

MISTUIREA/RENAȘTEREA ARTISTULUI ÎN ACTUL POIETIC

Raluca Nicoleta ȘERBAN¹
Mihai ȘERBAN²

Abstract

This paper attempts to introduce the typical scenario of Gide's creation process, that in which, via the psychoanalytical phenomenon of transference, the author allows himself to live again a traumatic past that denies being forgotten or dealt with, that haunts the author, in order to mark two irreconcilable imperatives. On the one hand, there is an imperative to abandon the contingent (the alter-ego Walter is absorbed, lost in the his mirror reflexion, Allain, who personifies Walter's moral, ethical pressure), similar to the famous creative impersonation that Maurice Blanchot speaks about, and on the other hand there is a constant effort to recover forbidden, rebellious desire, through writing.

Keywords: *transference, mise-en-abyme, author/character, poiesis, psychoanalysis*

Cum trebuie să înțelegem transferul, cum se manifestă confuzia pe care el o implică? Transferul este un transport, o strămutare fulgurantă a individului, sub puterea unor stimuli, a unor „impresii actuale”, într-un trecut traumatic ce a refuzat să apună. Într-o anumită conjunctură individul reacționează afectiv ca și cum ar relua o experiență pe care s-a străduit să o uite, a refulat-o. Autorul, ori cititorul al căror univers este „devorat” de cel al operei sunt prizonieri, de fapt, în conformitate cu viziunea freudiană, în preistoria alcătuirii psihismului lor. Și totuși această „devorare” devine prilejul conștientizării traumei și a eliminării ei. Înstrăinarea, pierderea identității autorului, ori a cititorului în momentul producerii/receptării operei marchează de fapt calea revenirii la sine, a recuperării unor conținuturi psihice care doar scoase la lumină sting conflictele care au mocrnit la nivel subconștient.

Testele proiective utilizate de psihologi iau ca premisă, de asemenea, manifestarea spontană a personalității latente a subiectului pus înaintea unei imagini care ar putea să exprime practic orice. Totuși pentru Freud transferul nu se confundă cu proiecția. „Un psihanalist nu va asimila transferul în ansamblul său cu o proiecție”, subliniază Jean Laplanche și J.-B. Pontalis³. A spune, de pildă, că un subiect „proiectează” asupra patronului imaginea tatălui este „un mod

¹ Raluca Nicoleta Șerban, Bucharest University of Economic Studies, raluca.serban@rei.ase.ro

² Mihai Șerban, Bucharest University of Economic Studies, mihai.serban@rei.ase.ro

³ *Op.cit.*, art. „Proiecție”, p. 312

nu prea potrivit”⁴ de a desemna transferul. Semnificația pe care Freud o dă proiecției este relativ restrânsă, ea reprezentând „un mijloc de apărare originară împotriva excitațiilor interne a căror intensitate le face prea neplăcute: subiectul le proiectează în exterior, ceea ce îi permite să le evite (evitare fobică, de exemplu) și să se protejeze de ele”⁵. Astfel, „«demonii » și «stafiile» întrucipează dorințe inconștiente negative”, ceea ce a fost „reprimat în interior”, „revenind din exterior”. În rarele cazuri în care Freud invocă proiecția în legătură cu situația analitică, nu desemnează prin ea transferul, ci „un fenomen particular asociat acestuia: subiectul atribuie analistului sau cuvinte sau gânduri care, în realitate, îi aparțin (de exemplu: « o să credeți că...dar nu e adevărat »)”. În sfârșit, fără a echivala cele două fenomene psihice, un psihanalist poate afirma că „subiectul își proiectează asupra analistului său propriul supraeu și găsește cu ajutorul acestei expulzări o situație mai avantajoasă, o atenuare a conflictului său interior”⁶ întrucât prin această frază se subliniază că și în transfer există acea coordonată a „ignorării” și a „respingerii” sursei tulburărilor interioare, specifică proiecției.

