

LIBRIS

We know
books

Lumea din cuvinte

Realitate și ficțiune

Antologie gândită de **Irina Petraș**

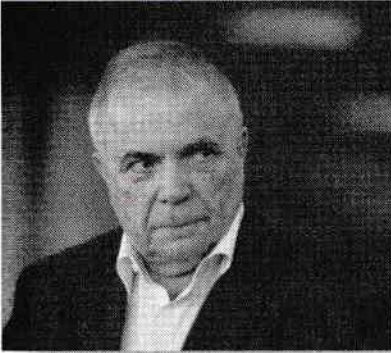


Cluj-Napoca, 2023

Cuprins

PRECIZARE	4
IRINA PETRAȘ	5
NICOLAE MANOLESCU	13
ELENA ABRUDAN	19
ADRIAN ALUI GHEORGHE	22
SIMONA ANTONESCU	26
MIRCEA ARMAN	32
BALÁZS IMRE JÓZSEF	36
HORIA BĂDESCU	42
IZABELLA BEJAN-KRIZSANOSZKI	45
SANDA BERCE	54
ANA BLANDIANA	67
OANA BOC	72
IULIAN BOLDEA	76
ȘTEFAN BORBÉLY	81
HANNA BOTA	94
CONSTANTINA RAVECA BULEU	100
MIRCEA GELU BUTA	110
RUXANDRA CESEREANU	115
GABRIEL CHIFU	119
AUREL-TEODOR CODOBAN	124
SANDA CORDOȘ	131
VICTOR CUBLEȘAN	145
VASILE SEBASTIAN DÂNCU	149
GELLU DORIAN	163
RODICA FRENȚIU ȘI FLORINA ILIS	174
ANGELA FURTUNĂ	187
HORIA GÂRBEA	200
GABRIELA GHEORGHIȘOR	203
GHEORGHE GLODEANU	211
MARIANA GORCZYCA	215
ANDREA H. HEDEȘ	217
VASILE IGNA	221
IOAN LASCU	228
ROBERT LÁSZLÓ	232

ADRIAN LESENCIUC	235
MENUȚ MAXIMINIAN	242
MIHAI MĂNIUȚIU	257
MARIUS MIHET	260
ANGELO MITCHIEVICI	274
ADRIAN MUREȘAN	278
EUGENIU NISTOR	282
OLIMPIU NUȘFELEAN	293
ALINA PAMFIL	296
GHEORGHE PÂRJA	311
OVIDIU PECICAN	314
LAURA POANTĂ	318
HOREA POENAR	324
IOAN-AUREL POP	331
MIRCEA POPA	345
ADRIAN POPESCU	353
VASILE SPIRIDON	355
ION TALOȘ	359
RADU ȚUCULESCU	369
MIHAELA URSA	377
RĂZVAN VONCU	391
VARUJAN VOSGANIAN	395
GEORGE VULTURESCU	401
MAGDA WÄCHTER	407
MIHAI ZAMFIR	416



NICOLAE MANOLESCU

Din Istoria critică...¹

[Din *Introducere*]

Obiectivitatea deplină este o utopie. În această privință, Călinescu, Wellek, Gadamer și Jauss se întâlnesc. Nu se poate face suma receptărilor succesive: orice receptare este o judecată pe cont propriu. Factorul de arbitrar este atenuat de însăși natura acestei judecăți care, fiind subiectivă, *hic et nunc*, nu se naște din neantul capriciului momentan, ci vine la capătul unui lung proces de aprecieri: altfel spus, istoria judecăților de gust garantează judecata de gust în istoria literară. *O adevărată istorie literară este totdeauna o istorie critică a literaturii*. Adică una scrisă la două mâini. Dar opera fiind și un text normal stilistic, putem întrevădea și o temporalitate internă la acest nivel: o diacronie intertextuală. Operele nu doar se urmează unele pe altele, într-un șir fără sfârșit, dar întrețin unele cu altele un dialog specific *de la text la text*. Dacă literatura ca atare nu e un ansamblu haotic, ci unul relativ ordonat, faptul se explică tocmai prin existența acestor întrebări și răspunsuri, a acestor provocări și replici pe care textele și le adresează. În studiile lui mai noi (*Pentru o hermeneutică literară*), Jauss înfățișează foarte sugestiv acest fenomen: „Tradiția literară nu e un dialog flotant între texte și autori. Conversația imaginară, peste variate distanțe de timp, nu se reia decât atunci când un autor ulterior recunoaște într-unul anterior un predecesor al său și

