

CUVÂNT INTRODUCȚIV: DESPRE CRONOTOPUL-FAGURE

Antropologia actuală acoperă fenomenul antropogenezei, incluzând preistoria, cu trei mari grupe de humanoizi: *homo habilis*, *homo erectus* și *homo sapiens neandertaliensis*, omul actual, aferent istoriei, fiind de tip *homo sapiens sapiens* (a se vedea excelenta sinteză aparținând unor cercetători români, Vasile Chirica și Dumitru Boghian, *Arheologia preistorică a lumii. Paleolitic – Mezolitic*, Iași, Editura Helios, 2003). După rudimentele de gândire, de limbaj și de încercare de reprezentare a realității prin intermediul picturii rupestre din prima etapă a evoluției omului, noul tip va marca separația de preistorie prin desprindere culturală, odată cu afirmarea limbajului articulat, pus sub semnul dublu al comunicării de sine și al relaționării sociale (acolo unde necesitatea decurgea și din existența colectivităților ample), premisă pentru mai târziu apariția a scrierii.

În aceeași ordine a primatului imaginii se va plasa și prima scriere, cea „pictografică”, mai tehnicizată în cea „ideografică” ori „cuneiformă”, numai în cultura greacă și, corelat, romană dezvoltându-se alfabetul cu semne convenționale. Se știe, însă, că un act convențional „cenzurează” organele de simț naturale, solicitând limbajul și mentalul, acesta fiind punctul în care a apărut cultura, cum afirmă antropologia, nu fără a accepta nuanțările venite dinspre teoria comunicării. Conform acesteia, „*limbajul face posibilă societatea umană*”, dar cu o disociere în interiorul întregului, care se cere privită cu atenție: „*În realitate, cultura și comunicarea formează un cuplu ciudat. Cele două*

fenomene nu sunt perfect etanșe, nu se conțin și nici nu pot fi situate în planul reflexiilor paralele prin corespondență analogică”, deși, prin semnificația sa de substrat, un act cultural „poate fi interpretat și ca suport de mediere între individ și lumea sa socială sau imaginară” (vz. Jean Caune, *Culture et communication*, 1995), despărțindu-se, totuși, de autoritatea absolută a operării liniare prin informația de utilitate „punctuală”, interpretând și căutând totodată straturi explicative suplimentare, cu finalizare într-un câmp receptor diferit.

Încă din antichitatea greacă – odată cu infuzia apolinicului și dionisiacului (repute detaliat în discuție, mult mai târziu, de către Nietzsche), cu a unui efect manifest numit de Aristotel *catharsis*, precum și cu posibilitatea coruperii morale prin poezie, relevată de Platon –, se făcea simțită, fie și doar ca sugestie, prezența și a unui „altceva”, desprins de concretul simțurilor. Mai puțin pentru artă, dar îndeosebi pentru filosofie, platoniciană „lume a ideilor” prindea conturul unei „lumi paralele” care, la adăpostul celebrei sale peșteri, va pune acut în ecuație chiar și faptul că sedimentarea percepției vizuale poate fi un fals la nivelul realului. Dar pentru grecul antic, consumator al epopeii homerice, o atare problematică nu era decât un exercițiu sofistic: *Iliada* pornea din real și, în afara „desfătării”, textul se arăta corespondent cu istoria reală, iar mitul conținut nu contravenea, sub niciun aspect, adevărului, întrucât acesta își avea suficientă concretețe prin credință (constituire acceptată, până în zilele noastre, în religie, unde „lumea de dincolo” nu este inexistentă, ci doar temporar inaccesibilă). Tabloul se va dezvolta conflictual de-a lungul timpului, disputându-și tehnici de creație și orizonturi diferite, afirmând tendințe și curente succesive, străjuite conceptual de pe praguri mai mult ori mai puțin rigide, precum raționalism și idealism, adică – simplificând – fie apelând, bunăoară, într-o parte la *mimesis* (devenit realism), și, într-alta, la frisonul simțurilor „pure” (romantism). Dar conflictualul aparține

