine m-ar crede? Nici măcar eu și, la dreptul vorbind, de ce m-aș crede? Chiar dacă ar depinde: chiar dacă ar depinde de viața aceuia, și a lui, un roman.

Ziceam că a fost o pură și simplă întâmplare; într-o oarecare marți dintr-un oarecare an 1950 martie 14; ziceam că s-a întâmplat să o cunosc personal – de Sabina vorbesc. Mai ziceam că o știam, însă nu făcusem cunoștință, apoi, la dreptul vorbind,

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

ea apăruse la Astra abia după re-deschidere (din decembrie '49, biblioteca încisă fiind p. Iventr). Așa că (*ibidem*).

Apelând la tehnica deducerii, personajul narator, transpus parcă în ipostaza de cititor, încearcă să explice cauza abordării acestuia de către Sabina, într-o îmbinare a premonitoriului și a acțiunii deja consumate, ale cărei consecințe le descrie înainte de a o prezenta ca atare. Inserând pe acest fundal diferite pasaje ficționale, îmbinând ludicul cu grotescul, basmul cu realitatea, Sabina depășește nivelul de personaj, devenind o parte componentă a naratorului, pe care o cântă și o așteaptă. De fapt, această tehnică a amânării reprezintă un pilon de susținere pe care naratorul nu întârzie să îl dezvăluie, contribuind la edificarea artei de a scrie:

Să spun, să nu spun? Dacă spun, neg ce spun; dacă nu spun, neg totul. Din fericire, am darul... Îmi place să povestesc. Iar o poveste povestită doar cu intenția de a-ți face ție plăcere – că povestești – de a face plăcere celui alt, iubitor de povești povestite – o poveste, zic, face, nu cât o explicație, ci mai întâi cât povestitul drumului până la acea explicare [subl.n.] – întortocheată explicarea poveștii (în fapt: povestea explicării), dar asta este. Mai bine să fac ceea ce știu să fac și îmi place să fac (*ibidem*: 285).

Trasată ca urmare a anticipării și a premonitoriului, acțiunea în sine va ocupa un spațiu îngust de desfășurare, predominând reflecțiile de după eveniment, de după plecarea Sabinei, inexistentă și, totuși, prezentă, eclipsând celelalte personaje feminine, regăsindu-se în toate și toate favorizând construcția ei. Îndreptând atenția cititorului către un moment de maximă tensiune – cel al descoperii „crematoriului” din curtea interioară a Astei –, naratorul nu face decât să pregătească lectorul pentru lovitura decisivă, cea a trădării de către Sabina care, vânzând cărțile salvate din rugul epurărilor, își va cumpăra ciorapi și chiloți de mătase...

Descrisă la imperfect, rezumată la perfectul compus sau ironizată prin amestecul celor două timpuri, acțiunea reprezintă o copie fidelă a imaginii Sabinei, în consens cu cele trei părți ale romanului, corespunzând *duplicității* întru obținerea unei cauze, *ostilității* de după și, în sfârșit, *neajutorării* și *fricii* ca urmare a locuirii sub cizma ocupantului sovietic:

Fata asta: te uiți la ea, o cuprinzi dintr-o ochire: pe de-o parte (ba nu: pe-o parte) arată slăbănoagă, șleampătă, fără grație; pe de alta (nu alta, ci: pe cant), nu strălucește prin deșteptăciune, apoi e de-o rea-creștere, de te-ntrebi din care bortă peșteroasă a ieșit, în patru labe – am exagerat, ca să se înțeleagă... De cealaltă parte (Sabina fiind ca o monedă: are cap, pajură – și cant), așadar, dacă o pui jos, cu pajura-n sus... În ciuda atâtor defecte, *în prima clipă spui despre ea că ascunde ceva; că amărățica, neformată, copila – vizibila – este, în realitate, o inversă* [subl.n.] [...]. Când însă o cunoști cât de cât, ca mine... *Dai de o căscată, neajutorată, zăpăcită* [subl.n.]: are nevoie să i se arate unde să pună piciorul la fiecare pas – pe stradă, în timp... Ceva și mai încolo te trezești cu a treia Sabină: *calculată, rece, tăioasă, nemiloasă; o Sabina-Mașina* [subl.n.] care, ca să ajungă unde și-a propus, trece peste oricine, peste orice – tu, însoțitor, crezi că o conduci de mână, ca pe Oarba, he-he-he!, te duce ea de nas, de căpăstru, calule, de ești ditamai asinul măgaric! – nu se oprește, nu se sinchisește de „flecure” ca: nu-se-face – e drept: fără să aibă conștiința că ea ar face ceea ce nu-s-ar-face...

