

UNIVERSITATEA BUCUREȘTI
FACULTATEA DE TEOLOGIE ROMANO-CATOLICĂ

LUCRARE DE DISERTAȚIE

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:

Conf. Dr. Elena Beca

MASTERAND:

Constantinescu Mihai

BUCUREȘTI

2017

UNIVERSITATEA BUCUREȘTI

FACULTATEA DE TEOLOGIE ROMANO-CATOLICĂ

**PROGRAMUL DE MASTERAT: ASISTENȚĂ SOCIALĂ A
BISERICII**

FORMA DE ÎNVĂȚĂMÂNT: ZI

LUCRARE DE DISERTAȚIE

Reprezentările colective în critica literară

Coordonator științific:

Conf. Dr. Elena Beca

Masterand:

Constantinescu Mihai

BUCUREȘTI

2017

Cuprins

Argument.....	5
Capitolul I Studiu istorico-social cu privire la perioada interbelică și postbelică.....	9
1.1. Perioada interbelică.....	9
1.2. Mișcarea legionară.....	13
1.3. România în primii ani postbelici.....	20
Capitolul II - Reprezentările colective.....	21
2.1. Definiția reprezentărilor colective/ sociale.....	26
2.2. Structura reprezentărilor colective/ sociale.....	29
2.3. Funcțiile reprezentărilor colective/ sociale.....	30
Capitolul III - Iluzie și Imaginar.....	30
3.1. De la Iluzie la Imaginar.....	31
3.2. Semnificația cuvântului <i>iluzie</i>	33
3.3. Iluzie și cunoaștere.....	35
3.4. Percepție și simbolizare.....	35
3.5. Iluzia creatoare.....	36
3.6. Imaginarul.....	39

3.7. Imaginarul individual, colectiv, social.....	42
Capitolul IV - Prezentare și analiză sociologică a romanului <i>Noaptea de Sânziene</i> de Mircea Eliade.....	46
Capitolul V – Sociocritica romanului <i>Noaptea de Sânziene</i> de Mircea Eliade.....	62
5.1. Introducere.....	62
5.2. Perspectiva sociocritică.....	64
5.3. Perspectiva mitocritică.....	66
5.3.1. Aspecte teoretice.....	66
5.3.2. Mitocritica romanului <i>Noaptea de Sânziene</i>	70
Concluzii.....	83
Bibliografie.....	86

Argument

Reprezentările colective sunt construcții psihosociale bazate pe filonul ancestral al percepțiilor primordiale ale umanității. Mă refer la percepție ca la procesul psihic cognitiv senzorial elementar prin intermediul căruia se reflectă unitar și integral însușirile obiectelor și fenomenelor când acestea influențează nemijlocit (direct) asupra organelor de simț. Percepția este proprietatea psihicului de a reflecta impresiile obiectelor, implicând gândirea, memoria, imaginația, formând imagini sintetice ale obiectelor receptate, se fundamentează pe experiența subiectivă, provoacă interese, aptitudini, stări afective.

Astfel, reprezentările colective transcend mitul, ideile și concepțiile religioase, coborând adânc în chiar subconștientul umanității, în starea sa primordială. Tot edificiul de credințe, idei, concepte este ulterior și este clădit pe filonul ancestral (illo tempore) de percepții ale umanității.

Omul modern, cu toată explozia tehnologică a epocii contemporane și cu cea care se preconizează în următorii ani, nu se poate sustrage mitului. Societatea în care trăiește, oricât de desacralizată ar fi sau ar deveni, păstrează memoria și nostalgia începuturilor. De altfel, timpurile moderne creează și ele alte mituri, pe structura ontologică a reprezentărilor deja existente în mentalul colectiv.

Omul suferă vicisitudinile istoriei, este în mod inconștient inițiat în existența responsabilă prin însuși faptul istoricității sale. În ceea ce privește „inițiatorul”, conținutul inițierii sale sunt aceleași încercări, același scenariu al morții și al învierii, care era tradus în ritualuri de popoarele arhaice, care revine continuu în experiența sa onirică. Structura profundă a vieții psihice a individului este reglată de aceleași modele care, odată, constituiau modelele paradigmatiche ale existenței umane, arhetipuri care îi erau transmise cu credință și teamă, în limbajul ca o litanie al miturilor.

Mircea Eliade este creatorul unui univers imaginar propriu, în care realul se împletește mereu cu imaginarul și cu universul fabulos al miturilor.

Evadarea din timpul istoric, întoarcerea la timpul mitic al începuturilor (mitul eternei reîntoarceri) sunt soluțiile propuse de Eliade și căutate de personajele sale. Imaginația, simbolul, mitul sunt vehicule prin intermediul cărora marea evadare devine posibilă, fie și ca ultimă mare trecere.

Noțiunile de imaginar colectiv și imaginar social sunt folosite deseori una în locul celeilalte, fără a face distincție între ele. Credem, însă că cele două pot fi ușor distinse, noțiunea de colectiv referindu-se la grup, noțiunea de social referindu-se la mase. Relația dintre simbolic și imaginar este o altă problemă fundamentală pentru înțelegerea funcționării unui univers imaginar. Vorbim de simbolic referindu-ne la investițiile de semnificații pe care societatea le face în elementele care o compun. Activitatea de simbolizare și universul simbolic pe care aceasta îl generează sunt preponderente față de interpretări și activitatea indivizilor în societate. Imaginarul, atâta timp cât pune laolaltă imagini generate de funcția imaginației, trebuie să utilizeze simbolicul nu numai pentru a se exprima, ceea ce vine de la sine, ci pentru a exista, pentru a trece de la virtual la ceva mai mult.

Romanul *Noaptea de Sânziene* se concentrează, în cea mai mare parte, pe narațiunea mitică dezvoltată în jurul eroului principal, Ștefan Viziru, un vânător de semne și simboluri, care avansează pe calea cunoașterii, la capătul căreia își va descoperi Eu-l propriu profund.

Eliade vede omul modern ca pe un credincios în istoricism. Dar, indiferent cât de tragic, patetic, injust sau haotic ar fi momentul istoric, individul este întotdeauna liber să se retragă din istorie, fie prin creație sau misticism. În mod paradoxal, istoricismul, deși extrinsec spiritului, este o introversiune degradată prin care spiritul încearcă să se regăsească prin sondarea adâncimii lucrurilor. Mitul face parte, dar, în același timp, creează o lume ficțională. Fiind o narațiune, mitul fundamentează creațiile epice (nuvele, romane etc); de aceea, Eliade a fost convins că, și prin literatură, laolaltă cu celelalte arte, omul modern redescoperă sacrul camuflat în profan. Un roman reprezintă, atât pentru autor, cât și pentru cititor, retrăirea unui timp unic, primordial, cel al *facerii*, al rostirii primului cuvânt care a creat lumea. Cât imaginația nu va înceta să născocoască „lumi ficționale”, omenirea păstrează șansa mântuirii prin cuvânt. Artistul „părăsește” timpul obișnuit, cel uman, și se situează într-un alt „timp”, care-i permite să prezinte

viața într-un mod adevărat. Este o retragere dintr-un prezent perceput ca inadecvat și care, pentru a fi „salvat”, are nevoie de un act de creație.

Mircea Eliade, ca și alți renumiți oameni de știință și cultură cu lucrări consistente în domeniul filozofiei, psihologiei, antropologiei, etnologiei, etc., atribuie imaginarului simbolic o poziție decisivă în arhitectura conștiinței umane și cuprind literatura în aria lor de studiu, ca pe o modalitate principală de percepere și exprimare a realității.

Este interesant a analiza romanul din perspectivă sociocritică și mitocritică.

Am acordat un spațiu extins, în capitolul de istorie, mișcării legionare. Pe de o parte pentru că romanul își desfășoară bună parte din acțiune în perioada legionară și după rebeliunea legionară din 1941, iar pe de altă parte pentru că Mircea Eliade a fost un simpatizant convins al mișcării. Pentru Mircea Eliade, naționalismul nu era numai iubirea de moșii și pământul nostru, ci este mai ales setea de eternitate a României. Naționalismul lui Eliade este de cea mai nobilă extracție patriotică și, împreună cu toți congenerii săi, îl revendică de la Eminescu. De altfel, se afirmă că Eliade - creatorul de mituri – a creat mitul Patriei.

Se poate afirma că mitul literar este una dintre posibilele expresii lingvistice ale mitului, care primește conotații estetice.

Propriile sale studii, în privința memoriei colective și a arhetipurilor, l-au determinat pe Mircea Eliade să afirme că în fiecare persoană există amintirea unor timpuri imemorabile, încărcate de o anumită simbolistică, amintiri care-și croiesc drumul în operele literare. Până a vedea lumina tiparului, miturile arhaice au supraviețuit în mentalul colectiv deoarece reprezintă esența viziunii despre cosmos, divinitate, lume și viață a unor comunități umane determinate.

În prefața la ediția franceză a *Noaptea de Sânziene*, Mircea Eliade scria în 1952 exprimându-și convingerea că „este justificat să citim în el deprecierea istoriei (adică, despre evenimente fără modele transistorice), și în această respingere a profanului, a timpului continuu, o anumită « valorizare » metafizică a condiției umane”. Desigur, această reacție a lui Eliade ar putea fi explicată prin tulburările politice și sociale din România interbelică, de ororile celui de-al II-lea Război mondial. Înclin să cred însă, că încercarea de a ieși din istorie atât de

prezentă în proza lui Eliade, se datorează credințelor sale intime, ale savantului bun cunoscător al miturilor arhaice românești, dar și miturilor altor culturi.

Din punctul de vedere al mitocriticii, este de remarcat că Eliade nu sugerează miturile de care se folosește în roman, ci, prin intermediul personajelor sale, se referă la ele în mod explicit. Cititorul nu trebuie să facă niciun efort în decodificarea textului pentru a descoperi mitul încifrat în lăuntrul său. Aș putea spune că în *Noaptea de Sânziene*, miturile nu sunt mediate de literatură, miturile nu fac literatură, ci pur și simplu sunt. Ele există prin ele însele, așteptând doar să ajungem la ele. Cititorul se lasă doar purtat din lumea istorică a romanului în lumea mitică propusă de autor.

Mitanaliza și mitocritica romanului *Noaptea de Sânziene*, nu pot lua forme deosebit de sistematizate, deoarece același simbol are valențe mitice multiple, făcând dificilă raportarea demersului critic la o organizare inflexibilă, pe concepte și categorii. *Noaptea de Sânziene* necesită o abordare holistică, fiind, în ultimă analiză, nu numai un basm, ci și un basm despre multe alte basme.

Lucian Blaga, ca filozof al culturii, abordează în același mod reprezentările colective, în strânsă legătură cu mitul și mitologia care coboară în straturile primordiale ale umanității.

Consider că, fără o abordare de acest gen al operei literare, atunci când este implicată analiza din punct de vedere al reprezentărilor colective, criticul riscă să piardă însăși esența textului literar analizat.

Desigur că, celelalte metode critice pot concura cu succes la o recenzie de calitate a unui text literar, deși, consider că în ultimă instanță, fiecare metodă se va întoarce fie spre reprezentările colective, fie spre reprezentările sciale pentru a extrage de acolo filonul principal al analizei.

Capitolul I

Studiu istorico-social cu privire la perioada interbelică și postbelică

1.1. Perioada interbelică

Unitatea de stat, realizată prin voința liber exprimată a tuturor românilor, a fost recunoscută prin tratatele de pace din 1919-1920.

Noua configurație politico-teritorială și complicatele probleme economic-financiare rezultate din primul război mondial au fost dezbătute la conferința de pace de la Paris (1919). Prin tratatul de pace de la Trianon (4 iunie 1920), hotarele Ungariei au fost puse în concordanță cu cele etnice. Teritoriile din Ungaria și Austria, locuite de alte naționalități au fost atribuite respectivelor naționalități, prin tratatul de la Sevres (10 august 1920); României îi revenea Bucovina, o parte a Maramureșului, Transilvania, o parte a Crișanei și o parte din Banat. La 28 octombrie, Anglia, Franța, Italia și Japonia, au semnat tratatul prin care se recunoștea intrarea în componența României a teritoriului dintre Prut și Nistru (28 octombrie 1920).

În interiorul noilor granițe ale României Mari, aveau loc o serie de **reforme** care urmau să conducă la întărirea tânărului stat național unitar. Astfel, în 1918 a fost emis decretul pentru exproprierea marii proprietăți funciare, indiferent de titularul dreptului de proprietate (persoane fizice, persoane juridice, domeniile coroanei și ale Casei Regale). Pe cuprinsul întregii țări au fost expropriate 6.008.098 hectare. La 2 aprilie 1920 a fost emis decretul de împrumțărare a țărănimii, prin care 1.393.353 țărani (nu doar români dar și de alte naționalități: ruteni, unguri, secui, sași) au primit pământ. După această reformă agrară, proprietatea țărănească mică și mijlocie a devenit predominantă în agricultura țării (76,2% din suprafața totală), menținându-se și sectorul exploatării moșierești (23,8%).

O altă reformă, de o importanță excepțională, a fost introducerea votului universal, direct și secret. Principiul a fost înscris în Constituția țării cu prilejul revizuirii ei, în 1917, iar în decembrie 1918 a fost emis decretul privind votul universal. Introducerea votului universal, egal, direct și secret însemna un mare progres sub raport politic; țărănimea, adică marea masă a populației, precum și pătura săracă a populației orașelor putea participa la viața publică, putea

să-și spună cuvântul. Este adevărat că femeile nu erau cuprinse în dispozițiile decretului, lăsând la latitudinea parlamentului să legifereze condițiile în care femeile ar putea avea exercițiul drepturilor politice. De la vot mai erau excluși și militarii și magistrații. Avându-se în vedere modificările istorice produse prin Unirea de la 1918 și primele reforme importante de după actul unirii, în 1923 se votează o nouă Constituție, considerată la acel moment a fi una dintre cele mai avansate și democratice din Europa.

Primii ani de după război au fost marcați de mari dificultăți economice și financiare, provocate pe de o parte de urmările războiului – distrugeri de bogății, inflație și instabilitate monetară – și ale reformei agrare – scăderea cantitativă și calitativă a producției agricole, țărănimea lipsită de utilajele necesare nu putea să lucreze pământul în condiții de productivitate ridicată, iar pe de altă parte politica economică nu a fost întotdeauna hotărâtă în mod inspirat.

După primii ani grei de după război, se pot distinge trei etape ale dezvoltării țării până la cel de-al doilea război mondial:

1. Stabilizarea relativă a capitalismului, între anii 1923-1929, când se înființează sau se dezvoltă multe întreprinderi, comunicațiile se dezvoltă și ele, iar bogăția țării sporește;
2. Criza economică, dintre anii 1929-1933, începută prin prăbușirea bursei de la New York, unda de șoc antrenând întreaga lume; în România prețul produselor agricole scade dramatic, la fel și producția industrial însă sectorul construcțiilor urbane este mai activ;
3. Reluarea creșterii economice, după 1933, procesul de industrializare capătă un nou avânt, determinat de politica de înarmare și echipare dar și de o legislație care încuraja și proteja industria autohtonă. De exemplu taxele vamale de import pentru articolele care se fabricau și în România erau extrem de ridicate, prohibitive, iar legea din 1936 încuraja înființarea de fabrici care să producă articole care nu mai fuseseră produse în țară: aluminiu, aparate electrice, țevi trase, etc), acordându-se avantaje vamale și valutare pentru achiziția din import a mașinilor și instalațiilor necesare; se interzicea importul pentru o perioadă de 6-12 luni a produselor ce urmau a fi fabricate de întreprinderile nou înființate.

Dacă guvernele liberale, aplicând principiul „prin noi înșine” au încercat să frâneze penetrația capitalurilor și monopolurilor străine în economia țării (totuși în prima decadă de după război, capitalul englez, francez, american, belgian și-au mărit întrucâtva prezența în economia

noastră, în dauna celui german), în schimb guvernele național-țărăniști au practicat politica „porților deschise” față de capitalul străin.

Sectorul bancar a fost și el în expansiune (excepție făcând perioada de criză economică). Încă din 1924 se înființează o instituție de credit specializată pe finanțarea industriei autohtone, „Societatea Națională de credit industrial” cunoscută și sub numele de „Creditul industrial”. Cu același profil mai exista Banca Românească, Banca Marmorosch-Blanck, „Binag” – bancă de stat destinată finanțării agriculturii dar și Banca agrară, cu capital german. Se observă că România nu a fost o țară exportatoare de capital, ci una în care capitalul autohton circula în economie.

În ceea ce privește **transporturile**, pe lângă căile ferate existente dinainte de război se mai construiesc și altele, care leagă Transilvania de Basarabia, linia nouă între Constanța și Mangalia, dar și prelungirea liniei Medgidia-Hamangia până la Tulcea. Se introduc automotoarele care au permis viteze mai mari și costuri mai scăzute. Se modernizează, prin asfaltare sau betonare, unele șosele și, în principal artera internațională, Oradea-Cluj-Sibiu-Brasov-Bucuresti-Giurgiu. Se înființează și se dezvoltă aviația civilă, Bucureștiul fiind legat cu principalele orașe ale țării prin societatea românească „Lares” și cu marile capitaluri ale lumii prin diverse alte societăți.

Telefonia a avut o rapidă expansiune, mai ales după înlocuirea centralelor manuale cu cele automate. În anul 1927 se înființează Societatea de radiodifuziune iar emisiunile regulate încep în 1928.

Viața culturală cunoaște o dezvoltare deosebită în perioada interbelică. Realizarea statului național unitar, faptul că românii de pe cele două laturi ale carpaților se pot manifesta, în sfârșit liber, are consecințe notabile în domeniul culturii.

Se dă o atenție deosebită învățământului. Universitățile din Cluj și Cernăuți devin românești; se înființează facultăți sau școli superioare și în alte centre, precum Timișoara, Brașov, Chișinău; se adaugă facultăți noi Universităților din București și Iași. Învățământul secundar, normal și primar se dezvoltă mult. Legea din 1918 (a eforiilor școlare), dată sub ministeriatul lui Simion Mehedinți și cea care urmează acesteia dau școlilor posibilitatea să se întrețină și chiar să-și construiască localuri și prin contribuție particulară.

Apar institute noi de cercetare în diferite domenii: istorie, medicină, farmacie, agronomie, silvicultură, etc. În literatură, marii scriitori își desăvârșesc operele capitale: Liviu Rebreanu

publică *Ion, Pădurea Spânzuraților, Răscoala*, Mihail Sadoveanu publică *Zodia cancerului sau vremea Ducăi Vodă, Nunta domniței Ralu*, trilogia *Frații Jderi*, Ionel Teodoreanu publică *La Medeleni*. E vremea lui Camil Petrescu, Cezar Petrescu, George Călinescu, Ion Marin Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Radu Tudoran. Tineri scriitori precum Mihail Sebastian, Emil Cioran, Mircea Eliade, Nagy Istvan, Asztalos Istvan, își scriu primele opere. În poezie este epoca lui Ion Minulescu, George Bacovia, Ion Pillat, Lucian Blaga, George Topârceanu, Al. Philipide, Ion Barbu, Vasile Voiculescu. Critica literară, artele plastice, opera și muzica cultă, înfloresc în toate centrele culturale din țară. Bucureștiul, Iașul, Clujul au fiecare opera și filarmonica lor, creații exclusiv românești. Marii actori români strălucesc pe scenele din țară și din Europa.

În ceea ce privește presa, aceasta cunoaște o amplă dezvoltare, ziarele având diverse orientări politice, reflectând în același timp și viața economică, culturală și chiar mondenă a vremii. Menționăm: *Universul, Dimineața, Adevărul, Cuvântul, Curentul, Rânduiala, Axa*. Numărul periodicelor de specialitate are o creștere spectaculoasă, numai în București, acesta este de 287 și se pare că cifra este mai mică decât cea reală. De exemplu, numai în domeniul cercetărilor istorice, la București apar 14 periodice. Crește și numărul editurilor, se publică lucrări de mare valoare.

Viața politică reflectă schimbările intervenite în structura socială: creșterea numerică a burgheziei care ocupă poziții dominante în economie și politică, precum și înlăturarea aproape completă a moșierimii din viața politică. Pătura mijlocie din orașe și din mediul rural urmărește și ea o reprezentare corespunzătoare în treburile politice.

Cele două mari reforme menționate mai sus, au avut o influență covârșitoare asupra spectrului politic. Partidul conservator, format în primul rând din proprietarii de moșii și bizuindu-se pe regimul electoral cenzitar, dispare odată cu votul universal și cu micșorarea bazei numerice a marilor moșieri. Au apărut partide noi. Partidul Țărănesc care avea în program ridicarea economică și culturală a țăranimii, adică a 80% din populație. Acesta va fuziona cu Partidul Național din Transilvania, devenind un partid de orientare conservatoare.

Partidul liberal urmărește stăruitor dezvoltarea și întărirea burgheziei, urbane și rurale, în primul rând prin legile promulgate în perioadele când s-a aflat la guvernare, cât și prin instituțiile financiare de care dispunea.

Alături de aceste două mari partide, apar și altele, în genere de mică însemnătate, proliferarea acestora fiind o expresie a ambițiilor și rivalităților personale, a politicianismului de care dădeau dovadă anumiți oameni politici.

La alegerile parlamentare de la 20 decembrie 1937, ținute la expirarea mandatului de 4 ani al guvernului liberal, au participat 13 partide și 53 de alte grupări și liste independente. Niciun partid nu a obținut majoritatea de 40% (cerută de legea în vigoare) pentru a forma singur guvernul. Nu s-a putut cristaliza nicio majoritate parlamentară, prin negocieri. Acest fapt i-a permis regelui Carol al II-lea să acționeze pentru instaurarea unui regim personal, înlăturând toate partidele din viața politică și concentrând în mâna sa toată puterea – plan ce-l urmărea de altfel, în diferite variante de mai mult timp. După o scurtă perioadă (44 zile) a unui guvern prezidat de Octavian Goga, regele Carol al II-lea a instaurat, la 11 februarie 1938, un guvern prezidat de patriarhul Miron Cristea. În plan intern se instaura astfel „dictatura regală” iar în plan extern se consolidau legăturile cu puterile vestice, Franța și Marea Britanie. Constituția din 1923 a fost abrogată, și a fost înlocuită cu una nouă care consfințea concentrarea puterii în mâna regelui și transforma parlamentul într-o anexă legislativă. Partidele politice au fost dizolvate și s-a instituit un organ consultativ numit „Consiliul de Coroană”. Noul regim a luat o serie de măsuri, precum: înființarea Ministerului Economiei Naționale, a Corpului Superior de Control, a unei Comisii special pentru încurajarea exporturilor, organizarea unui Minister al Înzestrării Armatei, reforme administrative, cu formarea a 10 ținuturi înglobând mai multe județe, crearea breslelor de muncitori, meseriași, funcționari (desființând syndicatele), constituirea unui partid unic – Frontul Renașterii Naționale. Concomitent s-a produs epurarea aparatului de stat de elemente legionare, principalii conducători „gardiști” au fost arestați, și, ulterior, executați sau asasinați.(cf. Giurescu, 1971)

1.2. Mișcarea Legionară

Având în vedere că în prezenta lucrare vom analiza romanul *Noaptea de Sânziene* al lui Mircea Eliade, suntem datori a acorda un spațiu deosebit mișcării legionare. Pe de o parte pentru că romanul se referă la mișcarea legionară prin intermediul unor personaje, iar pe de altă parte pentru că Mircea Eliade, la fel cu un mare număr de tineri intelectuali români, a fost simpatizant al mișcării legionare. „*Mișcarea Legiunii are dreptul să se revendice ca singura mistică creștină, revoluție spirituală, ascetică și bărbătească, cum încă n-a cunoscut istoria României...*”

Promovarea bărbăției și a spiritului ofensiv – valori europene aristocratice – a adus de la sine o altă prefacere a spiritului tinerei generații românești” - Mircea Eliade.

Nașterea Mișcării Legionare, acum 90 de ani, a avut un impact major în istoria României, unda sa propagându-se la nivel european, dacă ne referim la numărul marilor intelectuali români susținători ai acestei mișcări cu opera cunoscută la nivel internațional: Mircea Eliade, Lucian Blaga, Constantin Noica, Emil Cioran, Vintilă Horia, Petre Țuțea, Nae Ionescu, Mihail Manoilescu, Radu Gyr, George Manu și alții.

A fost destul de dificil să găsim opinii obiective cu privire la mișcarea legionară. Opiniile sunt fie profund favorabile acestei mișcări, fie profund nefavorabile. O analiză istorică mai obiectivă am regăsit-o la binecunoscutul istoric Ioan Scurtu, în studiul *„Ideologie și formațiuni de dreapta în România (1919 – 1943)”* (Scurtu2012), din care vom folosi câteva extrase:

„Crearea Legiunii Arhanghelul Mihail, la 24 iunie 1927, a marcat un moment esențial în afirmarea curentului de dreapta. După aproape un deceniu de la Marea Unire din 1918, carențele regimului democratic deveneau tot mai evidente, iar o parte a opiniei publice – mai ales a tinerilor – considera că erau necesare alte soluții pentru „salvarea” țării. În acest context a fost creată Legiunea Arhanghelul Mihail.

Corneliu Zelea Codreanu afirma că întemeierea Legiunii Arhanghelul Mihail „a durat un minut”, adică atât cât a citit textul: *„Astăzi, vineri, 24 iunie 1927 (Sf. Ioan Botezătorul), ora zece seara, se înființează Legiunea Arhanghelul Mihail, sub conducerea mea. Să vină în aceste rânduri cel ce crede nelimitat. Să rămână în afară cel ce are îndoieli. Fixez ca șef al gărzii de la Icoană pe Radu Mironovici. Semnează Corneliu Zelea Codreanu”*. Era vorba de o copie a icoanei de la Mănăstirea Văcărești, reprezentându-l pe Sfântul Mihail, care fusese păstrată în Căminul Studenților Creștini din Iași.

Înființarea Legiunii a trecut neobservată de opinia publică, iar presa nu a consemnat acest moment. Noua organizație nu a fost înscrisă la Tribunal, deoarece Codreanu considera că Legiunea Arhanghelul Mihail nu era un partid politic, ci o mișcare politică și națională, care nu se putea încadra în prevederile legale (program, statut, conducere aleasă). Membrii Legiunii își ziceau legionari, iar conducătorul lor era Corneliu Zelea Codreanu, numit „Căpitan”. În acel moment, Legiunea nu avea sediu și nici resurse financiare.

Legiunea pășea în viața politică a României fără nici un program, deoarece – afirma Codreanu – „Țara aceasta pierde din lipsă de oameni, nu din lipsă de programe”, că „*Piatra unghiulară de la care pornește Legiunea este omul; nu programul politic*”.

Caracterul totalitar al Legiunii Arhanghelul Mihail rezultă din atitudinea sa politică, ostilă democrației, partidelor politice, parlamentului, votului universal, precum și din modul de organizare și conducere a acesteia.

Atacul principal a fost îndreptat împotriva sistemului democratic, întemeiat pe partidele politice. În opinia lui Codreanu, politicienii României ofereau programe atrăgătoare pentru a înșela alegătorii. În fapt, ei erau un factor distructiv, trăiau în lene și petreceri scandaloase; ei aveau nevoie de bani pentru viața proprie, dar și pentru a întreține clientela politică, pentru a obține voturi, pentru cumpărarea de conștiințe: „O adevărată pletoră de oameni de afaceri se va întinde ca o pânză peste toată România, care nu vor munci, care nu vor mai produce nimic, ci vor suga vlaga țării. Acesta este politicianismul. Jos, se va întinde: mizeria, dezolarea și deznădejdea”.

O altă direcție majoră de atac se îndrepta împotriva evreilor, asimilați cu comuniștii. În opinia legionarilor, evreii au invadat țara, profitând de complicitatea politicienilor și de spiritul tolerant al poporului român.