omului, cum se va înțelege mai nuanțat în modernitate, îndeosebi în urma precizării lui Heidegger, conform căruia existența omului înseamnă *a-fi-în-ființă* (adică, prin extindere, *a-fi-în-lume*), iar ființa este duală și în funcție de prezența sa în fața realului și a irealului. Dacă în creație, ca și în receptare, jocul ideilor, ca și acela al emoțiilor sunt constante ale proceselor în cauză, legitimate îndeosebi prin asumarea realului în circuit „natural”, desfășurarea acestora în tangență cu irealul a constrâns teoria artei să caute și o altă zonă de contact și de efect, poate mai extinsă și mai volatilă, în afara, dar complementară celei a percepției „mecanice”, situație intuită și odinioară, doar că în absența instrumentarului de definire. Și, astfel, Kant a creditat alte două simțuri, la rândul lor pre-formate, numindu-le „categorii transcendente”, al spațiului și al timpului, pe care psihologia, psihanaliza și chiar biologia din zilele noastre înclină să le considere, cu plasare oarecum indecisă, delimitând ființa – ca „re-cunoaștere” a complexității ei – și prin consumul” locului și al duratei (cronotopia). În siajul extrapolărilor efectuate pe aceste varii direcții disciplinare, la care putem adăuga teoria simbolului și, în ultimă instanță, chiar și etnopsihiatria, teoria imaginarului aduce în scenă capacitatea imaginantă a omului, cu o primă manifestare în menționatele picturi rupestre. Chiar dacă, inițial, elaborarea artefactului și intenția finalizatoare care îl însoțea fuseseră în liniară dependență de doar unul dintre cele cinci organe ale simțurilor, fiind o imagine de pură reprezentare, „conținutul” acesteia fermenta sub presiunea fricii ori a dorinței provocate, deschizând drumul imaginii posibil a fi contaminată până la a deveni suport al ritualului fie de protecție, fie de inducere a puterii într-o confruntare ce va urma, ridicând tocmai „mecanismul” unei atari complexe medieri în stratul dual al ființei. Și nu gratuit, studiul lui Gilbert Durand atașează imaginarul „*structurilor antropologice*”, având o primă translare a realului prin intermediul unui „artefact” destinat recepției

vizuale, pentru care e responsabil doar unul dintre cele cinci organe ale simțirii. Literatura, fiindcă pe aceasta o privilegiam aici, se atașează unei trăiri ce se petrece atât în cadrul realului, prin analogii favorizate de simțurile naturale, cât și prin participare la lumea edificată sub aura capacității imaginante a omului, finalizată atât ca înțelegere a lumii, cât și ca a propriei sale ființări.

*

Cele câteva precizări de mai sus, de fapt o extrem de sumară schiță, aproape de natura locului comun, au fost efectuate în ideea că suntem departe de a putea privi teoria imaginarului ca fiind una a formelor, deși nici acestea nu pot lipsi din sistemul ei operațional. Nici Gaston Bachelard, când a instrumentat cunoscutul său proiect analitic aplicat îndeosebi literaturii, nu a ocolit sustenabilitatea naturală, „materială” a imaginilor, pornind de la realitatea celor patru elemente ale naturii, desprinse de antici ca fiind pământul, apa, aerul și focul, aduse în contact cu psihanaliza, chiar dacă uneori limitat la dinamica visului ori a reveriei. În același fel precedează și J.-J. Wunenburger, în cea mai amplă sinteză apărută până acum a problematicii imaginarului, surclasând chiar și termenul „teorie” și indicând planul superior al *Filosofiei imaginilor* (1947). Se face, astfel, simțită prezența tezelor autorului *Criticii puterii de judecare*, apoi ale lui Freud și, în special, Jung, cu disocieri sau, dimpotrivă, asocieri pe suprafețe multiple, de la conștient la inconștient, de la individual la colectiv, de la intuiție la memorie, de la „retorica” simbolului la stratul arhetipal, de la suprasensibil la anticipare, de la meandrele reprezentabilului la „speculația metafizică”, de la alienare la subversiune ș.a.m.d. Ceea ce dinamizează acest tablou este aducerea în stare de operabilitate a unor simțuri de dincolo de percepția concretului imediat, făcând posibilă discuția despre existența unor „senzori impalpabili”, derulând o

