

**Ion Neagoș** (născut la 25 mai 1947 în Sibiu), absolvent al Facultății de Filologie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca (1970), a fost profesor de română în Sighișoara, unde înființează, în 1973, cenaclul literar „Agora”.

Debut în revista „Vatra” (1974). Colaborări, cu poezie și eseu critic, la: „Discobolul”, „Vatra”, „Echinox”, „Alternanțe”, „Forum studentesc”, „Transilvania”, „Altitudini”, „Familia”, „Steaua”, „Tribuna”.

Este autorul volumelor *Mircea Eliade. Mitul iubirii* (Paralela 45, 1999; ediția a doua – Limes, 2016), *Poezii și poeme* (Paralela 45, 1999), *Crăciun, Schlesak, Zanca. Imersiuni* (Limes, 2015), *Mircea Cărtărescu. Romanul inițiativ* (Limes, 2018).

# Ion Neagoș

## IMERSIUNI II

LIMES  
2026

## CUPRINS

Poezii populare din Vad .....	7
Cuvânt la o lansare .....	16
Privirea și textul .....	22
Piatra stelară din piept .....	37
Bacovia – o recitare .....	72
Nostalgia plenitudinii .....	102
Poemele transcenderii .....	143
ADDENDA	
Dubla poveste a căutătorului de elefanți .....	181

## POEZII POPULARE DIN VAD

Ceea ce încerc aici este interpretarea critică a unor cântece populare de dragoste din satul Vad (Făgăraș), selectate dintr-un bogat material folcloric pus la dispoziție de un fiu al satului, procurorul dr. Emilian Boeriu. Adică, implicit, o străpungere a iluziei că folclorul se situează în afara convențiilor literaturii, că e o reacție spontană la o situație dată, exprimată într-un limbaj direct. Lectura versurilor e menită să redescopere cititorului cât de adânc își asumă poezia populară aceste convenții, cât de „literară” este ea și de „indirect” limbajul ei aparent logic, de fapt capabil să sondeze la mari adâncimi ale gândului și ale sensibilității pentru a capta vibrațiile launtrice și a le oferi contemplării estetice. Câteva mari spirite contemporane au avut obsesia unui „autor unic” al tuturor literaturilor. Pentru o clipă, șlefuid neștiut versul, țărănul anonim din Vad își împrumută chipul creatorului universal.

Dragostea înseamnă alegere, individualizare, extragere din masa amorfă de ființe umane. Privirea se concentrează asupra celuilalt și restul lumii „se-ndesește”, se înceteșează: „Strângi, codrule, și te-ndeasă / Și-mi mai lasă loc de casă; / Loc de casă și-o cărare / Să mă duc la mândra-n vale; / De-o casă și-o cărărușe / Până la mândra la ușe.” Firește, cărarea păzită de zidurile verzi ale pădurii semnifică și legătura tainică a celor doi, ferită de ochii și de răutatea semenilor. Și lampa rămasă aprinsă în satul cufundat în somn e tot un semn al complicității: „De la primărie-n sus, /

Toate lămpile s-au stins. / Numai la mândruța mea / Arde lampa ca o stea, / Că știe că merg la ea.” „Arde” are însă și ceva din înfrigurarea așteptării, marcând nerăbdarea și bucuria anticipată a întâlnirii, așa cum comparația cu steaua îi dă o nuanță de îndepărtare și însingurare, potrivită dorului erotic, sufletului care se deschide în întuneric.

Cântecele consemnează și conflictul deschis cu prejudecățile sociale sau de ordin religios: „I-auzi, bade, i-auzi ia, / I-auzi ce zice lumea: / Că mă țin cu dumneata! / I-auzi, bade, satu-i plin / C-amândoi am beut vin! / Las' să fie plin și ras, / Că de tine nu mă las! / Las' să fie și telit, / Că nu mă las de iubit!” Admirabile, versurile sugerează o presupusă nepăsare și inerție masculină ce trebuie trezită (de aici repetițiile). Femeia își joacă prelungit mirarea și indignarea spre a atrage atenția și a provoca reacția celuilalt. Comunicarea veștii se face gradat, începând cu concluzia pe care a tras-o obștea („că mă țin cu dumneata”), superfluă, dacă n-ar exista și dovada („c-amândoi am beut vin”), care în text dezvăluie adevărul. E o întreagă scenetă aici, realizată numai prin limbaj, și închegând un încântător portret feminin. Cascada de „i”-uri ascuțite, vioiciunea invocațiilor și interjecțiilor sugerează perfect gureșia femeii. Textul exprimă pofta de viață și chiar un oarecare libertinism al ei, încăpățănarea cu care își apără libertatea erotică și satisfacția sfidării prejudecăților satului. Pentru o libertate a sentimentului pledează și bărbatul: „Mulți îmi strigă mie-n sat / C-am să fiu talpă de iad. / Dar de ce, Doamne, să fiu / Că n-am omorât de viu? / Am iubit ce mi-a plăcut / Și-alte rele n-am făcut! / Și-am iubit ce mi-a fost drag / Și-alte rele n-am

