Emilian Galaicu-Păun

Times New. Roman 12/18

Ediție ne varietur îngrijită de Șerban AXINTE

CARTIER POPULAR

Tabla de materii

Summary [dressed] VII
Cap. 1. Rhesus-conflict 1
Cap. 2. Casa de corecție de tip familial 27
Cap. 3. *Авиа Мария* 68
Cap. 3-bis. Milarepa Air Lines 97
Cap. 4. Portretul artistului nepereche în chip de mulțime..... 98
Cap. 5. „Jus vitae necisque” 130
Cap. 6. F(…)M 161
Cap. 7. Decam*i*ron și Frumoasa fără corp 185
Cenotaf. „Carte nu știé…” 213
Cap. 8. Scriere la patru mîini 215
Cap. 9. Drăguța lui Șaleapin 240
Cap. 10. „Ibi sunt leones…” 280
Columbarul *Ultima Dorință* 304

CARTIER
Editura Cartier, SRL, str. București, nr. 68, Chișinău, MD2012.
Tel./fax: 022 24 05 87, tel.: 022 24 01 95. E-mail: vanzari@cartier.md
Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2, București.
Tel./fax: 210 80 51. E-mail: codex@cartier.ro
cartier.ro
cartier.md

Cărțile CARTIER pot fi procurate online pe cartier.ro & cartier.md
și în toate librăriile bune din România și Republica Moldova.
Cartier eBooks pot fi procurate pe iBooks și pe cartier.ro & cartier.md

LIBRĂRIILE CARTIER
Librăria din Centru, bd. Ștefan cel Mare, nr. 126, Chișinău.
Tel./fax: 022 21 42 03. E-mail: librariadincentru@cartier.md
Librăria din Hol, str. București, nr. 68, Chișinău.
Tel./fax: 022 24 10 00. E-mail: librariadinhol@cartier.md
Librăria online, cartier.ro
Tel.: 0785 199 823. E-mail: codex@cartier.ro
Librăria online, cartier.md
Tel.: 068 555 579. E-mail: vanzari@cartier.md

Colecția *Cartier popular* este coordonată de Gheorghe Erizanu
Editor: Gheorghe Erizanu
Lector: Mariana Pagu
Coperta seriei: Vitalie Coroban
Coperta: Vitalie Coroban
Design/tehnoredactare: Valeria Idjilov
Prepress: Editura Cartier
Tipărită la Bons Offices

Em. Galaicu-Păun
TIMES NEW ROMAN 12/18
Ediția I, iunie 2024

© 2024, Editura Cartier, pentru prezenta ediție. Toate drepturile rezervate.
Cărțile Cartier sunt disponibile în limita stocului și a bunului de difuzare.

Aprobat de Comisia de selecție pentru editarea cărții naționale
și editat cu contribuția Ministerului Culturii al Republicii Moldova.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții
Galaicu-Păun, Emilian.
Times New. Roman 12/18 / Emilian Galaicu-Păun;
ediție îngrijită de Șerban Axinte; coperta: Vitalie Coroban; design: Valeria Idjilov. – Ed. 1. –
[Chișinău]: Cartier, 2024 (Bons Offices). – e-r, XXVIII, 412, [1] p. –
(Cartier popular / colecție coordonată de Gheorghe Erizanu,
ISBN 978-9975-79-891-4). Referințe bibliogr. în subsol. –
Editat cu contribuția Ministerului Culturii al Republicii Moldova. – 1200 ex.
ISBN 978-9975-86-774-0.
821.135.1(478)-993
G 15

Romanul ca po(i)etică

O viziune a lui Flaubert

Una dintre principalele caracteristici ale scrierilor în proză semnate de Emilian Galaicu-Păun derivă din dorința autorului de a sfida aproape toate convențiile romanului tradițional. Atît în ***Gesturi. Trilogia nimicului***, cît și în ***Țesut viu. 10 x 10*** se manifestă acea voință de înnoire radicală a formei capabilă să-și determine conținutul. Acest deziderat e anunțat în primă instanță printr-unul dintre cele două mottouri ale romanului ***Gesturi***. Howard Nemerov amintește de dorința neîmplinită a lui Flaubert de a scrie un roman fără subiect, care să se poată susține doar prin forța stilului. Apariția *Noului Roman Francez* pe la mijlocul secolului trecut pare, din unele puncte de vedere, concretizarea acelei viziuni a lui Flaubert. La rîndu-i, viziunea despre roman a lui Emilian Galaicu-Păun, ea se înrudește cu cea a unor Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau Michel Butor, scriitori care au excelat și în zona eseisticii și a teoriei literare. Legătura profundă dintre scriitorul român și corifeii *NRF*-ului e aceasta: Esența operei literare nu stă în conținut, ci în procedeu, opera literară nefiind altceva decît totalitatea procedeelor. Așadar, romanul *Gesturi* prefigurează o lume redusă la acele impulsuri ce trădează interioritatea, gestul fiind forma acelui impuls, procedeul prin care se exprimă lumea lăuntrică.

Aliona Grati consideră că „gestul înseamnă în același timp acțiune și semn; el este mișcarea care exprimă un gînd, o intenție, o stare sufletească, este deci limbajul vieții, avînd manifestare exterioară. Și cum gestul (viața) este de nedespărțit de mînă (corp, literă, text), tot așa sunt indisolubile sufletul și

trupul, senzația și limbajul, sentimentul și gîndirea"[1]. Acest cuvînt apare în contexte diferite între ele, chiar diametral opuse, dar toate acestea conturează împreună o adevărată biografie a gestului, o biografie ce implică în primă instanță ideea de corporalitate și, ulterior, pe cea de corporalizare a nimicului.

Romanul, totalitatea procedeelor care-l generează

Demersul lui Emilian Galaicu-Păun e unul extrem de ambițios. Să-ți transformi maniera de a scrie în subiect al romanului și să reușești astfel să ți-l apropii pe acel cititor dornic să găsească și altceva dincolo de limitele literarității e cu siguranță o performanță. Avem de-a face cu un roman po(i)etică prin excelență. Romanul e totalitatea procedeelor ce-l generează. Ideea că cititorul este coautorul scrierii nu e deloc nouă, dar ***Gesturi. Trilogia nimicului***, Cartier, 1996, constituie, poate, cea mai valoroasă transpunere a acesteia în actul narativ-ficțional din spațiul românesc. Romanul evoluează între două dintre variantele prin care naratorul își reprimă orice formă de subiectivitate, de la „…nu voi mai spune niciodată eu" la „*Personne c'est moi*". Putem citi asta din perspectiva celebrului text barthesian referitor la moartea autorului, Emilian Galaicu-Păun fiind unul dintre autorii care inserează în text anumite chei de lectură, interpretări posibile ale acestuia. Nu vorbim despre divagații eseistice de la o anumită narațiune de bază, ci despre o simbioză între cele două abordări. Teoria și povestirea întretăiată fac corp comun, se regăsesc în același flux: „«Ca instituție, autorul a murit…» Sunt așteptat la nr. 78 într-o jumătate de oră, timp suficient pentru a mă reculege și chiar a schimba două-trei vorbe. Cum s-ar zice, dați-mi voie să mă prezint: mă numesc… n-are nicio importanță numele

1 Aliona Grati, *Romanul ca lume postBabelică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc*, Editura Gunivas, Chișinău, 2009, p. 198.

meu, dat fiind că oricum toată lumea mă știe ca «verificatorul de morți», doar puținii mei prieteni adăugînd, cu un fel de mîndrie legitimă: «într-a doua generație»".

