

CONFIGURĂRII ALE SPAȚIULUI POETIC ÎN ROMANELE LUI MATEI VIȘNIEC

Ioana BRUDAȘCA
(Școala Doctorală de Științe Umaniste
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
Universitatea de Vest)
ioana.hora86@e-uvt.ro

Abstract

Starting from the premises that poetic expression can link the particular to the universal and that for Vișniec poetry is integrated into the broader structure of the novel, we propose to identify in the present work the ways in which the discursive hybridization fits into the commonplaces of the poetic narrative and the ways in which the spatial dimension is „poetized” in Vișniec’s prose.

The rhetoric of questioning the poetic dimension of prose is revealed in the sectioning of the poetic centers of the narrative. The punctual analysis of the dynamics of the literary discourse will highlight the way in which the poetic language, through the metaphors present in the texts, builds at the level of the text a network of meanings closely related to the modalities of narrative construction related to the conceptual paradigms. Thus, the conglomerate of poetics rests on the pillars of the poetics of space, on the metamorphosis of the narrative universe into metaphors of passage.

Keywords: poetic space, metaphor of the bridge, metaphor of the road, narrative hydration.

Rezumat

Pornind de la premisele că expresia poetică poate lega particularul de universal și că pentru Vișniec poezia se integrează în structura mai amplă a romanului, ne propunem să identificăm în lucrarea de față modalitățile în care hibridarea discursivă se cambrează pe locurile comune ale narațiunii poetice și modalitățile în care dimensiunea spațială „se poetizează” în proza vișnieciană.

Retorica interogației cu privire la dimensiunea poetică a prozei se relevă în secționarea centrilor poetici ai narațiunii. Analiza punctuală a dinamicii discursului literar va reliefa modul în care limbajul poetic, prin mijlocirea metaforelor prezente în texte, contruiește la nivelul narațiunii o rețea de semnificații strâns legată de modalitățile de construcție narativă aferente paradigmelor conceptuale. Astfel, conglomeratul de poeticitate se spijină pe pilonii poeziei spațiului, pe metamorfozarea universului narativ în metafore ale trecerii.

Cuvinte-cheie: spațiu poetic, metafora podului, metafora drumului, hidridare narativă.

Aspectul poetic al spațiului în literatură se află la baza numeroaselor dezbateri. Referitor la această temă, Jean Burgos afirmă că spațiul poetic:

nu este un spațiu parcurs de un mesaj, ci un spațiu plin, el însuși mesaj; un spațiu plin de toate traseele ce îl străbat și de nedespărțit de aceste trasee care definesc scriitura Imaginarului, dar care, de asemenea, condiționează și lectura textului poetic. Prin urmare, tocmai decizia de a lua mai întâi în considerare acest spațiu plener se va găsi

în centrul unei poetici a Imaginarului, din momentul în care imaginarul, răspândit a schimburilor, se va dezvălui ca loc al răspunsurilor căutate în spațiu la spaimele ființei în fața temporalității. (Burgos 1988, 111).

La o analiză preliminară, se poate observa că accepțiunea pe care Gaston Bachelard (2003, 11) a dat-o conceptului de imagine poetică⁹ este justificabilă în contextul unei receptări romanțate. Totuși, calitatea imaginii poetice de a declanșa nașterea și producerea textului, deși desuetă, poate oferi o grilă de interpretare aparte. Spațiul, așadar, ia ființă prin rememorarea și activarea unor repere lingvistice și este în același timp într-o relație de co-dependență cu timpul evocat.

Descrierea spațiului în proza lui Vișniec codifică un caracter dublu: pe de o parte, servește ca decor unui spectacol teatral grandios, răsfrânt la scară cosmică, iar pe de altă parte are rolul de a construi narațiunea. Reprezentările spațiului participă la derularea poveștii și accentuează trăirile personajelor, fiindcă „imaginea poetică posedă o ființă proprie, o dinamică proprie. Ea ține de o ontologie directă.” (Bachelard 2003, 11). Această dedublare a cadrului conferă textului literar un aspect hibrid din punctul de vedere al modurilor de construcție și de expunere a produsului narativ. Pentru Vișniec, la fel ca pentru Burgos,

spațiul textului, care devine spațiu al Imaginarului din momentul în care îi este recunoscută specificitatea, nu are aproape nici o legătură cu spațiul geometriei și al filosofiei, de vreme ce el nu este doar mediul ideal unde ceva se înfăptuiește și se ordonează, ci este chiar înfăptuire și ordonare: un spațiu unde ceva se va produce, se face, se întâmplă. (Burgos 2003, 35).

Pentru început, notăm că în romanul *Cafeneaua Pas-Parol* descrierile *spațiului natural* sunt alcătuite din imagini care trădează angoasa și neliniștea personajelor: „niște picături foarte grele și viscoase care făceau pur și simplu «plici» pe umerii chelnerului și apoi se prelingeau în jos pe haină, lăsând în urmă dîre subțiri dar adînci” (Vișniec 1992, 8). Altundeva, „dincolo de ferestre, aerul se înviora încet, era ca și cum o culoare lăptoasă ar fi fost injectată încet în univers” (Vișniec 1992, 17), „Afară toate zăceau într-o încheștare potrivnică, o încremenire tăioasă, de ghețuri uriașe care plutesc peste capetele moi și cărnose ale ființei. Casele înghesuite unele în altele, acoperișurile înălțate brutal, ferestrele ca niște guri negre și înfricoșate, caldarîmul șlefuit sălbatic de calmul alunecos al nopții, toate pătrundeau cu violență în retina și nervii omului care privea, amorfîndu-l.” (Vișniec 1992, 42). Epitetele descriu un spațiu potrivit locuirii, iar comparația accentuează, încă de la nivelul senzorial, o paralizare a simțurilor, și implicit a capacității de raționalizare.