„operație în inefabil”, deci acolo unde „simțirea” alcătuiește o rețea ciudată, uneori abstrasă logicii elementare. Altfel spus, imaginile verbo-iconice sensibile, organizate într-un șir limitat doar de dimensiunea textului, reprezintă un compozit esențial al creației și se prelungește ca temei al receptării, dar nu întotdeauna în consonanță deplină.

Cu un asemenea parcurs, păstrând imaginea ca termen de referință, proiectul sistemic al teoriei imaginarului implică, evident, interdisciplinaritatea, întrucât simpla deconstrucție a unei unități formale nu poate acoperi întreaga substanță a unui construct, opera, care deține o aproape nelimitată putere de cuprindere, ca și de iradiere. Fiind vorba și de un proces dual, cum am spus deja, a cărui linie de forță se întinde aproape liniar dinspre intenție, o cauză difuză, adesea reconstruită, și efect, un ecou imprevizibil în detalii, obstaculat, pe parcurs, de încifrările care animă textul. Într-o oarecare măsură, efectul hibridizează emoția, ca urmare a trecerii către un alt orizont – provocat, dar, totodată, calmat de toată agitația care l-a precedat –, unde înțelegerea primește, la adăpostul reflexivității, inflexiuni conceptuale. Dacă Bachelard își definea excursul analitic drept „fenomenologie a imaginației”, care „trebuia să-și asume sarcina de a capta ființa efemeră”, mai mult, de a-și afirma calitatea de „ontologie directă”, fiindcă orice imagine artistică are „o sonoritate de ființă” (vz. *Poetica spațiului*, 1957), J.-J. Wunenburger va tranșa autoritar în favoarea filosofiei, ca fiind singura disciplină în măsură a oferi răspunsuri în fața „unor întrebări fundamentale [...] despre ființă și neființă”. Pentru filosof, „arta se confundă în primul rând cu organizarea unei lumi culturale”, drept care – prin operă – autorul își expune atât lumea interioară, cât și pe cea exterioară: pe de o parte, el „creează imagini pentru a obiectiva experiențe senzoriale și afective, imaginare, ca și cum trăirea lor interioară, ascunsă, tăcută nu ar putea să ne dea toată intensitatea și bogăția lor”; iar, pe de altă parte, induce realității „o intensificare”, pentru a

dezvălui „*un mod de a fi al lumii care scapă obiectivării abstracte, conceptuale*”. Este creată, astfel, o lume alternativă, preponderent spirituală, estetizarea vieții însemnând „*că ființa aspiră să trăiască într-o sferă decantată, purificată a existenței*”, mai subliniază el în *Filosofia imaginilor*.

*

Utilizat ca atare, pentru prima dată, de către M. Bahtin, în introducerea la un mai amplu studiu despre romanul dostoievskian (manuscris se pare pierdut, din care, totuși, s-au păstrat doar aceste pagini de început), ideile de aici au fost reluate și detaliate, mai târziu, în *Formele timpului și ale cronotopului în roman*, ca pregătire la o incursiune analitică în texte românești diverse, de la cele cu specific cavaleresc până la cele cu profil idilic. Autor marginalizat și, apoi, interzis în țara sa, întrucât – format în spiritul filosofiei și esteticii germane – adoptase o atitudine critică față de formalismul rusesc, teorie agreată, în plan cultural, de puterea sovietică –, scrierile sale au avut o circulație restrânsă. Nici intelectualitatea europeană, aflată atunci în plină efervescență structuralistă, nu-l receptase, preferând vecinătatea textualistă a aceleiași orientări pe care Bahtin o refuzase. Și suntem astăzi în situația, doar aparent ciudată, de a vedea că scrierile esteticianului rus sunt, la aproape un secol după apariția lor, prea puțin datate, fie și numai pentru faptul că aproape toate conceptele pe care le-a avansat – printre care, bunăoară, polifonia romanului sau cronotopul – au intrat în dicționarul de uz comun al criticii și al teoriei literare. Vom revedea, sumar, unul dintre acestea.

