

SINELE COMPLEX AL LITERATURII

Dialogurile alterității

LĂCRĂMIOARA BERECHET

**SINELE COMPLEX
AL LITERATURII**

Dialogurile alterității



EDITURA UNIVERSITARĂ
București, 2017

Colecția FILOLOGIE

Redactor: Gheorghe Iovan

Tehnoredactor: Ameluța Vișan

Coperta: Monica Balaban

Editură recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice (C.N.C.S.) și inclusă de Consiliul Național de Atestare a Titlurilor, Diplomelor și Certificatelor Universitare (C.N.A.T.D.C.U.) în categoria editurilor de prestigiu recunoscut.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BERECHET, LĂCRĂMIOARA

Sinele complex al literaturii : dialogurile alterității / Lăcrămioara

Berechet. - București : Editura Universitară, 2017

Conține bibliografie

ISBN 978-606-28-0600-2

82.09

DOI: (Digital Object Identifier): 10.5682/9786062806002

© Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate, nicio parte din această lucrare nu poate fi copiată fără acordul Editurii Universitare

Copyright © 2017

Editura Universitară

Editor: Vasile Muscalu

B-dul. N. Bălcescu nr. 27-33, Sector 1, București

Tel.: 021 – 315.32.47 / 319.67.27

www.editurauniversitara.ro

e-mail: redactia@editurauniversitara.ro

Distribuție: tel.: 021-315.32.47 / 319.67.27 / 0744 EDITOR / 07217 CARTE

comenzi@editurauniversitara.ro

O.P. 15, C.P. 35, București

www.editurauniversitara.ro

Sumar

Cuvânt înainte	7
Capitolul I. Despre teatralitatea interbelică. Note de lectură	9
1.1 Scurtă privire asupra dramaturgiei interbelice	13
1.2 Lucian Blaga, teatralitatea, sub semnul misterului	15
1.3 Teatrul substanțialist. Concretul apogetic, „un instantaneu luat asupra realității”	39
1.3.1. Camil Petrescu, teatrolog	39
1.3.2. Substanțialismul și etica noocrată a Erosului. Suflete tari	59
1.4 Mircea Eliade și experimentul Living theatre: inspirație sapiențială și magia inițierii.....	68
1.4.1. Întâlnirea cu sambogakhaya, corpul orbitor de lumină	85
1.4.2. Poezia, o politică a salvării.	102
Capitolul II. Descrierea ca discurs al reprezentării	108
Capitolul III. Sinele complex al literaturii. Dialogurile alterității	181
3.1 Geografiile culturii și geografia literară.....	181
3.2. Sinele complex al literaturii române. Modele cultural-literare în complementaritate	194
3.3. Creația literară între <i>topie</i> și <i>paratopie</i> , integrare și marginalitate.....	218

3.4	„Cristalizări” bizantine în romanul românesc interbelic	227
3.5	Comportamente identitare din perspectiva memoriei interculturale, o memorie cu urme multiple	246
3.6.	Cornel Ungureanu. Structurile imaginarului și „geografia literară”	257
3.7.	Mircea Muthu, Un „rătăcitor înțelept”, la „mijloc de rău și bun”: Balcanii – o geografie deschisă.....	271
3.8.	Geniul heliadist, un concept reevaluat.....	288
	3.8.1. Marin, Mincu. Heliadismul, un construct „inter-” și „trans-”disciplinar	288
	3.8.2. Adrian Tudurachi. De la mitul poetului național la <i>Fabrica de geniu</i>	298
3.9.	Mitul ca metodă literară și cenzura comunistă ...	303
3.10.	Câteva tehnici de constituire a discursului liric bacovian	320
3.11.	Matei Vișniec, <i>Călătorul prin ploaie</i> - Exercițiu hermeneutic.....	331
3.12.	Ovidiu Dunăreanu, <i>Lumina îndepărtată a fluviului</i> . Complexitatea structurilor imaginare ..	343
	Postfață	350
	Bibliografie selectivă	356