Impregnarea universului natural cu conștiința personajelor e completată, la alt nivel, de un spațiu construit, *casa*, văzută în acest roman ca o concentrare a trăirilor de-reglate și a (sub)conștientului. Preluând conceptele psihanalitice ale lui Jung, Bachelard analizează polaritatea *pivniță-pod*, subliniind faptul că raționalitatea acoperișului se opune iraționalității pivniței (Bachelard 2003, 49). Romanul vișniecian adâncește caracterul obscur atunci când descrierea se focalizează asupra arhivei tribunalului aflată în subsolul clădirii,

De la bun început scările i s-au părut foarte înguste și foarte reci. Cu cît cobora mai mult, cu atît umezeala era mai pregnantă, acoperind ca o piele subțire, treptele, pereții,

⁹ „Înțelegem prin aceasta studierea fenomenului imaginii poetice atunci când imaginea se ivește în conștiință ca un produs direct al inimii, al sufletului, al ființei omului, luată în actualitatea ei” (Bachelard 2003, 11).

balustrada. Umezeala era, acolo, ceva mai mult decît o consecință a unor anotimpuri ploioase. Era ceva colcăitor și viu, ceva care trăia din acele ziduri și din acele balustrade din metal. Apa ajunsese, într-o formă rafinată, să vibreze din interior, să urce la suprafață cu o încetineală înnebunitoare. (Vișniec 1992, 49).

Tenebrele subsolului acutizează sentimentul de primejdie resimțit de personaje și amplifică starea de deznădejde a acestora. Imposibilitatea ieșirii din această situație este întărită de prezența apei – nu creatoare și generatoare de viață, ci una care dezintegrează și anihilează materia.

Imagini poetice ale locuinței apar și în romanul *Un secol de ceață*, de la descrierea casei părintești a scriitorului din Rădăuți, la casa bunicilor materni de la Zariștea, până la podul cu tablouri al pictorului Iluțiu Zakarian. Oglindirea casei se conturează în cercuri concentrice și se decantează în scrisorile pe care personajul-narator M. le trimite prietenul francez Georges. „Probabil că toți evoluăm extinzînd în jurul nostru un cerc sau poate explorînd niște cercuri concentrice. În ce mă privește, eu le-am identificat foarte clar. Primul cerc: casa. Al doilea cerc: grădina. Al treilea cerc: orașul.” (Vișniec 2021, 490).

Accentul în creionarea universului familiar cade pe ascunzișurile care îl protejau de monștri (de fantome și de spiriduși) sau îi ofereau un punct de observație. *Cercul* imaginar pe care copilul Matei Vișniec îl trasează în jurul său are rolul unui spațiu protector, matricial; este o regresie la perioada fetală, când rotundul placentei îi asigura securitatea și confortul.

Numai din ascunzișuri îi vedeam cum se învîrt prin casă, cum mă caută, cum se asociază cîte doi sau cîte trei ca să pună gheara pe mine. Dar acolo, în ascunzișurile mele, nu îndrăzneau să intre, nu puteau fizic să se apropie de mine întrucît îi oprea linia. Ori de cîte ori trasam un cerc imaginar în jurul meu, nimeni nu putea de fapt să intre înăuntru. (Vișniec 2021, 490).

Cercul, ca simbol al perfecțiunii, redă o imagine în miniatură a lumii, iar „cercurile concentrice reprezintă gradele ființei, ierarhiile create. Împreună ele formează manifestarea universală a Ființei unice și nemanifestate” (Chevalier, Gheerbrant 1993, 294). Imaginea cercului securizează spațiul intimității din amintirile scriitorului, simultan însă creează și coerența textului, conferind acestuia un caracter totalizant, integrator.

Metafora ochilor care locuiau zonele misterioase ale casei face trimitere la o simbolică vastă, avînd rînd pe rînd o funcție de cunoaștere, de inițiere, de percepție supranaturală, de înțelegere intuitivă și mistică, de izvor al luminii, deși încercarea de stabilire a unui contact vizual cu acești ochi nu are sorti de izbîndă:

Locurile cele mai misterioase din componența casei erau pivnița și podul. În amîndouă trăiau, disimulați în și după tot felul de obiecte, o mulțime de ochi. Și atunci cînd coboram în pivniță, și atunci cînd urcam în pod, mă simțeam privit. Ochii din pod, spațiu vast și luminos, aveau însă o cu totul altă forță de penetrare decît ochii din pivniță, înde ne trebuia întotdeauna o sursă de lumină ca să coborîm. Niciodată ochii din pod nu coborau în pivniță, și nici invers, cei din pivniță nu urcau în pod. Ochii din pod mi se păreau mai jucăuși, deși extrem de prudenți. Cei din pivniță mi se păreau mai răutăcioși și mai insistenți. Niciodată nu reușeam să dau însă ochi în ochi cu acești ochi. Aveau o abilitate extraordinară de a clipi cînd îmi fixam privirile pe ei. Or, cînd un ochi clipește sau, mai bine spus, cînd își închide pleoapele, nu ai cum să-l vezi. (Vișniec 2021, 490-491).

În pofida acestui fapt însă, copilul pricepe că atât alimentele depozitate în pod, cât și cele depozitate în pivniță se întâlneau în bucătărie, iar cele trei puncte nodale (*pivnița, bucătăria și podul*) formau axa verticală a familiei, în timp ce sursa de lemne, sursa de apă și soba alcătuiau axa orizontală „Apa și lemnele se întâlneau în bucătărie. Lemnele hrăneau focul, iar focul fierbea apa. Energiile care circulau pe orizontală se combinau cu cele venite din pod și din pivniță. Focul avea și el un ochi, dar fără pleoape.” (Vișniec 2021, 498).