¹ Preiau aici, cu acordul autorului, două secvențe din *Istoria critică a literaturii române*, 2008, potrivite cu tema antologiei de față.

descoperă la el o întrebare pe care și-a pus-o el însuși și care-1 plasează dincolo de răspunsul de care dispune deja...". Istoria literaturii este și istoria acestei ștafete intertextuale, prin care axa diacronică se proiectează pe axa sincronică. Fiecare operă modifică (fie și imperceptibil) ansamblul de opere. Mai vechea idee călinesciană, pe care am preluat-o și eu pe vremuri, a lecturii inverse într-o istorie critică a literaturii, poate fi amendată după cum urmează: dacă istoria literară nu urcă pe firul cronologic al operelor, din trecut spre viitor, căci nu poate face abstracție completă de prezent, ea nici nu-l coboară pur și simplu; mai degrabă, ea citește fiecare operă în legătură cu toate celelalte, care o preced sau care îi succed; încearcă să sesizeze ecoul (profund sau superficial) al fiecărei opere în corpul (istoric constituit) al literaturii; sugerează felul în care acest corp se modifică în timp (teribil de încet) prin influențele sutelor de impacturi suferite. Acesta este cel de al doilea înțeles acceptabil pe care-l putem da istoriei critice la două mâini: ea comportă o (re)valorizare și o (re)interpretare permanentă a fiecărui text și a literaturii în întregul ei, ca interglosare infinită. Prin această prismă, întreaga noastră cultură este o suită de teme cu variațiuni.

George Steiner a extrapolat din matematică expresia „topologii culturale”. Topologia este ramura matematicii care studiază proprietățile unor figuri care rămân invariabile când figura este deformată. Prin constantele ei (verbale, tematice, formale) supuse deformărilor în timp, afirmă autorul lui *După Babeș*, țesătura culturii este topologică. Mai mult: zona reformulării alternative din cultură determină o mare parte din sensibilitatea noastră. Am devenit conștienți de relația metamorfică dintre opere, de permutările, substituirile sau *interanimările* pe care acestea le suferă. Ultimul termen i-a fost sugerat lui Steiner de o poezie a lui John Donne, în care se spune că dragostea *interanimează* două suflete, creând un suflet nou și mai puternic, scutit de povara singurătății. O astfel de relație descoperă Steiner între patru romane care alcătuiesc o bizară figură: *Im Nouvelle Héloïse*, scrie el, generează sau servește ca focar pentru un spațiu topologic de lecturi și provocări reciproce. În acest spațiu putem plasa, în relație cu un centru comun și totodată în relație una cu alta, *Volupté* de Sainte-Beuve, riposta imediată a lui Balzac (din *Le Lys dans la vallée*) și capodopera lui Flaubert (*L'Education sentimentale*). Balzac pare a-l regândi pe Rousseau prin intermediul citirii acestuia de către Sainte-Beuve, iar Flaubert scrie declarat *pentru* acesta din urmă. Aici e vorba de o rețea complexă și de anumite reguli de rescriere. Cele patru texte — dintre care romanul lui Rousseau reprezintă arhetipul — se raportează unele la altele în alt mod și decât acela exterior cronologic (ca evenimente culturale), și decât acela al diacroniei proprii genului românesc (nu avem observații importante de făcut la acest capitol, cum am avea urmărind de pildă suita *Comedia umană* — *Les Rougon Macquart* — *À la recherche du temps perdu*): temporalitatea privește aici patru

„indivizi” și conține indiciul unei metamorfoze a lor prin replici succesive, prin continuitate „polemică”, obligându-l totodată pe interpret (căci aici hermeneutica e calea regală de apropiere) să vadă modul în care se conservă anumite constante (educarea tânărului de către o femeie căsătorită, renunțarea, boala amenințătoare etc.), în pofida „îndoirii” spațiului topologic. Cele patru texte sunt nu numai scrise unele în funcție de altele, dar sunt citite neapărat în acest fel într-o cultură care nu este în fond altceva decât un palimpsest sau care, cum spune Steiner, își trăiește tradiționalitatea ca pe ceva natural (și atunci putem adăuga seriei deschise de *Héloïse* un roman cum este *Sophie's Choice* al lui Styron, ca un ecou îndepărtat al cărții lui Rousseau). „Nous ne faisons que nous entregloser”, scria profetic Montaigne.