Cuvânt înainte

Acumulări succesive, reveniri lămuritoare asupra unor constante interogații despre structurile de argumentare ale textului literar, relației dintre text și context, problematica subtilă a complementarității dintre narativ și descriptiv, teatralitatea interbelică și experimentele sale ce stau sub semnul singularizării canonice, imaginea culturii românești interbelice ca *sine complex*, toate au condus în timp la apariția acestei cărți. Studiul despre teatralitatea interbelică din primul capitol pune în perspectivă arta teatrală expresionistă ca sinteză dintre gotic și indic, model absolut, reduplicat și în poemele lui Lucian Blaga, în care metaforele revelatorii fac apel la „infigurabila transcendență” și la epifania misterului. Exegeza teatrului substanțialist al lui Camil Petrescu descrie „metoda noocrată a substanțialității”, denumită *metoda experienței apogetice*, care fixează ca obiect al cunoașterii concretul însuși, experiențele individuale, trăirile intense în scopul de a surprinde esența existenței. Dramaturgia lui Mircea Eliade angajează înțelegerile în planul mistic, în consens cu fenomenul teatral *Living theatre*, dar și cu recuperări neîncercate în spațiul românesc din dramaturgia antică indiană, prin *Natya Sastra*. Secțiunea dedicată textului descriptiv probează, prin analize de text, premisa conform căreia codurile culturale în dialog loial cu programele narative, cu scenariile textului, afirmă confluențele acestora în toate ancorele narațiunii, verificând limbajul semnificativ

al simbolurilor, omologarea detaliilor semnificative și a reprezentărilor descriptive cu presupusul scenariu de interpretare. O parte din conținutul acestei secțiuni a constituit schița unui curs universitar inițiat pentru studenții Facultății de Litere, din Universitatea „Ovidius” din Constanța. Capitolul care dă și titlul cărții, *Sinele complex al literaturii. Dialogurile alterității*, se oprește asupra textului literar ca document refrangibil al unei epoci, ce înregistrează fapte semnificative, o serie de universuri emoționale și de scenarii alternative pe care *eul* în fața lumii le structurează reflexiv. Ne interesează rezultatul acestor contaminări succesive, *un sine social complex*, un sine cu multe fațete, ca semn al internalizării comportamentelor identitare ale *celuilalt*. În consecință, modelul *memoriei cu urme multiple*, asociat multiculturalității explică apariția sinelui social inconstant și mai departe imprecizia coagulării comportamentelor identitare, imaginea unei culturi ce ar putea lămuri complexitatea acestei zone.

Studiile din acest capitol au apărut anterior fie în paginile *Analelor Științifice ale Universității Ovidius Constanța, Secțiunea Filologie* sau a unor volume colective, printre care amintim: *Dilemele identității, Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, Editura Universității Transilvania din Brașov, 2011, *Dialog cultural în spațiul sud-est european*, București, Editura Universitară, 2013, *Mircea Muthu în orizontul sintezei*, Editura Arhipela XXI, Târgu Mureș 2014, *Literatura, teatrul, filmul*, Editura University Press, Constanța, 2015.

Lăcrămioara Berechet

Capitolul I

Despre teatralitatea interbelică. Note de lectură

Conform studiilor lui Patrice Pavis poetica textului se interesează până la un punct de aceleași surse ca în cazul oricărui tip de text: influențe, stil, tematică, modelizare a lumii (raportul dintre text și realitate), gen și subgen (dramatic) și problematizările ideologice ce decurg de aici. Evident există și interogări specifice ale textului dramatic și acestea încep cu indicațiile scenice referitoare la jocul actoricesc și la punerea în scenă. Un alt palier pe care textul îl deschide interpretării se referă la analiza fabulei și a povestirii pe care discursul o ordonează în secvențialitatea specifică a ritmurilor teatrale impuse întotdeauna de conflictele a căror mediatori sunt semnificații scenici, la nivelul reprezentării și metaforele, imaginile și figurile simbolice la nivelul textului. Teatralitatea distribuie competențele de comunicare tuturor instanțelor care participă la transmiterea mesajului atât la nivelul textului dramatic cât și în poeticile reprezentării scenice: vocile auctoriale și actoriale, regizor, „lectactor”.¹ Strategia de interpretare a

¹ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2002. *Lectactorul* desemnează calitatea cititorului de teatru de a se imagina în timpul lecturii, rând pe rând, în rolul fiecărui personaj literar interpretat scenic, de a-și imagina de asemenea și punerea în scenă, de a se substitui în lectura textului și regizorului, dar și spectatorului care receptează reprezentarea scenică. *Lectactorul* este pe rând actor, scenarist, regizor și spectator.

practicii teatrale pune în relație poetica textului și poetica reprezentării scenice.