Mai dincolo de siguranță, nepăsare, nemilă, o simți: nesigură [subl.n.], nu fiindcă n-ar avea idee cum să se descurce cu lumea din jur, ci pentru că nu știe ce să

facă cu sine în raport cu jurul, cum să se așeze – cum și unde s-o așeze, cum să și-o poarte pre ea, Sabina... (*ibidem*: 24–25).

Distanțându-se într-o primă instanță și sancționând-o ca urmare a trădării, minciunii și lașității, naratorul va consemna imposibilitatea unei separări atâta timp cât ea ajunge să facă parte din *el*, ca simbol al unei unități transcendente, devenind cutia de rezonanță în care *eul* se poate regăsi în plenitudinea sa:

- Sabina, am zis. Eu...
- Tu, a zis ea, în cealaltă pauză de sărut, apoi în următoarea: Tu – fără tine, ce aș fi fost eu fără tine? Tu – fără tine, nimica n-aș fi fost.
- Sabina, nu. Nu, de ce ? Nu eu – noi doi. Mai adevărat: tu – fără tine, ce-aș fi fost? Nimi?...
- Ba nu, zicea ea. Ba nu numai tu.
- Sabina, zisesem, fericit și stingherit și fericit de astfel de stingher. Dacă tu nu erai, nici eu n-aș fi fost. *Dacă tu n-ai fi existat, ar fi trebuit să te inventez* – am citit undeva, ori am scris altundeva – *mă scutur și mă zic: Și Sabina* [subl.n.]. Și eu, zic. Și oare, mai zic (*ibidem*: 239).

Pornind de la dualitatea Sabine se poate observa, așadar, caracterul *dublu* al scriiturii, diferența feței și a reversului, cu atât mai tentant cu cât nu se oferă privirii, împotrivindu-se a se revela altfel decât printr-un chip devenit trup, născut din cuvânt și reintrat în matca-i originară. Unitate a contrariilor, locuind *înăuntru și în afară*, într-o ciudată *atemporalitate a inconstienței*: totul s-a întâmplat deja și nu s-a întâmplat încă (Jung 1997: 248), romanul dezvăluie atributele necesare reușitei pe terenul de *cursă lungă* al prozei, exemplificându-le printr-un bogat arsenal scriitoricesc, îmbinând realitatea cu ficțiunea, într-o „copulație aromală” (Charles Fourier, *apud* Mădălina Diaconu 2007: 34) cu o conotație estetică. Continuând acest preambul, ne propunem să reflectăm modul în care se naște și se dezvoltă creația prozatorului, realizând asociații complexe la nivelul întregii scrieri și prezentând adevărata față a artei:

De asta e mai bun cuvântul decât culoarea-formele în pictură: denumești ceva prin altceva. Drumul, imaginar, imaginat, de la sân la sână (de pildă); de la coapsă la-ntr-una, *asta va fi adevărata artă: întreține ceva mister, nu spune totul, nu dezvăluie întregul, lăsându-te gol ca la Poarta Raiului, ci îți lasă o porțiță, o crăpătură, o găurice – pe-acolo străpungi, după puterea coapsei tale, vâlul înconjurător al sânelui ei* [subl.n.] (Goma 1991: 303).