Asemenea idei fuseseră propagate și de A.C. Cuza timp de mai multe decenii, dar aderența lor în rândul populației a fost slabă. Din acest punct de vedere Legiunea Arhanghelul Mihail nu venea cu elemente noi, prin care să se impună în peisajul politic al României.

După eșecul în alegeri, Corneliu Zelea Codreanu și-a concentrat atenția spre organizarea Legiunii și impunerea ei în viața politică a României. Problema șefiei nu se pune în nici un fel, deoarece – așa cum scria Ion I. Moța – Legiunea Arhanghelul Mihail „are un șef, neales de nimeni, ci consimțit de cei ce, atrași de o forță tainică, au venit să se constituie sub conducerea șefului, celulele ordonate și disciplinate ale organizației. Acest șef al nostru este Corneliu Zelea Codreanu”. Era una din caracteristicile esențiale ale Legiunii, într-o vreme în care lupta pentru șefie constituia un obiectiv de bază în celelalte organizații politice, iar multe sciziuni și confruntări au fost generate tocmai de această luptă.

Sistemul de organizare era în „cuiburi”. Acesta era alcătuit din 3-13 bărbați, sub comanda unui șef, care era numit de Căpitan. Cuibul trebuia să se conducă după șase „legi”: a disciplinei; a muncii; a tăcerii; a educației; a ajutorului reciproc; a onoarei. Legiunea a fost organizată pe

patru secțiuni: de Tineret (Frățiile de Cruce); de Protecție; de Ajutor a Femeilor Române; Internațională.

Viața și conduita legionară aveau patru componente: 1) credința în Dumnezeu, prin care considerau că se asigură „contactul cu morții noștri și ai neamului”; 2) încrederea în misiunea proprie – „o încredere nelimitată în steaua noastră și a neamului”; 3) dragostea reciprocă – „ca și cum am fi fost din aceeași familie și ne-am fi cunoscut de mici copii”; 4) cântecul – ca formă de manifestare a stării lăuntrice”.

În scopul acestei lucrări am mai folosit și punctul de vedere al Academiei Române, prin Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, cu privire la caracterul fascist al Mișcării, pe care îl redăm integral. (www.totalitarism.ro)

„Mișcarea Legionară este o organizație care aparține extremei drepte din România, creată la 24 iunie 1927 de către Corneliu Zelea Codreanu, Ionel Moța, Ilie Gârneață, Radu Mironovici, sub numele de Legiunea Arhanghelul Mihail (și NU Arhanghelului). Ea se încadrează în contextul general al refacerii și reformării societății românești după 1918, manifestându-se cu deosebire în marile orașe, cu aderență în rândurile studenților, a unei părți a intelectualității, a clerului ortodox și a micii burghezii.

Întemeietorii Legiunii nu au elaborat o doctrină, un program în sensul deplin al termenului. În lucrarea sa, *Pentru legionari* (1936), Corneliu Zelea Codreanu arată că piatra unghiulară de la care pornește Legiunea este *omul*, nu programul politic.

Accentul se pune pe crearea elitei politice ca proces de acumulări lente și pe educarea tineretului în spiritul naționalismului, al promovării vechilor tradiții ale poporului român, **antibolșevismul**, reformarea economică, socială și politică a societății românești, având o componentă religioasă puternică, aceasta din urmă conferind un caracter original Mișcării Legionare în contextul mișcărilor de extremă dreaptă europene ale vremii.

Prin valorile promovate, Mișcarea Legionară nu poate fi inclusă automat, *a priori*, în curentul „fascist”, încă nedefinit complet și perceput astăzi ca „depersonalizat” la scară europeană pentru că se nesocotesc trăsăturile fundamentale naționale. Aversiunea față de bolșevism și lupta împotriva acestuia apropie Mișcarea Legionară de specificul epocii, de fascismul italian și de național-socialismul german, dar fără a permite înglobarea sa într-una dintre aceste doctrine. Elementele de doctrină legionară apără și

promovează tradiționalismul, specificul și realitățile românești, apărarea creștinismului ortodox, cerința instaurării unui stat autoritar, formarea unei elite disciplinate, naționaliste, care să educe masele în același spirit, revoluția spirituală, care să conducă la formarea „omului nou”, cetățean având calități superioare, devotament și spirit de jertfă pentru interesul național.

Persecutată de la înființare, scoasă în afara legii de mai multe ori până la interzicerea din 1937, Mișcarea Legionară a avut, ca membri și simpatizanți, parte importantă a elitei intelectualității interbelice (Nae Ionescu, Mircea Eliade, Vladimir Dumitrescu, Vasile Christescu, Constantin Noica, Dan Barbilian, Petre Tușea, Radu Demetrescu-Gyr etc.). Aceleași persecuții continuă în perioada regimului antonescian și comunist.

Trebuie reținut faptul că adevărata măsură a luptei antibolșevice a fost dată de Mișcarea Legionară pe front, prin înrolarea deținuților politici în batalioanele disciplinare destinate primei linii, unde s-au evidențiat prin fapte de vitejie, apoi în lupta împotriva instaurării regimului comunist.

Componenta majoră a mișcării naționale de rezistență anticomuniste din România a fost legionară, realitate ilustrată prin procentul major al deținuților politici din perioada 1945-1964, apreciat la circa 75%. Conform declarației publice (2011) a Acad. Dan Berindei, Președinte de Onoare al Secției de Științe Istorice și Arheologie a Academiei Române, *Mișcarea Legionară nu poate fi calificată drept „fascistă” întrucât nu întrunește, prin elementele de doctrină pe care le-a adoptat și promovat, un caracter ideologic fascist.”*

Politica externă a fost dominată în perioada interbelică, de necesitatea apărării consolidării statului național unitar constituit la 1 decembrie 1918 și recunoscut prin tratatele de pace. De aceea, politica externă a țării noastre a urmărit: menținerea statu quo-ului teritorial realizat în urma primului război mondial și a aplicării dreptului popoarelor la autodeterminare; menținerea alianțelor cu Franța și Marea Britanie, garante ale acestui statu quo; întărirea legalității internaționale, reprezentată în primul rând prin Liga Națiunilor și Pactul acesteia; constituirea unor alianțe regionale, lupta împotriva tendințelor agresive ale fascismului. Întrucât instituirea relațiilor între țări pe baza legalității, a normelor dreptului internațional nu depășea faza declarațiilor de principiu, iar Pactul Ligii Națiunilor, Pactul Briand-Kellog și Convenția

pentru definirea agresiunii, deși importante instrumente juridice, nu dispuneau și de un mecanism efectiv pentru salvagardarea păcii și împiedicarea războiului, alternative rămâneau în realizarea securității pe plan regional, ceea ce a încercat de altfel diplomația română prin Mica Înțelegere (1921 - cu Cehoslovacia și Iugoslavia) și Înțelegerea Balcanică (1934 - cu Turcia, Iugoslavia și Grecia). Situația politică în Europa continua însă să se agraveze: după uciderea cancelarului Austriei, Engelbert Dollfuss, de către naziștii austrieci (iulie 1933), după asasinarea, în octombrie 1934 la Marsilia a regelui Alexandru al Iugoslaviei și a ministrului francez de externe, Louis Barthou, în 1935 Germania reintroduce serviciul militar obligatoriu, obținând chiar permisiunea de a-și spori forțele militare navale. Tot în 1935 Mussolini ataca Etiopia, unul din puținele state independente rămase în Africa. În același an, Germania ocupa zona demilitarizată, Renania. Liga Națiunilor și marile puteri occidentale au avut o reacție palidă și inefficientă. O nouă agravare a climatului european s-a produs odată cu izbucnirea războiului civil din Spania, în iulie 1936. În martie 1938 Austria era alipită la Reich, pe fondul pasivității marilor puteri iar în septembrie 1938 zone largi din Cehoslovacia erau cedate Germaniei, o porțiune din Slovacia fiind cedată Ungariei hortiste. Pe toată perioada crizei cehoslovace, România și-a păstrat atitudinea de loialitate asumată prin tratatele la care era parte, deși fusese invitată să participe la împărțirea teritoriului Cehoslovaciei. Spirala războiului crește, prin încorporarea de către Germania a teritoriilor cehoslovace, Boemia și Moravia, iar trupele fasciste italiene pătrund în Albania, anexând-o „Imperiului Italian” proclamat de Mussolini după invadarea Etiopiei. Acțiunile diplomației românești s-au îndreptat numai spre apărarea integrității teritoriale a țării, prin turnee întreprinse de miniștri români de externe în țările Europei de Vest. Din păcate, diplomația românească a putut constata că marile puteri au o reacție înceată și inefficientă față de repetatele încălcări ale dreptului internațional. În zorii zilei de 1 septembrie 1939, Germania ataca brusc Polonia. Începea al doilea război mondial.

În timpul celui de-al doilea război mondial, România a traversat o perioadă tragică, de rupturi teritoriale, în favoarea Ungariei și a URSS. Conducătorul statului devenise mareșalul Ion Antonescu, care a instaurat o dictatură militară. La începutul guvernării lui, legionarii au fost asociați actului de guvernare. Corneliu Zelea Codreanu fusese executat, noul Căpitan era Horia Sima, un personaj mult mai puțin carismatic decât Codreanu și ceva mai rapace, din punct de vedere politic. Acesta dorea înlăturarea din guvern a mareșalului Ion Antonescu și a oamenilor lui și instaurarea unui guvern pur legionar. În zilele de 21-23 ianuarie 1941, se desfășoară

rebeliunea legionară. Cum germanii îl aleseseră pe mareșalul Antonescu drept partener în România, nu au oferit niciun ajutor legionarilor. Cu ajutorul trupelor aduse din provincie, mareșalul Antonescu înăbușă rebeliunea.

La 22 iunie 1941 Germania declara război URSS. România va participa la operațiunile militare în calitate de aliat al Germaniei, scopul declarat fiind recuperarea Bucovinei de nord și a Basarabiei, răpite României prin pactul Ribentrop – Molotov. Așa încât Ion Antonescu, la 22 iunie 1941, dă celebrul ordin de zi: *„Ostași, vă ordon: treceți Prutul! Zdrobiți vrăjmașii din răsărit și miazănoapte. Dezrobiți din jugul roșu al bolșevismului pe frații noștri cotropiți. Reâmpliniți în trupul țării glia străbună a Basarabilor și codrii voievodali ai Bucovinei, ogoarele și plaiurile voastre!”*. (www.historia.ro)

Armata română trece nu doar Prutul, ci, la solicitarea lui Hitler, trece și Nistrul, angajându-se în bătălia de la Stalingrad (pe Volga). Trupele sovietice repurtează victoria la Stalingrad, în celebra și sângeroasa bătălie care s-a purtat între 23 august 1942 și 2 februarie 1943, ceea ce va constitui un moment de cotitură pe frontul european de est. Din acel moment înaintarea trupelor sovietice către vest este de neoprit. La 2 aprilie 1944 Prutul fusese atins de sovietici și chiar depășit.

În 1943 aviația Americană bombardează Câmpina și Ploieștiul, provocând pagube serioase. Primul bombardament masiv asupra Bucureștiului are loc la 4 aprilie 1944. Victimele au fost de ordinal miilor, un adevărat carnagiu. S-a tras și cu mitraliera de la bordul avioanelor. Al doilea bombardament devastator a avut loc la 15 aprilie 1944, de această dată folosindu-se și bombe incendiare.

La 12 aprilie 1944 URSS propune a acorda României un armistițiu, cu condiția de a rupe legăturile cu Germania și a continua războiul alături de URSS. În cele șase puncte ale propunerii, ultimul viza desființarea Dictatului de la Viena și acordarea de ajutor pentru eliberarea nordului Transilvaniei. Propunerea a fost respinsă de guvernul Antonescu. Cu trupele sovietice apropiindu-se vertiginos de București, cu bombardamentele americane asupra Bucureștiului și zonei petroliere, România era prinsă ca într-o menghină, cu teritoriul național serios amputat. În aceste condiții dramatice, se petrece mult discutatul act de la 23 august 1944. Ion Antonescu este arestat, la fel și fratele acestuia, Mihai Antonescu – vicepreședintele guvernului. Din ordinul regelui Mihai I, armata română întoarce armele împotriva trupelor germane, continuând războiul de partea puterilor aliatale. În ce privește numărul de soldați angrenați în lupta finală împotriva

nazismului, România s-a situat pe locul al patrulea în coaliția antinazistă, în aspirația sa firească de reîntregire a teritoriului național și de existență liberă și demnă. Între 4 și 11 februarie 1945, la Ialta, în Crimeea are loc conferința dintre liderii SUA, URSS și Marea Britanie. Cu acest prilej s-au reconfigurat sferile de influență și s-a redesenat harta Europei. România, ca și alte țări din estul Europei, a intrat în sfera de influență a URSS, cu acordul celorlalte două mari puteri. I.V. Stalin promisese că în țările „alocate” URSS vor avea loc alegeri libere. Bineînțeles că nu s-a întâmplat așa. România intra în epoca postbelică ca țară comunistă.

1.3. România în primii ani postbelici

În anul 1944 Partidul Comunist Român număra ceva mai puțin de 1.000 de membri. Pentru instaurarea noului regim a fost nevoie de „brațul ferm al URSS”.

Armata Roșie, deși considerată „armată eliberatoare”, era de fapt armată de ocupație și va juca un rol determinant în instalarea regimurilor comuniste în țările din estul Europei. În România, ca și în celelalte țări unde a „poposit”, armata sovietică se va deda la violențe, jafuri și abuzuri împotriva populației civile, va întrerupe legătura țării cu armata română de pe front, va ajuta la eliminarea anticomuniștilor, indiferent de sfera lor de activitate.

La începutul anului 1945 ajunge în România Andrei Vișinski adjunct al ministrului de externe al URSS. Bătând cu pumnul în masă, impune guvernul comunist condus de Petru Groza. Acest guvern va fi legitimat pe plan internațional prin recunoașterea sa de către SUA și Marea Britanie.

Noul regim pune în aplicare strategia de sovietizare a României, sub pretextul epurării societății de elementele fasciste: se numesc prefecți din rândul comuniștilor, se înființează tribunalele populare, arestările devin masive, la fel și condamnările sau deportările unor mari comunități acuzate că au colaborat cu inamicul fascist, s-a trecut la subminarea partidelor politice în scopul dezmembrării și desființării acestora. Alegerile din noiembrie 1946 au fost falsificate: deși Partidul Național Țărănesc câștigase detașat, noul regim a declarat câștigător, cu 70% din voturi, „Blocul Partidelor Democratice”, format în principal din Partidul Comunist și alte partide satelit. Partidul Național Țărănesc și Partidul Național Liberal au fost eliminate de pe scena politică, liderii și membrii lor fiind arestați și condamnați la ani grei de închisoare. Cei mai mulți dintre ei vor pieri în închisorile comuniste. La 30 decembrie 1947, Regele Mihai I este obligat să abdice și să ia calea exilului, instaurându-se Republica Populară Română. Urmează

naționalizarea (de fapt confiscarea) societăților industriale și bancare, reforma monetară, cooperativizarea forțată, concomitent cu arestarea tuturor celor care se opuneau în orice mod măsurilor regimului comunist. Intelectuali, preoți, studenți, țărani proprietari de terenuri agricole, au fost arestați cu zecile de mii. Cei mai mulți nu s-au mai întors acasă. Rezistența anticomunistă a fost extrem de activă în primii ani ai noului regim, când încă se mai spera în înlăturarea acestui regim, inclusiv cu sprijin extern, în special al SUA. Între anii 1949-1956 rezistența anticomunistă are caracter armat, grupuri de rezistență existând pe tot lanțul carpatic, cu legături între ele. Menționăm: haiducii Muscelului, haiducii lui Iancu etc; grupuri de rezistență acționau și în marile orașe. Prof. Gheorghe Boldur Lățescu, scria în anul 2004: „episodul luptei armate din munții României, unic în țările est-europene aservite Moscovei, rămâne în istorie ca una dintre cele mai extraordinare mișcări de Rezistență anticomunistă” Referindu-se la rezistența armată din România, un alt autor afirmă și el că a fost „singulară pe tot cuprinsul lagărului comunist european, dând românilor o notă aparte, din păcate nerecunoscută nici pe plan european și nici internațional”. (www.cnsas.ro)

Odată cu încheierea cooperativizării, în anul 1962, comunismul se declară învingător și la sate, regimul fiind pe deplin consolidat.

Capitolul II

Reprezentările colective

Asociat cu numele sociologului francez Émile Durkheim (1858-1917) și cu școala creată de acesta, conceptul de reprezentare colectivă desemnează, în opinia acestuia, modurile comune de percepție și de cunoaștere, foarte distincte de reprezentările individuale, care dezvăluie „o știință care o depășește pe cea a individului mediu”. (Durkheim, 1995: 26)

Produce ale societății, constituind într-un fel materia conștiinței colective, ele sunt elementul care permite oamenilor să trăiască în comun, să vadă și să înțeleagă împreună, fără a fi reduși la a trăi, asemeni animalelor, numai după percepțiile individuale. Noțiuni precum

„națiune” sau „persoană” de exemplu, au sens pentru individ deoarece ele sunt încărcate de un trecut și o cunoaștere la care el nu ar putea ajunge. Dacă fiecare pune „*la comun*” învățămintele desprinse din experiența proprie și împărtășește celorlalți contribuția sa cognitivă, asta se întâmplă în virtutea stabilității și imuabilității care amprentează reprezentările colective.

În 1898, Durkheim publica în *Revue de Métaphysique et de Morale*, tomul VI, numărul din Mai, studiul „*Représentations individuelles et représentations collectives*” (Reprezentările individuale și reprezentările colective), (Varianta este o transcriere digitală a studiului original, efectuată de profesorul de sociologie Jean-Marie Tremblay, Universitatea din Quebec și oferit spre lectură la adresa de internet <http://sbisrvntweb.uqac.ca/archivage/13894689.pdf>) lucrare ce stă la baza sistemului său de gândire sociologică.

În articolul susmenționat E. Durkheim face o analiză sociologică a reprezentărilor, plasând faptele sociale deasupra celor individuale. Pentru autor, grupul social (societatea) constituie unitatea de bază în sociologie. Grupul social este guvernat de un sistem: „*conștiința colectivă*” sau „sufletul colectiv”. Acest sistem se compune din credințe, sentimente, amintiri, idealuri și reprezentări împărtășite de toți membrii unei societăți.

Conștiința colectivă constituie baza comunității și se află la originea reprezentărilor asupra diferitelor subiecte: religie, politică, morală, știință și tehnică etc. Pentru E. Durkheim, conștiința colectivă impune individului modurile de a gândi și a acționa. Acestea se materializează la nivelul instituțiilor sociale (reguli sociale, morale, juridice sau politice) sau în viața religioasă (credințe, ritualuri colective întâlnite în ceremonii religioase sau non religioase). De altfel, în plan ideatic, reprezentările sunt forme mentale împărtășite social cuprinzând mituri, tradiții, opinii, credințe, viziuni asupra spațiului și timpului. În plan material, reprezentările sunt la originea practicilor și comportamentelor individuale sau colective.

Ca și conștiința colectivă, reprezentările colective transgresează generațiile, adică sunt durabile pe parcursul mai multor generații. Pentru Durkheim acest caracter durabil al reprezentărilor constituie un punct forte fundamental pentru interesul acordat reprezentărilor colective în defavoarea celor individuale. Autorul consideră că durata de viață a reprezentărilor individuale este limitată deoarece acestea dispar odată cu creatorul lor.

Reprezentările colective ajută la ordonarea și înțelegerea lumii, dar de asemenea exprimă, simbolizează și interpretează relațiile sociale. Conceptul înlocuiește noțiunea anterioară a lui Durkheim a „conștiinței colective”, dat fiind că reprezentările colective ajung să inhibe și să

stimuleze acțiunea socială. Au forță și autoritate prin ele însele, sunt în fiecare dintre noi și totuși externe individului. Durkheim a explicat transformări de mare valoare (cum ar fi propagarea valorilor Iluminismului în revoluția franceză), prin referire la puterea acestei „adunări” (sau densitate dinamică), prin care lumea religioasă își are rădăcinile în viața colectivă, lăsând profanul individului. Ansamblul de o natură intensă generează reprezentări colective, care apoi supraviețuiesc dezintegrării acestei vieți colective superioare, ca sacrul, și dau naștere unor credințe coercitive din punct de vedere moral, unor valori și simboluri.

Émile Durkheim se referă la un simbol care are înțeles comun (intelectual și emoțional) pentru membrii unui grup social sau pentru întreaga societate. Reprezentările colective sunt, în primul rând, istorice - adică, ele reflectă istoria unui grup social, experiențele colective ale grupului de-a lungul timpului. Reprezentările colective se referă nu numai la simbolurile sub formă de obiecte (cum ar fi drapelul național), dar, de asemenea, la conceptele de bază care determină modul în care un individ vede și se raportează la lumea în care trăiește. Dumnezeu este o reprezentare colectivă, la fel ca timpul și spațiul, de exemplu. Funcția specială pe care reprezentările colective o îndeplinesc pentru societate sau grupuri sociale în exprimarea sentimentelor sau ideilor colective care dau grupului social sau societății unitatea și unicitatea sa, este aceea de a produce coeziunea socială sau solidaritatea socială. Acest lucru nu este surprinzător, deoarece una dintre preocupările centrale ale sociologiei funcționale la Durkheim era solidaritatea socială sau ordinea socială.

Durkheim a fost puternic influențat de religie atât în gândire cât și în practică, deoarece viața lui a fost structurată în jurul religiei având în vedere legăturile strânse ale familiei sale cu religia. Durkheim a văzut societatea ca un produs inerent al faptelor și experiențelor, consecință a vieții colective. El abordează mai atent reprezentarea colectivă în cadrul societății printr-o abordare religioasă și încearcă să explice de ce religia joacă un rol în organizarea socială. El afirmă că, dacă religia a dat naștere la tot ceea ce este esențial în societate, aceasta se datorează faptului că ideea de societate este sufletul religiei. Următoarele sunt câteva din principalele, dacă nu esențialele, argumente și susțineri pe care le include teoria reprezentărilor colective a lui Durkheim:

În ceea ce privește religia

- Se cunoaște de mult timp faptul că, până la un moment relativ înaintat al evoluției, dispozițiile morale și legale au fost imposibil de distins de poruncile rituale.

- Toate religiile, chiar și cele mai rudimentare, sunt într-un sens spiritualiste: pentru că puterile pe care le invocă sunt înainte de toate spirituale, și de asemenea, scopul regulilor lor este acela de a acționa asupra vieții morale.
- Orice a fost făcut în numele religiei nu a putut fi în zadar, deoarece chiar societatea era cea care a făcut-o, iar umanitatea este cea care a cules fructele.
- Definiția sacrului este că reprezintă ceva adăugat și se află deasupra realului.
- Viața colectivă călăuzește gândirea religioasă spre atingerea unui anumit grad de intensitate.

În ceea ce privește lumea ideilor

- Un om nu se recunoaște pe sine însuși; el se simte transformat și ca urmare transformă mediul care îl înconjoară.
- Într-o lume mai presus de lumea reală în care trece viața profană, omul plasează o alta, care, într-un fel, nu există decât în gândire, dar căreia îi atribuie un fel de importanță mai înaltă decât celei dintâi.
- Pentru ca o societate să devină conștientă de sine și să mențină la nivelul necesar de intensitate sentimentul pe care îl atinge astfel, ea trebuie să se adune și să se concentreze.
- Societatea nu se poate nici crea pe sine, nici recrea pe sine, fără să creeze în același timp o idee.
- Societatea ideilor nu este în afara societății reale, este aparte.
- Conflictele care izbucnesc sunt între două idealuri diferite, cel de ieri și cel de astăzi, cel care are autoritatea tradiției și cel care are speranța viitorului.

În ceea ce privește colectivismul

- Ideea colectivă pe care religia o exprimă este departe de a se fi datorat unei vagi puteri înăscute a individului, ci mai degrabă individul a învățat să idealizeze la școala vieții colective.
- Idealul personal se eliberează de sine și devine o sursă autonomă de acțiune. Dar, dacă vrem să înțelegem această aptitudine atât de deosebită în aparență, a viețuirii în afara realității, este de ajuns să o conexam cu condițiile sociale de care depinde.

- Pentru ca idealul să poată apare, este necesară o sinteză specială *sui generis* a conștiinței.
- Această sinteză are ca efect eliberarea unei lumi întregi de sentimente, idei, imagini, care odată născute, se supun propriilor legi.
- De fiecare dată când ne prefacem în prezența unui tip de gândire sau de activitate, care este aplicată în mod uniform asupra voințelor și inteligențelor particulare, această presiune exercitată asupra individului trădează intervenția grupului.

În ceea ce privește conceptele

- Este de necontestat faptul că limbajul și, prin urmare, sistemul de concepte pe care îl traduce, este produsul unei elaborări colective.
- Societatea în ansamblu reprezintă rodul experienței.
- Dacă conceptele ar fi doar idei generale, nu ar îmbogăți prea mult cunoașterea, întrucât generalul este un summum al particularului.
- Fiecare dintre noi vede anumite concepte în felul său. Există și concepte cărora le percepem doar anumite aspecte, iar altora le deformăm proprietățile, căci, deoarece sunt colective prin natura lor, ele nu pot fi individualizate, fără a fi retușate, modificate, și, în consecință, falsificate.
- Toți cădem în capcana de a ne înșela și minți unii pe alții pentru că toți folosim aceleași cuvinte fără a le da același înțeles.
- Impersonalitatea și stabilitatea sunt două caracteristici ale adevărului.
- Sub forma gândirii colective a fost dezvăluită întâia oară gândirea impersonală a omenirii; nu se poate afla o altă cale prin care ar fi putut fi făcută revelația.
- Gândirea prin concepte nu reprezintă doar căutarea realității în general, ci proiectează o lumină asupra senzației care o relevă și o transformă.
- Conceptul de totalitate este doar forma abstractă a conceptului de societate: este ansamblul care include toate lucrurile, categoria supremă, care cuprinde toate celelalte categorii.

Prin studierea reprezentărilor colective, școala sociologică franceză înțelegea să aducă la lumină geneza colectivă a noțiunilor logice și de reprezentare precum acelea de totalitate, spațiu sau temporalitate în care filozofia speculativă vedea forme *a priori* sau date imediate ale

conștiinței. Ambiția de a realiza o istorie socială a spiritului uman l-a animat pe Durkheim și pe colaboratorul său Mauss. Ei au studiat miturile arhaice, jocurile și artele sociale față de care textele referitoare la procedee și credințe magice ilustrează o interdependență profundă cu practicile și reprezentările religioase, bazându-se pe informații etnografice ale triburilor băștinașe din Australia, rezumate în importante note de lectură. Utilizarea metodei comparative a condus în mod firesc la o teorie a civilizațiilor pe care o găsim subliniată în numeroase texte ale celor doi sociologi: dacă aceleași funcții sociale sunt îndeplinite în moduri diferite în medii sociale sunt diferite, înseamnă că faptele de cultură sunt arbitrare și în același timp că ele se organizează în sisteme sociologice ireductibile care reprezintă civilizațiile.

M. Mauss a cercetat reprezentările în societățile tradiționale. Articolul său *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* („Eseu asupra darului. Forme și determinări ale schimbului în societățile arhaice”) a fost publicat prima dată în Anuarul Sociologic în 1925. (<http://www.uqac.quebec.ca>)

Pentru acest autor, reprezentările colective sunt legate de dinamica individuală și reprezentările individuale. Ele ar fi rezultatul mecanismelor individuale care sunt la originea obișnuințelor, comportamentelor și acțiunilor.

Opera acestor precursori continuă să ghideze cercetarea etnografică inspirând atât reflexia teoretică novatoare cât și gândirea structuralistă.