Către o lectură multidimensională

Avem de-a face cu un *el/ea* definit prin atributele persoanei întîi, omniscienţa realistă ridicată la puterea eului. Aşadar, sinceritate la persoana a treia, flux al memoriei şi al conştiinţei pus pe seama lui *el/ea*. Intertextualitatea şi citatul sunt forme de poziţionare în raport cu ce s-a zis şi s-a scris înainte. E o formă de luare în posesie a trecutului cu scopul reactualizării acestuia. Punerea în act se face printr-un delir controlat în care memoria reziduală se adaugă observaţiilor lucide din prezentul scrierii. Cititorii romanului sunt astfel obligaţi să devină căutători de sensuri. Dacă rămîi la o lectură liniară, ratezi totul. Romanului trebuie să-i prinzi multiplele dimensiuni, fiecare cuvînt venind cu istoria sa de pînă atunci. Textul poate fi înţeles şi ca un artefact al unei lumi încă necunoscute în întregime. Astfel, din particula de ADN poate fi reconstituită o anumită entitate: „După osul găsit izbuti să refacă organul: un antebraţ de cînd lumea, în jurul căruia desenează falangele lipsă, ţesutul vascular, muşchii, pielea, unghiile, mîna întreagă, fără a-i prinde totuşi conturul. «Parcă-i viu, bodogăneşte desenînd şi ştergînd, totdeauna îmi scapă ceva chiar în ultima clipă, expresia? Gestul?»".

Gestul e cel care deschide şi închide ceva, e expresia fină, abia sesizabilă, a corporalităţii; este, în definitiv, acel ceva ce se cere decodificat. Astfel, *plăcerea lecturii* devine chiar plăcerea decodificării. Emilian Galaicu-Păun se dovedeşte un adevărat virtuoz al frazelor. Cuvintele intră şi ies din fluxul scrierii, închid şi deschid realitatea, estompînd-o sau intensificînd-o. ***Gesturi. Trilogia nimicului*** poate fi citit şi ca un poem în proză, deoarece liantul dintre anumite părţi ale cărţii e de natură poetică. Acest fapt e susţinut şi de cele cîteva fragmente lirice inserate în text.

Personne n'est pas personne

Revenind la problematica morții autorului, Emilian Galaicu-Păun se desparte de teoreticianul francez într-o anumită chestiune. Autorul se întoarce atunci cînd „personne" devine „personne". Din punct de vedere formal, nu s-a schimbat nimic. „Logica sensului" însă lucrează. Asistăm la întruparea lui *nimeni* în *persoana* capabilă să recompună lumea senzorial. ***Gesturi. Trilogia nimicului*** explorează deci natura contradictorie a lucrurilor. *Nimeni* este observat în devenirea sa în ambele direcții ale devenirii, cum ar zice Gilles Deleuze. Cu alte cuvinte, *nimeni* și *persoana* își schimbă reciproc locul pe această axă a devenirii. Continuînd această logică a paradoxului, aș mai adăuga și că ***Gesturi. Trilogia nimicului*** nu poate fi înțeles cu adevărat ca roman decît dacă este citit în primă instanță ca poem. O astfel de lectură e un exemplu de deconstrucție a tiparelor romanești și, în același timp, o modalitate insolită de rescriere a convențiilor epicului.

Deconstrucția biografiei

Deconstrucția tiparelor romanești apare ca temă intrinsecă în ***Țesut viu. 10 x 10***. Emilian Galaicu-Păun a scris o carte în care deconstrucția biografiei și cea a formelor epice se află în relație de determinare reciprocă. Semantica dublă a „țesutului", înțeles în egală măsură ca text (conform concepției lui Roland Barthes), dar și ca grupare de celule interconectate, impune o transformare de esență: trecerea de la *biologie* la *scriere*, mediată doar de privirea/analiza a tot ce ține de viață, în căutarea unor soluții alternative de interpretare a acesteia. De altfel, Emilian Galaicu-Păun a sintetizat această practică prin formula sintetică: ***san***G ***d'encre***[2].

2 Emilian Galaicu-Păun, *san*G *d'encre*, poeme alese de Al. Cistelecan, Editura Cartier, 2020.

Analiza minuțioasă a vieții cu accentul pus pe zonele mai puțin evidente ale ei – practică analogă analizei de text în sensul lui Jacques Derrida – poate conduce la ideea că abia lucrurile care nu se percep imediat sunt cu adevărat relevate. În acest sens, istoria unei opresiuni poate fi înțeleasă ca un principiu de diferențiere nu doar față de un tată cazon (situația concretă din roman) sau față de un mediu, ci și față de restul literaturii. Într-un *Mic îndreptar de lectură* se sugerează că *diferențierea* poate fi în unele situații chiar *identificare*: „Această carte nu ar fi trebuit niciodată scrisă, cel puțin pentru a nu prelungi suferința personajelor ei și după moartea celor care le-au inspirat; pe de altă parte însă, a o lăsa nescrisă echivalează cu o mărturie falsă, prin omisiune. […]. «ORICE ASEMĂNARE CU O PERSOANĂ REALĂ ESTE RODUL IMAGINAȚIEI ACELEI PERSOANE», ceea ce înseamnă că niciun fapt nu-i autobiografic, nu există însă faptă care să nu-și aibă corespondentul – direct sau prin ricoșeu – în viața autorului, astfel încît acesta se simte în drept să exclame, flaubertian: «Tatăl (dar și F., …n ș.a.) sunt eu!»”[3]. Doar că autorul nu trebuie crezut pe cuvînt. De altfel, Dorin Tudoran afirmă în postfața primei ediții: „Mai presus de orice, autorul nostru a devenit un maestru în arta testării cititorului său. În *Mic îndreptar de lectură* ce deschide cartea, Em. Galaicu-Păun pare să întindă o mînă de ajutor cititorului cărții sale. În realitate, cititorului îi este întinsă o cursă. Indiferent de ordinea în care parcurge cele zece capitole ale cărții – fie că sucombă sugestiei autorului de a considera fiecare capitol drept o rescriere a celui/celor precedent(e), fie că își alege propria strategie de lectură –, cititorul se află de unul singur în fața unei experiențe pe care trebuie să o consume inițiatic. Asemenea autorului – care sortează după o ordine numai de el știută autobiograficul *per se* și corespondențele biografice

3 Emilian Galaicu-Păun, *Țesut viu. 10 x 10*, ediția a II-a revăzută și *remake*-tată, Editura Cartier, 2014, p. 6.

prin ricoșeu –, cititorul își reîncepe construcția cu fiecare nou capitol. El, cititorul, este un meșter Manole care, în absența unei Ane de sacrificiu, nu se poate zidi decît pe el însuși pentru a vedea dacă ceea ce înțelege rezistă ori nu”[4].