Conform lui Bahtin, cronotopul este important fiindcă „*el exprimă caracterul indisolubil al spațiului și timpului (timpul ca a patra dimensiune a spațiului)*”, fiind astfel înțeles „*ca o categorie a formei și conținutului în literatură*” și având, „*o importanță esențială pentru genuri*” (subl. aut. – n.n.),

subînțelegând, aici, romanul. „*Se poate afirma deschis – mai precizează Bahtin – că genul și variantele lui sunt determinate de cronotop*”, așa cum și „*imaginea omului în literatură [...] este întotdeauna esențialmente cronotopică*”. În înțelegerea noastră, însă, definiția mai sus reprodusă apare vădit reductivă: este vizată, în parte, doar evoluția, oarecum în funcție de epoci, a preeminenței unui anume specific al romanului și apoi, oarecum în dependență, condiția personajului ca element de structurare imprescriptibilă a întregului câmp textual. Mai exact, pentru Bahtin, realul spațio-temporal – așa cum este el constituit prin multiplele determinări ale concretului locului și ale momentului, determinate istoric și sedimentate în aliniamente de manifestare ale gândirii și mentalității, ale înțelegerii și ale nivelului de pătrundere ale relației cultură-știință și ale atitudinalului, ale stadiului de acumulare intelectuală și ale capacității de deschidere către inovație, iar înșiruirea poate continua – este vizibil sau adecvat doar unor pisoade „obiectivate” ale romanului, cum ar fi „forma” (tipul) și „conținutul” (dezvoltat pe suportul personajului). Dar, mărturisind preluarea conceptului din matematică prin filiera teoriei lui Einstein, esteticianul ocolește tocmai secvența separatoare a ideilor acestuia, anume relativitatea, de unde și posibilitatea variației. Ne explicăm astfel faptul că, astăzi, acoperirea semantică a conceptului de cronotop se află în vădită extensie, departe de echivalențele stabilite de Bahtin, cu o oarecare ezitare chiar în cazul teoriei imaginarului unde se consideră că flexibilitatea conceptuală răspunde mai bine la gesticulația elastică și imprevizibilă a textului: Jean Burgos (vz. *Imaginar și creație*, 1998) și J.-J. Wunenburger (vz. volumul menționat), deși acordă atenția cuvenită importanței prezenței spațiului și timpului în creația literară, nu apelează la conceptul în cauză. Nu la fel se întâmplă în cazul criticii literare, mai frecvent confruntată cu structuri cronotopice, uneori șocante, ocolind registratura logicii, a firescului, așa cum le avansează

ramurile SF sau *fantasy*, uneori supraalimentate cu supranatural și fantastic, încifrând straturi neconvenționale cu tentă simbolică, metaforică, parabolică ori alegorică. Dar orice specificitate formală sau intenție finalizatoare ar afirma un text, un „impuls” ficțional va fi prezent de fiecare dată, fiindcă nici minimalismul sau altă preocupare de translare a principiului fotografiei în literatură nu are loc în absența „absolută” a capacității imaginante cu funcția ei de captare a imaginii în semnificație verbală. Ca atare, considerăm că nu inconsistența teoretică a conceptului explică rezervata utilizare a sa în zona teoriilor generalizatoare, cum este și teoria imaginarului, ci, mai degrabă, faptul că circulația sa a fost și încă mai este susținută de orientări cu infuzie sociologică (Tzvetan Todorov, de pildă). În același timp, să nu uităm nici faptul că accesul întârziat și parțial la scrierile lui Bahtin a fost însoțit de impresia de datare a lor (deși nu vedem posibilă, ca să dăm un exemplu, o relectură critică a romanelor autorului *Fraților Karamazov* fără parcurgerea întinsului studiu bahtian *Problemele poeziei lui Dostoievski*).