2.1. Definiția reprezentărilor colective/ sociale

În studiul sus menționat Durkheim încearcă o definiție destul de generală a reprezentărilor colective, în sensul că acestea sunt „moduri de a acționa și a gândi care nu sunt opera individului”. (Durkheim, 1898: 7)

Definiția sa a fost viguros criticată, chiar contestată, pentru caracterul său vag, de o serie de sociologi și psihologi care o consideră chiar perimată față de evoluția societății. Amintim aici, doar cu titlu de exemplu, pe Voelklein, Howarth și Jovchelovitch.

În mod ciudat însă, nicio definiție atotcuprinzătoare și esențială în același timp nu a fost produsă. Serge Moscovici, director al Laboratoire Europeene de Psychologie Sociale (născut la Brăila în 1925, decedat în 2014) a preluat conceptul de reprezentări colective, adaptându-l realităților sfârșitului de secol 20, redenumindu-l *reprezentări sociale*.

Ideile sale asupra reprezentărilor create de mass media și a celor generate de specialiști sunt de interes pentru epoca noastră. În lucrarea sa de doctorat *La psychanalyse, son image et son public - Etude de la représentation sociale de la psychanalyse* („Psihanaliza, imaginea și publicul său – Studiu asupra reprezentării sociale a psihanalizei”) apărută în 1961, Moscovici dezvoltă ideea lui Durkheim conform căreia individul este influențat de societate. (Moscovici, 2015)

Conform lui Moscovici există o interacțiune constantă între individ și societate iar individul face parte din societate și o influențează. Pentru Moscovici noțiunea de reprezentare este influențată de mass media. „Revoluția provocată de mijloacele de comunicare în masă, difuziunea descoperirilor științifice și tehnice transformă modurile de a gândi și crează conținuturi noi.” (Moscovici, 2015: 43) Moscovici explică faptul că reprezentările sunt în același timp generate și generatoare.

După Moscovici, reprezentările sunt generate de specialiști, „ceea ce le conferă o oarecare autonomie”. (Moscovici, 2015: 64) Specialiștii la care se referă Moscovici sunt oamenii de știință, personalitățile culturale și artistice, marketingul politic, etc., comparându-i pe aceștia cu făuritorii de mituri din vechime.

Moscovici a îmbogățit și delimitat noțiunea de reprezentare socială: în același timp mentală și socială, ea „este construită pentru și prin practică” (Moscovici, 2015: 34), altfel spus noțiunea desemnează elementele mentale care se formează prin acțiunile noastre și care ne informează asupra actelor noastre, simțul comun. Dacă Piaget exprima aceasta idee într-un mod foarte clar: „ansamblul conduitelor umane care, fiecare, cuprinde de la naștere și în grade diferite, un aspect mental și unul social. Omul este unu și toate funcțiile sale mentale sunt în același timp sociale.”. (Piaget, 1967: 23) Reprezentarea socială se caracterizează prin acest proces de edificare și funcționare distinct de alte moduri de a gândi și a interpreta realitatea cotidiană, precum știința, religia, mitul, ceea ce o deosebește de „reprezentările colective” care includ moduri de gândire științifice, religioase, mitice. Această conceptualizare a reprezentării sociale prin psihologia socială furnizează un instrument comun științelor sociale și umaniste.

Totuși nici Moscovici nu lasă posterității o definiție exhaustivă a reprezentărilor colective sau sociale. Redăm mai jos câteva definiții puse laolaltă de Mihai Deac în studiul său „Reprezentările sociale – elemente defnitorii și implicații teoretice majore”. (Deac, 2008: 16-27) În opinia noastră acestea nu sunt veritabile definiții pentru că nu acoperă în mod exhaustiv

conceptul la care se referă. Sunt mai degrabă elemente componente ale reprezentărilor colective sau sociale. Astfel Mihai Deac găsește:

- reprezentarea socială este un mod de a vedea lucrurile care are rolul de a instaura o ordine și de a le permite indivizilor să se orienteze în mediul social
- este modalitatea prin care se instaurează coduri necesare comunicării între indivizi, prin numirea și clasificarea fenomenelor ce ne înconjoară și a obiectelor din realitate, fie acestea vizibile sau fără formă concretă
- reprezentările sunt ansambluri cognitive care influențează normele și valorile vehiculate în societate
- reflectări ale realității, dar în același timp, modelatoare ale acesteia
- *ansambluri dinamice, teorii sau științe colective sui generis, destinate interpretării și formării realului*
- *formă de cunoaștere elaborată și împărtășită social (...) concurând la construirea unei realități comune unui ansamblu social*
- *principii generatoare de luări de poziție legate de inserții specifice într-un ansamblu de raporturi sociale*
- ansamblu dinamic de imagini ale unui obiect, depinzând iremediabil de subiectul care îl observă. Același obiect poate avea reprezentări diferite în contexte sociale diferite, reprezentări care au, într-o oarecare măsură un rol justificativ pentru diferite luări de poziție sau chiar un rol normativ pentru comportamentele indivizilor din grup.
- *Credințe larg împărtășite* (în engl. *Widespread beliefs*) despre anumite obiecte, proces prin care fenomene nefamiliare sunt obiectificate și transformate în obiecte familiare; prin care ceea ce este intangibil devine aproape tangibil
- de asemenea, este modalitatea prin care cunoașterea științifică, teoretică, este propagată la nivelul simțului comun
- reprezentările nu sunt simple imagini ale realității, reflecții statice ale acesteia, ci remodelări active ale lumii. Ele ne permit să restructurăm realitatea și studiul lor oferă un model de comportament social ce include aspecte simbolice, ideologice și lingvistice, toate în cadrul unui framework al relației dintre indivizi și societate.

În ceea ce ne privește, exprimând punctul nostru de vedere cu referire strictă la reprezentările colective, considerăm că acestea sunt construcții psihosociale bazate pe filonul ancestral al percepțiilor primordiale ale umanității. Ne referim la percepție ca la „procesul psihic cognitiv senzorial elementar prin intermediul căruia se reflectă unitar și integral însușirile obiectelor și fenomenelor când acestea influențează nemijlocit (direct) asupra organelor de simț. Percepția este proprietatea psihicului de a reflecta impresiile obiectelor, implicând gândirea, memoria, imaginația, formând imagini sintetice ale obiectelor receptate, se fundamentează pe experiența subiectivă, provoacă interese, aptitudini, stări afective”.
(<http://www.bp-soroca.md>)

Astfel, reprezentările colective transcend mitul, ideile și concepțiile religioase, coborând adânc în chiar subconștientul umanității, în starea sa primordială. Tot edificiul de credințe, idei, concepte, este ulterior și este clădit pe filonul ancestral (illo tempore) de percepții ale umanității.

Din această perspectivă ne situăm mai aproape de conceptul lui Durkheim de „reprezentări colective” decât de cel al lui Moscovici de „reprezentări sociale”. Conceptul de reprezentări sociale are în vedere societăți devenite deja diverse, cu evoluții diferite, cu un „cod social” diferit, cu sisteme de referință diferite. Reprezentările colective se referă la matricea comună a umanității din punct de vedere psihosocial.

2.2 Structura reprezentărilor colective/ sociale

În cea mai mare parte a definițiilor psihosociale ale reprezentărilor, regăsim trei aspecte și interdependențe caracteristice: comunicarea, reconstrucția realității și stăpânirea mediului:

- **Comunicarea:** reprezentările oferă indivizilor „un cod pentru schimburile lor și un cod pentru a denumi și clasifica într-un mod univoc părți din lumea lor și din istoria lor individuală sau colectivă” (Moscovici, 1961: p. 221)
- **Reconstruirea realității:** reprezentările ne conduc în modul de a numi și a defini ansamblul diferitelor aspecte ale realității noastre în fiecare zi, în modul de a le interpreta, de a statua asupra lor și, când este cazul, de a lua o poziție în legătură cu acestea și a le apăra.
- **Stăpânirea mediului de către individ:** ansamblul acestor reprezentări și cunoștințe practice permit ființei umane să se situeze în mediul înconjurător și să-l stăpânească;

acesta este o caracteristică mai concretă decât cele două de mai sus, pentru că stăpânirea mediului ne revelează și dimensiunea mai concretă a reprezentărilor, utilitatea lor socială.

2.3 Funcțiile reprezentărilor colective/ sociale

- **Funcția de cod comun:** reprezentările îi dotează pe actorii sociali cu o știință care este comună, deci împărțită, ceea ce ușurează comunicarea. Această funcție de comunicare va permite înțelegerea și explicarea realității.
- **Funcția de orientare a conduitei:** reprezentările ghidează comportamentele și practicile.
- **Funcția de justificare:** reprezentările permit *à posteriori*, justificarea luărilor de poziție sau diverselor atitudini.
- **Funcția identitară:** reprezentările permit definirea identității unui grup profesional sau social.

Capitolul III

Iluzie și Imaginar

În istoria gândirii și a vorbirii, conceptul de iluzie a cunoscut o devalorizare semantică și epistemologică cel puțin comparabilă cu noțiunea de imaginar, în special sub influența unui raționalism pozitivist și „iconoclast”. (Boring, 1942; Piaget, 1961 și Vurpillot, 1963) Dacă pentru Blaise Pascal imaginația era „nebuna logicii”, iluzia nu era nici ea mai bine tratată în epoca acestuia, căci era considerată apanajul spiritelor credule, deranjate. (Pentru Descartes, exista problema evidenței înșelătoare: *Méditations métaphysiques. Première méditation*, Livre de poche, Paris, 1990) Dar, înainte de afirmarea raționalismului (în Evul Mediu) și la sfârșitul sec. al XIX-lea, tendința a fost inversă și noțiunea de iluzie era net valorizată. Este interesant de urmărit liniile principale ale acestei evoluții dialectice pentru a constata cum, în zilele noastre, iluzia devine creativă, impregnând diverse curente ale artei contemporane și ale literaturii. Este o metodă de studiu și de cercetare menită a descoperi fapte noi, în scopul de a depăși cadrul raționalului și a descoperi logica necarteziană. Va fi numită „logica complexității” (Morin, 1990; apud. Basarab, 2009: 52) pentru că ea repune problema raportului dintre noi și lume.

3.1. De la Iluzie la Imaginar

Există o percepție negativă a noțiunii de iluzie. Orice iluzie este înșelătoare și, de aceea, periculoasă. Rădăcinile acestei concepții sunt antice. După Platon (Platon, 2005: 262-263, 267-268), arta este imitație (*mimésis*). Arta nu este realitate, ci o contrafacere iluzorie a realității. A crea însemna a contraface, a produce iluzii, dar, afirma Platon, gândirea sănătoasă, rațională devolează această impostură. Arta ne îndepărtează de la adevăr: „Pictura, și, în general, orice fel de imitație, își îndeplinește opera departe de adevăr”. Arta nu are deci interesul de a reflecta adevărul; pe scurt, arta este inutilă în ochii lui Platon. Același Platon, în celebrul său mit al cavernei, a descris condiția umană din acea epocă, ca o perioadă de iluzie totală pentru spiritual uman, care confundă umbrele ideilor cu adevărul lumii. Omul trăiește în imaginar și ia această iluzie drept realitate, ceea ce constituie o greșeală fundamentală a spiritului uman. Din punctul de vedere al lui Platon, rațiunea filozofică trebuie să extermină aceste iluzii intelectuale dăunătoare vieții.

Încrederea lui Platon în atotputernicia rațiunii, este pusă în discuție de Hegel. El recunoaște că arta creează aparențe iluzorii, dar ceea ce numim „realitate” este o aparență și mai înșelătoare decât arta: „Numim realitate și considerăm ca atare, în viața empirică și a senzațiilor noastre, ansamblul obiectelor exterioare și senzațiile pe care ni le procură acestea. În același timp, acest ansamblu de obiecte și senzații nu este o lume a adevărului ci o lume a iluziilor”. (Hegel, 1966: 7-9, 18-20) Percepțiile noastre sunt întotdeauna efemere, contradictorii; viziunile noastre asupra lumii înconjurătoare sunt schimbătoare și fluctuante. În multe feluri, expresiile artei, așa cum s-au succedat de-a lungul timpului, au o realitate mai puternică și mai durabilă decât aparențele iluzorii ale simțurilor noastre. În opinia lui Hegel, „manifestările artei posedă o realitate mai înaltă și o existență mai adevărată”. Arta ne face să descoperim gândirea, pe când realitatea exterioară nu ne revelează gândirea. Cu alte cuvinte, este o proprietate a iluziei artistice de a crea rațiune. Nu există rațiune autentică fără iluzie.

Gândirea hegeliană pregătește de fapt o reabilitare generală a ceea ce se va numi „*imaginarul*” în secolul al XX-lea. Primul autor care folosește cuvântul cu acest sens este G. Bachelard la începutul eseului său *Aerul și visele*, în 1943. (Bachelard, 1995) Astăzi rațiunea nu mai este considerată regina facultăților umane. Reabilitarea imaginarii a fost efectivă începând cu Freud care atribuie inconștientului un rol mult mai activ decât al rațiunii în dezvoltarea ființei

umane. Neokantianul E. Cassirer a afirmat după Freud puterea funcției simbolice în edificarea culturii. (Cassirer, 2015: 74)

În problema iluziei, Nietzsche a apreciat și îmbogățit ideile lui Hegel. Și el a valorizat statutul artei reluând antinomia platoniciană a realității și iluziei. El atribuia artei o funcție esențială, subliniind un paradox: tocmai din cauză că nu este realitate, arta ne poate revela o formă de adevăr. Greșeala era în viziunea lui condiția cunoașterii. Iluzia este aceea care ne conduce către realitate: „A trebuit să se nască mai întâi lumea imaginară care fu contrariul eternei curgeri; s-a reușit ulterior ca pe această bază să se construiască ceva cunoaștere”. (Nietzsche, 2010: 216) Cu alte cuvinte, lumea este relevată de către arta și iluzia sa. Astăzi se poate spune același lucru cu privire la imaginar. Imaginarul este acela care deschide drumul către realitate căci realul, atâta cât este, este întotdeauna insesizabil.

Cu mult înaintea raționalismului triumfător pe care-l considerăm ca plecând de la Descartes, gândirea medievală a secolului al XIII-lea era încărcată de o mare intuiție: iluzia i-a deschis câmpul observației științifice și a modificat optica pe măsură ce știința a decurs din această descoperire. Preluând și doar repetând tezele autorilor antici (mai ales latini), gândirea medievală a rămas imobilizată într-o cămașă de forță intelectuală, sufocantă, care se despărțea de observația experimentală. Totuși, în secolul al XIII-lea Jean de Meung, în *Roman de la Rose* (De Loris și Meung, 1864), se oprește asupra oglinzii ca obiect care aduce o veritabilă revelație intelectuală. Ea permite observații noi. Departe de a reflecta mecanic realitatea ce se află înaintea ei, oglinda o deformează și o recrează la infinit. Jean de Meung crează incredibilul, distruge aparențele pentru a înclina către fantastic:

„Oglinzile posedă o mare și frumoasă putere, căci obiectele mari și voluminoase pe care le așezăm foarte aproape, par a se afla atât de departe încât și dacă ar fi vorba de cei mai înalți munți care se găsesc între Franța și Sardinia, tot i-am vedea atât de mici încât și dacă i-am privi tot timpul, ar trebui să facem efortul de a-i distinge. Alte oglinzi reflectă corect dimensiunile reale ale obiectelor din fața lor, dacă avem mare grijă. [...] Există oglinzi care fac să apară tot felul de imagini, în diverse ipostaze, drepte, curbe și inversate prin diferite aranjamente, iar dintr-o singură imagine expertii în oglinzi pot face să se nască mai multe; pot face o față cu patru ochi, dacă modelul lor îngăduie asta. Pot face de asemenea ca cei care privesc în oglindă să vadă fantome; ei le fac chiar să pară în afara ființelor, în apă sau în aer.” (Meung, 1864, t.2, v. 18153-18184)

Prin utilizarea oglinzii, gândirea medievală a fost în măsură să discearnă și să gândească imaginarul. (Agamben, 2015: 46-47) Ea descoperă că raționalul și iraționalul sunt două fațete ale aceleiași realități și că nu sunt opozite decât dintr-un anumit punct de vedere. Oglinda dă imaginarii consistența vizuală și concretă. Acest excurs asupra oglinzilor se așează peste viziunile nocturne, visele și halucinațiile pe care vrăjitoria medievală le transformă în realități tangibile. Imaginarul vizual al oglinzilor ajută la înțelegerea imaginarii mental al agenților vrăjitoriei.

3.2. Semnificația cuvântului *ILUZIE*

Cuvântul „Iluzie” este definit în Dicționarul explicativ al limbii române (DEX 2009) astfel: „**ILUZIE**, *iluzii*, s. f. **1.** Percepție falsă a unui obiect prezent înaintea ochilor, determinată de legile de formare a percepțiilor sau de anumite stări psihice sau nervoase. **2.** Fig. Situație în care o aparență sau o ficțiune este considerată drept realitate; speranță neîntemeiată, dorință neîndeplinită; închipuire fără o bază reală, amăgire; himeră”. Altfel spus, noțiunea de iluzie nu poate fi disociată de noțiunea de fals. Din punctul nostru de vedere definiția de mai sus nu este acoperitoare. Să ne referim, ca exemplu, la iluzia teatrală. Când mergem să vedem „Romeo și Julieta” de Shakespeare știm dinainte că actorul și actrița care joacă rolurile lui Romeo și al Julietei nu vor muri pe scenă, el otrăvindu-se, ea înjunghiindu-se cu pumnalul lui Romeo. Știm dinainte că aparența a ceea ce se întâmplă pe scenă nu este realitatea. Nu suntem martorii unui fapt real ci al unui eveniment care trece fără discuție drept ficțiune. Nu mergem la teatru să vedem dacă Romeo și Julieta vor muri cu adevărat pe scenă. Mergem la teatru pentru că vrem să credem ceea ce se întâmplă pe scenă. Recunoscută de noi ca atare dinainte, iluzia teatrală nu ne prezintă nici adevăr nici fals, nici aparență nici realitate. De aceea am afirmat că definiția nu este suficientă, chiar dacă exemplul nu este poate cel mai inspirat.

Limba engleză are două cuvinte diferite, în timp ce limba română are doar unul. Traducem aceste două cuvinte în limba română prin „iluzie” deși ele desemnează lucruri foarte diferite.

În viziunea lui Austin, este necesar să se facă distincția între *illusion* et *delusion*. (Austin, 2003: 41-46) *Delusion* este patologică, iluzia nu este patologică. De exemplu, fantomele. Din moment ce un individ are halucinații vizuale și/ sau sonore cum că vede o persoană (în realitate

inexistentă) care îl amenință (este un delir al persecuției, un simptom al schizofreniei), se poate afirma că ceva anormal se petrece în sistemul său cognitiv. Este vorba de *delusion*. Pentru el, imaginarul a devenit realitatea lui și nu mai știe să vadă ceea ce ar vedea un martor aflat lângă el. Din contră, dacă un efect optic pe o draperie dă impresia unei umbre care se mișcă, vorbim despre o iluzie, dar știm foarte clar că această aparență nu este realitatea. Suntem în plin imaginar. Acest imaginar se suprapune peste realitatea noastră dar nu o suprimă. Imaginarul nu este contrariul realului; imaginarul este un compozit indisociabil de real și ireal.

Putem reține odată cu S. Freud, importanța fenomenului proiecției subiective în crearea iluziei, cât și în formarea imaginarului. „Rămâne o caracteristică a iluziei faptul că derivă din dorințele umane” scrie Freud. (Freud, 2010: 522) Alchimiștii întrețineau iluzia transmutării tuturor metalelor în aur, dar ei luau mai ales dorința lor drept realitate. „Numim o credință *“iluzie”* atunci când, în motivația sa, îndeplinirea unei dorințe vine pe primul plan”.

Este chiar mecanismul traseului antropologic analizat de Gilbert Durand. (Durand, 1977: 38) Un subiect își proiectează dorințele asupra unui obiect exterior.

În plan psihologic, *delusion* a schizofrenului este probabil o reacție de apărare a spiritului său împotriva unei forțe extrem de puternice de auto distrugere psihică, care poate conduce la impulsuri suicidare. Crearea unei fantome exterioare (inexistentă pentru apropiații bolnavului) este, în mod paradoxal, un mijloc de combatere a impulsului auto distructiv. Dar pentru individul presupus normal, iluzia imaginarului este la fel de necesară, nu numai pentru a se sustrage iminenței propriei morți și a face viața suportabilă - conform lui T. S. Elliot, nu poate face față la prea multă realitate – dar și pentru că toată funcționarea noastră mentală depinde de iluziile pe care este capabilă să le construiască. De ce? În primul rând pentru că este imposibil să „*vezi*” realitatea în sine sau ceea ce este ea. Realitatea este percepută numai prin intermediul unui filtru deformant pe care îl numim „*imaginar*” și care aglutinează o multitudine de imagini văzute și cunoscute deja, pentru a descrie ceea ce vedem. Astfel, mecanismul analogiei – fundamental în orice percepție senzorială – se găsește în centrul fenomenului iluziei și este un reflex permanent al spiritului nostru. Gândirea reușește să se așeze la congruența dintre analogie și analiză. Pentru a sesiza o percepție vizuală, spiritul nostru are nevoie să compare cu ceea ce a văzut deja și apoi să facă o analiză a acestei comparații. Atunci când analiza rațională nu ajunge la nicio concluzie, spiritul rămâne la etapa analogiei, blocat pe o impresie senzorială care devine credință.

3.3. Iluzie și Cunoaștere

În prezent, problema iluziei se pune mai degrabă în termeni cognitivi decât filozofici. Progresele înregistrate de științele cognitive, tehnicile de imagistică cerebrală și cartografierea creierului conferă noi posibilități de studiu asupra iluziei.

Se știe deja că anumite zone ale creierului generează disfuncții pe care le putem califica drept *delusions*. Este posibil ca prin stimularea anumitor zone cerebrale să se provoace sau să se atenueze *delusions* patologice, adică acelea care decurg din disfuncționalitățile creierului.

Pentru individul normal, iluziile pot da naștere de asemenea unor falii în sistemul său perceptiv. Iluziile vizuale create de prestidigitatori (iepurele care apare dintr-un joben) exploatează limitele percepției noastre raportate la o viziune globală. Punctul de vedere al Gestaltteoriei (gestalt = structură) este diferit. (Kohler, apud. Cowan, 1975) Această teorie refuză să distingă senzația și percepția. Percepția nu este un ansamblu de senzații; orice percepție este de la bun început percepția unui ansamblu. Spiritul nostru nu lucrează pentru a grupa mai multe senzații disparate; el nu le percepe separat pentru ca apoi să le asocieze, deoarece aceste senzații sunt *ab initio* grupate într-o structură, gestalt. Forma este inseparabilă de materia senzației.

Orice percepție inițiază un proces cognitiv care adună imagini și amintiri. Percepția mobilizează funcția simbolică și imaginarul. Fenomenul iluziei constituie dovada existenței imaginilor mentale, adică a configurațiilor care preced expresia lingvistică și o orientează.

Înainte de a vorbi „*vedem*” în spirit ceva care va deveni cuvinte.

3.4. Percepție și Simbolizare

Subiectul vede o reprezentare grafică cu trei fețe. Dacă este întrebat ce este acesta, răspunde că este un cub. Dar un cub are șase fețe și doisprezece muchii. Nu este deci un cub ci o reprezentare convențională a unui cub, o schemă simplificată. Percepția subiectului extrapolează, plecând de la ceea ce vede, imaginea globală a cubului, deși nu a perceput decât o parte.

Imaginea unui lucru nu este însuși lucrul. Pentru a reprezenta lucrul este nevoie să se creeze iluzia unui cub, pentru că este imposibil să se reprezinte un obiect tridimensional pe o suprafață plană. Este nevoie să fie simbolizat. Imaginarul intră în acest proces de simbolizare atât pentru cel care crează imaginea cât și pentru cel ce o percepe. Este fenomenul cunoscut sub

numele de cubul lui Necker. (Necker, 1832) Această experiență vrea să demonstreze că nu percepem lucrurile ca ceea ce sunt. Pentru a le „vedea” suntem obligați să le interpretăm. Aceasta demonstrează cu atât mai mult existența imaginarului și a simbolizării în orice proces cognitiv. Este necesară folosirea unui cod memorat de reprezentare particulară pentru a figura obiectul cub.

Percepția vizuală a distanței sau a perspectivei nu este spontană. Ea este rezultatul unei acomodări vizuale care se câștiga în timp și prin experiență. Chirurgul Cheselden a reușit să vindece orbii atinși de cataractă congenitală. Pacienții operați au declarat că obiectele le ating ochii. Doar după câteva săptămâni ei puteau evalua distanțele din interiorul câmpului lor visual. (Se presupune că Diderot și-a extras din aceste fapte lucrarea *Scrisoare despre orbi pentru uzul celor care văd* (1749), reflexii filozofice conforme cu viziunea sa rationalistă.) Același fenomen, la scară mai mică se petrece când purtăm pentru prima oară ochelari de vedere. Se știe de asemenea că tulburările de percepție a spațiului induc tulburări de inteligență și limbaj. Există deci legături cognitive între spațializare, simbolizare și verbalizare.

3.5. Iluzia creatoare

Iluzia este un derivat analogic al percepției. Este o extrapolare interpretativă. Testul lui Rohrschach este dovada: în fața unei pete de cerneală, subiectul crede că vede creaturi fantastice. Subiectul a simbolizat. Are iluzia că vede ceva ce nu există decât în inconștientul său. Momentul de înclinare a percepției până în interpretarea sa analogică corespunde operațiilor mentale în stare să furnizeze tipare ale imaginarului. Este posibil să se întocmească o tipologie a acestor iluzii interpretative. În acest scop este necesar să se descrie mecanismele de interpretare analogică rezultate din anamorfoza unui obiect perceput. Pe această morfogeneză se poate edifica o nouă tipologie a imaginarului. Exemplu de anamorfoză: să vezi într-o stâncă o formă umană. Din punct de vedere lingvistic, iluzia se exprimă în general prin metaforă.

Putem concluziona în ceea ce privește puterea creatoare a iluziei. În prezent, departe de a fi considerate drept o eroare a spiritului uman, iluzia devoalează noi adevăruri. Curente întregi din arta modernă inventează figuri imposibile. Acestea se nasc în realitate din limitele propriilor noastre percepții. Acestea se bazează pe manipularea imposibilului, temelie a unei alte concepții despre realitate (teoriile neeuclidiene, teoria fractalilor). (Cercetarea asupra imaginilor imposibile

și figurilor ambigui am realizat-o utilizând informațiile de pe site-ul web specializat: <http://figuresambigues.free.fr/SommairesJeux/jeuicono.html>)

În 1754, pictorul și gravorul William Hogarth publica o gravură intitulată „Falsa perspectivă” prin care arăta gravurilor contemporani ce erori de perspectivă să nu comită în desenele lor.

În secolul al XX-lea, primul artist care a desemnat o figură imposibilă a fost suedezul Oscar Reutersvärd în 1934 și a descoperit-o din întâmplare. După ce a desemnat o stea cu șase brațe, i-a adăugat cuburi tridimensionale între liniile brațelor. Cuburile sunt tridimensionale, dar nu au nicio perspectivă (figura 1). Acest prim desen paradoxal a fost urmat de alte 2500 de desene de obiecte imposibile.

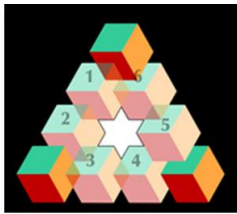


Figura 1.

În 1958, matematicianul englez Sir Roger Penrose a reinventat triunghiul lui Reutersvärd și i-a dat numele său (triunghiul imposibil Penrose) – figura 2.