Deși conceperea raportului dintre cele două procese psihice este prilej de polemici⁷, nu putem evita această problemă întrucât punerea în abis este un termen de comparație atât pentru

⁴ Ibidem, p. 309

⁵ Ibidem, p. 310

⁶ Ibidem, p. 312

⁷ În articolele din *Limbaajul psihanalizei*, unde repectă cu foarte mare fidelitate „scriptura” freudiană, Jean Laplanche și J.-B. Pontalis nu amintesc și punctele de vedere ale lui Carl Gustav Jung, asupra fenomenelor proiective. Or, susținătorul teoriei inconștientului colectiv nu face nici o distincție între transfer și proiecție, astfel încât poate defini foarte bine proiecția prin transfer („Din experiența medicală știm că *proiectarea* este un proces automat, inconștient prin care un conținut inconștient subiectului *este transferat* asupra unui obiect, creându-se impresia că respectivul conținut aparține obiectului. Proiectarea dispăre în momentul în care devine conștientă, adică atunci când conținutul este recunoscut ca aparținând subiectului”, s.n., „Despre arhetip cu o specială considerare a conceptului de anima”, *În lumea arhetipurilor*, Traducere din limba germană de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul Literar, București, 1994, pp. 95-96), ori invers („Cei care cred că trebuie să pretindă transferul uită că acest fenomen nu reprezintă decât unul dintre factorii terapeutici și că, în afară de aceasta, termenul *transfer* [Übertragung] este traducerea pentru proiecție [Projektion], un fenomen ce nu poate constitui obiectul unei solicitări.”, s.a., „Psihologia transferului”, în *Personalitate și transfer*, Traducere de Gabriel Kohn, Teora, Colecția Archetypos, București, 1996, p. 135). Mult mai interesant decât să ne oprim la această dispută terminologică este să observăm că premisa existenței unui inconștient colectiv oferă o amploare, o adâncime deosebită fenomenelor proiective, din perspectiva lui Jung ele presupunând nu doar o reeditare a unei traumei infantile, refulate pe parcursul procesului de ontogeneză, de formare a individului, ci și o survenire în conștiință a unor conținuturi ce „reprezintă o achiziție filogenetică, a speciei” (Vasile Dem Zamfirescu, *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană*, Editura Trei, București, 2006, 2007, p.341), așa-numitele arhetipuri. Astfel perceperea terapeutului în ipostaze ce implică o anumită încărcătură numinoasă: vrăjitor, răufăcător demonic, mântuitor (Ibidem, p. 364) dovedește că pacientul a trecut de la activarea unor conținuturi inconștiente personale, specifică mai ales primelor etape ale analizei, la aceea a confruntării cu straturile cele mai obscure ale psihismului său.

În sfârșit, pentru a reveni la discuția transfer versus proiecție, în teoriile gestaltiste actuale, care continuă doctrina freudiană, proiecția este prezentată drept o premisă a transferului. Pentru André Moreau faptul de a ne fixa în percepție asupra sprâncenelor încruntate ale cuiva, să zicem ale polițistului care ne-a oprit în trafic și ne cere actele, deoarece le apropiem în mod inconștient de cele ale tatălui (care a reprezentat în copilărie o prezență amenințătoare) este o proiecție, o „intersecție a două evenimente: unul actual (aici și acum) cu unul vechi, traumatizant (în altă parte și cândva), asemănător primului” (*Autocunoaștere și terapie asistată*, Editura Trei, București, 2007, p. 119). Transferul, teama în cazul nostru, reprezintă o reacție afectivă determinată de proiecție: „Forța traumatizantă a primului eveniment (rană primară) apare din nou și provoacă aceeași durere de altădată” (Ibid., pag. 122). Autorul insistă că transferul decurge din proiecție, este „un răspuns” care „intervine imediat după aceasta”: „El pare deseori să survină înaintea proiecției, pentru că este mai puternic resimțit, mai corporal (emoție, teamă, mânie, dragoste), mai aproape de conștient. Proiecția precedă, trece cel mai adesea neobservată și este deseori inconștientă” (Ibidem, p. 123). Este dificil de stabilit totuși dacă afectul este rezultatul unei percepții inconștiente, sau tot el este cel care stă la originea distorsionării realității de către subiect, a percepției eronate, așa cum pare că sugerează Freud în

transfer, cât și pentru proiecție⁸. Este important însă că există o bază comună între aceste fenomene psihice, și anume „deplasarea” în exterior, „expulzarea” conținuturilor pe care subiectul „refuză să recunoască în el însuși” (ceea ce înseamnă că, cel puțin din punctul de vedere al unui analist freudian, un transfer implică și o proiecție, însă o proiecție nu implică un transfer).