să fac! / Și-oi iubi numai ce-mi place / Și-alte rele n-oi mai face!” Aici confruntarea cu opinia publică este mai dură. Sfidând dogmele religioase, țărănul refuză să considere sentimentul curat un păcat. Amenințarea cu iadul nu-l sperie. Cu o ingenuitate jucată, el se dezvinovățește în fața instanței supreme, recunoscând oarecum că dragostea liberă e „un rău”, dar încăpățânându-se să-l facă în continuare (trecerea verbului de la trecut la viitor), întrucât e singurul pe care și-l îngăduie. Uneori însă conștiința terorizată de anatemele religiei are viziunea teribilă a rostogolirii în iad. Gestul tandru al ținerii de mână își dezvăluie brusc consecințele înspăimântătoare: „– Arză-te focul, om drag, / De mână mă duci în iad! / – Ba eu nu te duc de mână, / Că tu mergi de voie bună.” Dar omul nu poate renunța nici la iubire, și de aici sfâșierea între sentiment și teama de păcat, marcată scurt, pregnant, prin scurtcircuitarea blestemului (care aici are mai mult sensul unei retrageri înspăimântate din fața prăpastiei) cu formula de alint.

Fiind alegere, individualizare, dragostea devine, în mod inevitabil, idealizare: „Eu pe deal, eu pe deal, / Mândra pe șes. / C-o cunosc, c-o cunosc, / C-o cunosc numai pe mers. / Pe mersul picioarelor, / Pe păpucii cei domnești, / Pe gândurile lumești. / Mândra care-mi place mie / N-are casă, nici moșie, / Făr' fodorii, făr' fodorii de la iie. / Nicio brazdă de ogor, / Numai rochie cu șinor.” Privirea de pe deal implică deja cunoscuta însingurare și depărtare a eului de ființa iubită. Ea răspunde în silueta feminină decupată din planul întins al șesului și individualizată prin dorință. Amănuntul vestimentar, supralicitat prin antiteza cu valorile materiale, accentuează calitățile fizice ale fetei: „păpucii

domnești” subliniază mersul grațios, brăul strâns evidențiază talia subțire. Cochetăria îi trădează „gândurile lumești”, senzualitatea răsfărăntă în unduirea corpului și în podoabe și de aici în simțurile și în sufletul flăcăului. Această „adâncime” a trăsăturilor fizice, gândul că ele nu pot fi rezultatul unei întâmplări, de vreme ce sunt o expresie și o împlinire a lumii interioare, e formulat poetic într-un cântec de o frumusețe tulburătoare: „Măi bădiță, de demult, / Ce fel de maic-ai avut / De așa frumos te-a făcut? / Și te-a știut legăna / De ți-e gura ca mierea. / Te-a legănat cu piciorul, / Și ți-e fața ca bujorul / Și te-a legănat cu mâna, / De ți-e fața ca coprina.” Mama nu l-a născut frumos pe flăcău, ci „l-a făcut”. Leagănul devine corespondentul pântecului matern, iar prin legănare sfințenia iubirii crește organic în trăsăturile copilului. E o stranie expresie a unității ființei noastre aici, ideea unei interiorități care își atinge treptat forma. Dulceața unduioasă a ființei mamei trece, se continuă în „gura ca mierea” a flăcăului și răspunde în sufletul iubitei. În el se amestecă erosul cu această duioșie maternă care o determină să reconstituie în plan afectiv „facerea” copilului, astfel că idealul de frumusețe al mamei și cel al iubitei se întâlnesc peste timp în chipul flăcăului.

Un rol deosebit în aprinderea erosului îl joacă ochii: „Mândro, ochii tăi cei mici, / Când îi sui, când îi ridici, / La inimă greu mă strici. / Când îi sui, când îi cobori, / La inimă mă dobori.” Percepem o anume lentoare a mișcării, sugerând încărcătura ei psihică, afectivă, dimensiunea ei interioară. Mai mult, ea implică cochetăria femeii, intenționalitatea, calcularea efectului: ochii nu se ridică sau coboară instinctiv, ci *sunt* ridicați sau coborâți. Faptul

e realizat în text și prin utilizarea lui „sui”, care subminează expresia stereotipă „îți ridici ochii” și redă viul mișcării. Tulburarea simțurilor și a sufletului provoacă suferință, exprimată pregnant („mă strici”, „mă dobori”). Inversiunea din primele versuri primește o inflexiune exclamativă, în prelungirea vocativului inițial, și dă un ton patetic poeziei. Iată și reversul: „Bade, ochisorii tăi, / Ca cireșile-n altoi, / Care-s coapte la răcoare / Și neatinse de soare. / Care-s coapte la pământ / Și neatinse de vânt.” Comparația e cu totul ciudată, de fapt o variantă a celei tradiționale, cu murele. Totuși, ea sugerează frumusețea rece, stranie a globului ocular, intangibilă în puritatea ei.