Curcile concentrice pe care le evocă Vișniec activează o zonă a amintirilor fixată în memorie prin intensitatea trăirilor. Explorarea spațiilor (*grădini, străzi, parcuri, cimitirul, gara, sinagoga, herghelia*) din urbea natală se face sub supravegherea lui Lică, prietenul său și cel al cărui rol de șef natural al gloatei nu era contestat de nimeni. De altfel, scriitorul afirmă adeseori în anumite capitole faptul că a avut parte de o copilărie fericită, în pofida situației istorice din acea perioadă. „În timp ce comuniștii lichidau sistematic, cu pumnii și cu bîtele, iar uneori cu gloanțele, o întreagă clasă socială profund legată de pământ, în timp ce țărani de la Zariștea trăiau cele mai dureroase momente ale existenței lor, mie satul în care se născuse mama mi se părea un paradis.” (Vișniec 2021, 519).

E benefic pentru investigația noastră să readucem în atenție faptul că Charles Mauron concepe spațiul, asemenea timpului, ca o dimensiune pe care copilul o cunoaște și o recunoaște prin analogie cu un sentiment puternic, cu iubirea sau ura, de pildă. „Există o legătură între trecutul unui individ și cel al speciei [...]. Orice viață omenească traversează faze comparabile, afective ca și mentale sau corporale. Fiecare copil își face ucenicia iubirii si a urii, tot astfel cum învață spațiul și timpul” (Mauron, 2001, 226).

Libertatea resimțită în *spațiul tradițional* configurat de satul bunicilor este întregită de mobilitatea din *spațiul lingvistic* al graiului moldovenesc. Menționăm că imaginea casei bunicilor din Zariștea este construită în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*: „Ca mai toate casele țărănești, și la bunica existau doar două camere separate de o tindă: odaia de zi, servind și de bucătărie și unde ardea focul în sobă zi și noapte, și *casa cea mare*, altfel spus încăperea unde zăceau *odoarele*, de fapt toată averea familiei” (Vișniec 2016, 13) și este văzută ca un loc de „tezaurizare a memoriei, era plină de icoane și de vechi fotografii” (Vișniec 2016, 13) și de legătură tainică cu strămoșii familiei.

Podul în care pictorul Iluțiu Zakarian își depozitează tablourile impresionează prin ordinea perfectă. Podul a devenit depozitarul Istoriei, iar tablourile sunt grupate în patru secțiuni, „eroi eterni, personaje șterse din manuale, personaje active azi și alegorii” (Vișniec 2021, 319). Tablourile alegorice sunt descrise minuțios și surprind tocmai acele elemente cu caracter de palimpsest, în care straturile de culoare se întrepătrund, se ascund, evidențiind jocul intertextual prin suprapunerea unor imagini consecutive.

Podul este metafora perfectă a timpului, întrucât pânzele semnate de Iluțiu Zakarian înfățișează deopotrivă, trecutul și viitorul (tabloul *Oamenii cu ochi verzi* prefigurează un episod din sfârșitul primei părți a romanului, în care inteligența artificială le cere locuitorilor unui oraș să părăsească localitatea), în timp ce pânza, ca loc de întâlnire a celor două instanțe temporale, reprezintă personificarea prezentului etern, a rescrierii continue, un suport și o manifestare a însuși actului diegetic.

Un alt spațiu riguros prezentat în romanele vișnieciene este *patria adoptivă* a scriitorului, respectiv Franța, Parisul și regiunea Provența. „Îi sfătuiesc însă pe toți cei care citesc aceste rînduri: dacă ajungeți în Provența, încercați să o contemplați ca un spectacol și să o descifrați ca pe o carte.” (Vișniec 2016, 440). Această regiune constituie un refugiu pentru scriitor datorită calității ei de a

aduce laolaltă „istoria și natura, creștinismul și gustul pentru frumos al omului, geniul inventiv al Italiei și propensiunea spre grandoare a Franței” (Vișniec 2016, 440).

Și aici, la suprafața discursului narativ, depistăm o structură hibridă a culturilor care au făurit acest decor; „cel mai bun exemplu îl avem lângă Saint-Rémy-de-Provence, pe situl arheologic de la Glanum: aici arheologii au dezgropat trei orașe suprapuse, unul construit de romani, altul de greci și unul de gali, toate unele peste altele, întrepătrunse și totuși distincte, fuzionând, dar păstrându-și fiecare și stilul propriu...” (Vișniec 2016, 440). Elementele care interacționează reprezintă, la nivel textual, o ramă discursivă pentru metisajul poetic.

Vișniec zugrăvește cu migală fundalul care este prefigurarea unei călătorii culturale, urmate de o extaziere în fața spectacolului teatral. Așa cum, din punct de vedere arheologic, au fost descoperite culturi stratificate, la fel și acest pasaj descriptiv se remarcă prin depunerea succesivă a elementelor de natură senzorială. „Încercați să vă imaginați, odată ajunși în Provența, că pătrundeți într-o galaxie de ingrediente cosmice și umane, de semne și simboluri, de povești și de mituri. Multe dintre miracolele ei pot fi identificate imediat cu ochiul liber, altele se lasă descoperite treptat, câteva rămân ascunse și imposibil de descris.” (Vișniec 2016, 440). Tot acest carusel alcătuit din fragmente vizuale, auditive și olfactive face trimitere la Vișniec însuși și la piesele sale de teatru, vizibile în afișele ce împânzesc Avignon-ul.