Testul Rorschach în care ni se cere să interpretăm niște pete de tuș simetrice, obținute prin îndoirea unei foi de hârtie, speculează tocmai faptul că suntem trădați de „stilul percepțiilor”, de „gesturile” și „acțiunile” noastre. Descrierea imaginilor pe care le deslușim are valoarea unei destăinuirii spontane, notează Starobinski: „Ați trecut la mărturisiri, crezând că n-ați făcut altceva decât să descifrați niște figuri curioase, analoage celor pe care le puteați zări în nori, sau celor pe care Leonardo da Vinci le descoperea în petele de pe zidurile vechi. Întâmplarea sau «capriciile» naturii creează asemenea *curse* (s.n.) în care se proiectează partea cea mai singulară a unui caracter sau a unei stări sufletești. Din această stranie colaborare se nasc forme aparent involuntare dar a căror descriere făcută de dumneavoastră revelă raportul pe care îl aveți cu lumea (adică: *ceea ce sunteți*) într-un mod mult mai amănunțit și mai complet decât o fac cele mai multe dintre actele dumneavoastră voluntare.”⁹

Destăinuirea spontană poate fi explicată prin coparticiparea subiectului la ceea ce îi oferă lumea exterioară. Eul este proiectat în afară, tot așa cum lumea este asimilată acestuia: „Fenomenul pe care-l interoghează testele Rorschach se situează la granița nesigură unde figura proprie a eului nu se distinge cu desăvârșire de figura pe care i-o prezintă lumea. Noțiunea de *proiecție* trebuie luată în acest caz într-un sens dublu: imaginea pe care o văd în acea pată este eul meu, așa cum el se proiectează în afară, și în același timp este acel «afară» care se proiectează spre mine. De aceea putem spune că forțele de identificare și cele de alienare intră în joc în mod simultan: deci nu va fi ușor să distingem ceea ce aparține de fapt subiectului și ceea ce definește lumea la care el se raportează. De fapt, vedem născându-se o realitate complexă în care se abolește distincția dintre subiectiv și obiectiv, și în care subiectul se dovedește inseparabil de lumea sa proprie.”¹⁰

Criticul numește „forțe ale identificării” tendința eului de a se descoperi în exteriorul său și „forțe ale alienării”, tendința de a integra diferitul în interior. Exterioritatea nu exercită însă o presiune pentru a fi interiorizată eului decât în măsura în care ea este deja un reflex neconștientizat al acestuia, în măsura în care ea este deja acea „realitate complexă în care nu se

descrierea pe care o face transferului: „Libidoul s-a angajat (total sau parțial) în regresie și a redat viață imagourilor infantile” („Despre dinamica transferului”, *ed. cit.*, p. 94).

⁸ Jean Delay pune procedeu recurent în literatura lui Gide în legătură cu transferul, însă am avut surpriza să descoperim că Jean Starobinski menționează același procedeu, existent în *Hamlet*, ca stând la baza unei proiecții, și încă a uneia extrem de importante, în lipsa căreia astăzi nu ne-am mai fi putut pune problema diferențelor între cele două fenomene. Faptul că Freud se regăsește, se recunoaște pe el însuși, așa cum susține Starobinski, în „Uciderea lui Gonzague”, intuind propriul impuls paricid și incestuos pe care mai târziu, cu un termen împrumutat de la Jung îl va intitula „complex oedipian”, dovedește că procedeu punerii în abis este o „cursă” (termenul îi aparține lui Hamlet) care nu doar îl face prizonier pe lector, nu doar îl atrage într-o lume căreia nu știa că-i aparține, ci îl menține într-o postură duală, atât înăuntru, cât și afară. Astfel cititorul actualizează în timpul lecturii impulsuri psihice refulate și în același timp se poate elibera de ele, conștientizându-le. Parcurgând *Hamlet* Freud se descoperă pe sine, dobândește o cheie de înțelegere a profunzimilor sufletului uman: complexul oedipian, dar și metoda de utilizare a acestei chei în timpul terapiei analitice: transferul. Ne putem întreba însă dacă în urma acestei eliberări realitatea cititorului este cea care include „capcana” textuală, sau realitatea este înglobată în aceasta. Cel care reflectează la sine o face *înaintea* paginilor din *Hamlet*, sau *din interiorul* lor?