În sfârșit, Milan Kundera (care este, dintre romancierii, alături de Vladimir Nabokov, cel mai bun teoretician al romanului) vine în *Le rideau*, cu o teză la fel de simplă ca aceea a oului lui Columb: „Conștiința istorică, afirmă el, este într-o asemehea măsură inerentă percepției noastre artistice, încât acest anacronism (și anume ca o operă de Beethoven compusă astăzi) să fie în mod spontan (așadar fără ipocrizie) resimțit ca ridicol, fals, neconvenabil, chiar monstruos [...] Altfel spus, dacă valoarea estetică n-ar exista, istoria artei n-ar fi decât un depozit imens de opere al căror șir cronologic ar fi lipsit de sens. Și invers: numai în contextul evoluției istorice a unei arte este perceptibilă valoarea estetică”. Iată replica cea mai bună care s-a dat aporiei lui Welles (deși, evident, Kundera nu l-a citit, cum nu i-a citit în general pe academici): nu numai că e posibilă o istorie a artei, dar arta însăși nu poate fi apreciată ca valoare intrinsecă decât în perspectivă istorică. Și, totodată, iată cea mai bună legitimare a istoriei literare la două mâini: „Conștiința continuității istorice, precizează Kundera, [este] unul din semnele prin care se distinge civilizația noastră. În ochii noștri, totul capătă alura unei istorii, apărând ca un șir mai mult sau mai puțin logic de evenimente, de atitudini, de opere [...] Imposibil de închipuit că Apollinaire ar fi putut scrie *Alcools* după *Calligrammes* căci, dacă lucrurile ar fi stat așa, atunci ar fi fost un poet diferit, iar opera lui ar fi avut alt sens [...] Faimoasele întrebări metafizice: de unde venim? încotro ne îndreptăm? au, în artă, un înțeles concret și clar, și nu sunt deloc fără răspuns.”

[Despre Liviu Rebreanu]

„Aproape toată desfășurarea din primul capitol este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea”, va scrie Liviu Rebreanu în *Mărturisirile* din 1932 despre dificultatea de a nimeri de la început „ritmul și tonul” lui *Ion* (1920). Chiar dacă drumul spre Pripas, trecerea Someșului, locurile, satul însuși sunt cele din realitate, cu nume abia schimbate, nimic din roman nu pare să aparțină biografiei autorului, într-atât de impersonală este narațiunea. Pătrundem și ieșim din ficțiunea romanescă pe

același drum prăfos pe care nu-l putem lega în niciun fel de acela biografic. De altfel avem de-a face cu un început destul de banal în romanul realist al secolului XIX. Într-un roman celebru al lui George Eliot, pe drumul spre Hayslope vine un călăreț (ca și în schița *Într-un sat, odată...* a lui Sadoveanu). Pe drumul spre Pripas nu vine nimeni în prima pagină din *Ion*. Satul însuși, când intrăm în el, pare mort, împrejurimile pustii. E o tăcere înăbușitoare. Urechea noastră nu percepe nici măcar picurul apei de la Cișmeaua-Mortului. Doar la răstimpuri fâșâie frunzele în copaci. Nemișcarea aceasta și liniștea sunt o intuiție remarcabilă a romanțierului: ele sunt ca o pauză, în marele spectacol al lumii, care permite instaurarea unei durate imaginare. În romanul doric, ce pare a continua în chip direct viața, astfel de pauze sunt absolut necesare, deși ele rămân în genere insesizabile urechii comune. Câteva clipe timpul vieții e suspendat: începe timpul ficțiunii. În acest interval se produce discontinuitatea: privim în jur și totul ne este familiar, deși avem impresia că am greșit drumul; veneam de la Cârlibaba spre Prislop, dar satul inert, toropit de căldura după-amiezii de vară, este Pripas, nu Prislop; ne e cunoscut și străin. Ca o spirală a lui Moebius, drumul ne-a scos pe o altă față a realității, asemănătoare până în cele mai mărunte detalii cu aceea din care am pornit, totuși complet diferită. Suntem în puterea unei iluzii. Romanțierului realist îi plac rolurile de iluzionist. Natura fizică, animalele și lucrurile premerg oamenilor, care întârzie să-și ocupe locul în mijlocul lor. Baba de pe prispă „parc’ar fi de lemn”: face parte din inventar, împreună cu tot ce o înconjoară. De-abia la cârciumă începe să se simtă că satul trăiește. Așadar, romanțierul își ia în stăpânire universul fără intermediari, zugrăvind-l meticulos, populându-l de ființe și de obiecte. Balzac proceda la fel. Nu ne întrebăm cine vede locurile, casele, câinii, găinile și ulcica de lut. Toate acestea *sunt* pur și simplu acolo, de când lumea. Ochiul în care se reflectă este la fel de cuprinzător și de obiectiv ca ochiul lui Dumnezeu. Secretul obiectivității romanțierului (și al iluziei pe care o întreține) nu e străin de acest mod de a privi lucrurile ca și cum ele ar exista independent de cel ce le privește, absolute și eterne: pentru autorul lui *Ion*, lumea ficțiunii nu este decât o altă lume reală. Nimeni n-o descoperă, nimeni n-o inventează. Cea mai puternică asemănare cu lumea reală de aici provine. Un aspect nu îndeajuns relevat este bogăția toponimiei și a onomasticii. Locurile și oamenii există din prima clipă cu numele lor cu tot. În această simultaneitate e una din convențiile centrale ale narațiunii omnisciente. A crea un univers din haos înseamnă a „recunoaște” lucrurile odată cu numele lor. Drumul spre Pripas înaintează printre nume de locuri. În romanele lui George Eliot sau Hardy, în eposurile nordice (bine știute lui Rebreanu, care îl așază, odată, pe norvegianul Johan Bojer lângă Proust), la Balzac și Tolstoi, acțiunea „se rupe” totdeauna dintr-un timp și dintr-un loc anumit, ca dintr-un punct originar pe care autorul îl identifică, fără a-l crea, îl localizează într-o eternitate a