În *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, naratorul se întreabă dacă „Este Parisul un domn?”, iar răspunsul pentru cititorii de tip umbrelă, „altfel spus pentru cei ale căror papile textuale sunt solubile în fragmentarism și incoerență dirijată” (Vișniec 2016, 440) este, dincolo de descrierile fanteziste ale marilor orașe și metaforizarea lor în anumite tipuri umane, o încercare de a transforma incoerența în stil.

În ochii naratorului, Parisul personifică imaginea amantei, datorită sentimentului de protecție, de amabilitate și căldură umană pe care acest oraș îl emană: „Orașul Luminilor a fost primul din lume în care femeile s-au emancipat și s-au eliberat de sub tirania seculară a misoginismului” (Vișniec 2016, 440).

Într-o notă intertextuală (subliniere ce are menirea de a evidenția permanentul dialog pe care Vișniec îl întreține cu alți confrăți), scriitorul citează cuvintele lui Stefan Zweig: „Parisul înseamnă lux, eleganță, bună dispoziție, lejeritate, bucurie, anti-provincie, libertate și, înainte de toate, femei, multe femei” (Vișniec 2016, 76), dar și opinia lui Hemingway care consideră orașul o continuă sărbătoare a artei de a trăi. Parisul este un simbol al culturii, o rețea de cafenele, bistrouri, restaurante, muzee, un amestec de viață și cărți, iar romanul care ilustrează fără echivoc acest aspect este *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*. Același roman însă evidențiază și două stări contradictorii pe care le resimt turiștii japonezi atunci când vizitează orașul. Văzut prin ochii lui Kyoko Fukasawa, al cărei pseudonim literar este ABIV1988-2,50, Parisul este mai degrabă o sumă de contradicții, etalînd un conflict vizibil între oraș și locuitorii lui¹⁰, aspect ce conduce la apariția a două manifestări opuse, pe de o parte *sindromul de decepție al japonezilor la Paris* și, pe de altă parte la *sindromul Stendhal*. Primul se caracterizează prin dezvoltarea unei alergii la orașul Paris, a căror simptome vin ca urmare a șocului emoțional negativ pe care corpul îl resimte înaintea creierului, în timp ce sindromul Stendhal este „o formă de extaz în fața frumuseții, o formă de extaz care se putea manifesta însă, și ea, cu frisoane sau amețeli” (Vișniec 2009, 293). La întrebarea „Cum de reușise Parisul să colonizeze în acest fel subconștientul omenirii, atribuindu-și locul suprem, rolul de oraș sublim, de chintesență a frumosului?” (Vișniec, 2009, 293), răspunsul

¹⁰ „Un conflict între un oraș care rămânea totuși impresionant, un adevărat muzeu, o adevărată operă de artă, și oamenii care trăiau în el fără să-l merite.” (Vișniec 2009, 293).

scriitorului vine tot prin intermediul acestui personaj care descoperă orașul abia atunci când elementele perturbatoare, care sunt oamenii, lipsesc din decor¹¹.

Metafora drumului

Epitomă a *tregerii*, drumul are conotații relevante în proza lui Matei Vișniec. În *Cafeneaua Pas-Parol*, episodul căutării bisericii de lemn pictată în tinerețe de Epaminonda Bucevschi capătă înțelesului unei întoarceri la originile creației. Artistul incapabil să mai picteze mâini realizează o călătorie inițiată la Valea Albă, un sat situat într-un spațiu incert, undeva *mai departe*. Căutarea satului și mai apoi a bisericii se desfășoară într-un timp dilatat, iar spațiul este de o ambiguitate ce creează efectul lăsat în urmă de o experiență onirică. Vișniec nu prioritizează descrierea drumului, nici nararea întâmplărilor trăite de cei implicați în acest demers, ci folosește decupajul cadrului natural drept pretext pentru construirea unui irealități în care personajul Epaminonda își descoperă lucrarea împrăștiată asemeni unui puzzle și a cărui reacție: „A rămas, pe tot drumul de întoarcere, cu o mască surizătoare, de parcă o glumă bună i s-ar fi înfipt în creier pentru toată viața.” (Vișniec 1992, 234) deoalează caracterul de joc parodic al episodului respectiv, adâncind derizoriul și neputința creatorului de a urmări receptarea operei sale.

În roman, descrierea preia adesea rolul narațiunii. Datorită naturii complementare, cele două moduri structurale de organizare textuală dau naștere la forme diverse de manifestare:

Peisajul controversat al literaturii postmoderniste oferă imaginea unei deplasări a accentelor din sfera modurilor de reprezentare în cea a genurilor și formelor literare. În acest context, raportul descriptiv/narativ dă naștere unui permanent joc textual cu multiple strategii, al cărui efect este, printre altele, și anularea diferențelor dintre poezie și proză, dintre roman și nuvelă. (Mușat 2002, 115-116).

Predilecția pentru utilizarea descrierii ca modalitate de expunere nu este o alegere polemică, ci este dictată de o necesitate paradigmatică, deoarece flexibilității sistemului descriptiv i se adaugă unitatea poesis-ului și mimesis-ului, dar și coexistența structurilor lirice și epice (Cf. Mușat 2002).

Descrierea poetică a drumului constituie totodată un prilej pentru evadarea în metafizic, operată de Vișniec ca o ruptură în realitatea imediată, pe care o lărgiște prin inserții metaforice: „Dealurile, pe o parte și pe alta a drumului, deveneau tot mai amenințătoare, strivind tot mai mult, între trupurile lor, firul prăfuit pe care aluneca trăsura. Deasupra călătoreia o dată cu ei o fâșie de cer doar ceva mai lată decât drumul” (Vișniec 1992, 226).