⁹ Jean Starobinski, „Imaginația proiectivă”, în *Relația critică*, *ed. cit.*, p. 212

¹⁰ *Ibidem*, p. 222

mai face distincția între subiectiv și obiectiv”. „Alienarea”, înstrăinarea de sine a subiectului este datorată neputinței lui de a sesiza că în imaginea norilor, în petele de tencuială sau de cerneală distinge ceva ce îi aparține numai lui însuși. Prin urmare, proiecția este atât „identificare” cât și „alienare”, „în mod simultan”, pentru că, prin ea, eul se regăsește, se reperează și în același timp „se aruncă”, se proiectează în sens literal, în afara lui. Este o cunoaștere de sine ce pare destinată să rămână, din păcate, neconștientizată.

Există însă și situații care contrazic această regulă. În studiul său despre „imaginația proiectivă” Starobinski trimite la o cercetare a unui psihiatru elvețian, Roland Kuhn, care a constatat că, din două mii de subiecți, supuși de el testului Roschach, un număr de treizeci și unu au văzut măști în planșele arătate. Explicația ar fi că masca este expresia dorinței de a se masca a celor care o zăresc în petele indistincte din fața lor, ori a unei fobii, a unei „spaima fascinante”, față de un chip acoperit pe care aceștia îl inventează (fără a-și da seama) pentru a se înspăimânta singuri de el¹¹. Însă unii dintre subiecți, așa cum notează Kuhn, au luat întreaga suprafață a planșei drept o mască, ceea ce dovedește că proiecția a fost însoțită de o puternică „rezonanță” afectivă și de un impuls la fel de puternic de a se cufunda în imaginea respectivă, pe când alții au distins doar într-un detaliu al acesteia o mască, semn al unui „raport mai obiectiv și mai rațional cu «realitatea»: subiectul se simte distinct de masca pe care o percepe, el se străduiește s-o îndepărteze, să înlăture amenințarea ei, ținând-o la distanță, făcând-o să dea înapoi...”¹². Așadar proiecția permite uneori și delimitarea de acel lucru pe care individul îl zărește pentru că îl dorește sau îl înspăimântă.

Proiecția involuntară a subiectului în lumea percepută/imaginată a impus ca lectura psihanalitică a oricărei opere artistice să ia ca premisă dictonul *ogni dipintore dipinge se*¹³: întotdeauna lucrurile au mai multă noimă decât s-ar putea crede, autorul se descrie pe el însuși, se dedublează orice ar înfățișa, iar interpretului îi revine sarcina să integreze fiecare detaliu al realizărilor unui artist într-o viziune de ansamblu asupra lor care pune în evidență proiecția acestuia (și adesea ascunde proiecția interpretului asupra obiectului analizei). Și totuși este posibil ca uneori „alienarea”, înstrăinarea creatorului în operă, (ori a interpretului în actul de interpretare), să cedeze locul recunoașterii propriei identități. Asemenea celor care nu fac din