Rescrierea convențiilor narative

Unii comentatori ai acestei scrieri au contestat apartenența *Țesutului…* la genul romanesc, considerîndu-l fie eseu intertextual, jurnal deghizat, fie autobiografie livrescă, *saga* de familie sau roman *hyper-palimpsest* (Mircea V. Ciobanu). A mai fost numit și *roman al formării* sau *roman-artă poetică*. Maria Șleahtițchi afirmă pe bună dreptate că romanul ***Țesut viu. 10 x 10*** „este un text generativ în continuă gestație a semnificațiilor”[5]. În sprijinul acestei afirmații pot fi aduse indicațiile paratextuale cu privire la ordinea în care e posibilă lectura celor zece capitole, dar mai ales sugestia auctorială că romanul nu ar reprezenta altceva decît un palimpsest, fiecare secvență fiind o posibilă rescriere a celorlalte. Or, ceea ce propune autorul prin intermediul „îndreptarului” său nu e decît o diversiune. După ce ia în discuție toate posibilitățile de lectură pe care le are la dispoziție cititorul, le relativizează, sugerînd că în ultimă instanță cronologia – fie a scrierii, fie a faptelor narate – nu e decît o altă convenție, una în plus, ce trebuie suprimată. Doar interpretarea rămîne a fi singura cale de întemeiere narativă. De altfel, Eugen Lungu crede că „cititorul cu vocații hermeneutice are în acest hățiș semiotic infinite prilejuri de mare desfătare”[6], asta și datorită structurii sale poliedric-mozaicale

4 Emilian Galaicu-Păun, *Țesut viu. 10 x 10*, postfață de Dorin Tudoran, Editura Cartier, 2011.

5 Maria Șleahtițchi, *Romanul Generației ’80. Construcție și reprezentare*, Editura Cartier, 2014.

6 Eugen Lungu, *Țesut viu. 10 x 10. O posibilă interpretare*, în *Poetul care a îmbrățișat luna*, Editura Prut, 2014, p. 209.

ce antrenează mai multe deschideri epice, variate din punct de vedere tematic și stilistic. Totuși, romanul pare a avea structura și funcționalitatea unui site cu o interfață bogată, din interiorul căreia pot fi accesate 10 link-uri.

(Auto)Biografia lui …n

Biografia sau autobiografia lui …*n* e redată sincopat, cronologia faptelor fiind dedusă de cititori din ansamblul scrierii. Viața pare mai mult decît o înșiruire de evenimente, refacerea traseului existențial avînd legături cu o anumită percepție livrescă a realității. Conceptul de realitate extinsă – ce poate fi utilizat cu prudență în cazul de față – subsumează ficțiunea, cu toate valențele sale. Naratorul își asumă două modalități de expunere ce se întretaie sau funcționează alternativ. Există atît o lume a persoanei I, cît și una a persoanei a III-a. „Eu" devenit „El" funcționează ca „…*n*". Această consoană aleasă drept nume pentru protagonist provine de la **n***arator*, dar sugerează în același timp și o *ridicare la putere*. Dar a cui ridicare la puterea *n*?

Textul generează însă o altă explicație referitoare la alegerea numelui protagonistului narator, în cazul de față, expunîndu-se pe sine cu ajutorul persoanei a III-a: „Tot rescriind, pentru tata, aceeași scrisoare, și-a făcut mîna – doar că, la capătul unor săptămîni de așteptare încordată, veni răspunsul bunicului: chipurile, li s-o fi năzărit lor, bătrînilor; ierte-li-se greșeala fără de voie. Dar copilul, tare bun și cuminte, nu se mai putu opri din scris – mereu sub supravegherea tatei, cu cît mai neputincioasă, cu atît mai neiertătoare, chiar și atunci cînd fiul se emancipase de mult și își va fi făcut un nume, al lui – fie …*n*. («Alinierea! Drepți!» a literelor de tipar pentru unii, busculadă a scrisului de mînă pentru alții, se cheamă că numele personajului îi reflectă caracterul, direct – în cazul în care i se dă unul – sau prin ricoșeu – cînd este abreviat –; or, …n nu-i o simplă abreviere, ci abrevierea însăși, și ea împinsă pînă la ultimele-i consecințe, acea tăiere împrejur a tuturor ființelor

de sex bărbătesc prin care-și revendică singurul lucru ce nu le mai poate fi luat, gena, nu și locul în competiția masculilor. În acest sens, împingerea literei ce-l desemnează la capătul numelui trebuie să trădeze o refulare bine ascunsă a autorului, el însuși marginalizat altădată"[7]. Naratorul îmbracă haina teoreticianului literar – ca în multe alte situații din carte – și arată cum ***n***umele funcționează ca o contragere în sensul de anihilare a personalității și a masculinității sale în războiul rece dintre tată și fiu. Deși în primă instanță personajul narator nu există decît prin gena sa, prin apartenența la tată, tocmai datorită acestui fapt forțele de opoziție ce lucrează în sine îi vor defini într-un mod radical diferit personalitatea.