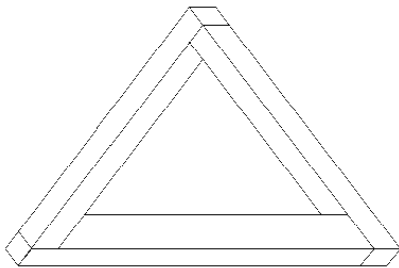


Figura 2

În același an, artistul olandez, M. C. Escher își publica viziunea sa asupra cubului Necker cu mare succes, fiind totodată primul artist care a desemnat un „cub imposibil” (figura 3).

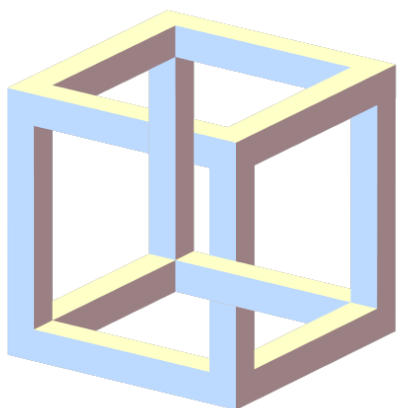


Figura 3

Una din întrebările cele mai importante în legătură cu obiectele imposibile este următoarea: ele există sau nu există? Atâta timp cât obiectul nu este decât un desen, nu este nicio îndoială că el există. Totuși, dacă obiectul părăsește bucata de hârtie sau pânză pentru a intra într-o lume tridimensională, este imposibil pentru obiect să existe într-o formă precum a sa. De aceea trebuie să abordăm dintr-o altă perspectivă problema obiectelor posibile și imposibile.

Întrebarea devine: se poate realiza un obiect imposibil după o figură imposibilă? Realist vorbind, răspunsul este NU. Totuși, se poate face un recurs la imagine mai puțin realist. Până acum au fost găsite doar două soluții (sculpturi ale triunghiului imposibil Reutersvärd), dar care prezintă un mare dezavantaj: pentru a produce efectul de iluzie optică trebuie privite dintr-un singur unghi, foarte precis. Una se află la Perth, în Australia, iar cealaltă la Ophoven, în Belgia. În fiecare caz, numai cunoscătorii le pot vedea ca triunghiuri. Neinițiații le privesc doar ca opere abstracte. Efectul magic al acestor obiecte imposibile constă în faptul ce ele produc un efect vizual asupra privitorului, a cărui ochi nu sunt întotdeauna în total acord cu ceea ce îi spune creierul în legătură cu posibilitatea existenței acestor obiecte. Există deci, o fractură între percepție și interpretarea acestei percepții.

„Iluzia simțurilor ne spune adevărul despre percepție”, spunea H. L. Teuber. (Teuber, 1960) În același mod, imaginarul este acela care ne spune adevărul despre realitatea umană. Imaginarul (mitul, imaginea, simbolul) este filtrul care ne permite, cu prețul existenței iluziilor, să percepem lumea și să vorbim despre ea. Fără acest filtru și fără iluzie, nu putem vedea nimic.

Așa că putem contrazice ideile lui Platon, înverșunate împotriva iluziei. Platon afirma că pe pereții cavernei în care oamenii sunt închiși se proiectează doar umbre ale lucrurilor exterioare. Odată ce le percep, oamenii trăiesc în iluzia simțurilor lor (auditiv, optic, etc.)

Dar tocmai prin intermediul acestor umbre fugare, oamenii își pot ridica spiritul către cerul ideilor. Dacă aceste umbre iluzorii nu ar fi existat, spiritul nostru ar fi rămas prizonier într-o noapte continuă.

3.6. Imaginarul

Noțiunea de imaginar este dificil de definit deoarece înglobează accepțiuni câteodată contradictorii. „Imaginarul este un cuvânt cu utilizare și destinație incertă: situat la jumătatea drumului dintre concept și senzație, el desemnează mai puțin o funcție a spiritului cât un spațiu de schimb și virtualitate”. (Quinsat, 1990: 401) Credem că imaginarul poate fi asimilat unui șantier, fictiv și virtual, de construcție și demolare, de tensiune continuă de împrăștiere dezordonată a imaginilor care încearcă să se închege, să se organizeze într-o operă.

Dacă pentru Baudelaire, imaginația este „regina facultăților” care favorizează corespondențe intuitive, ea este blamată de Pascal ca fiind „stăpâna erorii și a falsității”. (Pascal, 1991: 173-174) În viziunea lui Pascal, imaginația este opusă rațiunii. Este o facultate înșelătoare, imaginile create împiedicând rațiunea să ajungă la adevăr. Ea este o creatoare de iluzii, himere, viziuni false care împiedică o judecată sănătoasă.

În terminologia psihanalizei imaginarul desemnează „registru imaginilor, proiecțiilor, identificărilor și, într-un anumit sens, al iluziei.” (Scitiaux, 1998: 43) Gilbert Durand definește imaginația ca un „dinamism organizator, factor de omogenitate al reprezentărilor”. (Durand, 1999: 26) El insistă asupra acestui proces animat care caracterizează munca imaginației fără a da naștere în același timp anarhiei. Așa cum Bachelard presupune că „sensibilitatea noastră este aceea care are rolul de mijlocitor între lumea obiectelor și aceea a viselor” (Durand, 1999: 31), putem înțelege sensibilitatea ca factor declanșator al reveriei, visării, pornind de la lumea concretă.

Imaginarul este spațiul creației libere, al non-conformismului. Este facultatea care ne permite să depășim realul și constrângerile sale. În reverie, imaginația deformează realitatea dându-i un plus de expresivitate: „eliminând ceea ce i se pare fără rezonanță, amplificând ceea ce i se pare frapant, va finaliza această transmutație, această recreare prin a prelucra realul ca pe o materie primă pentru a-i da o față încărcată de sens.” (Huygue, 1981: 200)

Depășind inconștientul deoarece imaginarul este asimilat visului, putem spune că imaginarul este un loc de confruntare a imaginilor, figurilor și dorințelor conflictuale. Într-

adevăr, imaginarul este un spațiu de schimbare și tensiune continuă, consecință a confruntării dintre dorințe refulate: „imaginarul nu este un spațiu al concilierii, (...) este locul amplificării semnelor dar și a diseminării lor dincolo de limitele subiectului gânditor”. (Quinsat, 1990: 401)

Dar care este mecanismul imaginației? Procesul imaginativ constă în a produce și crea imagini relevante reieșite mai mult din activitatea inconștientului decât din privirea îndreptată asupra realului. Din acest punct de vedere, mecanismul imaginației poate fi asimilat celui al visului, adică acesta are proprietatea de a construi o lume deosebită prin puterea „*deformării*”, în sensul că aceasta permite construirea de noi imagini susceptibile să ne schimbe percepția asupra lumii. „Imaginației reproductive, care nu vede în lume decât forme statice și fără relief, Bachelard opune imaginația creatoare care adună materialul individualizat al formei obiectelor, pentru a o frământa și prelucra precum artizanul sau alchimistul”. (Fontaine, 1993: 72) Procesul imaginativ este o metamorfoză permanentă în căutare de noi imagini.

Psihanaliza propune o lectură singulară a faptului literar. Procesul literar se înrudește cu funcționarea visului. În *Le Poète et l'imagination* („Poetul și imaginația”), Freud definea opera ca realizarea unei dorințe inconștiente. Este ceea ce îi conferă partea să „*ermetică*” și caracterul inaccesibil. Asimilată visului, opera este impenetrabilă: pentru a accede la ea trebuie făcut un demers interpretativ. Din moment ce concepem opera, ca și visul, ca realizarea unei dorințe, imaginarul este ocazia unei defulări:

„Opera de artă, ca și visul, nu este traducerea clară și univocă a unei realități care ar exista undeva independent de text (...) Opera de artă este, pe de o parte, rezultanta unui ansamblu de incitări și rezistențe care sunt total insesizabile, dar pe care le putem urmări la lucru printr-un demers interpretativ.” (Milner, 1997: 49)

Arta este ocazia de a exprima contradicțiile, antagonismele care definesc ființa și, probabil, de a realiza dorințele sale paradoxale. Arta concretizează această „*lavă*” de tensiuni cu ajutorul acestui ansamblu de imagini, de vise și proiecții care reprezintă imaginarul. Artistul este un visător conștient. Această definiție constituie un paradox (visul izvorând din inconștient) doar în mod aparent. Arta are o parte obscură pentru că emană dintr-o ființă care scapă oricărei definiții. De asemenea, arta nu este doar lucrul asupra concretului sau a logicii. Este un proces de interpretare și o tentativă de a înțelege lumea. Ca și visul, este un mijloc de a exprima și a traduce o dorință neîmplinită sau fantasme neîmblânzite.

Întrebările legitime, firești și imediate sunt: cum se face trecerea de la real la imaginar? Se poate stabili o tranziție între cele două? Cum se pot fixa granițele dintre ele?

Dacă, în general, se poate afirma că opera nu poate fi realizată în plenitudinea ei decât direct proporțional cu îndepărtarea ei de real. Această îndepărtare este elementul care îi asigură autonomia, statutul plenar de operă de artă și afirmarea dimensiunii sale creatoare. Totuși, fractura nu este întotdeauna radicală. Gilbert Durand (Durand,1999: 38) pune accentul pe amestecul dintre real și imaginar. Acesta rezultă dintr-o lucrare asupra realului prin fantezii și impulsuri proprii ale subiectului. Procesul artistic nu presupune o falie între real și imaginar. Dimpotrivă, în lucrarea sa *Introducere în psihanaliză*, Freud vede arta ca o trecere sau o etapă pentru eliberarea de constrângerile realității. Din acest punct de vedere, raportul dintre arte și realitate nu se discută în termeni de concurență, de conflict, ci mai degrabă, în termeni de complementaritate, de suplinire. Obiectivul major al imaginației este de a crea o emoție profundă, de a atinge sufletul și de a provoca sentimente.

De altfel, există diverse niveluri în aprecierea imaginarului. În ciuda recursului la real, literatura este domeniul de exercitare a acestei facultăți de a crea numeroase imagini care solicită o participare interpretativă a cititorului. Astfel, prin mijlocirea unor materiale diverse și a unor facultăți iraționale precum inconștientul sau intuiția, artistul propune un univers fabulos în care realitatea și senzațiile se unesc.

Dacă ne referim la ficțiune, spațiul imaginar reprezintă finalul unei reconstrucții, a unei compoziții pornind de la elemente ale realului și de la date legendare. Imaginația este un ansamblu de elemente diferite, un amestec de amintiri, experiențe, viziuni ce se raportează la un loc determinat. A imagina un loc înseamnă a-l încărca cu diverse semnificații și senzații. Înseamnă deci depășirea materialului și eliberarea imaginației, facultate care se situează în afara oricărei constrângeri. Crearea spațiilor imaginare înseamnă o distanțare voluntară de realitate. Printr-o multitudine de imagini îmbinate creator, se ajunge la configurarea unui spațiu autonom. Este domeniul libertății prin excelență: libertatea de creație, libertatea de a pune laolaltă entități separate și paradoxale, libertatea de a-și apropia lumea, de a domina, libertatea afirmării de sine în acest proces sau în acest melanj de imagini. *Undeva* este spațiul unde subiectul repune centrul lumii.

Imaginarul reprezintă o lume deosebită, intimă, greu accesibilă, proprie artistului și care îi permite să construiască acest alt univers care este opera sa. Artistul trece prin imaginar pentru a crea o lume de semne și simboluri în care el însuși își găsește locul.

3.7. Imaginarul individual, colectiv, social

Imaginarul poate fi analizat pe trei niveluri diferite, dar care sunt complementare: în primul rând, se poate vorbi despre imaginarul propriu al subiectului, înrădăcinat în psihicul individual; apoi, imaginarul împărtășit de un grup social sau imaginarul colectiv în sfârșit, imaginarul unei societăți sau imaginarul social. Totuși, distincțiile de mai sus, de natura mai curând terminologică, nu sunt decât expresii ale unei specializări pe discipline, care analizează diferite aspecte ale unui același fenomen complex. Într-adevăr, investiția simbolică pe care fiecare este susceptibil să o producă este un proces care leagă un trup, o afectivitate, un grup și întreaga societate. (Lantz, 1996; apud. Anderson, 1998: N. 1-2)

Trupul este o rampă de lansare din care se propulsează imaginarul care nu-și găsește limitele în el însuși. Afectivitatea nu poate fi satisfăcută doar prin recursul la imaginația individuală, fără ca totuși să se poată lipsi de aceasta. Simbolismul colectiv se construiește plecând de la această confruntare, într-un joc al deplasărilor, al deghizărilor, de condensări legate de preluarea de către colectivitate a simbolismului individual devenit astfel de nerecunoscut. (Ibid.)

Astfel, într-o perspectivă generală, psihologia clinică și pedagogia, în scop terapeutic, analizează planul individual și subiectiv, în timp ce istoria, antropologia, psihologia socială și sociologia, abordează planul colectiv și planul mai vast al imaginarului social. Dar trebuie să fim conștienți de faptul că împărțirea pe discipline nu este motivată decât de un scop funcțional, în timp ce imaginarul presupune un schimb continuu între dimensiunea individuală și dimensiunea colectivă și socială, una neputând să existe fără cealaltă. Un univers simbolic, indiferent de nivelul de împărtășire a sa (grup social, mase), este întotdeauna investit simbolic de către subiecți și, din punct de vedere metodologic aceasta ne permite să ajungem la dimensiunea socială pornind de la individ, de la dorințele sale, de la temerile sale, într-un cuvânt de la imaginarul său. În același mod, imaginarul individual are nevoie de ancorare în imaginarul colectiv, care este ca un bazin colector, ca un rezervor în care plutesc diversele imaginare individuale.

Imaginarul social este linia de întrepătrundere între dimensiunea individuală de atribuire de sensuri (mai mult sau mai puțin ascunsă, afectată de emoțional) și dimensiunea socială a construirii realității.

Proprietatea funcției de simbolizare este de a crea o configurație relațională, care generează un adevăr formatat pentru trecerea de la individual la universal. Termenul de imaginar social explică deci, din această perspectivă, că sistemul de reprezentări ordonate de o logică internă are afinități cu imaginarul individual. (Giust-Desprairies, ș.a., 1998: 222-224)

Când vorbim de imaginarul colectiv, ne referim la construcții imaginare ale grupurilor sociale reale, afirmă autorii cărții „*Crize - Abordare psihosocială clinică*”. (Giust-Desprairies, ș.a., 1998: 186) Imaginarul colectiv poate fi definit deci ca un ansamblu de semnificații imaginare puse la un loc de către un grup, ansamblu care constituie baza însăși, liantul grupului social respectiv.

Studiul nivelului colectiv al imaginarului este interesant pentru că ne permite să observăm una dintre axele pe care se fundamentează legătura microsocioală din cadrul unei societăți în acțiune, așa cum este trăită efectiv de membrii grupului. În acest sens, putem considera grupul un spațiu intermediar între psihicul subiectiv și un „subiect” colectiv care împărtășește semnificații imaginare. Grupul dă viață unei percepții a realității și, în același timp, unei percepții a existenței sale în realitate, prin intermediul unei „*investiții simbolice*” (Lantz, P., Lantz, A., 1996, apud. Lantz, P., 2003: 83-97) care face ca individualul să dialogheze dinamic cu colectivul. Imaginarul colectiv este locul de întâlnire a semnificațiilor individuale cu semnificațiile instituționale și, în mod evident, primează față de logica acțiunilor sociale. Grupul este caracterizat în primul rând de împărtășirea reprezentărilor comune care își găsesc sursa într-un imaginar colectiv. Așa se face că acțiunea grupului, indiferent de natura proiectului „real” are un substrat de semnificații imaginare care îi dau sens în ochii indivizilor. „Grupul, din câte vedem, se constituie la nivel imaginar pentru a susține o iluzie necesară construcției unei lumi purtând amprenta sa”. (Giust-Desprairies, 2003)

Noțiunile de imaginar colectiv și imaginar social sunt folosite deseori una în locul celeilalte, fără a face distincție între ele. Credem, însă că cele două pot fi ușor distinse, noțiunea de colectiv referindu-se la grup, noțiunea de social referindu-se la mase. În ceea ce privește aspectul social, C. Castoriadis (Castoriadis, C. - filozof, critic social, economist, psiholog francez de origine greacă și care a folosit o serie de pseudonime pentru scrierile sale timpurii: Pierre

Chaulieu, Paul Cardan sau Jean-Marc Coudray) a trasat drumul pentru studiul imaginarului ca element component a instituțiilor sociale. Relația dintre simbolic și imaginar este o altă problemă fundamentală pentru înțelegerea funcționării unui univers imaginar. Vorbim de simbolic referindu-ne la investițiile de semnificații pe care societatea le face în elementele care o compun. Activitatea de simbolizare și universul simbolic pe care aceasta îl generează sunt preponderente față de interpretări și activitatea indivizilor în societate. (Lantz, P., 2003) Imaginarul, atâta timp cât pune laolaltă imagini generate de funcția imaginației, trebuie să utilizeze simbolicul nu numai pentru a se exprima, ceea ce vine de la sine, ci pentru a exista, pentru a trece de la virtual la ceva mai mult. (Castoriadis, 1975, apud. Noury, 2011)

Orice creație imaginativă comportă o legătură simbolică cu semnificațiile care i se atribuie, dar și, invers, simbolismul presupune capacitatea imaginativă, cu alte cuvinte simbolurile nu pot exista fără capacitatea imaginativă de a vedea conexiunile. Castoriadis stabilește o articulare a diverselor imagini sociale: *imaginarul central* este complexul de simboluri elementare ale unei anumite culturi, în timp ce *imaginarul periferic* este rezultatul unei elaborări ulterioare a simbolurilor culturale. (Castoriadis, 1975, apud. Noury, 2011) O altă distincție făcută de autor se referă la *imaginarul radical* sau capacitatea potențială de imaginație creatoare și *imaginarul efectiv* sau sistemul de semnificații imaginare sociale constituite. Componenta imaginară este o parte pregnantă a însăși instituției sociale.

Instituția este definită de Castoriadis ca o rețea simbolică, socialmente sancționată, în care se combină în proporții și relații variabile, o componentă funcțională și o componentă imaginară. (Castoriadis, 1975, apud. Noury, 2011)

Instituția socială este deci ceva ce răspunde nevoilor societății (viziunea funcționalistă) dar, în mod egal, este ceva încărcat de semnificații imaginare de către cei ce trăiesc în acea societate.

Limbajul simbolic este pentru Castoriadis un sistem de comunicare care folosește simboluri pentru a se exprima. Găsim limbajul simbolic în instituțiile sociale: ele nu pot exista fără o expresie simbolică. Societatea găsește în imaginar un element complementar ordinii sale sociale. Instituțiile se nasc pentru a răspunde unor nevoi, dar, de la naștere primesc o componentă imaginară: ele devin rețele simbolice în care se combină componente funcționale și componente imaginare. Componenta imaginară nu este cunoscută și nu este dorită ca atare de logica funcțională.

Importanța analizei imaginarului în viața socială este datorată rolului fundamental pe care *experiența* îl are în cunoașterea umană. În acest sens G. Bachelard afirma că: „metoda carteziană care a reușit atât de bine să *explice* Lumea, nu reușește să *complice* experiența, care este adevărata funcție a cercetării obiective”. (Bachelard, 1986)

Și experiența nu este doar aceea a omului în viața sa cotidiană, dar de asemenea, aceea a cercetătorului social într-un mediu uman.

Când vorbim de imaginar ne referim în primul rând la rezervorul de imagini pe care individul, grupul sau societatea le-au produs, conservat și transformat de-a lungul istoriei umanității. Dar, de asemenea, vorbim despre imaginar și când ne referim la procesul dinamic al producerii, conservării și transformării imaginii. Acest proces dinamic are două funcții fundamentale: prima, de conservare a memoriei, pentru că evocă imagini din trecut; a doua, de anticipare a viitorului, pentru că se produc imagini care nu au corespondență în real dar care dau o viziune posibilă a viitorului.

Această ultimă funcție este aceea care permite imaginarului să fie creator, să facă posibilă schimbarea fie la nivel individual fie la nivel social.

Capitolul IV

Prezentare și analiză sociologică a romanului *Noaptea de Sânziene* de Mircea Eliade

Motto: *Mă gândesc neconținut acasă.... Totuși rămas acasă: tinerețea mea, trecutul meu, familia, prietenii și tot ce am făcut și tot ce nu am făcut, hârtiile mele din adolescență, manuscrisele, corespondența mea cu atât de mulți prieteni care nu mai sunt printre noi, cărțile, dosarele mele cu articolele din liceu și Universitate, absolut totul. Aici, în Occident, nu sunt decât un fragment.* (Mircea Eliade, Jurnal, vol. I. p.243)

Cu *Noaptea de Sânziene*, Mircea Eliade a dorit să scrie un roman grandios, cu o intrigă puternică și multe personaje cu destine zbuciumate și controversate. Romanul acoperă o perioadă de 12 ani (un ciclu cosmic): 1936-1948. Romanul a fost scris cu scopul de a oferi literaturii europene un nou mod de a scrie, narativ-mitic, „o istorie în care se manifestă semnele cosmice și se prelungesc, sub înfățișări profane, întâmplările sacre.” (Simion, 2001: 246)

Numeroși filozofi, sociologi, istorici ai religiilor, psihologi au încercat să ofere o definiție a mitului. Există peste 500 de definiții ale mitului. Un aport semnificativ la acest efort al „intelighenției” l-a adus fără îndoială Hegel. Filozof idealist, el revendică o mitologie care să fie în serviciul ideilor, mitologia fiind considerată motorul culturii, condiționând-o în mod direct. Hegel cere introducerea mitologiei în studierea istoriei. Trecerea de la mit la filozofie înseamnă străbaterea unui drum al cunoașterii la capătul căruia spiritul absolut capătă conștiință de sine. Hegel considera ca mitul este prima înfăptuire a spiritului iar gândirea filozofică este superioară mitului: „Semnificația mitului, adevărat, este în general gândirea, dar în vechile și adevăratele mituri gândirea încă n-a fost prezentată în forma sa pură”. (Hegel, 1966: 188) Hegel este primul care atribuie miturilor primordiale și funcția de simboluri, identificate într-o epocă „simbolic inconștientă”. (Hegel, 1966: 332)

Émile Durkheim face legătura între sacru, profan, mituri, reprezentări colective: „Împărțirea lumii în două domenii, unul conținând tot ceea ce este sacru, iar celălalt tot ceea ce este profan, constituie trăsătura distinctivă a gândirii religioase; credințele, miturile, dogmele, legendele sunt fie reprezentări, fie sisteme de reprezentări exprimând natura lucrurilor sacre, însușirile și puterile care le sunt atribuite, evoluția lor, raporturile dintre ele și lucrurile profane.” (Durkheim, 2005: 30)

Explicații originale în legătură cu mitul au venit dinspre școala psihanalitică. Sigmund Freud, fondatorul acestei școli, apreciază că există corespondențe între Eul individului și psihologia maselor, și găsește similitudini între vis și mit. Aserțiunea sa este că prin intermediul visului individul poate regresa până în cea mai fragedă copilărie și chiar până în „preistoria” sa, găsind acolo explicația pentru anumite complexe și/ sau nevroze; prin intermediul mitului rasa regresează până în „preistoria” sa, găsind acolo explicația comportamentelor comune respectivei

rase. (Feud, 1991 : 74) Considerăm că Freud face aici dovada unei gândiri reduționiste, pentru că dezbracă mitul de încărcătura simbolului, transformându-l într-un vehicul alegoric.

În *Scrieri despre literatură și artă*, Freud își exprimă punctul de vedere în conformitate cu care miturile sunt „*vestigii deformate ale fantasmelor unor întregi națiuni, corespunzătoare visurilor seculare din tinerețea umanității.*” (Freud, 1980 :15)

În pofida parcimoniei informațiilor existente, noi nu suntem convinși că în civilizațiile antice și pre-antice conduita omului era decisă de subconștient sau inconștient, caz în care miturile ar fi fost transpunerea deformată a reveriilor, speranțelor și visurilor colectivității umane.

Carl Gustav Jung nu se desprinde complet de interpretarea lui Freud referitoare la mit, dar are o interpretare proprie și novatoare. Jung este inițiatorul teoriei arhetipurilor, potrivit cu care inconștientul ar fi o sedimentare a reprezentărilor colective. Reprezentările colective au natură alegorică/ simbolică și prezintă multe similitudini cu mitologicul. Jung afirma că inconștientul se prezintă pe două paliere: „*trebuie să deosebim un Inconștient individual și un Inconștient non-individual sau supraindividual. Îl desemnăm pe cel din urmă și cu numele de Inconștient colectiv, tocmai pentru că este detașat de Inconștientul individual și dobândește un caracter cu totul general.*” (Jung, 1997 : 486)

Carl Gustav Jung afirma că inconștientul colectiv are în adâncul său sedimente „*în care dormitează imagini ancestrale, aparținând umanității întregi.*” (Ibid.)

„*Putem astfel să deosebim un inconștient personal care cuprinde toate achizițiile existenței personale, deci tot ceea ce a fost uitat sau refulat, precum și percepții, gânduri și sentimente subliminale. Alături de aceste conținuturi personale inconștiente există altele care provin nu din achiziții personale, ci din posibilitatea transmisă ereditar a funcționării psihice în genere, anume din structura cerebrală moștenită. Acestea sunt conexiuni mitologice, motive și imagini care pot apărea oricând și oriunde, dincolo de orice migrație sau tradiție istorică. Denumesc aceste conținuturi inconștient colectiv.*” (Ibid.)

Mircea Eliade l-a cunoscut personal pe Jung și au avut câteva discuții, interesat fiind de teoria acestuia. Totuși Eliade a apreciat că teoria lui Jung, prin care mitul este analizat doar prin prisma psihanalitică este incompletă, din moment ce lasă în afara ei analiza culturală, literară a mitului.

În România, mitul este cercetat nu doar de Mircea Eliade din postura de istoric al religiilor, dar și de Lucian Blaga din postura de filozof al culturii. Scopul său este de a reda mitului „înțelesul său de obârșie”, deoarece „*asemenea restaurații spirituale își au folosul lor și se impun din când în când poruncitor.*” (Blaga, 1985 : 365)

Blaga, filozoful și poetul, consideră mitul o „*metaforă revelatorie, învoaltă și stilistic structurată*”. (: 367) Pentru Lucian Blaga miturile reprezintă „*întâiele mari manifestări ale unei culturi*”. (: 368) Capitolul în care tratează mitul - *Geneza metaforei și sensul culturii* - din *Trilogia culturii* are întinderea și greutatea cea mai mare.

Blaga îi împuta lui Nietzsche ideile care au condus la alterarea și pierderea identității mitului. În consecință, revalorizarea mitului este absolut necesară.

Pentru Blaga, mitul este un act cultural, prima afirmare importantă a culturii. Mitul este plăsmuit de „*categoriile abisale ale unui popor*” și relaționat cu „*destinul creator sau demiurgic al omului*”. (Ibid.)

Blaga consideră că, prin structura sa internă, mitul se asociază cu opera artistică. Astfel, chiar mitul este corolarul unui „*act metaforic - revelator, modelat de categoriile stilistice, pe planul imaginației*”. (Blaga, 1987: 218)

În lucrarea sa *Tratat de istorie a religiilor*, Mircea Eliade considera de asemenea că este imposibil de distins între simbolurile caracteristice reprezentărilor religioase și acelea proprii literaturii. (Eliade, 2013: 401) El privește mitul ca pe o „*istorie adevărată care s-a petrecut la începuturile Timpului și care servește de model comportamentului uman. Imitând actele exemplare ale unui zeu sau ale unui erou mitic, omul societăților arhaice se detașează de timpul profan și intră magic în Marele Timp, timpul sacru*”. (Eliade, 1998: 17)

Proza lui Mircea Eliade reflectă concepția acestuia despre sacru și profan, după aprecierea lui Petre Țuțea, „*Lumea se mișcă între sacru și profan, fapt care fondează poziția spirituală a lui Mircea Eliade*”. Referindu-se la Eliade, Petre Țuțea spune că „*are aici conștiința metafizică a limitelor omului*”. (Țuțea, 1992: 37)

Romanul *Noaptea de Sânziene* se concentrează, în cea mai mare parte, pe narațiunea mitică dezvoltată în jurul eroului principal, Ștefan Viziru, un vânător de semne și simboluri, care avansează pe calea cunoașterii, la capătul căreia își va descoperi Eu-l propriu profund. Această odisee personală a lui Ștefan Viziru este relaționată cu mai multe mituri celebre, cele mai evidente fiind legenda lui Percival, a lui Tristan și Isolda sau a lui Ulise fermecat de nimfa Circe.