De altfel, dincolo de limitele destul de severe impuse conceptului de cronotop la inițierea sa, acesta s-a redefinit prin uz. Înțeles, astăzi, ca inerentă determinare spațio-temporală care atinge tot ceea ce a existat, există și va exista într-un univers el însuși consumator de spațiu și timp, cronotopul este privit, ca și la Bahtin, drept o incontornabilă categorie, „variabilă” în sensul în care constanța nu exclude diversitatea. Redefinibil atât în stare obiectivă, cât și subiectivă, cronotopul este condiție a creației, deci și a literaturii, a ficționalului structurat. Pornind de aici, observăm că – fie și în situația în care s-a căutat „extragerea” din loc și timp a operei (ca în cazul avangardei), pe temeiul unui principiu în cele din urmă el însuși datat –, chiar triada de bază a literaturii, autor/operă/cititor, este acoperită cronotopic. Prin biografie și autobiografie, dacă acestea nu sunt în exces desfășurate ficțional, autorul este marcat de epocă, de vibrațiile pe multiplele planuri ale acesteia, ca și de inducțiile locului unde

trăiește. În context, corespondența cronotopului cu datele din concret este mai intensă, biografia putând fi considerată ca formă obiectivată a realului spațio-temporal, excepție făcând eventualele relativizări în relația cu opera, precum și calitatea mai mult informațională a biograficului autorului preluată în reconstrucție de către lector. În situația operei, constatăm prezența unui cronotop obiectiv minimal, racordat la exterioritate prin faptul că, dintru început, constructul conține determinarea alcătuirii sale ca obiect concret, dar și unul evidențiat în propria-i structură, susținut și de talentul, intuiția sau premeditarea autorului pe parcursul elaborării ei „fizice”. Acest cronotop general, primar, care primește, ca „imagine” a unui fragment de lume, condiționările locului și timpului proprii respectivului decupaj, dezvoltă simultan o rețea internă de unități cronotopice care încadrează personajele, situațiile, evenimentele, condițiile, trăirile, sentimentele, desfășurări ale mnezicului sau reveriei și visului, decorul, chiar obiectele, respectiv tot ceea ce se află pe diagrama dinamică a relatării, instituind ceea ce am putea numi un **cronotop-fagure**. În sfârșit, cititorul, la rândul său determinat printr-un definibil cronotop, niciodată identic cu cele precedente (întotdeauna vor exista detalii), „consumă” compozitul operei prin trăire și simțire, în majoritatea cazurilor conștient de varietatea cronotopică oferită, pe care o poate accepta sau refuza, prelucra sau concentra, reconstruind de fapt ficțiunea.

*

Din acest caleidoscop, care este detaliabil în multifățetarea sa, reținem pentru demersul nostru, ca exercițiu de cronotopologie literară, unele deambulări ale cronotopului **Bibliotecii** aflat în mișcările textuale ale câtorva opere literare, canonice sau necanonice, de pe meridiane diferite. Biblioteca poate fi, atunci, ca prezență în operă, când personaj central, când unul secundar, când doar un obiect care centreează interesul unor personaje.