Traseul copilului, adolescentului, tînărului și chiar al adultului (prin unele trimiteri) e marcat de ideea de inadaptare: la mediul familial, la cel școlar, la situația politico-ideologică a epocii, la lumea descoperită progresiv – cea urbană, cu precădere. Dar inadaptarea nu înseamnă anulare, înfrîngere, ci chiar frenezie a descoperirilor, cel puțin pe alocuri. Dorința de a descoperi lumi noi este motivată și de aceea de a le depăși pe cele vechi, cu toate că acestea din urmă le modelează subtil pe celelalte. Avem de-a face într-adevăr cu un palimpsest, dar în alt sens decît cel sugerat auctorial. Se succed într-o ordine bulversată mai multe evenimente: numeroase conflicte cu un tată autoritar, întîmplări din viața de elev și, ulterior, de student, precum și unele experiențe erotice scoase în prim-plan. În privința descoperirilor erotice, textul prezintă cîteva deschideri semnificative ce se află în legătură cu acel *mise en abyme* – Summary [dressed] – de la începutul scrierii. Prin povestirea acelor episoade erotice se probează capacitatea de seducție, nu a personajului din carte, ci a cărții însăși, a textului ca atare. De altfel, Nina Corcinschi afirmă că autorul „pătrunde corporal și mental în text pentru a urmări simultan cum se produce textul

7 Emilian Galaicu-Păun, *op. cit.*, p. 91.

său, cum e receptat și cum funcționează. Procedeul, răspîndit printre scriitorii postmoderniști, este narcisist și autoreflexiv, fără a pierde însă contactul cu cititorul. Metatextual și polimorf, autorul își testează capacitatea de seducție"[8]. La acest capitol pot fi citate cîteva pasaje derivate din preceptele barthesiene, exprimate cu precădere în ***Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*** [9], dar și în ***Plăcerea textului***. Conform lor, romanul este cel care vorbește pe multiplele sale voci, iar cititorul tace, dar tăcerea este înlocuită la un moment dat de vorbirea interioară a cititorului pe tonurile și subtonurile cărții. Nu e vorba de dialog, ci de o preluare a timbrului naratorului prin actul lecturii.

În capitolul al doilea, intitulat *Casa de corecție de tip familial* (în ediția întîi: *Scrisoarea tatei*) – ce prezintă unele evenimente anterioare capitolului al nouălea – există o scenă relevantă pentru mai multe planuri ale romanului. Tatăl poruncește soției să-i cheme pe copii, încă mici, cărora dorește să le citească din creația proprie, totul derulîndu-se pe fondul unui ceremonial absurd, țesut din clișeele vehiculate la manifestările literar-artistice din perioada sovietică: „… atunci mama se schimbă la față, sentimentul matern lăsă loc datoriei de soție, iar tovarășa de viață făcu un pas înainte, vorbindu-le ca o adevărată mamă a copiilor lui, cu accentul pe ultima silabă: «Astă-seară, tatăl nostru are să vă citească… tatăl vostru are să ne citească…». Mama continua să-și caute cuvintele care să-i lămurească pe

8 Nina Corcinschi, *Narațiuni ale erosului*, Editura Cartier, 2020, p. 313.

9 Roland Barthes, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, traducere de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, 2007, p 9: „ceea ce propunem este mai degrabă un portret, nu psihologic, ci structural: el impune spre citire un loc de vorbire: locul cuiva care, îndrăgostit, vorbește înlăuntrul său, în fața celuilalt (obiect iubit) care tace. […]. Îndrăgostitul nu încetează să alerge prin propria-i minte, punînd la cale noi strategii și țesînd intrigi împotriva lui însuși. Discursul său nu se materializează niciodată altfel decît prin răbufniri de limbaj, după bunul-plac al unor circumstanțe infime, aleatorii".

băieți ce anume se cere de la ei și, totodată, să-l mulțumească pe bărbatul său. […]. Din spectatori pasivi, urmau să devină, dintr-o clipă-n alta, primii ascultători ai creației paterne. […]. Cum nimic nu putea fi lăsat la voia întîmplării, lectura fu precedată de un scurt cuvînt introductiv, al mamei, prin care femeia le aminti copiilor CINE este tatăl lor și ce mîndri ar trebui să fie că-i poartă numele”[10]. Fragmentul reprezintă legătura dintre cele două medii *matrioșka*: cel familial-opresiv și cel social-opresiv, ambele circumscrise celui politico-ideologic. Dar mediul familial nu este neapărat dominat de figura tatălui, decît în aparență. În *background* există o altă figură, infinit mai bogată în semnificații: bunica, cea care nestingherită de nimeni și de nimic își *țese* covorul: „Cît o țin minte, bunica țesea la război. Hainele purtate, adică ieșite din uz, erau făcute fîșii-fîșii, și acestea, la rîndul lor, îndesate bine cu vătala în textura vreunui lăicer sau păretar; războiul transforma materialul ieftin și care mai păstra uneori căldura corpului uman în țesut viu, de așternut pe jos sau de îmbrăcat casa. Țesea întruna, pentru nevoile gospodăriei, dar și pentru tot felul de neamuri, mai mult sau mai puțin apropiate, din boarfele cui venea cu comanda. Era ca și cum le-ar fi dat o a doua viață trenților. Cîte scoarțe, atîtea cronici de familie. Fără știință de carte, bunica scria la război și pace! Scoarțele și păretarele ei erau adevărate misive pe care doar generația veche mai e în stare să le citească”[11]. Bunica este un personaj căruia autorul îi conferă o anumită anvergură mitică aidoma Ursulei dintr-***Un veac de singurătate***, romanul lui Gabriel García Márquez. Deloc întîmplător ea spune din cînd în cînd: „sîngele apă nu se face”. Așadar, țeserea covorului – trimiterea la ***Desenul din covor*** al lui Henry James, deși evidentă, poate fi facultativă în interpretare – echivalează cu

10 Emilian Galaicu-Păun, *Țesut viu. 10 x 10*, ediția a II-a, revăzută și *remake*-tată, Editura Cartier, 2014, p. 66-67.

11 Emilian Galaicu-Păun, *op. cit.*, p. 200-201.

scrierea unei cronici despre o familie în care tatăl și fiul sunt uniți și, totodată, separați tocmai de ideea de scriere. Dincolo de ei, se țese istoria. Dar mai semnificativă în acest sens poate fi – cum se va vedea – destrămarea țesăturii.

De la intertext la hypertext: țesutul fără sfîrșit

Dimensiunea intertextuală este esențială pentru înțelegerea și interpretarea acestui roman. Totuși, arătarea cu degetul a măștii nu are în vedere o suprasemnificație bazată doar pe ceea ce comunică trimiterile prin ele însele. Nimic nu e gratuit, nimic nu se limitează la *gramatologie*, în ciuda numeroaselor jocuri de natură lingvistică. Scrierea ca realizare lingvistică nu are niciun sens dacă nu face trimiteri, fie și piezișe, la trăirea ca atare. *Texistența* nu poate fi ceva abstract, limitat la anumite figuri retorice sau structurale: „Îngerul ar fi fost să fie pe două treimi la modul prezumtiv și doar pe-o treime la indicativ, dar și atunci mai mult la imperfect sau viitor forma 1; în prezent, unde se intersectează privirile pierdute în gol a patru bărbați singuri, formînd un unghi de vedere favorabil contemplației, apare ca din senin, arătîndu-i-se doar celui din urmă – își trădează involuntar originea, *angelus*, situîndu-se asemenea verbului latin la sfîrșitul propoziției –, care, evident, nu-și crede ochilor. Nu i-i dat nimănui să-l vadă în repaus, pentru înger în stare pură o gramatică apocrifă, atribuită lui Jakob[son], propunînd forma infinitivului lung, *arătare*. Altă «critică a limbajului», ***Tractatus logico-philosophicus***, al cărei autor e mult prea cunoscut ca să-l mai pomenim într-un text și așa suprapopulat de absențe, îl prinde, fără a-l numi explicit…”[12]. Așadar, trimitere la *Scara lui Jakob* din Cartea Genezei și, concomitent, la teoriile lingvistice ale lui Roman Jakobson, dar și la filosofia lui Wittgenstein.