Nu lipsesc nici miturile din basmele și baladele românești: *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, *Miorița*. Pornind de la povestea de dragoste dintre Ștefan Viziru și Ileana Sideri, Eliade recompune povestea tragică a lui Tristan și Isolda. Ștefan își întâlnește tragica și neliniștita sa dragoste, Ileana, pe când era deja căsătorit cu Ioana. Ioana la rândul ei fusese logodită pentru scurt timp (16 zile) cu Ciru Partenie, o celebritate literară a epocii, un alter ego al protagonistului, dar și al lui Eliade. „Între cele două personaje (Ștefan și Ileana n.n.) funcționează un principiu al interdependenței. Ei vor pieri unul prin celălalt, pentru că, totdeauna, dublul trebuie să sfârșească prin moarte”. (Ichim, 2001: 131) În noaptea de Sânziene (23 spre 24 iunie) se deschid cerurile conform tradiției populare străvechi : cerul comunică cu pământul, planul spiritual cu cel fizic. Într-o asemenea noapte a anului 1936, Ștefan și Ileana se întâlnesc în pădurea Băneasa; Ileana, femeia care îi va marca viața până în ultima clipă. Ultima lor întâlnire se petrece tot într-o pădure, cea de lângă Royaumont, în Franța.

De ce întâlnirile de început și de final se petrec în pădure? Gaston Bachelard ne oferă o explicație pentru simbolismul pădurii: „... să cercetăm mai îndeaproape cui îi corespunde imensitatea Pădurii. Această „imensitate— se naște dintr-un ansamblu de impresii care nu țin cu adevărat de informațiile geografului. Nu e nevoie să stai mult timp prin pădure ca să încerci impresia întotdeauna puțin neliniștitoare că „te cufunzi— într-o lume fără margini. Curând, dacă nu știi încotro mergi, nu mai știi unde te află. Ne-ar fi ușor să aducem documente literare care ar fi tot atâtea variațiuni pe tema unei lumi nelimitate, atribut primitiv al imaginilor pădurii.” (Bachelard, 2003: 213) Pădurea îi oferă lui Ștefan Viziru atât de tânjita ieșire din timp și poate, ieșirea din spațiu. „Pădurea mai ales, cu misterul spațiului său prelungit la nesfârșit dincolo de vâlul trunchiurilor și al frunzelor, spațiu ascuns pentru ochi, dar transparent acțiunii, este un veritabil transcendent psihologic.” (Marcault și Brosse : 255 ; apud. Bachelard, 2003 : 213) De altfel, romanul va fi publicat în limba franceză la un an după terminarea sa, în 1954, la Editura Gallimard, sub titlul *Forêt interdite* (*Pădurea interzisă*), titlu preluat, cu acordul lui Mircea Eliade, și de traducerea engleză: *The forbidden forest*.

Tot în acea noapte îi apare lui Ștefan și mașina care pare a fi dispărut inexplicabil, mașină pe care doar el o vede. Mașina care va apare fugitiv pe tot parcursul narațiunii, întotdeauna în legătură cu Ileana. Ștefan, veșnicul căutător de simboluri, va înțelege peste 12 ani, semnificația ei: este vehiculul spre „dincolo”, cu ajutorul căruia vor evada din timp, spre tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte.

Întâlnirile lui Ștefan cu Ileana, pe parcursul celor 12 ani, sunt foarte rare, dar „*atunci când se întâlnesc, Ștefan și Ileana discută mai puțin despre dragoste, cât despre timp și eliberare prin moarte*” (Simion, 2001: 235) În răstimpul celor 12 ani, atât Ștefan cât și Ileana, are fiecare viața sa „reală”, dramele sale, disperările sale. Ileana se căsătorește cu un tânăr ofițer, Toni, care moare într-un accident de mașină. Ioana, soția lui Ștefan îi naște acestuia un fiu, Răzvan. Ioana și Răzvan mor în timpul bombardamentului asupra Bucureștiului, în 1944. Ștefan și Ileana se întâlnesc din timp în timp, câteodată voit, câteodată întâmplător, dar pe amândoi îi leagă ca un blestem o iubire abisală și atemporală. Ștefan își iubește cu sinceritate soția, Ioana, căreia, de altfel, îi mărturisește ciudata sa iubire pentru Ileana. Ștefan este torturat de întrebarea dacă un bărbat poate iubi două femei în același timp. Cu sinceritate, fără umbră de ipocrizie, îmbrățișează ambele iubiri, așa cum sfinții, după modelul cristic, iubesc toți oamenii. Desigur că suntem martorii transgresării acestei dualități în iubire, prin circumscrierea ei într-un plan spiritual superior, ca premisă a aflării Sinelui nemuritor, năzuind la transcenderea efemerității omului. Ioana s-a îndrăgostit de Ștefan confundându-l cu logodnicul ei din acel timp, Ciru Partenie, cu care Ștefan Viziru semăna ca două picături de apă. De altfel, această asemănare a dus la moartea lui Ciru Partenie într-un schimb de focuri. Și în ultima sa clipă a fost confundat cu Ștefan. Ioana mărturisea ca nu l-a iubit cu adevărat pe Ciru Partenie: a fost doar fascinată de personalitatea acestuia. Însă Ștefan s-a învinovățit mereu pentru a fi despărțit, fără voia sa, cuplul Ioana-Ciru. Ștefan Viziru se mai simte vinovat față de soția sa și pentru dragostea ce o purta Ilenei. Și moartea lui Ciru Partenie declanșează în Ștefan Viziru un sentiment acut de culpabilitate. Ultimul manuscris al lui Ciru Partenie se intitula „*Priveghiul*”, iar după moartea acestuia Ștefan afirmă că asta face de când a murit Ciru, priveghează. Ștefan, Ileana, Ioana și Ciru Partenie sunt legați prin fire nevăzute și întrepătrunse ale destinului. Fiecare are propriul deșert de străbătut, propriul labirint fără ca niciunul să aibă un fir al Ariadnei care să-l călăuzească spre ieșire. Ștefan Viziru spune că viețile lor „*sunt întrețesute într-un chip destul de curios*” și „*s-ar putea ca aceeași neînțeleasă solidaritate să se prelungească și după moartea lui*”. (Eliade, 1999: 184) Așadar, ieșirea din labirintul timpului istoric și al spațiului se face doar prin trecerea eliberatoare, prin moarte. Moartea ca o trecere, ca Marea trecere, este o credință ancestrală a tuturor popoarelor și culturilor, o reprezentare colectivă cu rădăcini adânci în conștiința umanității.

Fresca istorică este destul de extinsă pentru a contrabalansa elementele mitice ale romanului. Ștefan Viziru găzduiește un legionar în camera sa secretă, Sambo, motiv pentru care este arestat și trimis în lagărul de la Miercurea Ciuc. Moartea absurdă a lui Ciru Partenie, fiind confundat cu Ștefan, îi provoacă un adevărat șoc psihic pentru tratarea căruia trebuie să se interneze. Ștefan încearcă să se sustragă șocului istoriei, al propriei vieți prin refugiarea în lăuntruul său, un spațiu destul de nesigur de altfel. Istoria însă îl prinde din urmă întotdeauna. Profesorul Biriș, filozof prin profesie și prin natura lui, bun prieten cu Ștefan, afirma că „*s-a răzbunat pe el Istoria*”, cauza principală fiind că „*are fobia Istoriei, are groază de evenimente*”. (: 185) Dar și Petre Biriș se înșeală având convingerea că dacă este conciliat cu Istoria este ferit de orice traumă. Este doar o amăgire: printre miile de victime ale regimului ce se va instala din 1945 se va afla și profesorul Biriș.

Bun cunoscător al tradițiilor orientale cu privire la ciclurile cosmice, Eliade își încadrează acțiunea într-un ciclu cosmic de 12 ani, între 1936 și 1948, ciclu extrem de agitat și tragic. Cu cât Istoria se dezlănțuie mai violent într-un prezent tot mai dramatic, Ștefan încearcă permanent să fugă de ea, să minimizeze contactul cu Istoria. Mitologia care însoțește noaptea de Sânziene (deschiderea cerurilor) reprezintă pentru Ștefan Viziru impulsul de a căuta calea transcenderii către lumea atemporală și aspațială. Reprezentarea colectivă care a creat mitul deschiderii cerurilor urcă din tradiția ancestrală pentru a se manifesta în prezentul personajului.

Din întâmplare, în copilărie, Ștefan descoperă o cameră misterioasă, în care ești perfect protejat de lumea exterioară, și în care numai inițiații pot pătrunde. O caracterizează ca pe „*un loc paradisiac*”, mărturisind: „*Mai târziu, amintindu-mi de Sambo, am fost sigur că acolo mă aștepta Dumnezeu și mă lua în brațe îndată ce-i călcam pragul. N-am mai simțit, apoi, nicăieri și niciodată, o asemenea fericire, în nici o biserică, în nici un muzeu; nicăieri și niciodată*”. (: 73-74)

Ajunși în acest punct, ne exprimăm mirarea că niciun exeget al prozei fantastice a lui Mircea Eliade nu a mers mai departe în a descoperi mitul care stă în spatele camerei Sambo.

În opinia noastră camera Sambo este un spațiu sacru, al comuniunii cu divinitatea și absolutul, al fericirii primordiale. Pentru Mircea Eliade, expert în religia Indiană și tibetană, Sambo este Shambala.

Demonstrația noastră pornește de la următorul pasaj din roman: „*am auzit pe unul dintre ei, pe cel care mi se părea cel mai bătrân pentru că avea mustăți, l-am văzut ridicând brațul*

către tavan, parcă ar fi indicat o direcție, și l-am auzit rostind cu un glas solemn: „Sambdl”. Toți au amuțit deodată și și-au plecat ochii în farfurie. Apoi au repetat, pe rând: „Sambdl Sambdl”... în acea clipă am simțit un fior necunoscut până atunci: simțeam că pătrunsesem într-un mare și cutremurător secret”. Doar pentru copilul Ștefan, plasat la distanță de masa convivilor, cuvântul necunoscut a devenit „Samba” sau „Sambo”. Pronunția cuvântului scris de Eliade – „Sambdl”, mai ales în partea repetitivă – „Sambdl Sambdl”, este similară cu cea a cuvântului „Shambala”, auzit neclar sau de către un necunosător.

Iată ce ne spune Wikipedia despre Shambala: „În tradițiile tibetane budiste și indiene budiste, **Șambala** sau **Shambala** (scris, de asemenea, **Shambhala** sau **Shamballa**; este un regat mitic ascuns undeva în interiorul Asiei. Acesta este menționat în diverse texte antice, inclusiv Kalachakra Tantra, precum și în textele antice ale culturii Zhang Zhung care a precedat budismul tibetan din vestul Tibetului. Indiferent de baza sa istorică, treptat-treptat Shambala a ajuns să fie văzută ca un ținut pur budist, un regat fabulos a cărei realitate este vizionară sau spirituală la fel de mult ca cea fizică sau geografică. Acesta a fost forma sub care mitul Shambalei a ajuns în Occident, unde a influențat căutătorii spirituali budiști dar și pe cei care nu erau budiști; și, într-o anumită măsură, a influențat cultura populară în general”. (<https://ro.wikipedia.org/wiki/Shambala>)

Iată ce simte copilul Ștefan, după ce a pășit în spațiul sacru: „Am înțeles că există aici, pe pământ, lângă noi, la îndemână noastră și totuși invizibil celorlalți, inaccesibil celor neinițiați — există un spațiu privilegiat, un loc paradisiac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita, apoi, toată viața. Căci în Sambo simțeam că nu mai trăiesc așa cum trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire”. (Eliade, 1999: 74)

În mitologia românească, un asemenea loc este lumea blajinilor. „Lumea Blajinilor – o definire enigmatică, destul de complexă și de mult apusă – își trage obârșia din înrâurirea unei concepții de străveche factură mitică, care admite și are ca suport realitatea unor lumi coexistente. ... Lumea Blajinilor, după opinia bătrânilor, trăiește undeva, la capătul pământului, pe Apa Sâmbetei, apă care desparte viața pământeană de tărâmul celor trecuți în neființă. O lume care, după opinia bătrânilor, a intrat în grația divinității datorită modestiei și a purității sale morale. Prin sistemul mitului de acumulare spontană se deduce că Blajinii, în lumea lor imaginară, au rânduite și sărbătorile de Paște, fenomen care este sărbătorit și de pământeni, deși limita de

înțelegere a sensului sărbătorii, în toată complexitatea sa magico-mitică, este depășită”. (ȚĂRANU, Petre, Paștele Blajinilor, ediția online a revistei „Limba Română” <http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&n=2589>, 13.01.2017)

Istoricul religiilor și exegetul miturilor, Mircea Eliade, nu putea rata integrarea Shambalei între destinațiile „retragerii din lume” ale lui Ștefan Viziru.

Camera secretă a adultului Ștefan, dintr-un hotel bucureștean ieftin, își dovedește imposibilitatea de a fi „camera Sambo” a copilăriei. Este un simplu spațiu privat, necunoscut celorlalți până la un anumit moment. În ea intră Ileana, Biriș, este adăpostit legionarul Ioachim Teodorescu. Nu este o „cameră extraistorică și atemporală” așa cum îl persifla Biriș pe Ștefan. Este mai degrabă reprezentarea de tip proustian a căutării timpului pierdut, a beatitudinii resimțită o singură dată, în copilărie. Istoria năvălește și în ea.

Mircea Eliade definea conceptul de „teroare a istoriei” ca „*experiența unui om care nu mai este religios, și care, în consecință, nu mai are nicio speranță de a găsi o semnificație ultimă pentru drama istoriei și care este obligat să suporte crimele istoriei fără a-i înțelege rolul. (...) Dar când evenimentele istorice sunt golite de orice semnificație trans-istorică și ele nu mai reprezintă nimic din ceea ce reprezentau pentru lumea tradițională – încercări pentru un popor sau pentru individ – atunci avem de-a face cu ceea ce eu numesc „Teroarea istoriei”*”. (Eliade, 2007: 111) Remediul pe care omul contemporan îl are la îndemână este indicat de scriitor în paginile aceluiași volum: „*Creația este răspunsul care poate fi dat destinului, „terorii istoriei”*”. (: 111)

Camera de hotel, închiriată de Ștefan pentru a fi un refugiu secret, nu poate înlocui camera Sambo. Spiridon Vădastra care locuiește în camera alăturată este un avocat fără procese, ambițios, frustrat, turnător – omul Siguranței, escroc și mitoman. Față de idealismul lui Ștefan Viziru, caracterul lui Vădastra este contraponderea. Totuși, în locul lui secret de refugiu, Ștefan Viziru încearcă să între într-o altă viață și crede că acolo își va descoperi Eul profund, că-l va găsi pe Ștefan „*cel adevărat, fără griji, fără dorințe, fără amintiri chiar*”, printr-o formă de creație: pictura. În acest substitut de camera Sambo i se pare că Istoria poate fi suspendată, poate chiar timpul să fie suspendat. Acolo speră la o fugă de și din Istorie, dar convorbirile din camera alăturată aduc viața cotidiană, Istoria, în camera secretă. Alter egoul lui Ștefan, Ciru Partenie are

o altă raportare la literatură ca act creator. Ciru Partenie vrea să-și și scrie opera, dar să și trăiască în timp, nu în afara lui. Cu privire la Ciru Partenie, Biriș afirma că este imposibil să-și trăiască viața și să scrie, în același timp. Biriș este personajul care are dreptate cu privire la consumul de sine pe care îl presupune actul creației veritabile. În ultima sa zi, Partenie ezită între a rămâne acasă și a continua să scrie și a ieși, în lume, către lume, către viață. A ales să iasă și a ieșit din viață, a închis în urma sa ușa creației salvatoare îndreptându-se spre Marea Trecere.

Iubind două femei în același timp, Ștefan spera să experimenteze iubirea Sfinților pentru toți oamenii, ca o modalitate de ieșire din Timp. Într-o discuție cu Ileana, Ștefan întreabă: „*cum se face că Timpul nu trece pentru sfinți, cum se face că un sfânt nu simte lucrul acesta pe care-l simțim noi: că trece Timpul. Un sfânt nu trăiește ca noi în Timp: trăiește numai în prezent, nu are trecut*”. (Eliade, 1999: 56) Experiența lui Anisie i se pare revelatoare și dezirabilă, deși inaccesibilă lui Ștefan: „*pentru el, Natura începe să devină nu numai transparentă, ci și purtătoare de valori. (...) El descoperă în Natură nu acea vacanță a Spiritului pe care o caută unii din noi, ci cheia primelor revelații metafizice: taina morții și a reînvierii, a trecerii de la neființă la ființă*”. (: 67)

Ștefan Viziru explorează o serie de posibilități de ieșire din Istorie și din Timpul profan: camera Sambo, arta plastică, literatura, dragostea, sanctitatea și contopirea cu natura. Trecând în revistă posibilitățile explorate de Ștefan Viziru, putem remarca că Mircea Eliade se reține în a aborda extremele: perspectiva filozofică asupra Timpului și cea religioasă. Între cele două, Ștefan cercetează toate ipotezele pe care și le poate închipui, deși Biriș îi vorbește de metafizica lui Heideger iar Anisie îi vorbește despre Dumnezeu.

În fața Istoriei, filozoful Biriș adoptă aceeași atitudine ca și ciobanul din Miorița. El este torturat până la moarte de către doi din foștii lui prieteni deveniți agenți de Securitate (paralelismul cu balada este evident) pentru a dezvălui un mesaj politic suspect. Aflându-se între viața și moarte, Biriș își transferă situația în plan escatologic. În opinia noastră, primele versuri ale baladei, (“Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai ...”), repetate continuu de Biriș în roman, capătă funcția unor mantre destinate să-i faciliteze Marea Trecere. În agonie, filozoful nu numai că se pregătește de Marea Trecere, dar și descoperă corespondentul mitic al situației din plan real:

„*Mări, se vorbiră, / Ei se sfătuiră/ Pe l-apus de soare / Ca să mi-l omoare/ Pe cel moldovan,/ Că-i mai ortoman...*”

Continuă să recite versurile baladei chiar și sub tortură, persiflandu-și tortionarii, care căutau un anumit mesaj politic: „*Așa începe orice mesaj: „Pe-un picior de plai, / pe-o gură de rai...” Dar nu poți să-l descifrezi dacă n-ai cheia*”. (Eliade, 1999: 501) Cei din jurul lui Biriș cred că acesta delirează. El descoperise de fapt o cale de a-și învinge propriul destin, prin apelul la un arhetip mitic care implică abolirea timpului profan. Mai precis, Biriș anulează istoria profană pentru a intra într-o istorie exemplară, către care se îndreptă și omul arhaic în situațiile cruciale ale existenței sale. Prin repetarea unei ancestrale paradigme situaționale Biriș transfigurează sensul propriei sale experiențe în același mod în care ciobanul din *Miorița* își convertește moartea „*într-un mister al tainei nunții maiestuos și feeric care, în cele din urmă, îi permite să triumfe asupra propriului destin*”. (Eliade, 1995: 248) În studiile sale, Eliade a descoperit originile liturgice ale baladei *Miorița* și le-a folosit în *Noaptea de Sânziene*. Pentru Biriș, versurile baladei țin loc de liturghie și ultimă împărtășanie. Sociologi români din perioada interbelică, de mare anvergură științifică, precum H. H. Stahl și Constantin Brăiloiu, au ajuns la concluzia că versurile baladei au avut inițial rol de incantație, „*elementul verbal al unui sortilegiu*”. (Brăiloiu, 1946: 305 ; apud. Chimet, 1992: 298)

„*Versurile din Miorița sunt simple parafraze ale acestor bocete: adică citațiuni savante din genul ritual al bocetului, folosite în balade, și uneori în colinde [...]*”. (Stahl, 1938: 272; apud. Chimet, 1992: 270)

Eliade folosește versurile baladei în roman, puterea lor magică exorcizând moartea lui Biriș, transportându-l imaginar, din condiția sa profană în timpul mitic al *Mioriței*. În opinia noastră, episodul morții lui Biriș este influențat și de ideile filozofului Nae Ionescu (Nae Ionescu (1890-1940) a fost cel mai marcant profesor de filosofie și logică dintre cele două războaie mondiale. A fost profesorul unor mari personalități, pe a căror destine culturale și-a pus amprenta definitiv: Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Constantin Noica, etc.), potrivit căruia durerea poate fi convertită în bucurie dacă este privită ca o etapă inițiativă spre marea eliberare. (Ionescu, 1995: 14-20) O altă similaritate între *Miorița* și romanul lui Eliade este atașamentul personajelor (Ciobănașul Moldovan - Biriș) față de mamele lor. În roman Coana Viorica este ca o a doua mamă pentru nepotul ei orfan, Petre Biriș, pe care l-a crescut. Amândoi vor să ascundă mamelor adevărul despre soarta lor (moarte, tortură) și vor să le mângâie durerea fie prin imaginea nunții fie prin cea a unei boli reale dar care nu i-a fost fatală lui Biriș. În baladă: „*Iar la cea măicuță/ Să nu-i spui drăguță,/ Că la nunta mea a căzut o*

stea”. În roman: „Să-i spui și Coanei Viorica, dar să nu-i spui așa. Să nu-i spui cum m-ai văzut. Să n-o sperii. Să-i spui c-a fost tuberculoză, ca și pe mama. Așa a murit și mama. De tuberculoză. Eu eram condamnat de mult”. (Eliade, 1999: 235)

Mai există o scenă în *Noaptea de Sânziene* care, în viziunea noastră, are conotații mioritice, prin transcederea unui destin nefericit și tragic către nunta postexistențială. Romanul se sfârșește cu moartea Ilenei și a lui Ștefan, uniți prin dragostea care transformă accidentul lor în nuntă. Ștefan îi spune Ilenei „mireasa mea” pe tot parcursul discuției lor de final și amândoi acceptă moartea ca singura modalitate de a fi uniți pe vecie. Eliade considera motivul morții-nuntă ca fiind unul păgân, preluat superficial în creștinism.

În roman regăsim încă un mit folosit intens de Eliade în proza sa: *Tinerețe fără bătrânețe și Viață fără de moarte*. Basmul a fost cules de Petre Ispirescu în 1838. Nu doar bogăția acestui basm îl atrage atât de intens pe Eliade, ci faptul că în acest basm se regăsesc idei filozofice și religioase ale autorului *Noptii de Sânziene*: necesitatea unei călătorii și a întoarcerii (*Mitul Eternei Reîntoarceri*) pentru a putea găsi Sinele, echivalența între uitare și pierdere a Sinelui, definiția libertății (a putea trăi în afara timpului și spațiului). În *Noaptea de Sânziene* basmul *Tinerețe fără bătrânețe și Viață fără de moarte* este transpus prin intermediul lui Ștefan Viziru. Încă din copilărie, de când a aflat de camera Sambo, Ștefan încearcă reîntoarcerea la acea stare de beatitudine pe care a experimentat-o în puținele momente când s-a aflat în cameră. Întreaga sa viață de adult încearcă să fugă de Istorie, de Timp, de Eul său prozaic spre a-și descoperi Sinele nemuritor. Ștefan călătorește într-o mulțime de țări, dus de destin dar și de propria-i dorință de evadare. Într-o discuție cu o amantă a sa, domnișoara Zissu, Ștefan își definește idealul, identic cu cel al fiului de împărat din basm: „Nu vreau să îmbătrânesc. Să mă mineralizez sufletește. Și într-o bună zi să mor. Vreau să trăiesc de-a pururi. tânăr. Ca în basmul nostru *Tinerețe fără bătrânețe și Viață fără de moarte*. Cred că am acest drept de a-mi cere partea mea de nemurire. „Nemurirea sufletului!” exclamă aproape întristată d-ra Zissu. „Toti suntem nemuritori. Dar trebuie să murim întâi!”. (: 285) Întâlnindu-se cu Ileana – binecuvântarea și neliniștea vieții lui, amândoi urcă în mașina cu care vor avea accidentul fatal. Iubirea lor absolută, destinul lor, viața lor, toate se regăsesc întregi în acea ultimă clipă când s-au privit intens.

„Simți în acea unică nesfârșită clipă, întreaga beatitudine după care tânjise atâția ani, dăruită în privirea ei înlăcrimată”. (: 556) O clipă cât eternitatea, dincolo de timp și de spațiu.

Protagoniștii s-au eliberat de timp, mașina neagră conducându-i către tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte.

Ștefan și Ileana – Tristan și Isolda. Trimiterea către mitul iubirii imposibile în această lume este directă. Ileana vorbește despre legenda celor doi îndrăgostiți:

„... atunci, în 1936, îmi repetam ca să îmi bat joc de mine și ca să mă trezesc, îmi repetam că e ridicol, că parcă ar fi ca în Tristan și Isolda...Ștefan, pentru mine, a fost ca în Tristan și Isolda. În noaptea aceea mi-ai dat, poate fără să vrei, fără să știi, mi-ai dat să beau o otravă, mi-ai otrăvit sângele, mi-ai otrăvit sufletul, și eu n-am mai trăit ca oamenii vii și treji, ci așa cum trăiesc umbrele, cum poate că trăiesc morții, numai din amintiri, din acele nefericite, scurte, dezastruoase sferturi de oră pe care mi le dădeai tu, apărând cu un buchețel de lăcrămioare ca să-mi spui că ești îndrăgostit de mine, dar îmi spuneai asta o dată, cel mult de două ori pe an, și în restul prețioaselor minute pe care mi le dăruiai, îmi vorbeai de mașina cu care ar fi trebuit să vin și n-am venit”. (: 553) La sfârșitul ciclului de 12 ani de peregrinări prin viață și prin lume, în căutarea Sinelui, Ștefan recunoaște și își asumă și soarta lui Tristan: *„Am știut de la început, de când te-am zărit, că te iubesc, că am să te iubesc toată viața, că mi-ai fost ursită, că am băut împreună din aceeași otravă”. (: 553)*

Aflat la Lisabona, Ștefan are o aventură cu domnișoara Zissu, o femeie „ușoară”, o ademenitoare „ispititoare și insașiabilă”. (Simion, postfață, Eliade, 1999: 567) fără nicio aplecare sau apetit pentru filozofie sau teoriile amantului. Lisabona este insula Ogygia a lui Ștefan, unde acesta intră în rolul lui Ulise și cade în mrejele domnișoarei Zissu - nimfa Calipso sau Circe care locuia acolo. Pentru amândoi, Lisabona este o insulă, o oprire în drumul lor către o altă destinație: Ștefan vrea să ajungă acasă (București), domnișoara Zissu vrea să ajungă în America. Ca de obicei, trimiterea la Ulise și odiseea sa, este făcută direct, nu doar sugerată: *„Ești una din acele două ființe semi-divine: Calypso sau Circe. Iar eu, în acest moment, sunt una din infinitele variante ale lui Ulise, unul din acele milioane de eroi care repetă, de la Homer încoace, o mai mult sau mai puțin dramatică odisee personală în drumul lor spre casă. (...) Ești probabil, Calypso. Nimfa Calypso, îți aduci aminte, păstra captiv pe sărmanul Ulise, în insula ei cu patru izvoare și nenumărate specii de arbori. Probabil că aceasta e insula ta. (...) Am să-mi amintesc întotdeauna de tine cu multă dragoste și recunoștință. Așa cum își amintea Ulise de Calypso în Ithaca. Cum își amintea probabil chiar de Circe, deși voise să-l transforme și pe el în purcel, ca și pe tovarășii lui”. (Eliade, 1999: 282)* Deși domnișoara Zissu își sacrifică visul

de a emigra în America pentru a rămâne cu Ștefan, acesta, întocmai ca veritabilul Ulise, se desface din vraja nimfei și pleacă spre casă, spre cele două femei pe care le iubea.