Pendulând între auto-dezvăluire și auto-camuflare, de partea femininului prin imaginație, intuiție, dinamicitate, corporalitate și subiectivitate, iar a masculinului prin rațiune, sistem, ordine, *dinamism sacadat* și obiectivitate, cu o barieră fragilă între cei doi poli,

Textul își dezvăluie „moliciumea sa”, [...] de fapt o noțiune explicativă a scriiturii, ba chiar scriitura însăși, în desfășurare: scrierea în act, tremurând de dorință, corporală: „Textul pe care îl scrieți trebuie să-mi dovedească ceva: că mă dorește. Această dovadă există: e scriitura” (Adriana Babeți, prefață, în Barthes 1987: 19).

Compromis între dorință și interdicție, născută din unirea celor două jumătăți ale unei ființe unice, scrierea lui Paul Goma, depășind stadiul primar al înțelegerii

textuale, devine o meditație filosofică pe tărâmul artei, oferind o variantă a realității „așa cum este ea în realitatea... mea” (Goma 1997: 224).

Îmbinând *visul* cu *reveria*, *conceptele* cu *imaginile*, *rațiunea* cu *imaginația*, Paul Goma ilustrează dualitatea profundă a *Psyché-ului* uman, punând-o, asemenea lui Jung, sub dublul semn al unui *animus* și a unei *anima*. Axându-ne pe acest suport teoretic și îmbrățișând opera gânditorului francez Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, concepută sub semnul lui *anima*, vom demonstra că, la fel cum masculinul și femininul lui Jung,

stau sub dublul semn a două substantive latine: *animus* și *anima*: [...] bărbatul cel mai viril, prea schematic caracterizat printr-un *animus* puternic, are și o *anima* – o *anima* care poate avea manifestări paradoxale [...], la rândul ei, femeia cea mai feminină are și ea determinări psihice care dovedesc existența în ea a unui *animus* (Bachelard 2005: 68),

tot astfel și textul lui Paul Goma denotă *conviețuirea a două trupuri într-unul singur*, trimitând la motivul biblic al Facerii, în virtutea profeției creștine și a relației care se instituie între Creație și Creator:

Mama este o fecioară și tatăl nu și-a cunoscut soția. Știau deja că Dumnezeu urma să devină om, *căci în ultima zi, când această operă se va împlini, Creatorul și creatul se vor contopi într-unul singur* [subl.n.]: Astfel se va înnoi tot ceea ce este vechi (Petrus Bonus, *apud* Jung 1997: 288).

Există, astfel, un coeficient de feminitate în bărbat și de masculinitate în femeie, *anima* ca element feminin fiind

în exclusivitate o figură ce compensează conștiința masculină. În cazul femeii însă, figura compensatorie are un caracter masculin și ar trebui numită în mod adecvat *animus* (Jung 1997: 89).

Pentru a realiza o *psihologie completă*, în termenii lui Gaston Bachelard (2005: 64), Paul Goma alătură omenescului ceea ce se desprinde de omenesc, punând laolaltă poetica reveriei și prozaismul vieții (*ibidem*), prin „proiectarea” asupra ființei iubite a tuturor valorilor pe care le venerează în propria lui *anima* (ca și femeia care „proiectează” asupra bărbatului iubit toate valorile pe care propriul său *animus* ar vrea să le dobândească). Ceea ce rezultă este o „claviatură a patru ființe conținute în două persoane”, „claviatură” realizată prin intermediul dedublării, transpunerii sau al *transferului interior* dincolo de noi înșine într-un alt noi înșine, toate sub egida reveriilor de idealizare.

Cum se realizează însă uniunea cvadruplă în text și care sunt protagoniștii acesteia? Întrunind criteriile necesare unei unități transcendente, vom percepe această uniune servindu-ne de un crochiu care va viza:

- I. Raportul celor două puteri sexuate, *anima* respectiv *animus*,
- II. Elementul compensatoriu din fiecare,
- III. Dedublarea și
- IV. Transpunerea.