Trăită cu intensitate, dragostea acaparează întreaga ființă, o dezorganizează. Patima consumă energiile sufletești, și de aici asocierea ei frecventă cu focul. Figurată însă uneori ca ardere blândă, deplin interiorizată: „De când la badea gândesc, / Ca lumina mă topesc, / Ca lumina cea de ceară, / Mă topesc în orice sară.” Imaginea e frumoasă prin sugestia fragilității ființei umane, incapabilă să suporte intensitatea dorului, dar și prin aceea a purificării, a consumării cărnii la flacăra interioară. Alteori, nevoia de exteriorizare face ca tensiunea expresiei să crească enorm, până la imaginea, izbitoare prin caracterul ei elementar, a inimii carbonizate. În fond, metafora inimii „arse” de dor e înțeleasă literal: „Câtă boală-i pe sub soare, / Nu-i ca dorul arzătoare; / Că dorul unde se pune / Face inima cărbune.” Evitarea instinctivă a abstracțiunilor concentrează atenția poetului popular asupra registrului fiziologic. Detaliul fizic surprinde prin concretețea lui, realismul notației devenind uneori halucinant: „De-mbucă

vro-mbucătură, / I se face gaz în gură / Și, de ia vrun pic de vin, / I se face în venin.” La cecalaltă extremă apare ideea răscolitoare a lepădării de trup, a depășirii nevoii atât de omenești de exprimare prin fizic: „Pentru badea, drăguțu, / Mi-aș da iia și șurțu / Să rămâi cu sufletu.” Imaginea are ceva teribil, supraomenesc – sufletul vizibil în toată puterea lui, inima vie dezgolită privirii.

Împlinirea iubirii își găsește rezonanțe poetice adânci: „ – Mărioară de la munte, / Nu-ți mai lăsa păr pe frunte, / Că ți-or ieși vorbe multe. / – Las’ să-mi iasă, că nu-mi pasă, / Că-s harnică și frumoasă, / Și bădița-i dus la coasă / Să-mi cosească fân pe rouă, / Rupe-i-s-ar coasa-n două / Să vie la alta nouă. / Să-mi cosească floricele, / Rupe-i-s-ar coasa-n ele / Să vie-n brațele mele.” Femeia e „harnică și frumoasă”, conștientă de harurile ei, sfidând convențiile într-o remarcabilă poftă de viață. Șuvița scăpată din strânsoarea năframei e o provocare. Deși ruperea coasei pare a fi un pretext, imaginea se încarcă de „reflexivitate”: probabil că în gândurile bărbatului atins de dorul femeii („să-mi cosească”) și nu în tulpina fragedă a florilor se împiedică coasa, frângerea elanului este deci pur interioară. Într-un plan mai adânc, găsim aici un simbol al erosului – dorința bărbatului se îneacă în tandrețea suavă a femeii, într-un tulburător amestec de virilitate și gingășie. Un admirabil portret feminin, înnobilat prin intensitatea trăirii, prin capacitatea împlinirii supreme în bucuria iubirii, până la sentimentul eternității – tragic însă în măsura în care îl știm vulnerabil în fața nestatorniciei umane și a morții –, încheagă versurile următoare: „Foaie verde ca iarba, / Vin’, badio, dumineca; / Da’ așa cam pe-nserat, / Când să duc toți la culcat. /

Că ușa ți-oi descuia / Și cu drag ti-oi aștepta. / Că, să știu că mi-i iubi, / Până-i lumea n-oi muri.”