Imaginile vizuale create în acest scurt pasaj, accentuate de topica frazei ce ar putea fi redată cu ușurință în versuri, au în centru personificarea drumului și a cerului, aflate în antiteză. Laolaltă, conturează un univers sferic în care lumea ideilor se așază în rama descriptivă ca într-o matcă „[...] oamenii, ca să înțeleagă o idee abstractă, ori măcar să acționeze în conformitate cu ceea ce li se cerea, pe etajele superioare ale ideii, aveau nevoie ori de o senzație fizică intensă, covârșitoare, ori de o autoritate îndubitabilă care să fie autorul comunicării” (Vișniec 1992, 226). Dinamica concretă, dar greoaie a ideii este redată de metafora drumului, amenințat de dealuri, strivit și prăfuit, în timp ce „autoritatea îndubitabilă” (cerul) proiectează transcendența.

Paul Ricoeur delimitează conceptual metafora ca fiind „procedul prin care locutorul reduce deviația schimbând sensul unuia dintre cuvinte” (Ricoeur 1984, 240). Dacă, din punct de vedere simbolic, drumul sau calea constituia un mod de întâlnire cu creatorul, la Vișniec întâlnirea

¹¹ „Totul i se păru ireal, ca și cum s-ar fi deplasat într-un imens acvariu.” (Vișniec 2009, 299).

este amânată, personajul Epaminonda Bucevschi are revelația unui Turn Babel al creației sale, a unei imbricări a întregului care nu va mai putea fi refăcut. Metafora, ca o figură bazată pe substituție, constituie o strategie de discurs care slujește funcția poetică prin care limbajul renunță la funcția sa de descriere nemijlocită, ținând, în schimb, nivelul mitic, unde funcția descoperirii este reanimată. (Ricoeur 1984, 380).

O altă imagine poetică inedită a drumului e relevată în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* Este vorba despre ultimul drum al unchiului matern al naratorului, Mihai care moare la vârsta de 20 de ani și a cărui înmormântare va trezi pasiunea lui Vișniec pentru spectacol și teatru. Drumul în noapte parcurs cu sania trasă de cai între Rădăuți și satul bunicilor, H., creează impresia unei călătorii inițiatice. Componentele ce alcătuiesc decorul (felinarul, gerul, zăpada, astrul selenar, fântâna lui Zub, siluetele lupilor) contribuie la creionarea unei atmosfere mi(s)tice, din care nu lipsesc elementele de mister gotic („Fîntîna semăna mai degrabă cu o sperietoare... Cumpăna mi se părea răstignită în aer, ca două mâini cristice dezzechilibrate pe o cruce invizibilă”, „circulau diverse povești, dintre acelea care îți dau fiori dacă sunt spuse după căderea nopții” (Vișniec 2016, 11).

Un rol important în acest tablou nocturn îi revine luminii („Era o noapte senină și aș fi putut număra mii de stele pe bolta cerească... Cîmpia înzăpezită părea să fie și ea o sursă de lumină care se contopea cu luminozitatea corpurilor cerești” (Vișniec 2016, 10), casa luminată, lumânări aprinse, felinare). Descrierea poetică (imaginele vizuale și auditive sunt redată prin epitete, personificări, comparații) servește în proza vișnieciană drept preambul pentru inserția indicilor unui univers ireal. Prin ruperea firului narativ cu motive fantastice, Vișniec încearcă rezistența coerenței textuale și orientează lectura înspre lumea metafizică. „Și la un moment dat am avut chiar impresia că în încăperea *foșnea* ceva, că se producea o mișcare, deși Mihai era singur, vegheat doar de o lumînare la căpății. Nu am uitat niciodată acel *foșnet*, a rămas în inima mea ca un prim și ultim contact cu lumea de dincolo, o dovadă sonoră că între toate lumile, vizibile și invizibile, reale și imaginare, există *pasaje*.” (Vișniec 2016, 18).

Remarcăm, în acest episod, secvențialitatea relatării: întâmplările narate sunt cuprinse în scene, iar fiecare scenă are un decor bine stabilit, culminând cu adunarea întregului sat la biserică, în așteptarea mortului, pentru a fi prezent la nunta și înmormântarea băiatului de 20 de ani „Îmbrăcați de sărbătoare, sfioși și tăcuți, calzi prin prezența lor, oamenii satului voiau să fie acolo” (Vișniec 2016, 22). Se vede cum proza vișnieciană cunoaște o dimensiune poetică prin metaforizarea spațiului, prin scufundarea temporalității în faldurile memoriei, ale identității de sine - caracteristici recognoscibile la nivel diegetic prin autoficțiune. Datorită procesului de creație, amintirile scriitorului se transformă în ficțiune. Dincolo de poetizarea narării însă, episodul analizat are și un pronunțat caracter teatral, iar potențialul scenic este vizibil la nivelul semanticii textului (în culise).

În romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, drumul capătă și alte valențe. Alături de ocurența trenului (ca mijloc de transport și simbol al aventurii, al călătoriei), Vișniec strecoară câmpul lexical al Provenței (capitolul 27), emblematic prin descrierile poetice ce abundă în imagini vizuale, auditive și olfactive: „Sper, de fapt, să surprind, din fuga trenului, primul palmier, primul chiparos, primul măslin, primul mas, prima campanilă, primele stânci calcaroase cu iz mediteranean, astfel spus solii care anunță sudul.” (Vișniec 2016, 200). Portretul regiunii se realizează în tușe graduale, prin acumulări de elemente de natură vegetală, la care contribuie enumerările și repetițiile. Odată ajunși la destinație însă, în Avignon, constatăm că întregul demers descriptiv a constituit un preambul pentru supremația cuvântului, o strategie de diversiune în care „orașul continuă să se îndoape cu cuvinte, să se impregneze de cuvintele actorilor și ale regizorilor,

de cuvintele scriitorilor și ale criticilor, de cuvintele spectatorilor care comentează și ale jurnaliștilor. O gigantică fabrică de cuvinte a fost și a rămas acest oraș.” (Vișniec 2016, 207-208).