Focalizându-ne atenția asupra primei categorii, vom observa că naratorul denotă existența unui coeficient de masculinitate a fetei încă de la începutul

romanului, dovedind, mai apoi, existența aceluiași coeficient, de astă dată feminin, în sine:

Firește, o știam de pe Corso, cum să n-o știu, i se zicea Amica Orbilor, din pricina ochelarilor cu lentile fumurii, întunecate, însă la Astra [...] nu semăna deloc cu ea, cea trecută prin Corso – nu știu cum să spun, ca să spun corect și în același timp să n-o ofensez nici în lipsă – așa că spun, totuși: dacă era adevărat ce se spunea (eu nu mai cred, acum, însă științific s-ar fi putut dovedi), atunci *părinții ei, atunci când au vrut să aibe o fată, nu vor fi tăiat suficient băiatul* – de aceea *el făcea naveta spre ea și erau doi nu unu*, cam așa cumva (Goma 1997: 7).

Nuanțând această idee, alt fragment vine să confirme faptul că, părți ale unei unități complexe, fiecare dintre cele două jumătăți întreține o componentă a celuilalt, sesizabilă la nivel fizic sau reieșind din comportamentul celui analizat:

pendulându-mi privirea ei la ochiu-i, acum aproape urât, din pricina picioarelor ușor îndepărtate, iar stalactitele ude, scârlionțate, presărate mă făceau să cred iarăși în ce crezusem: *că fata este băiat tăiat* [subl.n.]... (Goma 2005: 264);

sau, într-un alt context:

Aș putea zmulge câteva scame succesivale din ghemul Sabineii, mai degrabă: agregat – deși ea este un agregat, mergând ca ceasul (cu excepția orelor de întâlnire, mai ales de venire), funcționând ca Sabina-mașina – încolo, încoace, oarecum în gol, pendularea ei arăta alt timp, iar ea-i mai degrabă un cronometru decât un coleg (necum prieten!), fie și adversar, dar alături ori față-n față, în aceeași cursă [...] (Goma 1991: 150).

Cât privește dimensiunea naratorială, aceasta confirmă prezența aceleiași mărimi, inversate și trimitând limpede la feminitate: „*mirosul de sabină vine de uite-aici, din hainele, din gura, din nasul meu, atinse – ei, da, din chiar nasul meu* [subl.n.], oricât ar părea de ciudat” (*ibidem*: 77), ba, și mai mult, figurând ca un element vital în circuitul materiei: „Sunt un naiv dacă-mi imaginez că pot scăpa de Sabina doar astupându-mi nările. A intrat pe nas, dar nu iese pe nicăieri, *face parte din mine* [subl.n.]” (Goma 2005: 192).

Legat de elementul compensatoriu, acesta poate fi sesizat la nivelul întregului roman, pornind de la construcția binară, vizând istoria și ficțiunea, dar și la nivelul acțiunii în care Sabina reprezintă inițiativa, iar naratorul materializarea acesteia. Desigur, textul pune la dispoziție și alte afirmații menite să întregască și să susțină acest raționament. În sprijinul demonstrației, elocventă pare a fi „definiția” celor două puteri, bărbatul ocupând, conform celor patru funcții a conștiinței reprezentate schematic de C.G. Jung (Jung 1998: 100) în forma unei sfere, funcția principală, gândirea, în centrul jumătății luminate, iar femeia situându-se în partea întunecată a jumătății de cerc, reprezentată de sentiment. Deși conștient de acest raționament, naratorul va inversa cele două jumătăți, atribuind femeii, ca simbol al „Coloanei Infinită”, vitalitate, permanență și senzualitate:

Răul din noi, din toți miroase (are dreptate tata: răii expiră, emană răul, exhală rău – îi simți, îi miroși), dar *femeia, ea nu e răul din noi, ci bunul din ea* [subl.n.]. De aceea, când o să fiu mare, destul de mărișor, ca să pot scrie, am să scriu povești, un roman întreg numai cu asta, numai despre asta: *cum este femeia, ea, făcută*, spre

deosebire de bărbat, *numai din materie vie, iar materia vie este vietate, iar vietatea ce este dacă nu suc mustos, sevă suculentă, zeamă mirosentă, abură olmentă?* [subl.n.]
Nu ca bărbatul: fier mort, beton armat (Goma 2005: 192).