Uneori sentimentul erotic e sublimat, conținut în gestul ocrotitor, matern, cu puteri magice: „Când te duci, bade,-n pădure, / Vin’ la noi să-ți dau secure. / Să-ți dau apă din păhar / Să nu strici ceva la car.” Ideea este reluată oarecum într-un text, probabil, foarte cunoscut: „Când treci, bade, pe la noi, / Punc clopote la boi / Și-l pune la ăl de his / Să-l aud noaptea prin vis, / Punc clopotu la Iaru / Să te-aud când treci cu caru.” E o purificare a iubirii aici, o dematerializare a ei, o ridicare la măsura visului. Înaintarea lentă, greoaie a boilor se transsubstanțiază în muzica ireală a clopotelor. Legătura erotică indestructibilă e realizată doar în auz, în sunet, adică în subiectivitatea cea mai adâncă. De o mare frumusețe, prin prezența pur afectivă, aproape aeriană a fetei, prin devotamentul și renunțarea de sine ocrotind anonim viața sinuoasă și singurătatea aspră a bărbatului, prin fragilitatea și vulnerabilitatea ei de flacăra consumată de o adâncă nevoie de dăruire, este cântecul următor, străbătut de o subteran-rafinată tristețe: „Du-mă, badeo, și pe mine, / Badeo,-ntr-o țară cu tine! / De ți-o fi cu min’ rușine, / Fă-mă brâu pe lângă tine; / De ți-o părea brâul greu, / Fă-mă lumină de seu. / Tu pe unde-i însăra, / Eu ție ți-oi lumina. / De te-ntreabă cineva: /-Ce lumină-i aceasta? /-D’asta-i lumină de seu, / Mândruță din satul meu; / D’asta-i lumină de ceară, / Mândruță din a mea țară.”

Arderea nestinsă a dorului, iubirea unică pe care nimic n-o mai poate vindeca, nici înlocui, e mărturisită în altă parte de sărutarea înfrigorată a femeii, conștientă de chinul care îi așteaptă

dacă se despart: „Sărută-mă, badeo, tu, / Nu mă lăsa la altu! / Că mi-i lăsa într-o zi, / Mi-i căta până-i trăi. / Și mi-i lăsa într-o noapte, / Mi-i căta până la moarte.” Bărbatul ignoră legile lumii și ale sufletului, femeia are însă un sentiment aproape eminescian al ievocabilului: legătura frântă nu mai poate fi reluată în veci, ca și când, printr-un pas greșit, cei doi ar intra în planuri paralele de existență. Drumul spre celălalt se închide definitiv, așa cum, într-un alt cântec, se sălbăticește calea, cu un jungghi redescoperită, spre mândra: „Vai, săraca calea mea, / Calea mea de la mândra, / C-a crescut iarbă pe ea!” Versurile conțin o părere de rău nostalgic-amară pentru dragostea pierdută, adâncită în sentimentul pustirii, al golului interior. Lumea însăși se înceteșează în această retragere rănită a omului în sine: „De când badea mi s-a dus, / Ceață pe curte s-a pus; / Pe curte și pe grădină / Și la mine la inimă.” E inițial o înnegurare, o mâhnire abia în final resimțită dureros, mișcare interioară sugestiv exprimată de așezarea ceții într-un plan când mai apropiat, când mai depărtat, ca abia la urmă să întunece inima.

Iată și un alt text revelator: „Mândră, de dragostea noastră, / Răsărit-au flori pe coastă. / Și-am fost vineri pe la ele, / Răsărise viorele. / Viorele, flori adânci, / Când le vezi, mândră, să plângi. / Viorele, flori albastre, / Să le pui, mândro, -n fereastră / Să nu le uiți pân' la moarte.” Admirabilă e gradarea realistă a descoperirii florilor („răsărit-au flori”, „am fost”, „viorele”), exprimând în planul secund mișcarea de la primul licăr al amintirii la emoția tandră a rememorării, până la cufundarea dureroasă în trecut („viorele, flori adânci”). Metamorfoza stranie suferită de fosta

iubire marchează înstrăinarea irevocabilă a celor doi de evenimentul trăit. Impresionează detașarea, tristețea pură a textului. Există o imputare în cuvintele bărbatului, dar lipsită de drojdii. El nu-i reproșează faptul că l-a părăsit, ci stingerea sentimentului. Tragic, mărturisind imposibilitatea vindecării, e gândul final al eternizării iubirii prin rememorare.

Cu atât mai impersonal, mai rece pare a fi textul următor: „Stejerel, foaie rotundă, / Păsările-n tine cântă, / Ies mândrele de le-ascultă. / A ieșit și mândra mea / Să-și asculte pasărea / Cum îi cântă patima. / Patima ei din fetie / Ș-a badiului din junie.” Mai întâi mișcarea hieratică a mândrelor, vrăjite de frumusețea cântecului străin. Recunoscând în el dragostea uitată, ca și cum, stinsă în sufletul omului, ea ar fi intrat în ordinea lumii, continuând. Trecerea de la plural la singular („mândrele” – „mândra”) sugerează însingurarea în amintire, așa cum îndepărtarea în timp și înstrăinarea de sine sunt figurate spațial, în distanța dintre pasăre și om, și prin transferul în planul sonor. Aparent simple, versurile sunt adânc sugestive: mândrele ies – ca altădată, seara, la chemarea flăcăilor – se deșteaptă ceva în sufletul lor, amintirea le smulge din cotidian și le întoarce spre trecut, care nu mai poate fi decât retrăit prin contemplare.

1987