Înserierea minipovestirilor segmentate de partiția textului dramatic în acte și scene este un mod important de a reface coerența semantică a poveștii narate. Conștiința reflexivă pe care textul dramatic o antrenează în demersurile sale creative se adresează, așa cum bine știm asupra celor trei dimensiuni esențiale în dramaturgie: timp, spațiu, acțiune. Semantica simbolică a semnelor dispuse scenic, descrisă în didascalii și proiectată imaginar de către *lectactor*, pune în consens limbajele teatrale și rezolvă parțial ruptura dintre text și reprezentarea scenică. În ceea ce privește interacțiunile dintre scriitură și arta spectacolului, ordonările evenimentelor sugerează simbolic spațiul și timpul referențial.

Foarte importante sunt inferențele extratextuale, intertextualitățile incluse discursiv care prelungesc polifoniile textului. Este corect ca interpretarea să selecteze mitul încapsulat de textul dramaturgic, istoriile care îl prelungesc literar și mai ales recunoașterea ideologiei de profunzime pe care vocile textului dramatic au construit-o argumentativ. Intertextualitatea aluzivă care trimite la alte surse de interpretare, nu este doar de natură literară, ci și gestuală, culturală, vizuală. Textul dramatic se află în centrul unor rețele textuale care îi îmbogățesc sensurile de adâncime. Literaritatea textului dramatic se raportează la aceeași funcție poetică jakobsoniană, care la suprafața textului descoperă respirul specific, retorica limbajului indirect, procedeele stilistice ale discursului, arta compoziției, la fel cum o partitură muzicală își conține structurile ritmice. Cadența discursului imprimat de repetiția cuvintelor temă,

de retorica insistenței, de tăcerile grele ale discursului în care se strecoară densitatea indicibilului, sunt la nivelul de suprafață procedee de ancorare a sensului în profunzime. Dramaticitatea textului pune în uvertura muzicalității ceremoniale toate practicile de comunicare, inclusiv tăcerile marcate grafic prin punctele de suspensie. În artele reprezentării scenice coerența funcțională se explică semiologic, utilizarea semnelor teatrale elucidând mesajul complex transmis de text și de epocă. Actul interpretării descoperă „semiotica culturală”² pe care textul o construiește prin structurile sale argumentative. Pe de altă parte, privirea interpretativă și instrumentele de interogare ale obiectului și ale discursului teatral, altfel spus metodologia, impun un set de discipline³ în acord cu ancheta hermeneutică.

În reprezentarea scenică discursul teatral reintroduce misterul oralității, ritmul rostirii ritualice, eufonia sa magică, tăcerile pline de sens,⁴ care fac din corp, un vehicul al comunicării. Enunțarea teatrală pune în joc în calitate de locutori atât personaje cât și semne simbolice dispuse pe scena imaginară, pe care lectactorul le interoghează, în calitate sa de alocutor. Oameni și lucruri interacționează scenic pentru a construi „superobiectivul” teatrului,

² Patrice Pavis, op. cit.

³ Patrice Pavis discută seria disciplinelor compatibile ca metodă interpretativă cu textul dramatic, enumerând: antropologia (Barba, 1986), sociologia, fenomenologia (States, 1985), semiologia (Anne Ubersfeld, 1977), pragmatica. *Études théâtrales*, în *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, sous la direction de Mark Augenot, Presse Universitaire de France, Paris, 1989.