Un fragment care învederează năzuința prozatorului către aspectele insondabile ale structurilor lingvistice, dezvăluind abilitatea descrierilor și capacitatea de surprindere și de provocare a lectorului, îl reprezintă pătrunderea în spațiul intim al Sabinei. Atenuând tragismul prin apelul la diminutive și augmentative, trimitând la basm sau la intruziunile lirice, amintind de Creangă, Paul Goma reușește să extragă atributele frumuseții: candoarea, puritatea, inocența, tocmai din spațiul aparent al unei „cauze pierdute”, demonstrând că grotescul poate deveni un izvor al sublimului. Îmbinând *dedublarea* cu *transpunerea*, naratorul face apel la toate subterfugiile scriiturii, mânuind cu desăvârșire *psihologia profunzimilor*, situându-ne într-un timp și un spațiu care demonstrează că „uneori realitatea depășește în imaginație imaginarul imaginat” (*ibidem*: 264):

... Și m-am oprit în dreptul ușii. N-am mai înaintat. Am așteptat.

N-a tresărit, nu s-a mirat de glasul meu – concluzie: pe mine mă aștepta:

Într-o poeniță. La un focușor – lângă un cortuleț.

Corticelel era cortoi – oricum, facem media: cort. Din cela militarul. Și nu se vedea, fără binoclu, dacă el, cortul-militar se sprijinea pe stâlpi, în centru, ori atârna de crengile vreunui stejar bătrân.

Focul fiind reșou, jos pe ciment; o lampă cu picior flexibil așezată pe o lădiță, alături.

Glasul al ei fusese: mirosul mereu-mereu – al cui al alteia, dacă nu al Sabinei? – inconfundabil.

Însă pe o altă lădiță, la foc, în fața cortului, ședea altcineva: un fel de militar, ofițer, judecând după cizmele de cavalerist, însă fără pinteni: rămăsese răosăturile de pe căpute și de la călcăie. Totuși, mâna ei, îngustă, albă, a ieșit din masa ofițerimii și s-a agitat, sonorizat: glasul Sabinei:

– Avem ceai. În două minute e gata.

Asta era o invitație. La ce-o fi, dar invitație. Așa că m-am apropiat.

Apropiindu-mă, perspectiva se modifica, dar, în continuare, cortul tot cort era, iar culmea lui era atârnată de o grindă din tavan, prin sfiori; la mijloc avea o formă oareșcățușă, ciudată, de parc-ar fi înghițit o ladă – mai degrabă un lădoi ardelenesc [...].

– Nu te sfātuiesc să te dezbraci, uite-te la mine..., a mai zis Sabina și iar a zâmbit, arătându-se.

Aha, ea era celălalt: ofițerul de lângă. M-am uitat de formă:

Pantaloni de golf, neîncheiați sub genunchii bărbatului, lăsați așa, în jos, să acopere picioarele fetei, până la glezne; gambele apărute și de carâmbii cizmelor; pulover, și el bărbătesc, foarte larg [...].

Tot de formă privind încolo, am văzut și ce anume dădea cortului forma ciudată: înghițise, nu o ladă, nu un lădoi, ci un pat... (Goma 1991: 80–82).

Dedublând ființa prin idealizarea acesteia, naratorul o dedublează în cele două energii ale sale de *animus* și de *anima*, în care *ea* devine un *acela*, „prezent astfel la întâlnire și pe care, în sânul mizeriei sale, Celălalt îl slujește deja” (Lévinas 1999: 185). Stabilind un raport cu naratorul prin prezența unui „terț care mă privește întotdeauna prin ochii celuiilalt”, Sabina îi devine logodnică în sărăcie și exil, i se alătură și îi poruncește „ca un Maestru” (tocmai „pentru că sunt eu însumi maestru”)

(*ibidem*). Depășind atributele unei simple descrieri și vizând să ilustreze tragismul unei întregi perioade consemnate istoric, discursul devine „predică, exhortație, cuvânt profetic” (*ibidem*), amintind suferințele și prevestind eșecurile, într-un joc al identităților, atât din postura unui observator, cât și a unui participant extrem de matur la vârsta adolescentină. Transpunându-se în rolul ei, al celuilalt, naratorul ajunge a se transpune, din dorința de protecție, dar și ca modalitate de comparație, în rolul propriului model patern, amintind experiența de la stână, unde s-au ascuns pentru a nu fi repatriați în Siberia, și reîntregind trinitatea de atunci, printr-o nouă trinitate:

... Ia să vedem, ia să vedem: ce aș fi dorit eu, când eram în rolul ei, ca celălalt să facă, să spună, ca să trecem împreună peste? Nu mare lucru:

Să înceapă el.