Din punct de vedere istoric, trenul reprezintă un mijloc de transport evolutiv, „Orarul său este impecabil și îl obligă pe utilizator să i se supună. Funcționarea ei, pregătită până în cele mai mici amănunte, pretinde o precizie de ceasornic.” (Chevalier, Gheerbrant 1996, 375), iar calea ferată impune ritmul și regulile sale în universul pe care îl străbate. În accepțiunea lui Bachelard, există o reverie a omului care se mișcă și umblă, așa cum există o reverie a drumului, iar descrierea lui conduce la retrairi prin relativizarea timpului, întrucât „spațiul conține timp comprimat” (Cf. Bachelard 2003, 42).

Pe drumul său de fier, trenul substituie, la nivel metaforic, orânduirea actului creativ, elementul care instituie ordinea în plasa narativă fragmentată a romanului. Descrierea se face în cercuri concentrice, așezate unele în altele, ca o povestire în ramă. Vișniec zugrăvește regiunea, apoi orașul, pentru a ajunge în final la vechile ziduri ale cetății Avignon, care nu sunt construite din blocuri de piatră, ci din „pachete cu cărți”.

Un aspect inedit în această călătorie pe care o realizează toate cele trei instanțe diegetice (autorul, naratorul și personajul) ține de călăuza spre centru: lumina. „Treptat, după ce trenul trece de Lyon, lumina își modifică intensitatea, devine mai puternică, dar și mai generoasă, mai intensă, dar și mai profetică. Parcă simți că te apropii, dacă vei continua drumul, de sursa însăși a luminii, de soare.” (Vișniec 2016, 201). Gaston Bachelard numește studiul analizei spațiului din amintirile oamenilor topo-analiză, iar în „acest teatru al trecutului care este memoria noastră, decorul menține personajele în rolul lor dominant. Uneori credem că ne cunoaștem în timp, dar nu cunoaștem decât o suită de fixări în spații de stabilitate a ființei” (Bachelard 2003, 40). Spațiul se transformă într-un timp încorporat, care este discontinuu și fragmentar, capabil să propună și să impună simultaneitatea, concepută ca fundament al noii ontologii (Mușat 2002, 114).

La Vișniec, spațiul îmbracă această funcție de stocare în temporalitate a unor părți din întreg, întrucât prin actul scrierii încearcă să recompună integritatea ființei:

Am avut nevoie să rătăcesc prin lume și să reflectez la cele mai îndărătnice imagini înregistrate de memoria mea ca să înțeleg, de exemplu diferența dintre haos și cosmos. [...] Mihai la moartea lui avu o înmormântare cosmică. Iar eu, la moartea lui, am avut revelația că viața mea avea un sens, că rădăcinile mele erau clare și adânci și că nu aveam motive să mă tem de nimic. Dar mai ales am avut revelația faptului că în viață durerea poate veni uneori la jumătate de secol după trăirea dramei. (Vișniec 2016, 23).

Restabilirea ordinii se face prin text, în procesul de scriere, și are o funcție de eliberare, de *catharsis* așa cum femeile din familie își exprimă durerea prin cuvinte precise, rostite ca să fie „auzite”.

În *Poetica* lui Aristotel, conceptul de *catharsis* (Aristotel, 1998, 76-77) este utilizat ca o metaforă și descrie consecințele pe care le manifestă spectatorul în timpul contactului cu tragedia. În acest sens, creația poetică regenerează ordinea cosmică, iar comuniunea, starea ființei umane de a fi împreună cu ceilalți semeni și cu natura așază într-o paradigmă unificatoare esența ființei poetice și creatoare.

Atunci am avut un frison fondator pentru ceea ce aș numi sentimentul apartenenței la un grup identitar. Pentru că oamenii, toți oamenii satului, adulți și bătrâni, copii și bebeluși, bărbați și femei, ne așteptau în fața bisericii, așezați pe două rânduri, în frunte cu preoții.

Coborîrea lui Mihai în groapă, alături de tatăl său mort cu câțiva ani în urmă, de un frate mort în război, de bunicii și de străbunicii săi, fu un alt moment puternic.

Frumoasă zi avu Mihai pentru ultimul său drum! Zăpada se înmuiase puțin sub generozitatea soarelui, iar sania aluneca lin și liniștit...boii, cu capetele lor plecate, sugerau și ei o atitudine de compasiune și de bocet. (Vișniec 2016, 21-22).

Tot un drum, dar de fier, reprezintă și calea ferată. Dacă, din punct de vedere ontologic, lumea este un construct, structurat în jurul unei axe cosmice, lumea scriitorului este construită în jurul căii ferate „care taie orașul meu natal Rădăuți în două părți tulburător de egale” (Vișniec 2016, 239). Înainte însă de a concluziona că este axa de simetrie a universului și că, „acea cale ferată așezată pe cadranul aceluși oraș anonim avea un rol de busolă galactică indicând (celor care erau capabili să vadă) din ce direcție vin energiile primordiale și în ce direcție se scurg” (Vișniec 2016, 238), naratorul realizează un periplu istoric și geografic al noțiunii de *axis mundi*. Calea ferată materializează pulsunile poetice și rămâne o constantă obsesivă a operei lui Vișniec: „Timp de cincizeci de ani am continuat însă, în interviuri, în diverse piese de teatru sau în unele romane, să abordez subiectul și să afirm, oarecum singur împotriva tuturor, că acolo, la Rădăuți, se întâmpla ceva cu totul și cu totul special” (Vișniec 2016, 22). Deducem că privește Rădăuțiul din afară, e un „acolo”, însă în același timp se află și înăuntrul lui, cu acces la substraturile ignorate de un ochi străin. Așa cum se vede din proza lui Vișniec, viziunea stereoscopică (specifică simultaneității membru-intrus) e dublă, fiindcă străpunge atât patria de adopție, cât și patria natală.