12 Emilian Galaicu-Păun, *op. cit*., p. 246-247.

Capitolul 7, *Decamiron și Frumoasa fără corp*, trimite concomitent la Eminescu și la Gheorghe Crăciun, cel căruia îi este dedicată cea de-a doua ediție a *Țesutului*. Nu întîmplător, acest capitol este urmat de un altul intitulat *Scriere la patru mîini*. *Decalogul* vs *Decameronul* (10 × 10) este în același timp și un loc al interferențelor dintre lumea celor vii și lumea celor morți. Modalitatea de structurare a textului îndreptățește impresia că aceste două lumi coexistă în aceeași unitate spațio-temporală. Totul e firesc, în afara oricărei alunecări spre senzațional. Intertextualitatea cu mai mulți centri de iradiere conduce spre hyper-textualitate. Orice aluzie condensează cîte o poveste, unele dintre ele nici măcar nu mai trebuie să fie incluse în scriere. De altfel, Mircea V. Ciobanu, pornind de la ideea că hypertextul nu poate fi niciodată de-finit (*sic!*) și că poate fi extins nelimitat, lectura acestuia fiind prin excelență parțială, fragmentară, afirmă că: „fiecare dintre cele 10 nuvele ar putea fi și acolada comună pentru tot textul. Bizareria construcției constă în aceea că o secvență poate fi circumscrisă alteia, dar tot ea poate fi și acolada care o integrează pe prima. O construcție geometrică irațională. Hypertext absolut”[13].

Tehnici ale privirii: imaginea ascunsă

Dimensiunea hypertextuală se află într-o strînsă legătură cu ideea de producere a scrierii, romanul ca atare fiind suma mijloacelor sale de generare. Poetica și poietica *Țesut*-ului ***viu***… se află într-o relație de determinare reciprocă. Receptarea/hermeneutica unui astfel de text reclamă anumite tehnici ale privirii, și anume: tehnica privirii încrucișate, tehnica privirii paralele, tehnica privirii interne. Decriptarea textului se aseamănă cu descifrarea unei stereograme. Adică a percepe acea imagine camuflată într-o alta cu totul diferită, menită să mențină atenția

13 Mircea V. Ciobanu, *Deziluziile necesare*, Editura ARC, Chișinău, 2014, p. 82.

într-o cu totul altă parte, la un nivel comun. Stereograma, ca figură vizuală, este o filosofie în sine. O analogie asemănătoare propune Eugen Lungu, prin raportare la metagrame. Dar această situație are în vedere unele strategii lingvistice la care recurge Emilian Galaicu-Păun. Acesta consideră că „proza lui Emilian Galaicu-Păun este «bătută» cu o mulțime de gadgeturi, ceea ce o face foarte asemănătoare cu mașinile moderne. […]. Cele mai multe dintre gadgeturi sunt însă de fabricație lingvistică: metagrame, calambururi, ingenioase găselnițe prin asociere sau deraiere semantică, nume în care se schimbă un element literal sau două, pentru a da cuvîntului o nouă semnificație”[14].

Se poate vorbi despre un paradox al ideilor în ceea ce privește componenta eseistică a discursului narativ. Ele par explicate, arătate excesiv cu degetul, rămînînd totuși încifrate, aidoma unor hieroglife ce abia se întrezăresc în palimpsest. La această impresie contribuie și plurilingvismul cărții, expresiile în limba rusă ale cotidianului cenușiu coabitînd cu inserțiile culturale franțuzești.

„Credința strămoșească e amenințată din toate părțile, sîngele și cerneala curg gîrlă (și nici nu se știe cine-i afluentul cui). Atunci, însuși Dumnezeu intervine, pe post de *Deus ex machina*, pentru a face puțină ordine. Numește din oficiu 4 cărturari să sintetizeze mulțimea de «evanghelii» apocrife, aducîndu-le la un numitor comun. Aceștia se așternpe treabă, fiecare în chilia sa, uitați de lume și de Dumnezeu, în cele din urmă ivind 4 cărți total autonome, în care asemănările doar accentuează deosebirile dintre texte, de neconciliat. Scîrbit de atîta gîlceavă, Dumnezeu le binecuvîntează pe toate patru.”[15]

Tehnicile privirii conduc către o „fenomenologie a percepției” prin intermediul căreia se pot decela acele imagini ascunse într-un tablou general ce pare a transmite altceva. În cazul de față, numeroase contexte familiale, sociale, istorice, fragmente

14 Eugen Lungu, *op. cit*., p. 225.

15 Emilian Galaicu-Păun, *op. cit*., p. 258.

din viața de zi cu zi a Uniunii Sovietice, a Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești sau a Republicii Moldova, după caz, acestea încrucișîndu-se cu diferite povești, ale trupului, în principal, totul conturînd un parcurs existențial amprentat de problematicile diferitelor vîrste. De multe ori însă narațiunea deviază spre unele amănunte ce pot fi receptate ca niște confesiuni referitoare la arta scrisului, deși ele au perfectă logică și în planul realității concrete. Tocmai din acest motiv acele segmente eseistice nu pot fi resimțite ca artificiale: „Indiferent de limbă (inclusiv cu sensul arhaic de popor, neam, etnie), cuvintele atrag realitatea, dacă nu cumva o și fac, după chipul și asemănarea lor”[16]. Acestui fragment îi corespunde un altul: „Cuvintele nu atît atrag, cît trag realitatea, o duc în cîrcă, o mută dintr-un loc în altul, descărcînd-o din gura celui care vorbește în urechile celui care ascultă”[17]. Cu doar cîteva rînduri înainte de încheierea romanului, poate una dintre cele mai importante scene ale cărții, mai ales pentru că răspunde simultan atît componentei epice și autoreferențiale, cît și celei hermeneutice: „Scrisul crestează pagina formularului – exişti pe măsură ce înaintezi de la *NOM* la *Signature du demandeur*: […]. Cîte formulare, atîtea blazoane de familie. Cu mîna, […] fiecare își coase cadavrul biografic în sacul de pînză al formularului standard pentru a-și salva pielea*; măiestria scrisului constă în a trage toate ațele înăuntru* (subl. mea)”[18].

Romanul își propune propriul mijloc de generare (PATER) drept categorie de existență. Firele concrescute ale țesutului reclamă realități concrescutului. Romanul este, în fond, ridicarea tatălui la puterea fiului:

PATER(*n*).