Celălalt să treacă peste și să:

Să-și frece mâinile a frig și a mulțumire; să zică, în treacăt, că el se simte bine aici, la – în cazul de față la ea, la Sabina [...].

Așa că, frecându-mi mâinile de mulțumit ce-s, am constatat că aici suntem în deplină siguranță [...], oricum, nici azi, poate că nici mâine n-or să dea peste noi ciobanii lui Turcu din Buia, să ne lege cu sârmă, să ne dea pe mâna jandarmilor, jandarmii să ne dea pe mâna Rușilor, Rușii să ne repatrieze-în-patria-lor-siberiană. Era bine – este bine și miroase cunoscut, deși nu atât de violent, a blană de oaie, eram, sunt sigur, mirosul meu e fără greș, deci e bine pentru toată lumea că fata-asta poartă, pe sub pulover, un cojocel de miel. În care caz, ea e mama noastră; eu, tatăl vostru, iar băiatul nostru și el pe-aici, pe undeva, o să bem ceai de izmă, cu mămăligă și o să rupem zicale [...].

Apa forfotea în cratiță. Acum venea momentul adevărului: Câte cești? [...]

Am așteptat amândoi, în picioare: ea, să se coloreze apa din unica ceașcă. Eu așteptam să se coloreze ceaiul din a mea și din cea a băiatului – e mărișor, bea și el ceai. Și să vină măcar o linguriță la trei cești; să amestecăm zahărul. Eventual (Goma 1991: 83–84).

În ciuda expectațiilor naratoriale, împărțite, în totalitate, și de către cititor, prezentul, devenit imperfect, înăbușă glasul trecutului, violentându-l să recunoască imposibilitatea unei comparații atâta timp cât, imagine fidelă a decorului, anatomia fiziologică trădează o existență precară, la limita normalității și a suportabilului. Recunoscându-se în această ipostază prin trimiterile retrospective la copilărie și adolescență, naratorul o percepe, de astă dată, ca pe o insultă gravă la adresa tuturor femeilor, atributul probant al foamei și persistența acestuia determinându-l să se unească cu Sabina, ca mărturie a solidarității întru suferință, pentru eternitate:

Aici nu era mentă în bulă; nici izma-broaștei – era ceai de ceai. Așa se va fi bând pe-aici, pe lângă Tribunal, ceaiul de ceai [...]; și dintr-o singură cană două persoane, și aceea fără toartă și ciobită într-o parte [...].

Ea a luat cana cu, de astă dată, o singură mână; a îndepărtat-o de corp; a venit în întâmpinare, cu ochii deschiși.

I-am atins buzele cu toate buzele mele.

Atunci am auzit. Atunci – nu exact în momentul în care am început începutul, ci în momentul de după – am auzit, s-a auzit un anume zgomot. M-am speriat, m-am rușinat, m-am precipitat cu gura asupra gurii ei și numaidecât, cu bruiajul: cuvinte, mormăituri, oftături sonore, chicote, exclamații – totul mi se părea bun, cu condiția să

șteargă, astupe, abată, distragă de la... De la acela. Îmi era ciudă, ciudă, îmi venea să bocesc de rușine, de durere, de neputință [...].

Dacă acasă, la țară (eu aș putea spune: la țări!) între noi trei, familia noastră, îl auzisem, ba la unul, ba la alta, ba la mine – nu-l luasem în seamă; [...] nu se cade să-l iei în seamă, deși nu este, el, foarte de rușine, tocmai, pentru că nu e stăpânil, ca altul, acesta fiind legat de, de obicei, foame – de moment, sau... mai-mult-sau-mai-puțin-cronică [...]. Bine-bine, nerușinător la basarabeni și la băieți – dar la Fata Ardeleană? La Sabina mea? Nu m-am gândit niciodată la semnificația, alta, a lui, atunci însă l-am resimțit [...] ca pe o insultă la adresa tuturor femeilor; ca pe o ofensă definitivă, ca pe o negare a lor. Încă o dată: nu era ceva de rușine – mult mai grav: ceva nedrept.