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem, p. 223

¹³ Psihanaliza dă un sens aparte acestui dicton atrage atenția criticul de artă Anca Oroveanu: „Nu în persoana sa fizică sau în manifestările sale temperamentale se autoreprezintă artistul. În regândirea lui psihanalitică, acest motiv dobândește o cuprindere diferită, care face din opera singulară *locus*-ul proiecției și soluționării unor împrejurări traumatice de ordin personal, constitutive pentru personalitatea artistului; al regăsirii nostalgice, «reparatorii» a obiectului pierdut: o «formațiune simbolică» întoarsă spre un trecut fantasmatic recuperat la modul iluzoriu și reconfigurând prin aceeași mișcare (dar în același plan – cel al iluziei) soarta personală.”(*Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 180). La sfârșitul secolului al XVI-lea italian adagiul *ogni dipintore dipinge se* fie era luat în sensul lui „cel mai simplu”, pentru a califica „tendința” pictorilor de a se autoreprezenta fizic, „împrumutând propriul chip (și trup) personajelor pe care le pictează”, fie i se dădea o accepție mai subtilă, metaforică, „autoportretizarea” reprezentând o adecvare a operei la „conceptul” pictorului, așa cum susținea într-o predică a sa Gerolamo Savonarola. Pentru Leonardo da Vinci autoreprezentarea este „un impediment în calea dobândirii universalității de către artist”, arată Anca Oroveanu. Tot el însă „pare să dialogueze” cu Freud, într-o notă a *Tratatului* său, în care lasă impresia că descrie procesul de imaginație sau de fantasmare („judecată”, spune Leonardo), exact așa cum îl concepe Freud ca transfer (ori proiecție inconștientă): întoarcere a refumatului sub influența unei „impresii actuale”: „Judecata noastră nu ține socoteala ordinii exacte a lucrurilor care s-au petrecut în perioade diferite de timp; căci multe lucruri care s-au petrecut cu ani în urmă vor părea în strânsă legătură cu prezentul și multe lucruri care sunt recente vor părea trecute, trimițând înapoi, către epoca de mult timp trecută a tinereții noastre.”(Anca Oroveanu citează fragmentul din *Leonardo da Vinci* de Carlo Pedretti, Thames&Huston, Londra, 1973, p. 24; *op cit.*, . 181).

întreaga imagine a norilor, a petelor de tencuială sau cerneală, expresia dorinței sau a spaimei lor celei mai secrete, ci doar dintr-un amănunt al ei, păstrând fundalul neutru, semn evident al echilibrului lor interior, acesta va putea „ține la distanță” propriile fantasme, se va observa pe el însuși trăindu-le. Orice proiecție presupune o dedublare (un fel de mistuire, în universul perceput, asemenea celei a lui Acteon), însă doar un strop de luciditate, datorată stăpânirii reacției afective, transformă dedublarea într-un obiect de contemplație (privirea lui Psyché este dublă, dacă nu cumva infinită, întrucât este ațintită atât asupra chipului lui Eros, cât și asupra *privirii ațintite asupra chipului lui Eros*), într-un subiect al operei, ceea ce anulează mecanismul proiecției. Opera devine astfel dintr-un scenariu al cufundării în iluzie, unul al desprinderii de iluzie¹⁴.

Prin urmare, una din laturile cele mai spectaculoase ale experimentului lui Kuhn este că el consemnează reacția tipică a oricărui individ supus observației de către altcineva sau de către propria persoană. Chiar dacă din două mii de subiecți doar treizeci și unu au văzut măști, specificul proiecției celor din urmă reprezintă un „detaliu simptomatic” pentru „contextul global”¹⁵ al realizării experimentului respectiv. Încercarea de a rezista testului, de a se ascunde a unora dintre subiecți este absolut firească, dar masca pe care o descriu în petele de cerneală le deconspiră de fapt teama, neîncrederea. Câțiva dintre ei identifică totuși numai într-un amănunt al petelor obiectul fobiei lor, ceea ce arată că devin conștienți de faptul că trăiesc un sentiment de neliniște legat de dezvoltare, iar prin asta și-l stăpânesc pe jumătate. Este important să remarcăm aici că reacția celor treizeci și unu de subiecți care au văzut măști în planșele arătate de psihiatru presupune ca și în cazul punerii în abis gideene o asimilare a cadrului de realizare a proiecției în interiorul acesteia. Subiectul percepe o mască pentru că nu uită că este examinat (masca îl acoperă și în același timp este chipul care îl urmărește), iar conștientizarea fricii pe care i-o inspiră dezvoltarea, disocierea de *cel care se teme*, implică o îndepărtare de mască, o diminuare a imaginii ei.