Și mitul căutătorului Sfântului Graal este prezent în roman. Însuși Ștefan se aseamănă pe sine cu Persifal (Percival), în convorbirea cu înțeleptul Anisie, un inițiat am spune. Așa cum, în legenda Regelui Pescar, Percival este singurul care pune întrebarea justă „*Unde este Graalul?*”, Ștefan, la rândul său căuta acea unică întrebare revelatoare. Căci nu răspunsul va face revelația posibilă, ci întrebarea. „*Cum este Dumnezeu?*” îl întreabă el pe Anisie. Ofelia Ichim crede că: „*Ștefan Viziru este, deocamdată, prea dependent de normele timpului istoric, pentru a merita îngăduirea de a pune întrebarea corectă*”. (Ichim, 2001: 155) Noi afirmăm că nu știm dacă întrebarea lui Ștefan este sau nu întrebarea justă. Anisie nu-i respinge întrebarea, afirmă doar că Ștefan nu e încă pregătit pentru răspuns: „*Nu cred că aș putea să-ți răspund la această întrebare, vorbi Anisie. Oricum ți-aș răspunde, nu m-ai înțelege. Este și o chestiune de limbaj la mijloc...*”. (Eliade, 1999: 299) De altfel, Anisie respinge doar căutarea întrebării juste de către Ștefan Viziru. Prea multe cuvinte rostește omenirea, este de părere Anisie:

„*Acorzi încă o exagerată importanță limbajului, îi spusese târziu Anisie. Vorbeai de mântuirea dumitale în termeni de întrebări și răspunsuri. Ca și când mântuirea ar atârna de rostirea câtorva cuvinte mai mult sau mai puțin misterioase! Nu uita că istoria a fost posibilă și datorită unui exces de cuvinte. Ca să scapi de istorie, ca să te smulgi ei, încearcă să regăsești etapa aceea pierdută din viața umanității, în care cuvântul nu era decât purtătorul unei realități sacre*”. (: 300) Astfel încât, nu întrebarea justă este cea care contează ci sacralitatea cuvântului, Logosul.

Omul modern suferă vicisitudinile istoriei, este în mod inconștient inițiat în existența responsabilă prin însuși faptul istoricității sale. În ceea ce privește „inițiatorul”, conținutul inițierii sale... sunt aceleași încercări, același scenariu al morții și al învierii, care era tradus în ritualuri de popoarele arhaice, care revine continuu în experiența sa onirică. Structura profundă a vieții psihice a individului este reglată de aceleași modele care, odată, constituiau modele paradigmatică a existenței umane, arhetipuri care îi erau transmise cu credință și teamă, în limbajul ca o litanie al miturilor.

Omul, în concepția lui Eliade, urmează ceea ce Erich Neumann numea „ritualul destinului”, ceea ce este echivalent cu a spune, în lumea de azi, că sacralul nu este doar camuflat în profan, ci că profanul chiar este sacralul. S-ar putea reproșa acestei interpretări caracterul său

minimalist, dar prin exemplul lui Ștefan Viziru, care pare a arăta că în ultimul moment că premoniția acestuia se realizează, asistăm la o adevărată irumpere a sacrului în profan. Dar aici este vorba de moartea personajului, care se încadrează într-o altă categorie: Nu există decât două experiențe privilegiate care pun omul în contact direct cu „misterul totalității”: iubirea, ca o căutare a totalității și moartea ca „*un semn de lumină*”, contopirea în tot.

Eliade vede omul modern ca pe un credincios în istoricism, iar acesta este reprezentat de personajul Biriș. Dar, indiferent cât de tragic, patetic, injust sau haotic ar fi momentul istoric, individul este întotdeauna liber să se retragă din istorie, fie prin creație sau misticism. În mod paradoxal, istoricismul, deși extrinsec spiritului, este o introversiune degradată prin care spiritul încearcă să se regăsească prin sondarea adâncimii lucrurilor. Mitul face parte, dar, în același timp, creează o lume ficțională. Fiind o narațiune, mitul fundamentează creațiile epice (nuvele, romane, etc); de aceea, Eliade a fost convins că, și prin literatură, laolaltă cu celelalte arte, omul modern redescoperă sacrul camuflat în profan. Un roman reprezintă, atât pentru autor, cât și pentru cititor, retrăirea unui timp unic, primordial, cel al *facerii*, al rostirii primului cuvânt care a creat lumea. Cât imaginația nu va înceta să născocoască „*lumi ficționale*”, omenirea păstrează șansa mântuirii prin cuvânt. Artistul „*părăsește*” timpul obișnuit, cel uman, și se situează într-un alt „*timp*”, care-i permite să prezinte viața într-un mod adevărat. Este o retragere dintr-un prezent perceput ca inadecvat și care, pentru a fi „*salvat*”, are nevoie de un act de creație.

Moartea înseamnă adevărul suprem, unica ieșire din labirint. Aceeași căutare se regăsește în menirea existenței altui personaj, „*posedat*”, și el, de iubirea pentru două femei: Ștefan Viziru. Prin dragoste, el căuta, de fapt, moartea-eliberare, moartea – „*Crăiasă a lumii*” ori „*mireasă*”, precum în *Miorița*. Ștefan Viziru are revelația „*misterului cunoașterii prin iubire*”. Profesorul Biriș va muri, torturat de Securitate – găsindu-și „*libertatea*”, atât de mult râvnită, în versurile baladei. El recită *Miorița* ca pe un „*cod*”, ca pe un mesaj secret, venit din timpul libertății absolute. Moartea se transformă, și în cazul său, în izbăvire, în descătușare. Același rol de catharsis se regăsește și în destinul scriitorului Ciru Partenie. Toate „*punțile*” sale cu viața fuseseră tăiate; nici măcar actul de a scrie nu mai reprezenta o regăsire a unui alt timp și a unui alt scop al vieții. „*Blestemul*” său fusese dragostea, neîmplinită, pentru o femeie. Ieșirea de sub puterea „*blestemului*”, redescoperirea unei alte dimensiuni a existenței, se putea face numai prin moarte. Regizorul și actorul Bibicescu moare scriind adevărata și singura realizare a vieții sale: o piesă despre mitul morții.

Odată cu trecerea timpului ne îndepărtăm de începuturi, de desăvârșirea originară. Pentru ca noul să se poată naște și exista, condiția necesară este ca vestigiile vechiului să fie distruse integral. Lumea din *Noaptea de Sânziene* se prăbușește și eroii principali se pregătesc, conștient sau nu, de *Marea Trecere*. În reprezentările colective a tuturor popoarelor, legate sau nu de religie, moartea nu reprezintă sfârșitul, ci este un prag, un drum către o altă lume „nouă” pentru individ, dar în care radiază desăvârșirea începutului.

Miturile au însoțit omul și au atribuit sens ființării sale. Prin arhetipul ireproșabil, dezvăluit de mitul creației cosmice, omul se poate transforma și el în creator.

Universul în care miturile sunt vii este un univers deschis, deși este unul cifrat și plin de mistere. Acest univers plin de rosturi și semnificații se reverberează în individ sau într-o colectivitate prin „structurile și ritmurile sale”.

Mircea Eliade este de părere că literatura are o caracteristică aparte pe care o împărtășește cu mitologia. Este un mod de evadare din timp. Prin intermediul lor se depășește timpul individual și cel istoric, făcând posibilă suspendarea acestui timp și scufundarea, chiar și pentru un scurt moment, în atemporalitate.

În, *Mitul eternei reînțoarceri*, Eliade afirmă că „realitatea se dobândește exclusiv prin repetare sau participare”. (Eliade, b, 1999: 38)

Ca și Mircea Eliade, în numeroase cazuri mergând pe drumul deschis de el, renumiți oameni de știință și cultură cu lucrări consistente în domeniul filozofiei, psihologiei, antropologiei, etnologiei, etc., atribuie imaginarului simbolic o poziție decisivă în arhitectura conștiinței umane și cuprind literatura în aria lor de studiu, ca pe o modalitate principală de percepere și exprimare a realității.

Observăm, prin personajele *Noptii de Sânziene*, că actele lor reflectă funcția conștiinței de a crea și percepe simboluri, ca o modalitate de exprimare a omului complet, care construiește un raport între ființa umană și cosmos, care include latura sa intelectuală și latura afectivă, individualul și colectivul.

Capitolul V

Sociocritica romanului *Noaptea de Sânziene*

5.1. Introducere

În dicționarul explicativ al limbii române, găsim următoarea definiție: *Critică literară (și artistică)* = ramură a științei literaturii care analizează, interpretează, apreciază și orientează fenomenul literar, artistic contemporan în lumina unei concepții estetice. *Critică de texte* = comentarii și discuții asupra formei și conținutului unui text. (Dex, 2009: online)

Dincolo de definiția dicționarelor, există o întrebare care revine cu obstinație când ne referim la critica literară: este critica literară o știință sau reprezintă ea însăși o artă?

Un prim curent de gândire în critica românească este reprezentat de Titu Maiorescu și Șerban Cioculescu. Ei susțin că activitatea critică trebuie să fie una rațională, implicând distanța față de textul supus analizei, cu o abordare „*chirurgicală*”.

Un al doilea curent este cel reprezentat de George Călinescu. El a afirmat răspicat: critica literară este artă, implică o creație literară de idei, este chiar literatură. Ea implică un scenariu al curgerii ideilor, imaginație și ceea ce am numi cu un termen mai nou, empatie cu autorul și opera analizată. Așa fiind, Călinescu declara că cine nu a avut încercări de a scrie literatură, chiar nereușite, nu poate realiza un veritabil exercițiu critic pentru că nu înțelege literatura din interior.

Mă alătur, cu modestie, curentului „Călinescu” și consider critica literară ca fiind o componentă de importanță majoră a literaturii. Critica literară nu are, desigur, aceeași pondere culturală pe care o au celelalte genuri literare, dar este o ramură a literaturii. Dar, chiar considerând-o un gen literar, critica literară autentică trebuie să rămână în plan secund față de opera analizată. Criticul literar trebuie să aibă modestia ca analiza să nu excedă operei literare și autorului acesteia.

În sfârșit, mai există o definiție dată de critici și istorici literari importanți, reprezentată cu eleganță și erudiție de un Alexandru Paleologu sau un Eugen Simion, conform căreia critica

literară este, înainte de toate, o atitudine de admirație: cine nu știe, nu poate sau nu vrea să admire, este un neavenit în critica literară.

Indiferent însă de abordare, în critica literară s-au impus mai multe genuri care analizează textul literar din perspective diferite:

- **Critica sociologică (sociocritica):** Critica sociologică examinează literatura în contextul cultural, economic și politic în care a fost scrisă opera analizată. Acest gen de critică analizează opera literară din punctul de vedere al valorilor culturale, economice, politice pe care textul le conține explicit sau implicit.
- **Critica mitologică (mitocritica):** critica mitologică explorează modelele universale conținute în opera literară. Acest gen de critică folosește instrumentele antropologiei, istoriei, psihologiei și religiei comparate pentru a analiza modul în care un text operează cu mituri și simboluri proprii unor culturi și epoci specifice.
- **Critica psihanalitică:** analizează preponderent temele, conflictele și caracteristicile operei ca reflectând emoțiile, nevoile, stările psihice, dorințele subconștiente ale autorului.
- **Critica istorică:** analizează impactul politicii, ideologiei și cutumelor din societatea în care trăiește autorul asupra temelor, imaginilor și caracteristicilor textului analizat; acest gen de critică are în vedere evenimentele sau condițiile istorice din timpul în care a fost scrisă opera literară.
- **Critica răspunsului cititorului:** Această metodă de critică încearcă să descopere și să descrie ce se întâmplă în mintea cititorului unei anumite opere literare, încercând să-i interpreteze textul. De exemplu se poate apleca asupra motivelor pentru care un anumit personaj poate fi plăcut sau nu de către cititor sau asupra modului în care valorile culturale, religioase și sociale afectează receptarea textului. Câteodată se suprapune cu critica de gen prin faptul că explorează receptarea aceluiași text de către femei și bărbați.
- **Critica de gen:** Acest tip de critică examinează modul în care identitatea sexuală influențează creația și receptarea operelor literare. Studiile de gen își au originea în mișcarea feministă, când criticii literari au început să analizeze premisele neexplorate în legătură cu genul în operele literare. Criticii feminisți au analizat modul în care genul autorului poate influența, conștient sau inconștient, creația acestuia.

- **Critica biografică:** analizează modul în care înțelegerea vieții unui autor îi poate ajuta pe cititori să înțeleagă opera literară. Criticii biografici nu descriu pur și simplu viața autorului ci interpretează opera literară prin prisma evenimentelor care au marcat viața autorului.
- **Critica clasică (formalistă):** analizează îndeaproape opera în sine, diferitele elemente și construcții literare ca mod de explicare și interpretare a textului.

Cum tema prezentei lucrări o reprezintă critica literară prin prisma *reprezentărilor colective*, consider ca doar sociocritica și mitocritica pot satisface exigențele impuse de temă.

5.2.Perspectiva sociocritică

Am acordat un spațiu extins, în capitolul de istorie, mișcării legionare. Pe de o parte pentru că romanul își desfășoară bună parte din acțiune în perioada legionară și după rebeliunea legionară din 1941, iar pe de altă parte pentru că Mircea Eliade a fost un simpatizant convins al mișcării. Personajul principal al romanului *Noaptea de Sânziene*, Ștefan Viziru, este suspectat de legături cu mișcarea legionară și este închis în lagărul de la Miercurea-Ciuc. Mircea Eliade însuși a fost deținut pentru un timp la Miercurea-Ciuc pentru că a refuzat să se dezică public de mișcarea legionară, așa cum Ștefan Viziru refuză să semneze o declarație de dezicere, afirmând că nu a fost niciodată legionar și, în consecință nu are nimic de repudiat. Și alte personaje din roman au destinul marcat de epoca legionară și sfârșitul sângeros al acesteia. Ciru Partenie moare într-un schimb de focuri dintre poliție și un legionar. Nici în roman, Mircea Eliade nu are vreun rând de condamnare a mișcării, poate pentru că, împreună cu atâția tineri intelectuali ai generației sale aderase la spiritul naționalist-creștin al mișcării legionare.

Pentru Mircea Eliade, naționalismul nu era „numai iubirea de morți și de pământul nostru, ci este mai ales setea de eternitate a României”. (Eliade, 1990, II, în Introducere: 18) Mircea Eliade – ca și alți tineri intelectuali străluciți din generația sa - Emil Cioran, Radu Gyr, Petre Țuțea, Constantin Noica, Traian Herseni, Arșavir Acterian, Aron Cotruș, Ernest Bernea, Vintilă Horia, ș.a. – își asumase misiunea de a revela culturii universale geniul creator al poporului român și milita, în acei ani ai tinereții, pentru „*revoluția spirituală*” promovată programatic de curentul național-creștin.

Astfel, *generația 1927* cum avea să fie numită, a apelat la autenticitatea spirituală românească, la *tradiție*, la *creștină*, la *trăirea mistică*, trasând o linie cultural-politică

tutelată de Prof. Nae Ionescu. Eliade și colegii lui de generație au îmbrățișat naționalismul creștin – nu atât ca acțiune politică cât mai ales ca un legământ cultural – sub presiunea evenimentelor istorice și contextului politic interbelic, la care s-a adăugat nevoia poziționării și delimitării față de ascensiunea agresivă a ideologiilor politice totalitare de stânga sau de dreapta care se manifestau în Europa. *„Astăzi lumea stă sub semnul revoluției. Dar în timp ce popoarele trăiesc această revoluție în numele luptei de clasă și al primatului economic (comunismul), sau al Statului (fascismul), sau al rasei (hitlerismul), Mișcarea Legionară s-a născut sub semnul Arhanghelului Mihail și va birui prin harul dumnezeiesc”*. (Eliade, 1937: 1-2) *„Fără un naționalism bine intenționat, fără a ne imprima nota noastră, apăsător, în concertul european, riscăm să fim dizolvați, înghițiți. Chestiunea nu este de a te abține, de a fi spectator, ci dimpotrivă, de a reacționa la provocările veacurilor”*. (Eliade, 1990, în „Cele două Români”)

Naționalismul lui Eliade este de cea mai nobilă extracție patriotică și, împreună cu toți congenerii săi, îl revendică de la Eminescu. De altfel, se afirmă că Eliade - creatorul de mituri – a creat mitul Patriei:

„...Un neam care a dovedit uriașe puteri de creație, în toate nivelurile realității, nu poate naufragia la periferia istoriei, într-o democrație balcanizată și într-o catastrofă civilă” și în consecință afirma, fără urmă de echivoc, încrederea în efervescența și capacitatea de transformare, la nivel individual și societal, a fenomenului național și creștin: „ Cred în destinul neamului românesc; cred în revoluția creștină a omului nou; cred în libertate, în personalitate și în dragoste. De aceea cred în biruința Mișcării Legionare, într-o Românie mândră și puternică, într-un stil nou de viață, care va transforma în valori spirituale de universală circulație bogățiile sufletului românesc”. (Eliade, 1937, în „De ce cred în biruința Mișcării legionare”)

În acest context este ușor de înțeles de ce Eliade nu are o atitudine tranșantă de condamnare a legionarismului în romanul *Noaptea de Sânziene*. Mai mult, episodul în care deținuții legionari află de moartea „Căpitanului” este unul extrem de dramatic:

“Apoi Ștefan auzi un strigăt sugrumat, sălbatic, de fiară rănită: L-au împușcat pe Căpitan! Nu se mai auzi atunci nici o răsuflare în toată curtea. Tăcerea aceea împietrită i se păru mai cumplită decât orice strigăt. În clipa următoare, îi văzu pe toți căzând în genunchi, izbucnind în plâns, gemând. Unii se loveau cu capul de pământ. Alții urlau ca un câine lovit. Cu armele în mâini, jandarmii îi priveau. Ștefan își făcu o cruce și-și plecă fruntea, fără gânduri.” (Eliade, 1999: 164-165)

Așa cum anticipase cu ani în urmă, România avea să geamă agonic sub cizma bolșevismului. Bețiile, violurile, furturile la care s-au dedat soldații bravei Armate Roșii sunt realist zugrăvite în roman, la fel și primii ani ai comunismului sălbatic. Teroarea istoriei se prăvălea peste țară, de data aceasta luând forma „*terorii roșii*”. Protagonistii unei alte iubiri imposibile din roman, Cătălina – acostată de un soldat rus beat - și Biriș – torturat până la moarte în beciurile Securității, mor în acei ani tulburi și tragici. Ștefan Viziru, ca și Mircea Eliade, se va sustrage acestei terori. Rămâne, fortuit în străinătate, eliberat provizoriu și iluzoriu de această teroare roșie a istoriei. Istoria însă îl ajunge din urmă, prin veștile din țară, și-l apasă. De teroarea globală a istoriei nu este decât o singură cale de eliberare, pe care Ștefan o va găsi peste câțiva ani, într-o ultimă și supremă revelație.

5.3.Perspectiva mitocritică

5.3.1.Aspecte teoretice

Dacă sintagma *mit literar* a intrat deja în vorbirea curentă, istoria sa, însă, nu este prea cunoscută. Este important pentru cei care se ocupă de literatură să cunoască formarea și evoluția noțiunii de mit literar, pentru că deși mitul este prezent în textele literare, asta nu înseamnă că, în mod necesar, *mitul literar* este totuna cu noțiunea de *mit*.

Istoria mitului literar reflectă atât încercarea de elaborare a unei definiții a mitului literar de natură a-l separa de terenul indefinit al mitului, cât și pretenția de a afirma că nu există mit fără literatură.

Istoria cuvântului *mit*, începe în anii 1930 sub influența studiilor filozofice ale lui Schelling sau Nietzsche (așa cum am arătat în capitolul referitor la imaginar și iluzie), a studiilor psihanalitice ale lui Freud sau Jung (deja citați și ei în prezenta lucrare) și a mitologiei comparate, munca de cercetare fiind în continuă desfășurare.

Există trei faze ale acestei istorii, pe care le voi expune în cele ce urmează:

- a.Faza ante-definire a mitului literar, a raportului dintre mit și literatură;
- b.Faza definirii mitului literar;
- c.Faza consolidării definiției și noțiunii de mit literar.

a.Raportul dintre mit și literatură.

Mă voi referi la perioada în care începe să se pună problema raportului mit-literatură, oralitate-scris, teoreticieni importanți aplecându-se asupra acesteia.

André Jolles, lingvist și istoric de artă olandez, care în *Forme Simple* (Jolles, 2012: 54) definește mitul ca o formă simplă, anterioară limbajului scris, dar capabilă să se actualizeze prin el însuși și prin textul literar. Din punctul său de vedere, forma simplă este un fel de forță care se află la originea oricărei opere literare, „care se produce în limbaj și care operează asupra limbajului însuși”. (Jolles, 2012: 128) „Forma simplă a mitului este constituită din jocul întrebării și al răspunsului. Întrebarea, de-abia pusă, își găsește răspunsul, iar acest răspuns este acela căruia nu i se mai poate adresa o altă întrebare, pentru că întrebarea se anulează imediat ce este pusă; acest răspuns este decisiv”. (Brunel, coord., 2003: 42) Din această perspectivă, există deci o continuitate între mit și literatură: literatura reprezintă definitivarea formei simple a mitului. Se ajunge astfel la stabilirea unui echilibru în raportul mit-literatură, dar care nu avea să dureze. Pentru că V.I. Propp în „*Morfologia basmului*” pusese deja în evidență distincția dintre mit și literatură. Referindu-se la miturile popoarelor antice (greci, romani, babilonieni, chinezi, indieni, egipteni) el afirmă:

„Noi nu am cunoscut aceste mituri direct de la creatorii lor, care aparțineau claselor inferioare ale societății, ci le cunoaștem în interpretarea dată de literatură. Le cunoaștem prin intermediul lui Homer, al tragediilor lui Sofocle, operelor lui Virgiliu, Ovidiu, etc... Recunoaștem acestor mituri un autentic caracter popular, dar trebuie să știm că nu le avem în forma lor pură și că nu le putem compara cu materiale folclorice culese direct din popor. Situația este identică în cazul miturilor egiptene. Aceste mituri ne-au parvenit în redactări secundare.” (Propp, 1970: 22)

Denis de Rougemont, pe la sfârșitul anilor 1930, introduce o oarecare opoziție între mit și literatură: „Din moment ce miturile își pierd din caracterul lor esoteric și din funcția sacră, ele se estompează în literatură.” (Rougemont, De, 1987: 35)

Wellek și Warren în „*Teoria literaturii*” remarcă de asemenea o deosebire între mit - parte orală a ritualului, social, anonim și comunitar – și literatură, care se interesează doar de câteva aspecte ale mitului, precum narațiunea, reprezentările simbolice, etc. (Wellek și Warren, 1967)

Gilbert Durand a introdus conceptul de *mitocritică*, prin anii 1960. El afirmă că literatura și în special romanul este un departament al mitului. (Durand, 1999)

Georges Dumézil, cu care Mircea Eliade a avut o corespondență susținută, va spune mai târziu în, *Mit și epopee*, că încercarea de a reconstitui un mit plecând de la cariera sa literară este dificilă, deoarece, „narațiunea a devenit un scop în sine”. (Dumezil, 1993: 7)

Claude Lévi-Strauss este și mai radical: el privește literatura ca pe o adevărată degradare a mitului, „un ultim murmur al unei structuri muribunde” (Levi-Strauss, 1996: 105) și afirmă cu referire la roman: „s-a născut din extenuarea mitului... fără a reuși să găsească în interior sau în exterior secretul prospețimii de demult”. (Levi-Strauss, 1996: 106)

În *Mit și Gândire în Grecia Antică* Jean Pierre Vernant afirmă că, transformându-se în literatură, mitul își pierde, printre altele, „*misterul și sugestia*”. (Vernant, 1995 : 203-210)

Până la sfârșitul anilor 1960 relația dintre mit și literatură era în detrimentul literaturii. Această situație se datora probabil faptului că mitul era privit ca „*tradiție sacră, revelație primordială, model exemplar*” (Eliade, 1978 : 9) familiar în special etnologilor, sociologilor și istoricilor religiilor.

b. Definirea mai riguroasă a mitului literar

Primul care a folosit expresia *mit literar* a fost Pierre Albouy. (Albouy, 2012) Sintagma introdusă de Albouy descrie fără ambiguitate recursul la mit, moștenit prin tradiție orală sau literară și pe care „*un autor îl tratează și îl modifică cu mare libertate și căruia îi adăugă semnificații noi*”. (Albouy, 2012: 9) El precizează: „*când o asemenea semnificație nu este susținută de elementele tradiției, nu ne găsim în prezența mitului literar.*” (Albouy, 2012: 12)

În această perioadă se dezvoltă mitanaliza și mitocritica, două tendințe critice care se raportează la mit. Mitanaliza a fost elaborată de Denis de Rougemont între cele două războaie mondiale, dar și-a găsit forma definitivă mai târziu grație studiilor lui Eigeldinger și Durand. Durand este întemeietorul mitocriticii.

Mitocritica este o abordare specializată în analiza textelor și studiul miturilor literare, care „*trebuie să devoaleze un sistem pertinent de dinamici imagine, comparând în tablouri marile structuri figurative, fluxul și refluxul lor într-o cultură și la un moment cultural dat*”. (Brunel, 1998: 42)

Mitanaliza permite extinderea rezultatelor obținute prin intermediul mitocriticii: „*Reprezintă aplicarea metodelor pe care le-am elaborat pentru analiza unui text într-un câmp mai larg, acela al practicilor sociale, al instituțiilor, al monumentelor dar și al documentelor*”.

(Durand, 2004: 182) Mitanaliza este deci, după cum afirmă De Rougemont o studiere a literaturii, dar și un studiu al societății contemporane.

Afirmarea acestor noi tendințe critice marchează creșterea interesului pentru studiul apariției miturilor în textele literare. Mitul începe să fie privit ca un mijloc posibil de înțelegere a literaturii. Literatura este percepută, și datorită scrierilor lui Hans Blumenberg (filolog și filozof german, 1920-1996), ca o nouă stare de agregare a miturilor, care permite supraviețuirea acestora.

Lotman și Minc (semioticieni și istorici ai culturii estoni) au stabilit complementaritatea mitului și a literaturii, capabile să se influențeze și să se îmbogățească reciproc, două fețe ale aceleiași monede.

c. Consolidarea noțiunii de mit literar.

Din anii 1980 înapoi asistăm la o răsturnare în raportul mit-literatură. Dacă în primă fază, literatura era considerată un *departament al mitului*, se ajunge acum la afirmația că mitul nu ar exista fără literatură. Printre exponenții noului curent în critica literară, îi enumerăm pe Northrop Frye (1912-1991, critic literar canadian și teoretician al literaturii) Pierre Brunel (critic literar francez specializat în literatura comparată) și Régis Boyer (Prof. univ. francez specialist în limba și civilizația scandinavă).

În esență, aceștia afirmă că miturile nu au putut ajunge până la noi, decât prin intermediul literaturii: *Iliada și Odiseea* lui Homer, *Antigona* lui Sofocle, *Ramayana* și *Mahabharata*, etc. Și că ele nu supraviețuiesc decât prin operele literare.