Metafora podului

Variantă a *tregerii* (sau a *navetei* între două lumi), la fel ca drumul, podul apare, metaforic, în *Cafeneaua Pas-Parol* și în *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, dar în fiecare roman are valențe diferite. Simbolismul podului este prezent în marile legende și cunoaște un areal vast de răspândire. „Această trecere înseamnă și trecerea de la pământ la cer, de la starea omenească la cele supraomenești, de la contingentă la nemurire, de la lumea sensibilă la cea suprasensibilă” (Chevalier, Gheerbrant 1996, 375). Totodată, traversarea podului semnifică o etapă de inițiere, având adesea un caracter primejdios, iar linia sau arcul descrise de pod fac din acesta o axă ascendentă a lumii.

Prezența în textul romanului *Cafeneaua Pas-Parol* a metaforei podului este strâns legată de firul narativ alcătuit din paginile de jurnal ale pictorului Epaminonda Bucevschi. Inserarea fragmentelor aparținând stilului diaristic conferă narațiunii caracterul hibrid, dar, în egală măsură accentuează caracteristicile romanului postmodernist și notele de suprarealism pe care acest text le expune. Jurnalul, ca modalitate de scriitură, reprezintă un text de graniță, iar referința nonficțională conturează un spațiu pe care naratorul îl creditează ca real. Faptul că acest jurnal aparține unui personaj, între cuvintele căruia sunt intercalate comentariile naratorului, constituie unul dintre parametrii de construct textual al romanului: „Pentru a înțelege mai bine ce fel de om era Epaminonda Bucevschi redau aici primele patru pagini ale jurnalului său. Mă feresc să fac vreo apreciere cu privire la conținutul literar sau biografic al acestui jurnal” (Vișniec 1992, 51).

Imaginea podului se găsește în strânsă legătură cu jurnalul, imbricarea celor doi termeni proiectând răsfrângerea caracteristicilor unuia asupra celuilalt. Astfel, jurnalul este un pod textual, în timp ce podul este spațiul în care se *scrie* jurnalul.

Precizăm că, aici, prin scriere înțelegem exacerbarea la nivel fizic a tuturor trăirilor, emoțiilor și senzațiilor resimțite de personajul confesator, „*Îmi place să stau pe pod, scria Epaminonda Bucevschi, cu litere curios de mari și de ascuțite. Dacă sunt lăsat să stau pe pod nu*

am nevoie de nimic. Astăzi nu am nevoie de nimic. Stau pe pod și mă gândesc la pod. Uneori mă gândesc la apă. Uneori mă aplec și privesc în apă. Atunci mă gândesc la apă.” (Vișniec 1992, 51).

În timpul analizei noastre, am constatat că repetabilitatea anumitor sintagme și cuvinte în jurnal are două funcții: conferă o muzicalitate interioară textului și devine semnul redundanței stilistice, ca urmare a stereotipiilor din exprimarea personajului. Sintagma „Îmi place să stau pe pod” se repetă la aproape fiecare alineat, ca un refren, ajungând în final să marcheze o altă *trecere*, de această dată între niveluri diferite de existență diferite: identificarea între personaj și construcția care leagă cele două maluri sau consubstanțialitatea. „Locul pe care stau e plin de mine și acest lucru îmi este suficient.” (Vișniec 1992, 54).

Plimbarea naratorului cu personajul pe pod reprezintă a doua referință la pod în roman și este emblematică prin raportul care se stabilește între cele două instanțe diegetice, deoarece personajul încearcă să afle gândurile naratorului: „Ce părere aveam eu despre pod? Vedeam ceva deosebit? Simțeam ceva deosebit? Observam ceva ciudat, descifram stări, elemente, senzații care altora le erau ascunse? [...] Aveam impresia că ceva nu se integra perfect în peisajul din jur? Exista ceva care-mi tulbura ochiul, mintea, amintirile? Aveam vreo presimțire, cumva?” (Vișniec 1992, 150-151).

Se poate observa și aici faptul că spațialitatea conferă o ramă textuală pentru manifestarea mecanismelor diegetice. Întâlnirea celor două instanțe evidențiază preferința scriitorului pentru construcția discursului românesc într-un mod textualist, dublat de accentuarea stării interioare, de sondarea celor mai ascunse resorturi psihice ale ființei umane. Angoasa plimbării pe pod și a prezenței celuilalt este exacerbată în paginile de mijloc ale jurnalului, care „lasă impresia că, după scrierea lor, literele s-au măcinat și s-au sfișiat între ele. Jumătăți întregi dintr-o literă se găsesc suprapuse peste litera următoare, rîndurile de jos sunt, parțial, smulse de cele de sus.” (Vișniec 1992, 202).

Ca obstacol în calea drumețului sau ca legătură între lumi, podul conturează o verigă necesară între ciclul parcurs și etapa următoare a vieții. De aceea, se preschimbă într-un etalon al formării, într-un parcurs ce reflectă căutarea de sine, cu pierderi și regăsiri succesive.