Cred că atunci m-am logodit cu Sabina. Pentru eternitate (*ibidem*: 84-86).

Adaptat la realitate prin constrângerile funcției realului, naratorul descoperă, prin intermediul trăsăturilor de unire ale celor doi poli: idealul de bărbat proiectat de *animus*-ul femeii și idealul de femeie proiectat de *anima* bărbatului, posibilitatea de a depăși obstacolele realității. De fapt, cum bine scrie Gaston Bachelard,

la oricare romancier, reveria de psihologie imaginată se mulează pe multiplele proiecții care îi permit să trăiască, rând pe rând, ca *animus* și ca *anima* în persoana diferitelor sale personaje (Bachelard 2005: 81).

În consens cu acest raționament, naratorul, devenit prin reverie un altul decât el însuși, altul care nu este decât el însuși, reprezentat prin dublul său, transferă această capacitate de dedublare și ființei proiectate de reverie, astfel încât „dublul” devine „dublul unei ființe duble”. Rezultă, așadar, o *situație cvadriplă*, în care

ființa idealizată începe să-i vorbească ființei idealizatoare. Vorbește în funcție de propria-i dualitate. În reveria visătorului solitar începe un concert pe patru voci (*ibidem*: 87),

la unisonul unei unități superioare a celor două sexe:

Începem să iubim o femeie depunându-ne sufletul lângă ea, bucată cu bucată. Ne dedublăm persoana, iar femeia iubită, care înainte ne era neutră și indiferentă, începe să intre în celălalt Eu al nostru, devine dublă (Strindberg, *apud* Bachelard 2005: 87).

Bibliografie

- Bachelard 2005: Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45.
- Barthes 1987: Roland Barthes, *Romanul scriiturii*. Antologie, traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean Vasiliu, București, Editura Univers.
- Diaconu 2007: Mădălina Diaconu, *Despre miresme și duhori. O interpretare fenomenologică a olfacției*, București, Editura Humanitas.
- Goma 1991: Paul Goma, *Sabina*, Cluj, Editura Biblioteca Apostrof.
- Goma 2005: Paul Goma, *Sabina*, București, Editura Universal Dalsi.
- Jung 1997: C.G. Jung, *Personalitate și transfer*, traducere de Gabriel Kohn, București, Editura Teora.

- Jung 1998: C.G. Jung, *Opere complete. Psihologie și alchimie*, vol. 12, *Simboluri onirice ale procesului de individualizare. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Angheliescu, București, Editura Universitas.
- Lévinas 1999: Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca, postfață de Virgil Ciomoș, Iași, Editura Polirom.

Paul Goma. The Novel *Sabina*: Masculine and Feminine Dialectics in the Transcendental Unity of the “Double”

In order to understand the architecture of writing, revealing the novelistic inside, the study proposes an overview of the entire novel, perceiving it as a finished unity, ignoring its division into three parts and also their importance in the functioning of the narrative mechanism. Focusing on the theoretical support of Jung, who illustrates the deep duality of the Human *Psyché*, under the double sign of *animus* and *anima*, and embracing the work of the French thinker Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie*, we will demonstrate that the text of Paul Goma, *Sabina*, reveals *the coexistence of two bodies into one*, making reference to the biblical motive of Genesis, according to Christian prophecy and the relationship between Creation and Creator. With a visible opening towards fiction, from Sabina's duality, we will analyze the *double* character of the writing, the difference between the face and the reverse, the more tempting the more hidden to our eyes, resisting to reveal other than through a image that became flesh, born of word and returned to its original source. Unity of opposites, living *inside* and *outside*, in a strange *timelessness of the unconsciousness*, the novel reveals the attributes necessary for the success on the long-distance ground of the fiction, exemplifying them through a rich writing arsenal, combining the reality with the fiction into a “flavor copulation” with an aesthetic connotation.