În concluzie, analizând istoria noțiunii de *mit literar*, am observat că există o dificultate evidentă de a defini în mod precis această noțiune. Două sunt cauzele posibile ale acestei stări de fapt:

- Noțiunea de *mit literar* s-a născut ca opoziție față de ideile care acordau o importanță secundară literaturii față de mit, scopul fiind mai degrabă poziționarea mitului în raport cu literatura și nu o apreciere a rolului mitului în literatură;
- Însuși conceptul de *mit* pare a fi abordat diferit de savanții preocupați de fenomen, poziția sub acest aspect nefiind una clară.

Sintetizând totuși opiniile trecute în revistă mai sus, se poate afirma că mitul literar este una dintre posibilele expresii lingvistice ale mitului, care primește conotații estetice.

Optez pentru această formulare, deoarece savanții enumerați s-au referit în analizele lor la opera literară cultă, fără a analiza expresiile folclorice ale mitului: balade, basme și legende populare, care, timp de secole nu au avut un suport literar scris, literatura scrisă nu a putut constitui un vehicul de transmitere a mitului din generație în generație. Totuși acestea au supraviețuit timp de secole sau milenii, în frumusețea lor netulburată, ajungând până la noi prin intermediul culegătorilor de folclor, care nu au făcut decât să aștearnă pe hârtie opera populară orală, fără a interveni estetic asupra ei. Până la a vedea lumina tiparului, miturile arhaice au supraviețuit în mentalul colectiv deoarece reprezintă esența viziunii despre cosmos, divinitate, lume și viață a unor comunități umane determinate.

5.4. Mitocritica romanului *Noaptea de Sânziene*

Pozitivismul științific care a marcat secolul al XIX-lea, a indus în domeniul criticii literare dar și al esteticii serioase controverse care au avut ca obiect modelarea unui criteriu unic potențial aplicabil majorității operelor literare, așa numita „*analiză raționalistă*”, transmisă printr-un limbaj lipsit de semantică, fără un mesaj asumat; astfel sociocritica, printre alte metode de analiză, a depus un efort aproape obsesiv în sensul demitizării, efort care, în mod paradoxal, s-a transformat el însuși într-un fel de mit. Este o perioadă în care mitului nu i se acorda decât rolul de ficțiune. Totuși, secolul al XX-lea restabilește echilibrul în abordarea obiectivă a relației dintre mit și literatură, dintre imaginarul mitic, la care am făcut referire în această lucrare, și realitatea istorică. Pentru a compensa parcă raționalismul secolului anterior, literatura este inundată de mitologic, așa cum nota Gilbert Durand, mitul fiind capabil să transceadă și epocile negatorii. Abordarea mitanalitică a operei lui Eliade a fost propusă de discipolul și colaboratorul său Ioan Petru Culianu. (Culianu, 2006)

Eliade însuși, a abordat hermeneutic textele lui Eminescu din perspectiva mitocritică, în eseul său *Insula lui Euthanasius* (1943). Este adevărat că noțiunea de mitocritică încă nu fusese lansată *expressis verbis* (se va întâmpla în anii '60 prin Dumezil), dar de Rougemont elaborase deja concepția mitanalitică. Eliade, abordând opera eminesciană în contextul curentului romantic târziu, susține că prezența în literatura romantică a unor simboluri comune (mitul dublului, nostalgia paradisului, ș.a.) nu ar fi rezultatul influențelor reciproce ale artiștilor ci împărtășirea

aceleiași experiențe metafizice, Eliade observă că operele eminesciene conțin un simbolism ce provine din mituri, ritualuri, cu alte cuvinte dintr-un fond spiritual. Chiar artistul modern apelează în creația sa, conștient sau inconștient, la fondul mitologic. Așadar, ar fi greu de conceput existența unei discontinuități între arhaic și modern, iar un studiu ontologic poate evidenția existența unor modele mitologice ale evoluției istoriei culturale a unei colectivități umane date. Propriile sale studii, dar și influența scrierilor lui Carl Jung, în privința memoriei colective și a arhetipurilor, l-au determinat pe Mircea Eliade să afirme că în fiecare persoană există amintirea unor timpuri imemorabile, încărcate de o anumită simbolistică, amintiri care își croiesc drumul în operele literare. Tezele lui Eliade „*Insula lui Euthanasius*” dar și activitatea acestuia de istoric al religiilor l-au determinat pe I. P. Culianu să treacă dincolo de raționalismul literaților care depuneau eforturi sortite eșecului de a se înscrie în sfera oamenilor de știință prin discuții sterile cu pretenții savante, Culianu insistând pentru lectura operei literare văzută ca mit. (Culianu, 2006: 95) punând accentul pe interpretarea și descifrarea textului literar de către cititor. Pornind de la constatarea că omul însuși este o creație a mitului și nu un creator al acestuia (Culianu, 2006: 150), Ioan Petru Culianu vrea să readucă la lumina zilei mitul și fantasticul, într-o lume a exploziei tehnologice, prin promovarea mitanalizei definită ca o metodă practică de identificare a miturilor ascunse în textul literar, de analiză a acestora, urmată de stabilirea câtorva posibilități din multitudinea de sensuri lingvistice. Demersul este menit să releve elementele imuabile care țin de esențe, mitanaliza având ca obiect, în definitiv, exhibarea constantelor antropologice (pe care le regăsim la F. Brown și Susan Staiger).

În prefața la ediția franceză a *Noptii de Sânziene*, Mircea Eliade își exprima convingerea că „*este justificat să citim în el deprecierea istoriei (adică, despre evenimente fără modele transistorice), și în această respingere a profanului, a timpului continuu, o anumită « valorizare » metafizică a condiției umane*”. (Eliade, 1952) Desigur, această reacție a lui Eliade ar putea fi explicată prin tulburările politice și sociale din România interbelică, de ororile celui de-al II-lea Război mondial. Înclin să cred însă, că încercarea de a ieși din istorie atât de prezentă în proza lui Eliade, se datorează credințelor sale intime, ale savantului bun cunoscător al miturilor arhaice românești, dar și miturilor altor culturi. Pe de altă parte poziția lui Mircea Eliade cu privire la timpul istoric, se înscrie într-o mișcare mai amplă de la începutul secolului al XX-lea, denumită „*criza istoriei*”. Mircea Eliade a avut legături cu această mișcare în istoriografie și cultură, deosebit de puternică în Germania. Astfel, s-a alăturat cercului *Eranos* și

a corespondat cu Carl Gustav Jung, Henry Corbin și alți intelectuali ai generației sale, care căutau „*religia de după religie*”. În aceiași ani, Eliade a lucrat și la un studiu important asupra șamanismului, care a fost publicat în Franța în 1951. Mac Linscott Ricketts, un epigon și biograf al lui Eliade spune că acesta a întrerupt lucrul la studiul despre șamanism, pentru a începe lucrul la *Noaptea de Sânziene* în 1949. Am arătat deja că Ștefan avea darul de a vedea dimensiunile ascunse ale adevărului ultim de dincolo de lumea înșelătoare și superficială a istoricității. Întregul roman circumscrie teme ale timpului și istoricității, a spațiilor imaginare și a sincronicităților misterioase, de predestinare și soartă. Am arătat în capitolul anterior că miza lui Ștefan este ieșirea din timp. Timpul istoric este marcat de persecuții, război, distrugere; dar, dincolo de istorie este un timp cosmic, nelimitat. Pentru Anisie, numai timpul ciclurilor planetare, fazele soarelui și ale lunii, sunt importante. Pentru el nu există decât timpul cosmic și respinge cu îndârjire timpul istoric. Niciun eveniment major național sau internațional, nu este semnificativ. Anisie ia seama numai la timpul în care se întâmplă marile evenimente cosmice. Este mulțumit să contemple fiecare fenomen astral și să-i caute semnificații, trăind astfel o continuă revelație. Pentru el natura nu doar devine transparentă dar și purtătoare de valori. Anisie descoperă în natură cheia unor revelații metafizice fundamentale – misterul morții și al învierii, trecerea de la neființă la ființă. Anisie vorbește despre esența timpului și istoria care urma să aibă un sfârșit apocaliptic pentru umanitate în curând. „*Un alt război va urma acestuia, și apoi altul, până când nimic din ceea ce a fost nu va rămâne, nici măcar ruinele!*” Dar, ne spune Anisie, acesta este numai un adevăr parțial. Pentru omul istoric, pentru omul care vrea și se declară creator exclusiv al istoriei, perspectiva unei anihilări cvasi-totale este fără îndoială catastrofică. Dar există o altă umanitate în afară umanității care făurește istoria. Există, de exemplu, umanitatea care a populat paradisul anistoric, lumea timpului preistoric. Aceasta este lumea pe care o întâlnim la începutul fiecărui ciclu, lumea care creează miturile. Este o lume pentru care existența umană este parte a universului și care își pune alte probleme și urmărește un fel de perfecțiune diferită de omul modern, care este obsedat de *istorie*. În acest punct devine clar că Anisie personifică necesitatea umanității de a se transforma; această devenire nu se poate face decât prin întoarcerea la timpurile mitice de dinaintea istoriei – „*le myth de l’eternell retour*”. Din punctul de vedere al mitanalizei am identificat mitul eternei reînțoarceri, căruia Eliade îi dedică o lucrare specială. Din punctul de vedere al mitocriticii, am explicat mai sus implicațiile acestui mit, și întreaga poezie care-l învăluie în roman. Este de remarcat că Eliade nu

sugerează miturile de care se folosește în roman, ci, prin intermediul personajelor sale, se referă la ele în mod explicit. Cititorul nu trebuie să facă niciun efort în decodificarea textului pentru a descoperi mitul încifrat în lăuntruul său. Ași putea spune că în *Noaptea de Sânziene*, miturile nu sunt mediate de literatură, miturile nu fac literatură, ci pur și simplu sunt. Ele există prin ele însele, așteptând doar să ajungem la ele. Cititorul se lasă doar purtat din lumea istorică a romanului în lumea mitică propusă de autor.

Pentru a aborda din perspectiva mitocriticii camera Sambo, asupra simbolisticii căreia m-am pronunțat în capitolul anterior, vom porni de la aceeași dorință a lui Ștefan de a evada din timpul istoric dar și din spațiul imediat, pentru a accede într-un spațiu sacru. Atât că Ștefan nu are în vedere scenariul catastrofic al lui Anisie. El are nevoie de un spațiu aici, pe pământ, de un „*dincolo*” unde se poate retrage din timp. Camera Sambo este un mod concret de trecere într-un timp mitic, în atemporalitate. Senzația de beatitudine și absolut, comparabilă cu ceea ce Hermann Hesse numea *bucurie eternă*, pe care a experimentat-o în copilărie în camera Sambo, o caută cu disperare și ca adult, găsindu-și refugiu în camera de hotel unde picta. Camera Sambo era situată la etajul superior al hotelului în care locuia copilul Ștefan. Pentru a ajunge la ea, Ștefan a trebuit să *urce*. În mod evident, *Sambo* este adaptarea mitului ascensiunii sufletului, a contactului cu „*lumea cealaltă*”, motivul călătoriei și al extazului, studiate de Eliade scriind cartea despre șamanism. De altfel, aceleași motive se regăsesc în riturile funerare românești. Marea arie de răspândire a acestor motive funerare, în diverse culturi și civilizații, încă existente în memoria colectivă, demonstrează arhaismul acestora, datând din preistorie și fondul mitologic comun. Acest gen de motive se insinuează pe nesimțite în operele literare, chiar fără ca autorul să fie conștient că apelează la o simbolistică arhaică și fără să aibă o asemenea intenție. În ceea ce-l privește pe Eliade, intenția sa este directă și *Noaptea de Sânziene* nu este o excepție în proza sa.

Mitanaliza și mitocritica romanului *Noaptea de Sânziene*, nu pot lua forme deosebit de sistematizate, deoarece același simbol are valențe mitice multiple, făcând dificilă raportarea demersului critic la o organizare inflexibilă, pe concepte și categorii. *Noaptea de Sânziene* necesită o abordare holistică, fiind, în ultimă analiză, un basm despre multe alte basme.

Mitul nopții de sânziene

În articolul „*Profetism românesc. Destinul culturii românești*” (Eliade, 1990), Eliade afirma:

„*Capodoperele spiritualității românești aparțin folclorului; și deși România modernă a avut norocul să aibă un poet de geniu în Mihail Eminescu, totuși capodoperele liricii și baladei românești rămân poeziile populare ‘Miorița’ și legenda ‘Meșterului Manole’. Ceva mai mult: o bună parte din literatura română modernă s-a dezvoltat în prelungirea creației folclorice*”.

Folclorul românesc s-a situat întotdeauna în centrul preocupărilor savantului Eliade, nu doar din motive sentimentale, dar mai ales datorită caracterului arhaic al folclorului.

Gheorghe Glodeanu, în articolul „*Magia Noptii de Sânziene*” afirma că Mircea Eliade a susținut o conferință radiofonică, la 3 iulie 1937, cu titlul „*Vacanța intelectualului*” în care a vorbit despre rolul sărbătorii și riturilor legate de solstițiul de vară în societățile tradiționale, țărănești: „*în societățile agricole, ‘sărbătorile câmpenești încep când se apropie soarele de echinox, dansurile țin până în noaptea Sfântului Ioan - miezul verii - și că tot atunci se logodesc perechile. Viața omului ține pasul soarelui. Și dragostea crește o dată cu pătrarul lunii*”.

(Glodeanu, 2010)

Ivan Evseev, în *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* explică realitățile mitologice reprezentate de „*Sânziene*”:

1. *Zâne ambivalente din categoria Ielelor și Drăgaicelor, ce se manifestă foarte activ în ziua Sfântului Ioan Botezătorului (24 iunie), care a încorporat multe elemente ale sărbătorilor precreștine, legate de solstițiul de vară. În general, Sânzienele sunt spirite feminine plurale, dar, în basme și în unele legende, cel puțin două dintre aceste zâne sunt nominalizate: Iana Sânziana și Ileana Cosânzeana. După o părere emisă de școala romantică, în mitologia românească (A. Densușianu, N. Densușianu, At. Marienescu), acest nume ar fi o moștenire latină: Sânziana < Sancta Diana;*

2. *Florile denumite sânziene (Gallium verum), de culoare galbenă și parfumate, care înfloresc acum și cărora poporul le atribuie proprietăți apotropaice și divinatorii tocmai cu ocazia acestei sărbători solstițiale;*

3. *Numele sărbătorii populare, închinată Sfântului Ioan Botezătorul, care însă păstrează numeroase elemente precreștine și e însoțită de diferite acte magice, legate mai ales de magia premaritală*”. (Evseev, 1994, apud. Glodeanu, 2010)

În *Noaptea de Sânziene*, imaginea Ilenei este modelată după profilul mitic al Ianei Sânziana/ Diana (printre altele și simbol lunar, sora soarelui) și al Ilenei Cosânzeana, zâna htonică. Ileana preia de la Iana Sânziana/ Diana atributul lunar - Ștefan o întâlnește în noaptea de Sânziene, Ileana însăși fiind o personificare simbolică a nopții solstițiului de vară -, legătura cu vegetația -, prima dar și ultima lor întâlnire se va petrece în pădure -, puterea miraculoasă de a înnebuni oamenii – Ștefan devine cumva *dianatic* (de unde, prin evoluție lingvistică, avem cuvântul *zănatec*; consider că etimologic, *zănatec* derivă mai curând din *zâna*, mult mai apropiat ca sens de acțiunea indusă muritorilor de Sânziene); el devine „*posedat*” de Diana/ Ileana pe care o caută înfrigurat timp de 12 ani. De la Ileana Cosânzeana, Ileana din roman a preluat personalitatea fecioarei înțelepte. În basmele românești Ileana Cosânzeana este asociată întotdeauna cu un cal năzdravan care o poartă pe ea sau pe Făt Frumos sau pe amândoi. În romanul analizat Ileana este asociată cu apariția mașinii misterioase, în diverse ocazii și sub diverse forme, iar când apare în realitate este vehiculul către nunta în cer.

Numele de familie al Ilenei este Sideri, o trimitere evident la *sideral*. (SIDERÁL, - *Adj.* Care se referă la aștri; astral. ♦ *Zi siderală* = interval de timp între două treceri consecutive ale unei stele la același meridian; *an sideral* = intervalul de timp în care Pământul efectuează o revoluție în jurul Soarelui. [Cf. fr. *sidéral*, lat. *sideralis*], sursa: Dictionar de neologisme, 1986) Ileana este o ființă astrală, eterică. Este zâna care-l vrăjește și-l „*leagă*” pe Ștefan, pentru că acesta a îndrăznit să umble singur în pădure, în noaptea de Sânziene. Vraja lui are o valoare transcedentală. Iar Ștefan își dă seama că întâlnirea lor are semnificații pe care încă nu le pătrunde: „*Umblu ca un năuc, vorbesc singur, vorbesc în gând cu Vădastra... Nici dumneata nu înțelegi. Prea bine nu înțeleg nici eu. Dar iubirea această ar putea să-mi reveleze ceva. Poate te-am întâlnit și m-am îndrăgostit de dumneata ca să mă înveți ceva. Învață-mă, atunci!*” (Eliade, 1999: 49) În definitiv, Ileana este o zâna, este astrală, prin ea moartea însăși ia forma inițierii supreme.

Ileana Cosânzeana, este și zâna care „poate zbura” și care locuiește în lumea de dincolo unde se poate ajunge printr-un tunel de la capătul lumii. Cu alte cuvinte, ea poate fi și o imagine eterică a morții. Să ne amintim, în acest context de Miorița: „*Tu să-i spui curat/ Că m-am însurat/ C-o mândră mireasă/ A lumii crăiasă*”. Imaginea Ilenei din roman este încărcată de semnificații escatologice. Ileana este legată de solstițiul de vară, un sfârșit și un început în același timp. Este sfârșitul primăverii și începutul verii. Întâlnind-o pe Ileana, Ștefan începe o

viață nouă și o călătorie care-l va duce către ieșirea din timp. Ca și echivalentul ei mitic, Ileana îl va conduce pe Ștefan către lumea de dincolo, către viața fără de moarte.

Mitologia solstițială

Matei Călinescu (Călinescu, 2002: 113) descoperă și analizează similitudinile existente între numele personajelor principale și noaptea Sfântului Ioan – noaptea de sânziene (24 iunie). Astfel, *Ioana* este femininul pentru *Ioan*, *Ileana* este în relație cu *Ileana Cosânzeana/Iana Sânziana*, sărbătoarea păgână a sânzienelor coincide cu sărbătoarea creștină a lui Ioan Botezătorul. Eroul principal al romanului, *Ștefan* are numele Sfântului Ștefan, primul martir creștin, care este sărbătorit de Biserica Ortodoxă pe 27 decembrie, la câteva zile după solstițiul de iarnă, observa pertinent Călinescu. Criticul relevă că momentele importante ale romanului au legătură directă cu cele două solstiții de peste an: solstițiul de vară - noaptea Sfântului Ioan, solstițiul de iarnă - Sfântul Ștefan. Și etimologia cuvântului *solstițiu* (solstițiu n.: lat. *solstitium*, d. *sol*, soare, și *stare*, a sta. V. armi-stițiu, stațiune. *Astr.* Timpul când soarele e la cea mai mare depărtare de ecuator și „**pare că stă locului câte-va zile: solstițiu de vară e pe la 21 Iunie, cel de iarnă pe la 21 Decembrie**”, sursa: Scriban, 1939, adresa web <https://dexonline.ro/definitie/solstitiu>) a fost exemplar valorificată de Eliade, „soarele pare că stă-n loc câteva zile” fiind un timp privilegiat, o breșă în timpul liniar. Alături de alți exegeți ai lui Eliade, Matei Călinescu afirmă că tema principală a *Noptii de Sânziene* este relația antinomică dintre *timpul sacru - primordial* și *timpul profan – istoric*, astfel încât mitologia legată de solstiții este inerentă romanului.

Mitul eternei reîntoarceri

Moartea, ca marea evadare, este identificată cu dragostea, iar romanul ni se descoperă a fi construit în două cercuri concentrice: un prin cerc în București, cu noaptea de sânziene și pădurea Băneasa, având ca centru dragostea lui Ștefan pentru Ileana. Al doilea cerc, cu o rază mai mare, acoperă străinătatea, noaptea de sânziene și pădurea Royaumone. Al doilea cerc, are ca centru moartea (ultima întâlnire a celor doi protagoniști). Cum cercurile concentrice au același centru, dragostea și moartea sunt echivalente în *Noaptea de Sânziene*. Prin suprapunere, cele două cercuri devin unul singur, sugerând abolirea oricărei reguli sau distincții. Drept urmare, asistăm la disoluția dimensiunii spațiului (România/ Franța, Băneasa/ Royaumont), la disoluția

coordonatelor temporale – trecutul devine prezent prin caracteristica perenă a nopții de sânzienne de a fi început și sfârșit, care deschide și închide ciclul de celor 12 ani de căutări.

În legătură această idee a cercurilor concentrice, Eliade însuși destăinuie:

„Subiectul m-a urmărit multă vreme. Mi-am adus din nou aminte de el în iunie 1949, la Paris, când am început să scriu ‘Noaptea de Sânzienne’. Fără îndoială, mă pasiona încă de pe atunci, când abia împlinisem 27 de ani, misterul recuperării «timpului pierdut», speranța că totul poate fi salvat dacă știm să începem viața ‘ab initio’. Și poate credința această în posibilitatea de a ‘renaște’ printr-o întoarcere ‘la începuturi’ mi-a îngăduit, câțiva ani mai târziu, să înțeleg caracteristica esențială a omului societăților arhaice și tradiționale, pe care am analizat-o în ‘Le Mythe de l’éternel retour’” (Eliade, *Jurnal și Memorii*, apud. Glodeanu, 2010)

Mitul dublului

Se face distincție în mitanaliza între *dual* (două elemente opuse ale aceleiași entități, care se atrag în mod benefic) și *dublu* (două entități gemene dar distincte, care se atrag temporar și fatal). Otto Rank, psihanalist austriac, colaborator apropiat al lui Freud, în lucrarea *Mitul nașterii Eroului - O interpretare psihologică a mitologiei*, (Rank, 2012) arată că dorința de cunoaștere își are izvorul într-o continuă luptă interioară și conflictul milenar dintre cunoscut și necunoscut. Dualul are elemente dependente care deși contrare sunt la fel de necesare întregului; elementele dualului, în schimb, sunt identice, de aceeași natură dar și rivale. Otto Rank afirma că originea mitului dublului se află în în credința arhaică despre nemurirea sufletului, forma cea mai cunoscută a acestui mit fiind umbra, simbol folosit intens și de Eminescu.

Ciru Partenie este alter-ego, dublul lui Ștefan Viziru. Elementele dublului, în *Noaptea de Sânzienne*, au o asemănare până aproape de identitate dar fiecare are o existență autonomă, iar caracterul, opțiunile și abordarea filozofică a fiecăruia sunt divergente. Întâlnirea mediată de Ioana și/ sau Ileana dintre cei doi, va rezulta în dispariția unuia dintre ei: a lui Partenie, pe care Ștefan îl va priveghea cu durerea pierderii unei laturi a identității proprii. Ciru Partenie, dublul lui Ștefan Viziru afirmă despre el însuși că nu poate „gusta miturile”, speculațiile sale filozofice ținând de superficial și de un anume joc al minții. Ciru Partenie se raportează exclusiv la timpul istoric, pe care nici măcar nu încearcă să-l înțeleagă. Pur și simplu există în timpul istoric, timp care și pentru el sa va sfârși tragic. Și totuși, Partenie, fără voia sa, este parte a unui mit.

Mitul labirintului

Considerat prin prisma sensurilor sale universale, labirintul este simbolul reprezentării colective a ordinii cosmice, deoarece spațiul în care se dezvoltă meandrele sale sintetizează mișcarea originară și atot cuprinzătoare a *coincidentia oppositorum – coincidența contrariilor* (termen atât de drag lui Eliade): etern/ peren tinerețe/ bătrânețe, moarte/ viață, profan/ sacru, haos/ ordine, margine/ centru. Ieșirea din finit, din *maya* (iluzie), din și prin moarte, presupune o călătorie inițiativă, un drum către *centru*, către realitatea ultimă. Iar drumul sinuos către regăsirea sinelui profund și etern, lupta pentru depășirea condiției umane, sunt în viziunea lui Mircea Eliade o „încercare a labirintului”. (Eliade, 2007)

Primul simbol folosit de Eliade în roman, pentru mitul labirintului, este pădurea. În *Tratatul de istorie a religiilor*, Eliade îi atribuie semnificația de „*spațiu originar în care ființa își regăsește natura primordială și pătrunde în esența lumii*”. (Ruști, 2005: 161) Este cu alte cuvinte, un centru. Pădurea poartă simbolistica unui labirint în care se petrece inițierea eroului, cu obstacolele sale, cu fricile pe care le provoacă, cu amenințările sale, cu luminișurile sale. A ajunge în „*în inima pădurii*” pornind de la „*marginea pădurii*” semnifică parcurgerea drumului către centrul eliberator. Am avut ocazia în această lucrare să mă mai refer la sacralitatea atribuită pădurii de Gilbert Durand: „*Orice loc sacru începe cu pădurea sacră*”. (Durand, 1999: 240)

Un alt simbol al spațiului labirintului consider că este și camera, totodată spațiu al inițierii și al evadării din timp și spațiu. Camera poartă și ea încărcătura centrului, Ștefan, în copilăria sa, a căutat cu înfrigurare în hotel camera *Sambo*. La capătul drumului, este ușa către o cameră, ușă pe care Ștefan alege să o deschidă, pătrunzând în spațiul fără de spațiu și în timpul fără de timp. Reluând, în noaptea de sânzienă a anului 1936, drumul prin labirint, Ștefan va retrăi, ca într-o spirală a timpului aceleași emoții, aceleași temeri și același speranțe din copilărie. Rememorarea „*capătă valoarea unui exercițiu de recuperare epifanic*.” (Eliade, 2007: 16)

Simbolistica culorilor – culoarea verde

Culorile au și ele simbolistică lor în proza lui Eliade. În *Noaptea de Sânzienă*, Eliade acordă un privilegiu special verdelui. Verdele reprezintă sinteza în domeniul coloristic dintre galben/ auriu și albastru, între o culoare caldă și una rece. Este culoarea echilibrului. Verdele combină optimismul și claritatea mentală a galbenului cu calmul emoțional interior al

albastrului, inspirând speranța și generozitatea spiritului, care nu sunt disponibile altor culori. Este culoarea învierii naturii, a exuberanței verii, a tinereții. Pe de altă parte, verdele mușgai este culoarea morții.

În mitologie, verdele simbolizează tinerețea fără bătrânețe promisă inițiaților. Tot verdele simbolizează și cunoașterea ocultă, a adâncurilor sufletești și a destinului: să remarcăm că în camera Sambo în care timpul este anistoric și spațiul este anulat, unde Ștefan cunoaște beatitudinea absolută, culoarea este de un verde neobișnuit. În descrierea culorii camerei *Sambo*, Eliade face exercițiul de recuperare epifanic despre care îi vorbea lui Rocquet, amintindu-și de camera de oaspeți din casa copilăriei sale: „avea o culoare verde, ciudată... o lumină extraordinară”, unde copil fiind s-a simțit „ca într-o boabă de strugure”. (Eliade, 2007: 18)

Ileana, binecuvântarea și blestemul lui Ștefan, are ochii de culoare verde-auriu („verde deschis, bătut în aur”). Auriul, galbenul sunt simboluri solare, care în combinația cu mistică asociată verdelui prefigurează „marea evadare” a celor doi îndrăgostiți.