Este, la rândul ei, un cronotop-fagure, datorită complexelor determinări spațio-temporale însumate, având istorie, de la alcătuire până la distrugere, deci înscrisă în durată, își dezvăluie specificitatea constantă în timp, este securizată în locuri anume destinate, funcționează într-o organicitate continuu în mișcare și este alcătuită din unități, cărțile, și acestea stratificate conform dimensiunilor lor cronotopice. Ca obiect, biblioteca este un depozit și o arhivă, dar ajunge ușor la starea de instrument și, astfel, devine provocatoare de efect: un efect care se manifestă pe planuri și direcții imprevizibile de cele mai multe ori și mereu alternativ atât dinspre obiectiv spre virtual, cât și invers. Ea poate intra, instrumental, deci prin folosință, în tangență cu adevărul și, deopotrivă, cu falsul, cu binele și răul, deține puteri cunoscute și necunoscute, este parte a acțiunii, de fiecare dată ca provocare a omului, a ființei, împrumutând câte ceva din principiile simbolului și, prin aceasta, străjuind înțelesurile, dar mereu oferindu-se și ca imagine, sigilându-și dinamica spațiului și a timpului în reverberații ale sensului care vizează ființialul. Într-o precizare cu adresă doar la spațiu, Jean Burgos afirmă că acesta este explicit *„orientat spre un sens care se caută pe el însuși [și] ne invită, dimpotrivă, să vedem aici câmpul de investigare a posibilelor și, prin urmare, să îl explorăm în funcție de explozia și de conjuncția virtualităților, întotdeauna susceptibile de a da naștere unei realități noi”*. Iar din unghiul filosofiei, biblioteca ni se dezvăluie ca direcție preconturată a textelor ce o au ca obiect, *„un tip specific – cum notează J.-J. Wunenburger – de legătură între sensibil și text, care permite [...] tocmai o mai bună înțelegere a naturii și statutului a ceea ce diferă de ea, adică sensibilul imediat, ca mod de prezență a ființei și inteligibilul, în calitate de conținut al unei gândiri speculative pure”*. Acesta este, de altfel, nexul causal care edifică prezența bibliotecii în operă, „noua realitate” în care este prelucrată imaginea și pe-trecerea ei prin timp în semnificație. Ca prezență reală, biblioteca își afirmă aparențele, iar ca fapt virtual se oferă

ca răspuns la întrebări care nu-i aparțin și tinde spre starea normativă a permanenței de sens: e și o constrângere care ne spune că, în absența sensului, orice imagine e doar o simplă reprezentare.

În încheierea acestui volum, lăsăm deschisă problematica bibliotecii la întâlnirea cu istoria previzionară. Considerând că, pe de o parte, biblioteca însoțește istoria și, într-o anumită formă, o și conține, iar, pe de altă parte, că istoria este suport pentru explicarea viitorului, poate că aceasta din urmă ar putea să ne spună ceva despre destinul celei dintâi, dintr-o perspectivă dominată tehnologic și oferind concepte precum postistoria și postumanismul.

CUPRINS

Cuvânt introductiv: despre cronotopul-fagure	5
Așadar – o galaxie care se stinge... ..	17
Forme și spații.....	25
Repetabila poveste a începutului	33
Până și zeii... ..	43
Regentări divine	49
Paradisul, păcatul originar și însemnul culturii.....	57
Puteri externalizate.....	65
În lumea „obiectelor de putere”	73
Pe urmele puterii cuvântului	85
Posibil și imposibil într-o lume de hârtie.....	95
Când toposul evidențiază lumile alternative	103
Acolo unde dispare „jocul ielelor”.....	115
Rațiunile iraționalelor chemări	123
Sub zodia „bibliotecii esențiale”	129
Întâmplarea terapiei și accidentul remediului	135
Dintr-o galerie a mistificațiilor	145

Poveștile lichide	153
Când moartea citește manuscrise	162
Dacă viața ne cere explicații	173
De la „lecția de poezie” la cavoul-biblioteca.....	183
Dincolo de realul imediat.....	191
Omul fără lume și timp	205
Biblioteca lumii.....	217
Fețele morții și ale vieții	225
Ultimul secret al istoriei.....	233