lumii ce vine dincolo de el și se continuă după el. Romancierul doric, oarecum facil asemănat Creatorului, își ascunde definitiv ambiția de a crea o lume în spatele ambiției de a o face să semene, ca două picături de apă, cu lumea reală. Aici este însă ceva mai mult decât spirit de imitație. Romanul țintește un *trompe l'oeil*, în care importantă nu este atât impresia că ficțiunea repetă viața, cât aceea că viața prelungeste, într-o parte și în cealaltă, ficțiunea. Cititorului i se inculcă întâi o iluzie: că e de ajuns să întindă inocent mâna ca să atingă reliefurile de pe pânză; apoi este împins să caute imaginile de pe pânză în realitate și, firește, rămâne la fel de nedumerit ca eroul lui Malcolm Lowry din *La poalele vulcanului*, dându-și seama că marea șosea americană se sfârșește într-o misterioasă potecă mexicană. Thomas Hardy a fost mirat să constate că numele de Wessex, folosit de el pentru a desemna o geografie pur romanescă, a trecut în limbajul curent pentru a desemna comitatele sud-vestice ale Angliei din epoca reginei Victoria. Pe urmele eroilor lui Rebreanu au mers multe generații de curioși care au vrut să verifice „la fața locului” fiecare episod din romane. „Am primit într-o zi reproșul unui moșier – mărturisește Rebreanu în legătură cu o scenă din *Răscoala*, în care Grigore luga îi arată lui Titu Herdelea «pământurile» – care-mi spunea că am greșit scriind că: din satul Izvoru se vede Rociu...” Al doilea lucru este că modelul lumii ne apare răsturnat în romanul doric. În procesul structurării imaginare se produce o inversare de semn: în vreme ce viața reală este o desfășurare care-și conține cauzele și își ignoră scopurile, viața fictivă dintr-un roman e o desfășurare care își ignoră cauzele și își conține scopurile. Transcendentalizând cauzalitatea, imanentizează finalitatea. Mâna romancierului e dirijată de intenționalitate, căci el așază totdeauna sfârșitul înaintea începutului. În loc să sesizeze realitatea ca pe o succesiune sau ca pe o confuzie de evenimente – inexplicabile și imprezvizibile – o privește ca pe un proces încheiat – explicabil și previzibil; universul lui nu e real, ci logic. E un Creator ce pornește de la cauzele ultime, o divinitate finalistă.