Mitul eliberării (din timp și spațiu)

Examinând mecanismele sacrului și profanului, Eliade consacră conceptul de dublă calitate a spațiului și timpului. Conform lui, omul religios concepe *spațiul* ca o „structură” neomogenă (are întreruperi, anumite zone ale spațiului sunt diferite calitativ de altele, etc.). Astfel încât, cu spațiul sacru încărcat de semnificații puternice coexistă alte spații neconsacrate, fără consistență sau structură, denumite de Eliade „amorse”. Orice spațiu sacru implică hierofania (*hierofanie* s.f. - Act prin care se manifestă sacrul; relevare a unei entități sacre în tradiția spirituală a unui popor. (< fr. *hiérophanie*) – conform www.dictionare.edu.ro), o manifestare a sacrului, factor decisiv în metamorfoza acestuia. Dezbătând problema spațiului sacru, Eliade a antamat și problema centrului lumii ca deschidere obligatorie în spațiul profan, care permite omului religios să comunice cu transcendentul. Fără acest punct de referință, omul arhaic ar fi fost dezorientat, s-ar fi simțit pierdut. *Timpul*, de asemenea, are o dublă dimensiune, sacră și profană. Diferența între ele este aceea dintre efemeritatea unei clipe și „o serie de eternități” recuperabile în timpul sărbătorilor, care alcătuiesc calendarul sacru. (Eliade, 2013) În scrierile lui Eliade există întotdeauna această dualitate a timpului: există timpul profan în care se desfășoară acțiunea și un timp mitic, ne-timpul. În acest context conceptul de *memorie* trebuie analizat cu atenție pentru că ceea ce înțelege omul *modern* prin *memorie* diferă de ceea ce

înțelegea omul arhaic. Eliade a arătat diferența dintre memorie (*mnemne*) și amintire (*anamnesis*). Pentru omul arhaic, a nu uita faptele zeilor din *illo tempore* este cu mult mai important decât a-și aminti faptele de zi cu zi, din lumea profană. Mai mult, a uita elemente din „*memoria colectivă*” echivalează cu un păcat, cu o decădere. Această explicație de ce pentru Eliade, *trezirea* este sinonimă cu indiferența față de istorie, în special față de istoria contemporană. Astfel, numai miturile – ca modele ale comportamentului uman – sunt esențiale: numai evenimentele întâmplătoare în timpurile fabuloase de demult merita a nu fi uitate; pentru că, învățându-le, omul devine conștient de propria sa natură, și se trezește. Literatura, din punctul de vedere a lui Eliade, rămâne singura cale de mântuire pentru omul modern, pentru că înlocuiește riturile din societățile arhaice, este o evadare din spațiul și timpul profan. Și Claude Levi-Strauss a scris despre prezența în romanul contemporan a unor „reziduuri deformate ale mitului”

Originalitatea prozei lui Eliade constă în faptul că el nu ascunde mitul în narațiuni, așa cum am afirmat ceva mai devreme în lucrare, ci arătând lumea profană așa cum este, plină de simboluri, ajută cititorul să redescopere sacralitatea vieții. Cu privire la acest aspect, Eugen Simion scria: „*Viața este o sumă de mituri și arhetipuri invizibile. Scriitorul de opere literare, trebuie să ofere cititorului într-un mod discret, un cod și un itinerariu care să-l facă să înțeleagă și să-l îndrume în lumea de simboluri ce-l înconjoară.*” (Simion, 2005: 136) Limbajul lui Eliade presupune un cititor avizat, inițiat. În acest sens Eugen Simion a împrumutat termenul lui Gilbert Durand de *lectură mitocritică*. În opinia mea, fiecare text din proza fantastică a lui Eliade este un palimpsest (*palimpsest s.n.* 1. pergament de pe care a fost ștersă, răzuită scrierea inițială pentru a fi utilizat din nou și pe care se mai văd încă urmele vechii scrieri. 2. (*Fig.*) Scriere (veche) greu lizibilă datorită ștersăturilor și corecturilor. [Cf. fr. *palimpseste*, lat. *palimpsestus*, gr. *palimpsestos* < gr. *palin* – din nou, *psestos* – răzuit], sursa : Dictionar de neologisme, 1986). Stratul vieții profane acoperă incomplet nivelul sacru.

Matei Călinescu a arătat că meritul prozei fantastice a lui Eliade constă în „*conștiința tot mai evidentă că lumea timpului primordial și lumea timpului linear pot și chiar se exprimă printr-un limbaj extrem de asemănător. În consecință problema nu este una de cauzalitate ci de recunoaștere.*” (Călinescu, 2002: 136) Admițând similaritatea de expresie a celor două tipuri de timp (care poate fi identică din perspectivă profană, dar total diferită din perspectivă sacră), trebuie să recunoaștem că problema este mult mai complexă. De exemplu, însuși Eliade a afirmat în legătură cu acest roman, că deși este o frescă a societății românești, centrul lui de

greutate este reprezentat de modul în care diferitele personaje concep timpul și se raportează la el. Romanul însuși are ritmul său temporal. La începutul acestuia, Eliade folosește „*timpul fantastic*” (întâlnirea din pădure), făcând o trecere ulterioară la timpul psihologic și a aluneca apoi în timpul istoric. Sfârșitul romanului este fidel concepției lui Mircea Eliade despre ciclicitatea timpului.

Iubirea și Marea Trecere (moartea)

Tema iubirii ca experiență transcendentă și a morții ca experiență ultimă, ambele constituindu-se în experiențe inițiatice menite a anula timpul profan, propriu și a facilita transgresiunea în ordinea imuabilă a lumii, este constant abordată în proza literară a lui Mircea Eliade.

Pentru Eliade, iubirea este o scară a lui Iacov, pe care sacrul coboară în profan, eternitatea în finit. Pentru că atât iubirea cât și moartea sunt încărcate de sacralitate, scapă profanului, timpului linear sau materiei. Ștefan Viziru, timp de 12 ani rătăcește în labirint între primul și ultimul moment al iubirii transcendente, între începutul inițierii și marea revelație. Ultimul moment îi aduce eliberarea, prin moarte, din teroarea istoriei și intrarea în atemporalitate. Ca mare admirator al lui Eminescu, Eliade vede iubirea încărcată de magie, o cale de cunoaștere a universului și atingere a eu-lui superior și nemuritor.

În *Noaptea de sânziene*, iubirea și moartea se îngemănează în mit. Este evidentă influența lui Eminescu, a *Sărmanului Dionis*, în proza fantastică a lui Eliade. Eliade însuși nu neagă influența curentului romantic în opera sa, din moment ce în *Jurnal*, nota că romantismul reprezintă „*nostalgia după începuturi*”. Eliade continuă în literatura sa temele esențiale ale romantismului, pentru care omul atins de modernitate sub toate aspectele ei se îndepărtează de esențial, de univers, de sinele profund, de adevărurile esențiale. Este evidentă admirația cu care Eliade s-a apropiat și a scris despre opera eminesciană. Insula lui Euthanasius, la care ne-am referit mai sus, stă mărturie pentru importanța de întemeietor pe care Eliade o acordă lui Eminescu în literatura română. Cu siguranță, Eliade a observat abordarea neobișnuit de modernă a lui Eminescu în *Sărmanul Dionis*, preluând și potențând temele eminesciene în propriile-i scrieri. De altfel și Eminescu a fost atras de cultura și religia Indiei, oferind culturii române deschidere spre un teritoriu necunoscut și fabulos. Eliade se dezvăluie a fi nu numai un autor romantic, ci și un ilustru continuator al lui Eminescu, atât în plan literar cât și cultural. De altfel,

Eliade și-a mărturisit admirația și față de un alt mare romantic român: Hasdeu. Personajele lui Hasdeu sunt romantice, fantastice, Hasdeu însuși este precursorul unor teorii avangardiste care-și vor găsi concretizarea prin alte generații de scriitori. De aceea în proza sa de până la finalizarea romanului *Noaptea de Sânziene* (1954), iubirea și moartea sunt încărcate de tensiunile extreme ale romantismului dezvoltate în registrul mitologiei folclorice românești.

CONCLUZII

Având în vedere faptul că nu există o definiție unanim acceptată a reprezentărilor colective, pe baza materialelor studiate în scopul redactării prezentei lucrări, consider că: *reprezentările colective sunt construcții psihosociale bazate pe filonul ancestral al percepțiilor primordiale ale umanității. Mă refer la percepție ca la „procesul psihic cognitiv senzorial elementar prin intermediul căruia se reflectă unitar și integral însușirile obiectelor și fenomenelor când acestea influențează nemijlocit (direct) asupra organelor de simț. Percepția este proprietatea psihicului de a reflecta impresiile obiectelor, implicând gândirea, memoria, imaginația, formând imagini sintetice ale obiectelor receptate, se fundamentează pe experiența subiectivă, provoacă interese, aptitudini, stări afective”.* (<http://www.bp-soroca.md>)

Astfel, reprezentările colective transcend mitul, ideile și concepțiile religioase, coborând adânc în chiar subconștientul umanității, în starea sa primordială. Tot edificiul de credințe, idei, concepte este ulterior și este clădit pe filonul ancestral (illo tempore) de percepții ale umanității.

Din această perspectivă mă situez mai aproape de conceptul lui Durkheim de „reprezentări colective” decât de cel al lui Moscovici de „reprezentări sociale”. Conceptul de reprezentări sociale are în vedere societăți devenite deja diverse, cu evoluții diferite, cu un „cod social” diferit, cu sisteme de referință diferite. Reprezentările colective se referă la matricea comună a umanității din punct de vedere psihosocial.

Lucian Blaga, ca filozof al culturii, abordează în același mod reprezentările colective, în strânsă legătură cu mitul și mitologia care coboară în straturile primordiale ale umanității.

Consider că, fără o abordare de acest gen a operei literare, atunci când este implicată analiza din punct de vedere al reprezentărilor colective, criticul riscă să piardă însăși esența textului literar analizat.

Desigur că, celelalte metode critice pot concura cu succes la o recenzie de calitate a unui text literar, deși, consider că în ultimă instanță, fiecare metodă se va întoarce fie spre reprezentările colective, fie spre reprezentările sociale pentru a extrage de acolo filonul principal al analizei.

Omul modern, cu toată explozia tehnologică a epocii contemporane și cu cea care se preconizează în următorii ani, nu se poate sustrage mitului, societatea în care trăiește, oricât de desacralizată ar fi sau ar deveni, păstrează memoria și nostalgia începuturilor. De altfel, timpurile moderne crează și ele alte mituri, pe structura ontologică a reprezentărilor deja existente în mentalul colectiv. Imensul succes de public și de critică, de care s-au bucurat romane sau ecranizări, precum *Harry Potter*, *Stăpânul inelelor*, *Avatar* (multipremiat în galele Oscar) sunt dovada că nevoia de mituri revelate este încă vie, că simbolurile își fac loc în cotidian și că imaginația colectivă este plină de seva milenară a miturilor. Jocurile pe computer apelează mai mereu, în diferite scenarii, la eterna luptă între bine și rău, pentru că această temă este intim cunoscută de conștiința colectivă, și recunoscută indiferent de pretextul și contextul în care este prezentată.

La acest nivel, al reprezentărilor colective, ateismul devine nerelevant. Miturile îmbrățișate cu fervoare de tânara generație, își au originea în timpurile începutului și ele se exprimă în profan, chiar dacă receptorul lor nu conștientizează pe deplin acest lucru.

Nici criticul literar nu se poate sustrage acestei paradigme, pentru că ea pur și simplu există independent de conștiința individuală, pe care, într-un mod sau altul o vor influența. Nu cred că poate exista o abordare critică total „aseptică” a unei opere literare, deoarece însuși criticul are în subconștientul său propriile reprezentări colective sau sociale care își vor pune ampența asupra analizei sale.

Demitizarea sau desacralizarea totală nu este posibilă. Omul timpurilor primordiale a încercat să-și apropie imensa taină a Universului, a Timpului, a Morții, să-și găsească locul în vastitatea ce-l înconjură, prin mit și prin sacru, prin recrearea ritualică a faptelor demiurgului sau ale zeilor. Cu alte mijloace, poate cu alte ritualuri, omul modern face, în esență același lucru.

Este adevărat că Mircea Eliade s-a ridicat cu vigoare împotriva desacralizării lumii moderne, fiind perceput ca un antimodernist. Era convins că re-mitologizarea lumii poate salva omenirea desacralizată de teroarea istoriei ce va să vină. Obişnuia să-l citeze pe Einstein și răspunsul său devenit celebru: „Nu ştiu cum va fi al treilea război mondial, dar al patrulea se va purta cu arcuri și săgeți.”

Cred însă că datorită imaginarului colectiv și acestei forme particulare de expresie a lui - mitul, în lumea de astăzi mai persistă ceva din atitudinea mitică, iar acesta însoțește gândirea individuală a omului contemporan. Cu alte cuvinte, putem afirma că mitul nu părăsește prezentul psihic. El doar se metamorfozează ca aspect și își ascunde funcțiile. Sensurile sacre ancestrale sunt revalorificate în lumea modernă în viața profană individuală și chiar la nivel colectiv.

Bibliografie

- (Agamben, 2015) AGAMBEN G., *Ștațe; Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*, Editura HUMANITAS, București, 2015
- (Albouy, 2012) ALBOUY, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 2012, adresa web <http://www.bnfa.fr/livre?biblionumber=14676#telechargement-format-pdf>
- (Anderson, 1998) ANDERSON K., Northern Illinois University, *Social Thought & Research*, 1998, 1/o/. 21, No. 1-2, adresa web: <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5131/STARV21N1-2BR1.pdf;sequence=1>
- (Austin, 2003) AUSTIN, J.L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, Editura PARALELA 45, București, 2003
- (Bachelard, 1986) G. Bachelard, *Dialectica spiritului științific modern*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986
- (Bachelard, 2003) BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, Editura PARALELA 45, Pitești 2003
- (Basarab, 2009) Basarab Nicolescu *Ce este realitatea*, Editura Junimea, Iași, 2009
- (Blaga, 1985) BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura MINERVA, București, 1985
- (Blaga, 1987) BLAGA, Lucian, *Trilogia valorilor*, Editura MINERVA, București, 1987
- (Boring, 1942) BORING, E. G., *Sensation and perception in the history of experimental psychology*, New York, Londra, Irvington Publishers, 1942.
- (Brăiloiu, 1946) BRĂILOIU, Constantin, *Sur une ballade roumaine (Mioritza)*, Kundig, Geneve, 1946, traducere de N. Steinhardt,
- (Brubel, ș.a., 2003) BRUNEL Pierre (coord.): *Miturile secolului XX*, în colaborare cu Frédéric Mancier și Matthieu Letourneux, Editura Univers, București, 2003
- (Brunel, 1998) BRUNEL, P., *Viața imaginilor (în original Mythocritique)*, Editura Cartimpex, Cluj, 1998

(Călinescu, 2002) CĂLINESCU, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, ediția a II-a, Editura Polirom Iași, 2002

(Cassirer, 2015) CASSIRER, Ernst, *Filozofia formelor simbolice*, Editura Paideia, 2015

(Castoriadis, 1975) CASTORIADIS, C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975

(Chimet, 1992) Chimet, Iordan, *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet, I, Cuvintele fundamentale și Miturile*, Editura Dacia, Cluj, 1992

(cnsas.ro) www.cnsas.ro/documente/istoria_comunism/studii_articole/...plan.../Rezistentă.pdf

(Cowan Jr., 1975) COWAN Jr., Emory G., *Gestalt Psychology: An introduction*, US Army Academy, 1975

(Culianu, 2006) CULIANU, I.P., *Studii Românești – Fantasmăle nihilismului – Secretul doctorului Eliade*, Editura Polirom, București, 2006, adresa web :
<https://books.google.ro/books?isbn=973462251X>

(De Lorriss și De Meun, 1864) DE LORRIS, G. și DE MEUN, Jean, *Le Roman de la Rose*, Editura DIDOT, Paris, 1864, t. 2, v. 18153-18184, adresa web:
<https://archive.org/stream/leromandelarose02guiluft#page/n7/mode/2up>

(Deac, 2008) DEAC, Mihai *Reprezentările sociale – elemente definitorii și implicații teoretice majore*, Revista Transilvană de Științe ale Comunicării, nr. 7/2008, pg. 16-27, adresa web:
ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/297/2%20RTSC%207.pdf

(Descartes, 1990) Descartes, *Méditations métaphysiques. Première méditation*, Text și traducere a Ducelui de Luynes, Livre de poche, 1990, adresa web: www.philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Meditations.pdf

(DEX, 2009, online) DEX 2009, adresa web : <https://dexonline.ro>

(Dumezil, 1993) DUMEZIL, George, *De la mit la epopee*, Editura Științifică, București, 1993

(Durand, 1977) DURAND, G., *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura UNIVERS, București, 1977

(Durand, 1999) DURAND, G., *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers Enciclopedic, București, 1999

(Durand, 1999) DURAND, George, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999

(Durand, 1999) DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999

(Durand, 2004) DURAND, G., *Introducere în mitologie. Mituri și societăți*, Editura Dacia, Cluj, 2004

(Durkheim, 1898) Durkheim, Emile: *Représentations individuelles et représentations collectives*, Paris, 1898

(Durkheim, 1995) - Durkheim, Emile: *Formele elementare ale vieții religioase*, Editura POLIROM, 1995

(Durkheim, 2005) DURKHEIM, Émile, *Formele elementare ale vieții religioase*, Editura Antet București, 2005

(Eliade, 1937) ELIADE, Mircea, *De ce cred în biruința Mișcării Legionare*, în „Buna Vestire”, anul I, nr. 244 din 17 decembrie 1937

(Eliade, 1978) ELIADE, M., *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978

(Eliade, 1990) ELIADE, Mircea: *Profetism românesc. Destinul culturii românești*, Editura „Roza Vânturilor”, București, 1990

(Eliade, 1995) ELIADE, Mircea, *De la Zalmoxis la Gingis Han*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 1995

(Eliade, 1998) ELIADE, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Editura UNIVERS ENCICLOPEDIC, București, 1998

(Eliade, 1999) ELIADE, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999

(Eliade, 2007) ELIADE, Mircea, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Editura Humanitas, Bucuresti, 2007

(Eliade, 2013) ELIADE, Mircea, *Sacrul și Profanul*, Editura Humanitas, București, 2013

(Eliade, 2013) ELIADE, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura HUMANITAS, Bucuresti, 2013

(Eliade, b, 1999) ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reînțoarceri*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 1999

(Evseev, 1994) EVSEEV, I: *Dictionar de simboluri și arhetipuri cluturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994

(Figura 1) Desen preluat de pe site-ul <http://www.sandlotscience.com/EyeonIllusions/Reutersvard.htm>

(Figura 2) Desen preluat de pe site-ul <http://www.fink.com/papers/impossible.html>

(Figura 3) Desen preluat de pe site-ul <http://www.fink.com/papers/impossible.html>

(Fontaine, 1993) FONTAINE, D., *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993

(Freud, 1980) FREUD, Sigmund, *Scieri despre literatură și artă*, Editura UNIVERS, București, 1980

(Freud, 1991) FREUD, Sigmund, *Opere*, vol.I, Editura Științifică, București, 1991

(Freud, 2010) FREUD, S., *Viitorul unei iluzii*, inclus în *Sigmund Freud – Opere esențiale, vol. 9 – Sudii despre societate și religie*, Editura TREI, București, 2010

(Georgescu, 1990) GEORGESCU, Nicolae, *Mircea Eliade sau „Nerăbdarea creației”*, în volumul *Profetism românesc*, articolul, *România în eternitate*, Editura „Roza Vânturilor”, București, 1990

(Giurescu, 1971) Giurescu, C. Constantin; Giurescu, C. Dinu, *Istoria Românilor din cele mai vechi timpuri și până astăzi*, Editura ALBATROS, 1971,

(Giust-Desprairies, 2003) GIUST-DESPRAIRIES, Florence, *L'imaginaire collectif ou la construction du monde dans les groupes institutes*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2003, în extras pe www.numilog.com/package/extraits_pdf/e2635.pdf

(Giust-Desprairies, ș.a., 1998) GIUST-DESPRAIRIES, Florence, BARUS-MICHEL, Jaqueline, RIDEL, Luc, *CRIZE- Abordare psihosocială clinică*, Editura POLIROM, Iași, 1998

(Glodeanu, 2010) GLODEANU, Gheorghe: *Magia Noptii de Sânziene II*, Revista Nord Literar, nr.3(82) martie 2010, adresa web : http://www2.nord-literar.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=877&Itemid=43

(Hegel, 1966) HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, Bucuresti, 1966

(historia.ro) http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/antonescu-osta-i-v-ordon-trece-i-prutul

(Huygue, 1981) HUYGUE, R., *Sensul și destinul artei. De la arta gotică la secolul XX*, Ed. Meridiane, București, 1981

(Ichim, 2001) ICHIM, Ofelia, *Pădurea interzisă: mit și autenticitate în romanele lui Mircea Eliade*, Editura ALFA, Iași, 2001

(Ionescu, 1995) IONESCU, Nae, *Curs de metafizică*, Ed. Humanitas, București, 1995

- (Jolles, 2012) JOLLES, Andre: *Forme simple: Legenda sacră. Legenda eroică. Mythos-ul. Ghicitoarea. Zicala. Cazul. Memorabilul. Basmul. Gluma*, Editura Univerității Al.I.Cuza, Iași, 2012
- (Jung, 1997) JUNG, C.G., *Tipuri psihologice*, Editura HUMANITAS, București, 1997
- (Kohler, fără an) KÖHLER, W., *Gestalt Psychology*, (Katz, David, Gestalt Psychology, Ed. Methuen, London, 1951)
- (Lantz, 1996) LANTZ Pierre, *L'Investissement symbolique*, Paris, PUF, 1996
- (Lantz, P., 2003) LANTZ, P., *Dépolitisation et sciences sociales*, Journal des anthropologues, nr. 92-93/2003, pg. 83-97, adresa web: <https://jda.revues.org/2070>
- (Lantz, P., Lantz, A., 1996) Pierre LANTZ și Arriane LANTZ, *L'investissement symbolique*, Paris, PUF, 1996,
- (Levi-Strauss, 1996) LEVI-STRAUSS, C., *Mitologice I-Crud și gătit*, Editura Babel, București, 1996
- (Maricault și Brosse, fără an,) MARCAULT și BROSSE, Thérèse, *L'éducation de demain (Educația de mâine)*
- (Milner, 1997) MILNER, M. , *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Ed. Sedes, 1997, adresa web: <http://kauribronimir.blogspot.ro/2016/08/download-freud-et-l-interpretation-de.html>
- (Morin, 1990) MORIN E., *Știința cu conștiință*, Ed. Seuil, Paris, 1990
- (Moscovici, 1961) MOSCOVICI, Serge: *La psychanalyse, son image et son public: étude sur la représentation sociale de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1961
- (Moscovici, 1961) Moscovici, Serge: *La psychanalyse, son image et son public: étude sur la représentation sociale de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1961
- (Moscovici, 2015) Moscovici, Serge: *La psychanalyse, son image et son public - Etude de la représentation sociale de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 2015, adresa web: https://books.google.ro/books/about/La_psychanalyse_son_image_et_son_public
- (Necker, 1832) NECKER L. Albert – om de știință elvețian, expert în cristalografie, care a inventat un cub imposibil în 1832
- (Nietzsche, 2010) NIETZSCHE, F., *Voința de putere*, Editura ANTET, București, 2010
- (Noury, 2011) Mathieu NOURY, *Cornelius Castoriadis, sociologue ? Critique sociologique de l'ontologie de la création imaginaire sociale*, articol publicat în revista *Aspects Sociologiques*, vol. 18, nr. 1, martie 2011, adresa web:

https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fwww.fss.ulaval.ca%2Fcms_recherche%2Fupload%2Faspects%2Fsociologiques%2Ffichiers%2Fnoury2011.pdf

(Pascal, 1991) PASCAL, B., *Pensées*, Paris, Bordas, 1991, adresa web:

<https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fwww.ub.uni-freiburg.de.pdf>

(Piaget, 1961) PIAGET, J., *Les mécanismes perceptifs*, PUF, Paris, 1961

(Piaget, 1967) Piaget, J., (1967). *Six Psychological Studies*. New York, Random House, adresa web: <http://www.steporebook.com/book/six-psychological-studies-127378-pdf.html>

(Platon, 2005) PLATON, *Republica*, Editura ANTET, 2005

(Propp, 1970) PROPP, V. I.: *Morfologia Basmului*, Editura Univers, București, 1970

(Quinsat, 1990) QUINSAT, G., « Creația literară. Imaginarul și scriitura », in *Encyclopaedia Universalis, Symposium*, Les enjeux, 1990

(Rank, 2012) RANK, Otto, *Mitul nașterii Eroului. O interpretare psihologică a mitologiei*, Editura Harald, Bucuresti, 2012

(Rougemont, De, 1987) ROUGEMONT, Denis De, *Iubirea și Occidentul*, Editura Univers, București, 1987

(Ruști, 2005) RUȘTI, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Editura Vremea, Bucuresti, 2005

(Scitivaux, 1998) SCITIVAUX (de) F., *Lexicul psihanalizei*, Institutul European, Iasi, 1998

(Scurtu, 2012) Scurtu, Ioan, în *POLITICĂ ȘI VIAȚĂ COTIDIANĂ ÎN ROMÂNIA ÎN SECOLUL AL XX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL CELUI DE AL XXI-LEA*, Editura MICA VALAHIE, 2012,

(Simion, 1999) SIMION, Eugen, postfață la Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 1999

(Simion, 2001) SIMION, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura UNIVERS, Bucuresti, 2001

(Simion, 2005) SIMION, Eugen, *Mircea Eliade, nodurile și semnele prozei*, ediția a II-a, Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2005

(Stahl, 1938) STAHL, H. H., „Miorița” și filosofia populară, *Sociologia românească*, anul III, 1938.

(Țăranu, 2017) ȚĂRANU, Petre, *Paștele Blajinilor*, articol publicat în ediția online a revistei „Limba Română” adresa web :

<http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&n=2589>

(Teuber, 1960) TEUBER, H. L., „Perception”, in : J. Field (ed.), *Handbook of physiology and neurophysiology* vol. III, Baltimore, Williams & Wilkins, 1960, adresa web:

https://archive.org/stream/handbookofphysio0301amer/handbookofphysio0301amer_djvu.txt

(totalitarism.ro) <http://www.totalitarism.ro/pagini/istorie.html>

(Țuțea, 1992) ȚUȚEA, Petre, *Mircea Eliade*, Biblioteca Revistei „Familia”, Oradea, 1992

adresa web: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Shambala>

(Vernant, 1995) VERNANT, J.P., *Mit și gândire în Grecia antică*, Editura Meridiane, București, 1995

(Vurpillot, 1963) E. VURPILLOT, *L'organisation perceptive, son rôle dans l'évolution des illusions optico-géométriques*, Paris, 1963.

(Wellek, Warren, 1967) WELLEK, Rene, WARREN, Austin: *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967

Cercetarea noastră asupra imaginilor imposibile și figurilor ambigui am realizat-o utilizând informațiile de pe site-ul web specializat:

<http://figuresambigues.free.fr/SommairesJeux/jeuicono.html>

<http://sbisrvntweb.uqac.ca/archivage/13894689.pdf>

<http://www.bp-soroca.md/psihologie/38884146-Senzatiile-Perceptiile-Reprezentarile-Gandirea-Memoria-Si-Imaginatia.pdf>

http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

RESURSE INTERNET

<http://www.cnsas.ro>

<http://www.numilog.com>

<http://www.philosophie.ac-creteil.fr>

<http://figuresambigues.free.fr>

<http://gandeste.org>

<http://kauribronimir.blogspot.ro>

<http://sbisrvntweb.uqac.ca>

<http://www.bnfa.fr>

<http://www.bp-soroca.md>

<http://www.fink.com>

<http://www.historia.ro>
<http://www.limbaromana.md>
<http://www.sandlotscience.com>
<http://www.steporebook.com>
<http://www.totalitarism.ro>
<http://www.uqac.quebec.ca>
<http://www2.nord-literar.ro>
<https://archive.org>
<https://books.google.ro>
<https://dexonline.ro>
<https://docs.google.com>
<https://docs.google.com>
<https://jda.revues.org>
<https://kuscholarworks.ku.edu>
<https://ro.wikipedia.org/wiki>