⁴ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* Paris, Gallimard, 1975, p. 205.

transmiterea mesajului teatral. Tot în acest scop se recuperează ghidajele de înțelegere a mesajului, toate funcțiile pe care naratorul dramatic și le însușește. Structura discursivă intersectează axa orizontală a evenimentelor epice și axa verticală în care se dezvoltă temele atașate evenimentelor simbolice. Dramaturgul poate pune accent pe eveniment, pe densitatea semantică a acestora, interpretarea privește textul dramaturgic în ansamblul său, filologic, antropologic, mitic, etc., imaginând simultan cu actul liniar al lecturii punerea sa în scenă. Tematica este înregistrată în pliurile textului pe toată lungimea sa, angajând relații de tip constelativ cu motivele, laitmotivele care o susțin. Așadar apariția doar într-o buclă discursivă a unei teme, nu angajează construcția tezei în corpul discursului. Un lector loial textului și nu idiosincraziilor proprii va lăsa textului libertatea de a recupera traseele interpretative, nu i le va impune.

Structurile actanțiale sunt, printre alte figuri ale textului, punctele de susținere ale discursului: răsturnarea situațiilor, intrarea într-o altă fază a povestirii, gesturile, vocea, conflictele, opririle, toate aceste rezolvări prin intermediul structurilor actanțiale conotează atât la nivelul de suprafață al textului, cât și la nivelul ideologic, de profunzime. Actantul se descrie pe o axă a compoziției dramatice atât prin abstracția funcției actanțiale, cât și prin concretul ființei sale, așa cum prinde contur în scriitura corporalității sale ficționale și simbolice: comportament ritualic, acces la o formă de moralitate tributară unui sistem filosofic, retorica actanțială, gesturi raportate care imprimă o anumită dinamică interpretării. Mai mult, actanții comunicării dramatice devin figuri de gândire, deschid acel motor ascuns al intelectului, despre care vorbea Jean Jacques Wunenburger, mediază cunoaștere, reflecție,

adevăr.⁵ Structura ideologică, inconștientă a textului, acel locum metafizic în care germinează sensul, se află în strânsă legătură cu o comunitate, un câmp cultural (Bourdieu, 1992)⁶, un univers de așteptare creat de opera autorului.

Timpul teatrului ține de ceremonial, de arta spectacolului și a sărbătorii și pentru a-l înțelege este nevoie de inițiere; temporalitatea mitică prin specificul său repetitiv întoarce la origini. Referința dramaticului⁷ trimite la un real imaginar, dar acesta rămâne doar un pretext pentru extragerea din corpul poveștii narate scenic, miturile și substanța lor repetitivă.

1.1 Scurtă privire asupra dramaturgiei interbelice

Față de roman sau de poezie, genuri care evoluează în perioada interbelică sincron cu literatura occidentală, înscriind în literatura română modele de referință pentru literatura de după cel de-al doilea război mondial, dramaturgia pare că este inegal reprezentată valoric în epocă, numele de referință pentru teatru fiind tot cele ale marilor romancieri sau poeți ai epocii. Există câteva orientări literare remarcabile, pe care aceste personalități complexe ale perioadei dintre cele două războaie mondiale le adaugă experimentelor literare din roman și poezie: teatrul expresionist, influențat de expresionismul german, teatrul substanțialist, formulă propusă de Camil Petrescu și

⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, București, Editura Polirom, 2004.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁷ Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Éditeur Nathan, 2000, p 199.

descrisă ca sinteză între tendința abstractă a expresionismului și naturalism, teatrul poetic, reprezentat mai ales de Mihail Sebastian și de comedia socială sub influența lui I.L. Caragiale. Aceștia trebuie să le atașăm formula teatrului mitic al lui Mircea Eliade, scris între 1939 și 1944, pe care critica literară internațională l-a înscris în fenomenul teatral *Living*, ne referim aici la *Iphigenia* și la *Oameni și pietre*, deși am putea include și *Coloana nesfârșită*, publicată abia în 1970, dar deloc diferită de celelalte texte dramatice sub raportul experimentului artistic.