În fond, Gide reușește același lucru în scrierea sa de debut. André Walter există în calitatea lui de *persona* (mască și personaj) pentru că autorul este îndeajuns de lucid pentru a-l ține la distanță, cum ar spune Starobinski. Walter îl ascunde și îl revelează ascunzându-l pe Gide

¹⁴ În mod ciudat romanul realist, „doric” și „ionic” din clasificarea lui N. Manolescu, este un mare creator de iluzie: „doricul” vizează obținerea iluziei „unui univers coerent, autonom”, „ionicul” pe aceea a „incoerenței unei intimități” (*op.cit.*, pp. 34-35), deși autorul nu își proiectează în operă conținuturile psihice refulate, ci fie construiește un univers ficțional pe temelii stabile (masive, precum coloana dorică?) ale unor valori supraindividuale, fie pe temelii aparent fragile (ori mai degrabă suple, precum coloana ionică?) ale unui bine individual. În schimb romanul autoreferențial (romanul „corintic”), care creează iluzie și o dizolvă în același timp, dezvoltându-și angrenajele, strategiile, propriul proces de „fabricare”, are în comun cu literatura fantastică faptul că permite actualizarea unor impulsuri latente ale autorului (Freud pune în evidență acest aspect al literaturii fantasticului în studiul despre *stranietate*). Depășirea convențiilor jocului literar este în cazul autorului de romane autoreferențiale și semnul transgresării normelor impuse prin limbaj, a libertății pe care acesta și-o ia de a traduce prin cuvânt ceea ce este dincolo de cuvânt, inexprimabilul, inconștientul. Chiar dacă Gide a subliniat, de pildă, că nu a suferit niciodată de un complex oedipian a dat în scrierile lui (ca și Mateiu Caragiale, de altfel) formularea cea mai subtilă cu putință a unui impuls paricid. Nu suntem de acord cu teza lui N. Manolescu conform căreia opera lui Gide ar fi exclusiv un model al „ionicului” românesc. Autorul *Falsificatorilor de bani*, ocupă o poziție între „ionic” și „corintic” (ca și Proust), cărțile acestuia nefiind romane de introspecție, de analiză psihologică propriu-zisă (ele nici nu pot fi numite, de altfel, *romane*), ci scrieri alegorice, non-mimetice în care personajele sunt personificări ale unor impulsuri inconștiente. În opera sa, scriitorul francez nu recompune lumea exterioară precum un romancier care aparține „doricului”, nici acea interioritate „incoerentă” pe care un romancier ce aparține vârstei „ionicului” o zugrăvește atât de coerent, ci clădește o lume (un teatru alegoric) în care pătrunde o interioritate care altfel nu și-ar fi făcut simțită prezența decât prin căile deturnate specifice visului, reveriei ori nevrozei.

¹⁵ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 221

întrucât el este, pentru prozator, acea mască diminuată pe care foarte puțini dintre subiecții care au participat la experimentului lui Kuhn o zăresc pe un fundal neutru. Dacă „ucenicul romancier” nu ar fi menținut la un nivel moderat anxietatea determinată de actul de mărturisire probabil ar fi rămas captiv pentru totdeauna în apele unei oglinzi-jurnal, meduzat de viziunea „conștiinței conștiinței sale” (Supraeul), asemenea lui Amiel, ori de ce nu a lui Walter însuși¹⁶. Eroul lui Gide este incapabil, asemenea celor mai mulți subiecți care au văzut măști în suprafața de proiecție, să-și stăpânească angoasa. Așa se explică de ce *Allain*, opera lui Walter, capătă statutul unui jurnal funest unde eul care scrie este disipat în eul descris. În schimb, apariția *Caietelor* este semnul exorcizării din natura tânărului debutant a dublului său labil, vulnerabil în momentul transferului, al întâlnirii cu sinele. Dar pentru ca ceva să fi fost suprimat din fapta adolescentului cu veleități de artist acel ceva trebuie să fi existat acolo și de ce nu, să fi amenințat să o invadeze cu totul. Este ușor să afirmăm că Gide îl îndepărtează pe Walter dacă uităm că într-o anumită măsură Gide este Walter (deși este posibil ca în chiar momentul începerii *Caietelor* autorul să fi încetat să fie dublul său romanesc).