Niciodată înainte de Rebreanu n-au existat la noi romane care să ilustreze într-un grad atât de înalt tipul doric al genului. În acest sens, autorul lui *Ion* poate fi considerat creatorul romanului nostru realist și obiectiv în deplinătatea lui. Niciunul dintre înaintașii săi nu a fost capabil de atâta abstragere. La Slavici există permanent o „voce” a obștei care apreciază evenimentele; identificabilă uneori cu vocea unor personaje, cum ar fi, în *Moara cu noroc*, soacra lui Ghiță. Agârbiceanu, mai puțin artist, recurge frecvent la comentariul auctorial (vocea *din off*, cum poate fi numită), ca să judece, chiar și în *Arhanghelli*, romanul său cel mai obiectiv. La Rebreanu, cruzimea observației nu devine caricaturală, lipsind moralismul. Înainte de Marin Preda, nimeni n-a înfățișat în romanul nostru cu o mai rece obiectivitate pe țărani, decât autorul *Răscoalei*, de exemplu, în scena celebră a furtului de porumb. Acest sens al noțiunii de

obiectivitate e mai degrabă etic decât estetic și s-ar putea traduce prin imparțialitate. La Rebreanu, există și o accepție retorică a termenului, prin care el desemnează capacitatea naratorului de a nu influența direct ficțiunea, de a-și lăsa personajele să se prezinte singure în acțiune. În romanul doric, această obiectivitate este o țintă mai veche a romancierilor. A fost numită și impersonalitate. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât și nimic mai mult) al lumii; un observator omniscient, desigur, dar lipsit de voce proprie. Ceea ce răpește totuși realismului obiectivitatea deplină este perspectiva finalistă în care evenimentele sunt narate. În lucruri își face apariția un sens care le dirijează. Această epifanie sui-generis arată că obiectul romanului nu-l mai formează evenimentele obișnuite sau extraordinare din care s-a născut răscoala, ci Răscoala însăși, Duhul sau Stafia ei. În cel mai neînsemnat amănunt s-a cuibărit necesitatea. Închiderea romanului și teleologia îl transformă într-o alegorie a Răscoalei. Obiectivitatea se relevă o tendințiozitate. În *Ion*, unde intră în joc fatalitatea cea mai sumbră, cercul finalist se închide și romanul se confundă cu Tragedia.



ELENA ABRUDAN

Lumea reală și cea fictivă a romanului Cami de sirga

Prima dată când am vizitat orașul catalan Zaragoza, am avut o experiență stranie. Deși nu mai fusesem acolo și, contrar obiceiului, nu mă informasem despre oraș, aveam o impresie de déjà-vu. O scurtă plimbare prin oraș împreună cu studenții și colegii mi-a creat impresia că mai fusesem în acele locuri, deși știam clar că așa ceva nu se întâmplase. La un moment dat, am ajuns la o apă care își făcea loc impetuos între maluri, iar traseul nostru urma meandrele râului care străbătea orașul. Toți eram relaxați și distrași de noutatea spațiului cultural în care intraserăm. Totuși, pentru mine, impresia de ceva cunoscut și trăit era tot mai puternică, când deodată, mi-a ajuns de undeva la ureche numele râului, Ebru. Deodată totul a început să se limpezească, mi-am amintit numele localității Mequinensa, apoi detalii disparate care configurau imaginea acestei localități, și finalul ei implacabil, ceea ce mi-a sugerat numele romanului, *Cami de sirga*, și a scriitorului Jesus Moncada, care reușise să construiască din cuvinte, așezate iscusit, istoria ținutului său natal. Totul căpătase sens, dar și acum mă uimește impresia de ceva trăit și văzut într-un spațiu pe care îl cunoșteam doar pentru că citisem despre el și, este adevărat, pentru că m-am oprit mai atentă asupra lui și am rescris textul dintr-o anumită perspectivă, pentru că trebuia să fac o cercetare, într-o lucrare importantă pentru mine.

Redau mai jos istoria Mequinensei așa cum am simțit-o și am înțeles-o eu, îmbinare de realitate și ficțiune, în același timp.