În afara acestor mari dramaturgi în perioada interbelică scriu teatru: Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Gh. Ciprian, G.M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Al. Kirițescu, și Ion Luca. Precum și poeții Ion Minulescu, O. Goga, V. Voiculescu, dar și critici ca Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu și George Călinescu. Printre teatrologi se remarcă G.M. Zamfirescu, preocupat de tehnica decorului și Tudor Vianu, interesat de arta actorului. Comedia, satira politică și socială continuă tradiția din teatrul lui Vasile Alecsandri și I.L. Caragiale, căreia îi adaugă un timbru poetic, sentimental și ușor bufon, împletind sarcasmul cu satira. Gh. Ciprian scrie *Omul cu mârtoaga* (1927), *Capul de rățoi* (1940), influențat de Urmuz, dovedind predilecție pentru straniu și parodie. Victor Ion Popa, scrie *Take*, *Ianke si Cadâr* (1933), comedie satirică, al cărei lirism este nimbant de pitorescul taifasului provincial, Tudor Mușatescu, *Titanic Vals* (1932), satiră politică în genul comediei boulevardiere, Mihail Sebastian, *Steaua fără nume* (1942), comedie lirică ce punctează sensibil contrastul dintre reverie și realitate și *Ultima Oră* (1932), satiră socială, Al. Kirițescu, *Gaițele* (1931), comedie de moravuri; pe de altă parte, naturalismul

ibsenian este în continuare prezent în opere dramatice precum *Bătrânul* (1920) a Hortensiei Papadat-Bengescu sau la G. M. Zamfirescu. Acesta din urmă va experimenta noi formule dramaturgice, în spiritul avangardei românești, dar și formula comediei tragice, interesat mai ales de lumea periferiilor, în comedia tragică, *Domnișoara Nastasia* (1927). Ion Luca publică *Năframa iubitei* (1944), dramă neoromantică infuzată de elemente spiritualiste, în maniera lui Lucian Blaga. Vom încerca în paginile care urmează să trasăm într-o lectură ce nu își arogă repere definitive ale interpretării, trei formule ale teatralității interbelice, fiecare în felul său distinct, având ca obiect dramatic, absolutul, ca formă immanentă ori transcendentă a conștiinței. Ne referim la teatrul mitic al lui Mircea Eliade, la teatrul substanțialist al lui Camil Petrescu și la teatrul expresionist al lui Lucian Blaga.

1.2 Lucian Blaga, teatralitatea, sub semnul misterului

Substanța dramaturgiei sale ilustrează ideologemele expresionismului: setea de absolut a individului, tendința spre esențializare și spiritualizare a realului. Absolutul, ca obiect de contemplație și trăire estetică ia în arta expresionistă fie forma statică, receptată creativ din spațiul oriental, fie expresiile dinamismului de inspirație gotică. Cele două modele cultural literare, gotic și indic, sintetizează genial, din perspectiva lui Lucian Blaga, posibilitatea de a exprima estetic absolutul. Influențat de Wilhelm Worringer, *Abstracție și Intropatie*,⁸ Lucian Blaga exclude arta gotică

⁸ Wilhelm Worringer, *Abstracție și Intropatie*, București, Editura Univers, 1970.

din seria artelor mimetice, datorită năzuinței sale de a contempla lumile suprarealului, amețitoarele simțiri ale beției dionisiace în care se plămădește „fiorul eternității”, ca pecete a fenomenului gotic. Teatrul expresionist împrumută din arta gotică trăirile extatice, strigătul dionisiac, care fac să dispară timbrul prea personal al ființei, creând iluzia unei comunicări suprapersonale, în timp ce din arta orientală împrumută tăcerea ca formă de identificare a transcendenței. Căutarea se încheie în liniștea cosmică, prezentă la Lucian Blaga în formulă jungliană, ca manifestare a unei colectivități supraindividuale: „Anonimatul se declară aci ca mod inevitabil al spiritului și se desprinde din pornirile cele mai adânci, ce însuflețesc viața trăită în mistice contemplații”.⁹

Teatrul expresionist remodelează formele artistice primitive, exotice, rescrie miturile culturilor arhaice, reinterpretează tâlcurile originare, se întoarce către morfologia primară a lumii, este în căutarea primordialului, traduce într-un limbaj abstract experiența spirituală a individului. De la romantici preia metamorfoza regnurilor, o realitate secretă a lumii care revelează unitatea primordială. Teatrul expresionist își îndreaptă atenția spre experiențele interioare, interpretate în grilă psihanalitică, pe un fundal scenic ce reface coordonatele abisale ale visului, imaginând acțiunea dramatică între vis și realitate. Dialogul devine telegrafic, enigmatic, încărcat de poeticitate, de metafore, de simboluri. În același timp personajele își pierd identitatea, reprezentând tipuri alegorice, iar indicațiile de regie se transformă în exerciții de imaginație poetică adresate artei regizorale. Drama expresionistă operează cu formele gândirii mitice, pe care Blaga o considera o