Coborârea, reînțoarcerea în etapa inițială a alcătuirii psihismului unui individ în momentele când anumite circumstanțe ale existenței lui o evocă, o cheamă la viață este absolut firească. Este banal ca cineva să proiecteze conținuturi psihice refulate asupra conturului echivoc al norilor, ori asupra imaginii neclare a unor pete de cerneală. Același lucru i se întâmplă artistului cu personajele vagi care tocmai iau ființă în imaginația sa. Transpunerea, dedublarea lui inconștientă în universul pe care îl plămăduiește în minte este ceva obișnuit. Însă este aproape un mic miracol disocierea, desprinderea de ipostaza renăscută prin proiecție a subiectului, exercitarea facultății raționale, capabile să lumineze asemenea lămpii lui Psyché scena confruntării cu fantomele trecutului. Nu știm cum este înlocuită proiecția cu conștientizarea proiecției, iar dedublarea cu conștientizarea dedublării. Și poate este mai prudent să nici nu încercăm să o aflăm pentru că mai ales în acest caz „s-ar putea susține că e nefast să vrei să cunoști prea multe”. De aceea ne vom mulțumi cu o simplă tautologie: în literatură conștientizarea procesului proiectiv/transferențial are ceva în comun cu descrierea lui, iar la rândul ei descrierea procesului trebuie pusă în relație cu conștientizarea acestuia.

Dacă presuposițiile noastre sunt corecte prețul autocunoașterii printr-un travaliu de creație, prețul „suspendării refulărilor” și al recuperării identității obscure, subconștiente este teribil întrucât el constă în relatarea de către scriitor a părăsirii identității diurne, a rătăcirii în delir¹⁷. Asta nu l-ar afecta cu nimic în cazul în care „dublul ficțional” ar prelua de la început până la sfârșit greul încercării. Or, transmutația angoasei și a pulsionilor autodistructive în pace interioară și dorință de viață reușește cu condiția ca alchimistul să participe el însuși la arderea din athanor. Întunecarea minții și sfârșitul lui Walter contribuie la luciditatea, echilibrul,

¹⁶ Cineva care își istovește toate resursele creatoare în redactarea unui jurnal intim nu o face pentru a evita să se deschidă într-o operă expusă liberei circulații, și în consecință descoperirii ei de către un public potențial amenințător, ci pentru că unicul destinatar al jurnalului este tocmai prezența amenințătoare pe care o adăpostește în el însuși, latura meduzantă a personalității lui. Gide evadează din acest adevărat mediu concentraționar care este jurnalul pentru că deși cărțile lui sunt orientate în bună parte spre figurile feminine care au stat la baza formării Supraeului său, vizează de asemenea acea galerie de „bastarzi” și „derbedei”, în care autorul însuși fantasmază ca are un loc.

¹⁷ Relatarea procesului de recuperare a identității subconștiente nu poate fi niciodată suspectă că este doar produsul imaginației, al fanteziei întrucât atunci când intră în calcul conținuturile psihice latente a-ți imagina, a fabula este echivalent cu a dezvălui adevărul. De altfel, înfățișarea procesului nu are nimic de-a face cu posibilitatea de a rosti ceva despre experiența parcursă, ci mai curând cu aceea de a tăcea pentru a lăsa să se exprime „străina gură”, amintită de Eminescu în *Melancolie*, eul „impersonal” menționat de către Mallarmé, ori acel l'Autre lacanian.

împroschătarea „rezervelor vitale” ale autorului în măsura în care Gide este la rândul său Walter. Prozatorul trebuie să se confunde cu eroul său și să piară odată cu acesta pentru „a-și inventa un viitor” prin operă, ca să folosim o frază a lui Starobinski.