Șerban AXINTE

16 *Ibidem*, p. 313.
17 *Ibidem*, p. 314.
18 *Ibidem*, p. 335.

Țesut viu. 10 × 10

(*Roman*)

Pe pagina de titlu a cărții, două dedicații-autograf bătînd obrazul autorului – „Dragul mamei...”; „Dragul tatii...” –, în spatele cărora stă aceeași mînă forte care, după ce că a făcut-o pe mama copiilor săi să scrie sub dictare, binevoiește la rîndu-i să mîzgălească două-trei cuvinte – pe cît de citețe ale femeii, pe atît de ilizibile ale omului de litere.

Mic îndreptar de lectură
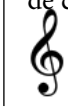
Această carte nu ar fi trebuit niciodată scrisă, cel puțin pentru a nu prelungi suferințele personajelor ei și după moartea celor care le-au inspirat; pe de altă parte însă, a o lăsa nescrisă echivalează cu o mărturie falsă, prin omisiune. Dacă totuși s-a întîmplat – adesea în ciuda unei împotriviri lăuntrice –, se cuvine să precizez că citirea ei nu e cu putință fără a respecta acest avertisment auctorial: „ORICE ASEMĂNARE CU O PERSOANĂ REALĂ ESTE RODUL IMAGINAȚIEI ACELEI PERSOANE", ceea ce înseamnă că niciun fapt nu-i autobiografic, nu există însă faptă care să nu-și aibă corespondentul – direct sau prin ricoșeu – în viața autorului, astfel încît acesta se simte în drept să exclame, flaubertian: „Tatăl (dar și F., …n ș.a.) sînt eu!".

Din cele cîteva piste de lectură, se poate merge pe cea cronologică, și atunci cititorul ar trebui să înceapă cu cap. 8, să continue cu cap. 1, cap. 9, cap. 2 ș.a.m.d. și să încheie cu cap. 4. Alte două figuri – „șotronul" (de sărit din căsuță-n căsuță: cap. 1 – cap. 5; cap. 9 – cap. 2; cap. 3 – cap. 6; cap. 7 – cap. 8; cap. 10 – cap. 4) și „roata mare" (ordinea capitolelor este aleatorie) – sînt mai aproape de structura internă a scriiturii, una labirintică & caleidoscopică prin excelență. Cum însă romanul s-a construit pe osatura Decalogului, nici numărătoarea obișnuită (de la cap. 1 la cap. 10) nu-i de ignorat. Dar la fel de bine se poate citi fiecare capitol drept o rescriere a celui/celor precedent(e), într-atît de asemănător unui palimpsest este textul de față.

Tren funerar pe dinăuntru, cu zece vagoane de dormit somnul de veci, *montagnes russes* ca structură de rezistență în exterior, ***Țesut viu. 10 x 10*** trebuie citit, în ultimă instanță, și drept un simplu roman de gară: „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!" – „Stația Astapovo!".

Summary [dressed]

Înclinația scrisului – cum ai pensa sprîncenele unei femei frumoase, de la majusculele firelor de păr de la rădăcina nasului la petit-ul firișoarelor din coada ochilor –, datorată nu atît orelor de caligrafie de cîndva, cît lecturilor dintotdeauna, are o importanță primordială în opera de conturare a personajului: înainte ca acesta să facă ochi, sprînceana stîngă – la îngemănarea cu cea dreaptă puțin epilată, cît să arate și una, și alta cu alineat – exprimă mirarea cuiva de a fi reținut atenția privitorului, și totodată orizontul de așteptare a propriei împliniri, acum dată pe față printr-un abia perceptibil tremur al genelor, încă dedulcite la somn ca niște trestii gînditoare la fiire, dar nerăbdătoare să se vadă în oglinda paginii; Frumoasa adormită se trezește la viață, respiră prin toți porii, își ia-n stăpînire corpul, iat-o acordîndu-și simțurile; după felul în care-și scrutează răsfrîngerea se cunoaște că, dintr-o clipă în alta, nu se va mai mulțumi cu contemplarea de sine, ci va căuta confirmarea în ochii altcuiva – bărbat sau femeie, să sperăm pentru ea că-i bărbat – dezbrăcînd-o din privire, și care la rîndu-i („*Au suivant! Au suivant!*", răsună-n urechi cîntecul lui Jacques Brel) se va da peste cap ca s-o scoată, dacă nu Miss Univers, cel puțin Miss Scris („Ah, arată-mi-te goală!", din proba finală, de *Scriptease*), acum i-acum, o femeie se-ntîmplă/un bărbat se petrece, trupul ei de bucurie supremă/bucuria lui la așternut, și după ce i s-a dat/a avut-o, *repetez encore une fois*, și după alte nenumărate dăți în care s-au trezit unul în brațele celuilalt, urarea Iubitului – „meriți tot ce-i mai bun!…" – sunînd ora despărțirii iminente, am întors pagina; alte pagini, alte-mpreunări; acte originale/copii legalizate;

(Cînd își strînge-n creștetul capului părul în coc, *das Ewig-Weibliche* se arată în chip de cheie  sol

a cărei
curbă
dulce
coboară
pe șira
spinării
pînă la
noadă.)

jocul potrivirilor îmbrăcînd noi formule, *de unde n-am, dau*, ea, *mai lasă de la tine*, el, care mai de care mai aproximative, cum ai traduce după ureche *hardcore* prin *cœur lourd*, într-o franglez(n)ă șchiopătînd de ambele picioare (la-ngemănarea lor, aceeași *Originea lumii*) și așa, și tot așa – „afabetele cresc în prostie-ntre coapsele fetelor la pubertate – mai crețe, mai linse, cum dă dumnezeu" –, și așa, și pe dincolo – „dacă scrie în frunte, de ce se citește în palmă, cu mîna *sous les jupes des filles*?!…" –, metafizica sexului răzbunată acum [și pururi și-n vecii vecilor] de (*y*)*in*gineria genetică, și atunci – punct[ul G] și de la capăt! – *игра в одно касание* se întoarce-n *toucher et jouer*, iar scrierea de sine – la feminin: *l'écriture de soi(e)*, alias *belle écriture*, într-un cuvînt beletristică – în rugăciune:

„Fie peste noi bunăvoința Domnului Dumnezeului nostru! Și întărește lucrarea mîinilor noastre, da, întărește lucrarea mîinilor noastre!"