⁹ Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990.

modalitate intuitivă, de cunoaștere, un mijloc de divinație a rosturilor ascunse ale lumii, tălmăcire prin icoane a unor experiențe exemplare.¹⁰ Spre deosebire de Mircea Eliade, Lucian Blaga disociază cunoașterea magică de cunoașterea mitică, în magie fiind întotdeauna implicată, în opinia autorului, și materializarea unei puteri, a unei forțe de natură supranaturală, în timp ce mitul revelează misterul pe cale intuitivă, prin intermediul imaginației, convertind misterele eterogene în imagini simbolice, capabile să prezintifice în corporalitatea figurii umbra misterului.

Creația artistică permanentizează misterul, încercând să îl reveleze. În spirit modernist, arta nu mai este considerată un joc pur al gratuității spiritului, ci o modalitate de cunoaștere. Se poate observa că influența folclorului arhaic și interesul pentru formele gândirii creștine generează prin dramaturgia lui Blaga, pentru spațiul românesc, o formulă autotohtonizată a expresionismului. Teatrul lui Lucian Blaga problematizează prin metaforă și prin simbolul poetic, din rațiuni estetice și pragmatice care să deplaseze acțiunea dramatică spre formele mitice. Discursul dramaturgic nu funcționează foarte diferit de cel poetic. Așa cum s-a observat de către critica literară¹¹ cunoașterea poetică în lirica lui Lucian Blaga este una de tip euforic, eul poetic fiind consubstanțial cosmosului, deoarece substanța imaginarului poetic epifanizează lumina în nesfârșite reprezentări figurale: ca locum metafizic al libertății absolute, o „lumină a raiului” conotată erotic, ca unică formă de corporalizare a

¹⁰ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic, Trilogia Culturii, Opere*, vol. 9, București, Editura Minerva, 1985.

¹¹ Alexandra Indrieș, *Sporind a lumii taină, Verbul poetic în poezia lui Lucian Blaga*, București, Minerva, 1981.

cunoașterii metafizice sau ca spaimă de existent, lumină aurorală a morții, cu valențe soteriologice; lumina apare alteori ca expresie metafizică a diferențialelor divine, precipitate ale luminii în mitosofia poetică, chipuri tăcute ale Marelui Anonim, un spirit al lumii anonimizat și imers în regnuri și, nu în ultimul rând, lumina ca Eros cosmic, insesizabilă prezență a lui Elohim în corporalitatea sacrului feminin, „viori aprinse subt arc/în flăcări și fum”. Semioza forică se construiește metaforic prin secvențe poetice care referențializează solaritatea, jubilația, pierderea euforică în fluidul incandescent al luminii cosmice. Obiectul poetic recuperează *materia mundi*, pe care o transcende, revelându-i esența acesteia.¹² Obiectul poetic aparține supra-realului¹³ în expresionism, realul fiind abolit în favoarea unei perspective metafizice, abstracte. Același proces transfigurator și euristic are loc și în dramaturgia lui Lucian Blaga, instanțele comunicării teatrale, în calitatea lor de actanți își asumă funcția ilocutorie a limbajului, creează sens unor lumi ficționale pe care metafora revelatorie le generează.

În *Geneza metaforei și sensul culturii*¹⁴ Blaga distinge cele două tipuri de metaforă, ca figuri de gândire poetică: metafora plasticizantă și metafora revelatorie. Primul tip este considerat o coordonată esențială a limbajului și a spiritului uman, în timp ce al doilea tip metaforic se consideră că transgresează atât orizontul lumii date cât și orizontul limbajului. În cazul substituției poetice de tip plasticizant, se constată că imaginea poetică echivalează, în

¹² Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, Editura Fundației Culturale Române, 1998.

¹³ Marin Mincu, Lucian Blaga, *Poezii*, Constanța, Pontica, 1995.