Analiza grafologică întreprinsă de narator creează, la rândul ei, un *pod* sau o *punte* între cuvintele scrise și acțiunile personajului. Valența poetică a acestei imagini este infiltrată în simbolismul podului, respectiv în trecerea de la natura fizică, vizibilă a scrisului, la caracterul invizibil, nenumit al suferinței psihice, al psihozei. E ca și cum scriitura devine o unitate de măsură pentru starea de neliniște a personajului, un barometru al unei lupte invizibile: „Ultimele pagini din jurnalul lui Epaminonda Bucevschi dau impresia unui război al literelor cu mâna care le-a scris. Semnele sunt agresive, au forme violente, hîrtia este ciuruită bine de tot și înăbușită de greutatea nevăzută a semnelor.” (Vișniec 1992, 273).

În romanul *Lubirile de tip pantof. Lubirile de tip umbrelă...*, podul din Avignon este descris într-o manieră turistică. Naratorul nu doar înfățișează aspectele tehnice ale construcției (începe în 1177 și se finalizează în 1185, are o lungime de 915 metri și se sprijină pe 22 de arce de piatră), ci ne poartă prin legendele ce au însoțit apariția acestui edificiu (în 1170 un tânăr ciobănaș, pe nume Benoît, aude vocea lui Dumnezeu care îi cere să meargă la Avignon „pentru a-l convinge pe episcopul de acolo să înceapă construcția unui pod peste Ron” (Vișniec 2016, 324).

Istoria tumultoasă a podului este redată cu ajutorul unor acumulări de micro-descrieri, legate între ele de caracterul narativ al întregului capitol. În economia romanului, nu este doar o piesă de puzzle din poveste, ci oferă cititorului o pauză descriptivă, așa cum, într-o călătorie,

vizitarea unui obiectiv turistic înseamnă oprirea din drum și captarea unor informații despre un anumit spațiu.

Reținem faptul că podul leagă orașul Avignon, numit orașul papilor de Franța „«fiica cea mare a Bisericii Catolice»” (Vișniec 2016, 325), în timp ce titlul de *pontifex* acordat împăraților romani, iar ulterior papilor, semnifică *constructor de poduri*: „Pontiful este deopotrivă constructorul și podul însuși, ca mediator între cer și pământ” (Chevalier, Gheerbrant 1996, 118).

Un aspect inedit legat de acest pod este cântecul care i-a adus o anume notorietate „Sur le pont d’Avignon”, o continuare într-un alt registru al edificiului ce a pierdut lupta cu apele Ronului: „e ca și cum acest pod de la Avignon nu mai este unul destinat să ne ajute să traversăm o apă, ci să trecem de la materie la spirit” (Vișniec 2016, 328). Fragmentul de pod rămas și acest cântec constituie grefe arhitecturale, temporale și textuale – un pod de tip umbrelă, „întrucât este frânt și în felul acesta te face să visezi, ca să nu mai spunem că el reprezintă o constantă emanație de poezie. [...] Astfel spus un pod care nu traversează o apă, ci timpul.” (Vișniec 2016, 328).

Dacă motivul ruinelor a cunoscut un apogeu în perioada romantismului, la Vișniec distingem o reverie determinată de prezența podului (sau a urmelor lui), iar emanația poeticității e întreținută și de această stare meditativă, dată de scurgerea timpului. Podul frânt este generator de fantasmă, iar metafora umbrelei sub care este așezat de Vișniec accentuează fragmentarul, discontinuitatea și, paradoxal, convergența radială într-un punct comun.

În concluzie, poetica spațiului în proza lui Matei Vișniec, revelează atributele actului poetic care inundă universul românesc cu rupești de ritm ale firului narativ, pentru a face loc unor tablouri descriptive în care imaginile poetice țes o rețea semiotică și simbolică aparte, cu devieri metaforice pentru a infuza realitatea cu un mesaj salvator: poezia nu doar că înfrumusețează viața, ci are statutul de călăuză. Am identificat, sub umbrela poeziei spațiului, metafore ale trecerii (*drumul, podul, calea ferată*) și ale structurării etajate (*pivniță, pod*). Aceste metastructuri repetitive, reprezentări ale axelor orizontale și verticale, se intersectează în universul narativ, dând naștere unor narațiuni supraetajate în care spiritul autoreferențial se pliază pe caracterul autobiografic și autoficțional.

Referințe bibliografice

- Aristotel. 1998. *Poetica*. În românește de D.M. Pippidi București: Editura Iri.
- Bachelard, Gaston. 2003. *Poetica spațiului*. În românește de Irina Bădescu. Pitești: Editura Paralela 45.
- Burgos, Jean. 1988. *Pentru o poetică a imaginarului*. În românește de Gabriela Duda și Micaela Gulea. București: Editura Univers.
- Burgos, Jean. 2003. *Imaginar și creație*. Volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare” - Suceava. București: Editura Univers.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. 1993, 1996. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. București: Editura Artemis.
- Mauron, Charles. 2001. *De la metaforele obsedante la mitul personal*. În românește de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Mușat, Carmen. 2002. *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Ricoeur, Paul. 1984. *Metafora vie*. În românește de Irina Mavrodin, București: Editura Univers.
- Vișniec, Matei. 1992. *Cafeneaua Pas-Parol*. București: Editura Fundației Culturale Române.
- Vișniec, Matei. 2009. *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*. București: Editura Cartea Românească.
- Vișniec, Matei. 2016. *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*. București: Editura Cartea Românească.
- Vișniec, Matei. 2021. *Un secol de ceață*. Iași: Editura Polirom.