Prin tratamentul mitic al timpului și spațiului, scriitorul catalan Jesus Moncada se încadrează în tradiția narativă cultivată de William Faulkner și Gabriel García Márquez. Romanul *Cami de sirga* (1988), publicat la noi cu titlul *Râuri care duc în cer* (1997), este expresia unei forțe epice impresionante, capabile să transforme povestea unui mic ținut catalan într-un original document literar despre lume și oameni, sub influența realismului miraculos, mai ales sub influența scrisului lui Gabriel García Márquez și a lui Augusto Roa Bastos. Imaginea mitic-simbolică a ținutului natal al autorului se construiește în roman sub ochii cititorului, din mărturiile și relatările unei cronici. Precizarea autorului că aceste mărturii sunt false și că nu și-a propus să scrie o istorie a evenimentelor din vechea așezare Mequinensa ne avertizează asupra postmodernității de principiu a scriiturii. Astfel, romanul se compune din relatarea scrisă (cronica), cea pictată (frescele și portretele lui Aleix de Segarra) și cea vorbită, șoptită, comentată de vocile multiple ale locuitorilor așezării, vreme de un secol. Pluralitatea perspectivei, aglomerarea faptică, negarea sau autonegarea mărturiilor se situează firesc într-un timp fragmentat, într-o cronologie frântă de aduceri aminte, de permanente întoarceri la începuturile vechii așezări de navigatori și mineri. De altfel, titlul romanului – *Cami de sirga* –, în traducere literală din catalană, este *drumul de întoarcere spre amonte al navigatorilor*, care trag ambarcațiunea, împotriva curentului, de pe uscat, cu ajutorul odgoanelor. Sub acest semn, începutul romanului reprezintă începutul sfârșitului Mequinensei, începutul demolării caselor așezării care urmează să fie inundată de apele lacului de acumulare format din apele Ebrului. Astfel, evoluția ciclică a micului ținut catalan situat între râul Ebru și dealurile cu mine de cărbuni are perioade de bunăstare și stagnare, prosperitate și decădere care se derulează consecutiv, atât în timp de pace cât și în timpul celor două războaie mondiale și în perioada dictaturii lui Franco. Orice mărturie despre un posibil început este negată din start de zgomotul utilajelor care demolează pe rând casele așezării, de zgomotul exploziilor din minele de cărbuni sau al eșuării barcazelor pe Ebru. Orice schimbare în ordinea socială, economică sau politică a Mequinensei este pusă sub semnul întrebării, fiecare eveniment fiind contrazis de alte fapte sau, pur și simplu, de perspectivele diferite sau chiar contrare ale locuitorilor asupra aceluiași eveniment. Contururile clare se șterg, totul se amestecă într-o confuzie generală, un fel de haos primar care nu se supune nici unei ordonări. Iubirea este însoțită sau înlocuită de ură, simpatia de antipatie, compasiunea de indiferență, interesul de dezinteres, forța de neputință. Nici măcar religia nu scapă valului distructiv care șterge granițele binelui și răului, sacralului și profanului. Pereții mănăstirii găzduiesc frescele lui Aleix care povestesc istoria mitologizată a orașului, iar statuile sfinților sunt puse laolaltă cu cele ale diavolului și ale îngerilor; stabilimentul unde se jucau interminabile partide de cărți, loc de distracție cu femei ușoare este

vis a vis de mănăstire și se numește Eden. Dar cel mai apăsător sentiment pe care-l naște romanul este acela al morții, anunțată, prevestită de nenumăratele morți descrise în cronică sau povestite de locuitori. Ultima moarte relatată este cea a Carlotei de Torres, ultima reprezentantă a familiei Torres i Camps care stăpânea ținutul. Carlota era imaginea repetată, ultima din șirul nenumăratelor femei care conduceau familia și care n-a vrut să-și părăsească casele, minele, barcazele de pe Ebru, ca să plece în orașul nou ce se construia dincolo de zona inundabilă. Moartea ei coincide cu scufundarea orașului sub apele Ebrului. Astfel, viața Mequinensei și a locuitorilor ei pare situată într-un timp etern, scoasă din timpul istoric, fiind în același timp un produs ficțional, o încercare de a compune din fragmente, amintiri, mărturii o lume situată într-un spațiu privilegiat, al cărui centru este marcat de râul Ebru. Realitatea acestei lumi care are configurația spațiului sacru este subminată constant de inversarea curgerii temporale, sugerată încă din titlu. Întoarcerea la izvoare semnifică disoluția, dispariția unei lumi posibile, întoarcerea în haosul preformal. Singura realitate a lumii reale și a celei fictive a romanului este apa râului Ebru, al cărui simbolism ambivalent – râu și lac – semnifică forța vitală a apei curgătoare și pe cea distructivă a apei stătătoare. Miraculoasa coincidență a contrariilor figurează, în plan simbolic, căutarea adevăratei fețe a realității universului Mequinensei, cel ficțional și cel real.

Fragment din volumul *Structuri mitice în proza contemporană*, 2003.