¹⁴ Lucian Blaga *Geneza metaforei și sensul culturii, Trilogia Culturii, în Opere, vol. 9*, București, Editura Minerva, 1985.

planul expresiei, conținutul concret¹⁵, imaginea rândunelilor pe sârma de telegraf, echivalând transfigurator imaginea notelor pe un portativ. Eugen Negrici numește acest proces euristic declanșat de cogitoul poetic expresionist, un sistem poetic de re-cunoaștere¹⁶. Metafora revelatorie este creatoare de sens; obiectul desemnat de imaginea poetică fiind purtător de mister își va spori semnificațiile în ordinea cunoașterii metafizice, epifanizând structuri insesizabile ale realului, pe care învecinarea dintre imaginea poetică („lacrima Domnului”) și obiectul desemnat („soarele”), aduse prin inspirație în vecinătate, în orizontul cunoașterii, revelează corespondențe misterice: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului” (*Asfințit marin*). Misterul funcționează ca factor de dizanalogie între imaginea poetică și obiectul desemnat, sporind semnificațiile concretului. Eugen Negrici numește acest proces de structurare a existentului unul cu adaos de sens, în ordine metafizică. Dramaturgia va utiliza metafora revelatorie, nenumăratele secvențe textuale desprinse din corpul textului dramatic verificând tehnicile poeziei de cunoaștere. Vom întâlni aceleași tehnici de complicare semantică despre care vorbește criticul literar, notele fals confesive ale actanților actoriali, falsele interogații, interogările proteguitoare, determinările suplimentare, repetițiile, construcțiile imagistice ce se deschid polisemantic, procese cumulative care au ca scop proiectarea în planul

¹⁵ Mircea Borcilă, *Literatorul*, nr.19-20, din 1995. Autorul demonstrează echivalența algoritmică între concretul semnat și imaginea poetică în ecuația $a=b$, în care a =concretul semnat, iar b =imaginea poetică. În cazul metaforei revelatorii, ecuația substituției poetice se complică, deoarece $a+x=b$, în care a =obiectul real, desemnat, x = factorul de mister revelat, iar b = imaginea poetică.

¹⁶ Eugen Negrici, op. cit.

metafizic al sensului. Universul este un mare text care se poate interpreta, misterul încriptat în lucrurile și ființele lumii se așteaptă a fi revelat și potențat în același timp. Misterul se instituie ca orizont ireductibil al existenței, iar cunoașterea se plasează în orizontul misterului negativ.

Teoria misterului este cunoscută din *Trilogia cunoașterii*¹⁷ în care Lucian Blaga discută despre cunoașterea luciferică, al cărei obiect este misterul, pe care acest tip de cunoaștere, spre deosebire de cunoașterea paradisiacă, îl permanentizează, deoarece marele mister nu poate fi convertit în non-mister. Marele Anonim interpune între obiectul cunoașterii și subiectul cunoscător o rețea de factori izolatori, pe care Blaga o denuște „censura transcendentă”,¹⁸ ca „reflex al unei rânduiei metafizice”.¹⁹ Marele Anonim asigură echilibrul cosmic, producând gândire negativă în sensul protecției centrului metafizic al universului. Ontologic, acesta ar putea genera o serie nelimitată de existențe paradisiace, identice sieși, seria Dumnezeilor echivalenți, care ar genera o nesfârșită teogonie. Aceste posibilități reproductive ale Marelui Anonim rămân însă virtuale, deoarece sistemele autarhice rezultate ar declanșa „teoanarhia”. Pentru a preîntâmpina marele dezastru Marele Anonim se reproduce prin acte cu obiectiv minimalizat, atât din punctul de vedere al substanței divine, cât și din punctul de vedere al structurii acesteia. Așadar actele Marelui Anonim nu sunt creatoare, ci doar reproductive. Un singur fragment, infinitezimal,

¹⁷ Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, în *Opere*, vol. 8, București, Editura Minerva, 1983.

¹⁸ Angela Botez, *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga, Antologie de texte din și despre opera filosofică*, București, Editura Științifică, 1996, pp. 51-55.

¹⁹ Ibidem, p. 52.