Lecția pudorii odată însușită – să-și pună ori de cîte ori merge la prima întîlnire *dessous*-uri „moartea pasiunii" pentru a nu fi tentată să cedeze în aceeași noapte –, derogările de la legea bunei-cuviințe erau pe cît de numeroase, pe-atît de *ad libitum*. Canonul pe care și-l dăduse tot ea – să nu ajungă-n patul nimănui decît dacă, pe durata cinei, neapărat romantice, într-un local șic, reușește să-și scoată chiloții pe sub masă, fără să observe nimeni – transforma proba de „mîini dibace" într-o operație pe creier: trebuia să te scarpini bine la ceafă ca să-ți potolești mîncărimea dintre picioare. Și astfel, de unde înainte nu ieșea din blugi & cămăși în carouri, se pomeni cu o garderobă de rochii de seară, fiecare dintre acestea primind un nume – *Marilyn Monroe*, *Gina Lollobrigida, Kim Basinger* ș.a.m.d. (de unde să știe ea că celebrele purtătoare ale acesto-

ra – nume, nu rochii – s-ar fi arătat fericite să-și schimbe, *in corpore*, renumele & (unele) posteritatea lor glorioasă pe trupul ei viu, de femeie la treizeci de ani, cum ar fi, ai ei *les Trentes Glorieux*) – ce-i trăda nu atît modelul, cît *sex-appeal*-ul. Faptul că-și trăgea peste chiloții cu mîneci din lada de zestre a bunicii o *Romy Schneider* albă însemna că-i gata să se îndrăgostească din nou, la fel cum o *Monica Vitti* pe talie semnala negreșit că se vrea iubită, iar *Madonna*, futută. Codul vestimentar de uz propriu dădea pe față ceea ce codul bunelor maniere încercase să ascundă – dorință, pasiune, temperament –, fără s-o facă totuși mai accesibilă, căci nu-și urma decît chemarea mîinilor; abia în pielea goală răspundea la numele Helga. Cei care i-au sărbătorit astfel onomastica se numărau pe degete[le „de la o singură mînă", după cum se credea fiecare, dar numai ea știa al cîtelea-i]; în ce-o privește, orice bărbat, înainte de a intra în raza ei de acțiune, i se arăta fie din perspectiva lui „Mă vrea de nu mai poate!", fie a lui „Mă vrea, da' nu mai poate…" – fiindcă era cu neputință să n-o vrei! –, dar, și după triere, ultimii nu erau radiați de pe listă, urmînd să-i demonstreze contrariul, sub stindardul: *„Liberté. Helgalité. Fraternité"*. Odată ajunsă în brațele unuia sau altuia, avea o exigență majoră – „Niciodată doar o singură dată!" –, ceea ce venea în întîmpinarea dorinței cît se poate de firești a partenerului: „O femeie-nseamnă ceva pentru o noapte./ Iar dacă-a fost frumos, și pentru următoarea!" (Gottfried Benn); or, fata cîștigase-n studenție titlul de Miss *Alma Mater* – cu ea, pur și simplu, nu era chip să nu fie frumos! Asocierea frumosului cu plăcerea – „Nu-i frumos ce e frumos, da-i frumos ce-mi place mie!" – venea cu de la sine putere în cazul bărbatului, ca și orgasmul, pe cînd femeia trebuia să se facă frumoasă pentru plăcerea lui și, cu puțin noroc & multă imaginație, și a ei, rareori a amîndurora. Această lipsă de armonie între satisfacția lui garantată și dorința ei greu de mulțumit stătea la însăși temelia inegalității dintre sexe, de unde și percepția deosebită în cazul unui *homme à femmes*,

una mai degrabă favorabilă, și a unei femei rele de muscă (de ce muscă?! – a ei e cînd albină muncitoare, cînd roi de viespi sălbatice), neapărat curvă. A o atinge, fie și în treacăt, țintea perfecțiunea – era ca și cum s-ar întîlni, într-o garderobă oarecare a vreunui teatru de provincie, rochia de gală *Elizabeth Taylor* cu costumul la patru ace *Paul Newman*, pentru o singură reprezentație. „*O pisică-n călduri pe acoperișul*… Ptiu, drace!… ***Pisica pe acoperișul încins***." După cum îi mergea de la o vreme-ncoace, ar fi trebuit să-și concedieze de mult costumierul, dacă nu cumva să-și schimbe croitorul. Nici nu croitorul, croiala! (Sau să ia lecții, prin corespondență, la post-restant, de la Jacqueline Kennedy; se povestește că, ori de cîte ori își dorea o rochie nouă, prima doamnă se înfățișa în pielea goală în fața soțului și-l întreba: „John, scumpule, cum crezi, pot apărea astfel la recepția oferită în onoarea președintelui Franței?" Cel de-al 35-lea președinte al SUA o privea cu luare-aminte, spunea un hotărît „Nu!", după care semna un cec în alb pentru o rochie de seară de la Chanel sau Yves Saint Laurent, în onoarea înaltului oaspete.) I s-a repetat de atîtea ori că are stofă, încît ajunsese și ea să se întrebe cum se face că, pînă la ora asta, nu și-a tras propria casă de modă, barem o linie vestimentară, și atunci cobora de pe podiumul laudelor deșarte cu coada între vine. Singură cu cheotoarea ei, prin care n-a mai trecut de ceva timp niciun nasture pe potrivă – acum gata să și-o pună, pofta, în cui.

Nu ocaziile i-au lipsit, nici îndemînarea – exersase pe durata ultimelor săptămîni, seară de seară, punîndu-și cămașa de noapte și apoi dîndu-și, mai degrabă bîțîind din fund decît cu ajutorul mîinilor, chiloții jos, contra cronometru –, ci bărbatul de dragul căruia ar fi fost gata să se facă de rușine de față cu toată lumea în caz de eșec. Cînd și cînd se lăsa scoasă-n oraș, cît să nu-și piardă forma, dar temîndu-se că-i va lipsi curajul de a merge pînă la capăt, își strecura în gentuța de damă un slip numai dantele, de rezervă – pentru cazul în care tînărul i-ar fi plăcut îndeajuns ca să-l urmeze-n noapte, nu și într-atît

încît să se canonească a-și scoate „moartea pasiunii" de pe ea în public. Urmărind-o cum dispare la toaletă „să se aranjeze", nimeni nu ar fi bănuit că, de fapt, tocmai se pune de-o capitulare-n toată regula; era însă suficient s-o surprinzi cum revine la masă fluturînd un zîmbet alb ca să-ți dai seama că s-a produs o schimbare pe față (de fapt – pe dos; la urma urmei, cine n-a îmbrăcat o haină cu dinapoia înainte, cel puțin o dată în viață?!), una evidentă pentru oricine, nu și la vedere. Cum se înroșise toată ca o floare de mac, într-o seară, cînd cavalerul ei, preluînd inițiativa, îi aruncă peste masă, complice, înainte de a se duce la toaletă: „Merg să dau mîna cu un prieten apropiat cu care sper să-ți fac cunoștință puțin mai tîrziu…"! Exact ca-n bancul acela cu barbă – de țap. Și ea, dacă i-ar fi spus în timp ce se îndrepta spre cabina de dame: „Am plecat în expediție după lîna de aur, mă întorc îndată pe drumul mătăsii"?! Sau, pe scurtătură: „Revin tot acum cu scrisorile de acreditare a dorinței, în alb – vrei să-ți treci numele, la primire"?! De-a dreptul pe miriște: „Ia-mă!"?!… Doar că morala societății rafinate, în general, și educația ei sentimentală, în particular, cer ca posibilii parteneri să se angajeze, de ochii lumii, într-un joc de-a *qui-perd-gagne*, cu figuri obligatorii, un fel de cadril prescris ce transformă dorința reciprocă într-o rețea de linii ce se intersectează. (Un cuvînt nelalocul lui, o mișcare greșită – și ițele se încîlcesc, firele se rup, sforile se trag etc., etc., de unde sensul jocului e să li se împletească picioarele, în pat.) „*Par delicatesse, j'ai perdu… mes dessous*", să-i șoptească soțului de plăcere (în tradiția șiită – că doar nu degeaba a făcut ea araba drept a doua limbă străină la facultate! –, după rostirea formulei: „Mă căsătoresc cu tine pentru plăcere, potrivit Cărții lui Dumnezeu și tradiției Profetului, fără niciun fel de moștenire, ci doar pentru un număr limitat de zile"), parafrazîndu-l pe Rimbaud, iar acesta să i-o întoarcă: „Ну ты и *perdu*нья!"[1].

1 (*rusă*) Joc de cuvinte: „Da pierdută/băşinoasă mai eşti!".

La urma urmei, cine hotărăşte cît de departe poate să meargă vorbirea în desemnarea acelor organe/acţiuni pe care mîna celuilalt le-a atins, iar faptele s-au săvîrşit, cum se ştie, într-o desăvîrşită împreună-petrecere?! Ce-i mai ruşinos, să-ţi ridici poalele-n cap sau să-i ceri partenerului, privindu-l drept în ochi, ca-n scena finală din ***Eyes Wide Shut***, cînd Nicole Kidman îi aruncă lui Tome Cruise: „*Fuck me!*"?! Cunoscuse tipi ce-şi mobilizau toate vorbele în doi peri & expresiile deocheate ca să-şi ademenească o femeie-n pat şi care – odată ajunşi acolo – se dădeau peste cap s-o ridice-n slăvi, în cuvinte alese; şi invers, inşi curgîndu-le miere pe buze înainte de, şi după mînjind-o din cap pînă-n[tre] picioare. Mare-i grădina lui Dumnezeu! Ruptă din rai, Grădina Desfătărilor – a omului.

Acum nu ar putea spune cine a propus primul să meargă la *Délice d'Ange*; cert este că la cea de-a doua sau a treia întîlnire aveau deja măsuţa lor, la geam, despărţită printr-o draperie bej de-o alta, şi ea pentru trei persoane, din capătul de sală destinat familiilor cu copii mici. Au atîta să-şi povestească, din vieţile lor petrecute alături de altcineva, care şi pe unde o fi apucat, încît riscă să nu treacă niciodată la fapte; e suficient însă să se retragă-n tăcere, ca două trupuri expuse brusc în toată goliciunea lor de după păcat – *Eva întrebîndu-l pe Adam atunci cînd s-a culcat prima dată cu ea: ce a fost asta? Iar el a spus: se cheamă futere. Iar ea a spus: vreau mai mult, este bine!* – să caute a-şi disimula pornirea firească, de apropiere reciprocă. „Reci-*porcă*", dacă tot se ascund după cuvinte, *fratele nostru porcul* fiind nu doar o expresie gratuită, ci şi o dovadă de înrudire anatomică, astfel încît „medicina (…) din Antichitate şi pînă-n secolul al XIV-lea, iar uneori pînă în secolul al XVI-lea, studiază anatomia corpului uman pornind de la disecţia porcului" (Michel Pastoureau, ***O istorie simbolică a Evului Mediu occidental***). Chiar aşa: „dacă viaţa e o porcărie, mai bine să nu o fi dat niciodată la vier; viaţa veşnică dă-ne-o/ nouă astăzi, ca pe-o puşculiţă în formă

de scroafă – s-o spargem în zile și nopți!", recită el pe de rost dintr-un poet cu bube-n cap, Rac Mozgov. Desperecheată ea, cu acte în regulă; el „artist nepereche" („cu antecedente de împreunare ilicită", cum îl lua *per pulis* nevastă-sa, la supărare) – nu se pune problema unei potriviri de jumătăți, și tocmai lucrul acesta-i atrage. Asta pe lîngă faptul că ea-i deosebit de atrăgătoare, și el pur și simplu deosebit. Între ei nu-i nimic, nici măcar fraza pe care tînăra femeie a transcris-o în carnetul lui: „Îți dau șansa să mă distrugi, cu toată încrederea că nu o vei face" – pentru a da o mostră de caligrafie, chipurile asemănătoare cu a lui –, o deviză ca o declarație de război ce conține *in nuce* și cererea de armistițiu. Are un scris degresat, cu rotunjimi feminine unduindu-se pe sub pielița bine întinsă a cernelii, ce-i seamănă întru totul; din contră, al lui e numai piele și os – mai mult os decît piele! –, scrîșnind din încheieturi, sincopat, ca și vorbirea-i consonantică prin excelență. Cîtă vreme însă se înțeleg, pe cine afectează faptul că bărbatul rostește cum ar sparge pietricele în gură, iar vocalele ei cad ca roua și la fel de ușor se iau?!… „Unde-am rămas?", se prinde el că a pierdut firul, și tot atunci realizează că, de fapt, ar fi trebuit să înceapă prin a o întreba încotro s-au pornit și dacă merg în aceeași direcție. Ea îi iese în întîmpinare, gata să-i arunce colacul de salvare: „Vorbeai de scenariul emisiunii…", dar uitîndu-i-se în ochi, el și-a adus pe loc aminte: „*Frumoasa & Best*! Este vorba de-un proiect TV la care a trebuit să renunț anul trecut, din lipsă de prezentatoare, după două tentative avortate: prima fată nu dădea bine pe sticlă, cu ochelarii ei de bufniță ce-i confereau un aer de femeie *mal baisée* (și, vede Dumnezeu, nu era!); cea de a doua se desfăcea toată pe ecran, dezvelindu-și pistilul și staminele…" „…Staminele-s organul bărbătesc al florii…" „D'aia și zic, staminele – tipa venea la filmări ca după o partidă de sex în grup; nu te puteai uita la dînsa fără să te prinzi, nici nu în plasă, în… *cerna hodinka* ei, prelinsă magistral ca-ntr-un tablou de Salvador Dali… Cum să-ți spun: era toată *ca o hîrtie*