Gide se exprimă mai plastic atunci când face teoria influenței „retroactive”¹⁸, citată de Maurice Blanchot¹⁹: „Am vrut să arăt, în această *Încercare de iubire*, influența cărții asupra celui care o scrie, și în chiar timpul când o scrie. Căci ieșind din noi, ne schimbă, ne modifică mersul vieții noastre”. Criticul francez preferă însă paginii în care este înfățișat procedeul metaartistic pe seama căruia Gide pune influența „retroactivă” a producțiilor sale, o alta, redactată câteva decenii mai târziu, în care prozatorul pare a ajunge la o concluzie asemănătoare celebrei „impersonalizări” mallarméene: „[...] cartea, de îndată ce am conceput-o, dispune de mine pe de-a-întregul, și, pentru ea, totul în mine, până în adâncuri, devine instrument. Eu nu am altă personalitate decât cea care convine acelei opere...” (*Jurnal*, iulie 1922)²⁰. Clemens Brentano merge încă mai departe, adaugă exegetul, spunând lucrurilor pe nume: opera este „nimicire de sine”. Kafka se încumetă și el: „tot ceea ce am scris mai bun se întemeiază pe această aptitudine de a muri liniștit”²¹. Mallarmé intonează în aceeași notă sumbră: „Și acum, ajuns la viziunea înspăimântătoare a unei opere pure, mi-am pierdut aproape mințile și acel simț al cuvintelor celor mai familiare... Tot ceea ce, în schimb, a suferit făptura mea, în timpul acelei lungi agonii, nu poate fi povestit, dar, din fericire, sunt cu desăvârșire mort... Află că sunt acum impersonal, și nu Stéphane pe care tu l-ai cunoscut...”²² Blanchot glosează, de asemenea, pe marginea morții simbolice a poetului: „Vorbirea poetică nu mai este vorbire a unei persoane, în ea nimeni nu vorbește, și ceea ce vorbește nu e nimeni, ci pare că vorbirea singură se vorbește. Limbajul capătă atunci întreaga-i importanță; el devine esențial; limbajul vorbește ca esențial, și de aceea vorbirea încredințată poetului poate fi numită esențială. Aceasta înseamnă mai întâi că având inițiativa, cuvintele, nu trebuie să slujească a desemna ceva sau să facă a vorbi pe cineva, ci că ele își au propriile scopuri în ele însele. De acum, nu Mallarmé este cel care vorbește, ci limbajul se vorbește pe sine, limbajul ca operă și opera limbajului”²³

În operă vorbirea „se vorbește singură”. Este foarte frumos spus. Totuși asta nu ne consolează cu nimic atunci când suntem puși în gardă în legătură cu ceea ce presupune efortul de esențializare a căutării artistice, de epurare a „vieții fenomenale”, a „pitorescului”, a concretului din operă. Blanchot se avântă, înlocuind el însuși înaintarea precaută, măsurată a criticului cu zborul hazardat al poetului: „A scrie înseamnă a intra în afirmarea singurătății unde amenință fascinația. Înseamnă a te încredința riscului absenței de timp, unde domnește eternul reînceput. Înseamnă a trece de la Eu la El, astfel încât ceea ce mi se întâmplă nu i se întâmplă nimănui, este anonim prin faptul că mă privește, se repetă într-o risipire infinită”²⁴. Dar această „trecere de la Eu la El” nu este cumva capitularea lui Walter în fața dublului său pedepsitor, în fața lui Allain?

¹⁸ Nu este exclus ca ideea lui Starobinski despre posibilitatea artistului de a prospecta viitorul, de a-l „inventa” prin intermediul operei, să aibă drept sursă „retroacțiunea” gideană, cu atât mai mult cu cât Starobinski utilizează termenul „retroacțiune” într-unul din studiile sale despre Rousseau, fără a face însă vreo referire la autorul *Falsificatorilor de bani*.

¹⁹ *Spațiul literar*, Traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1980, p. 72

²⁰ Ibidem, nota 1

²¹ *Jurnal*, apud. M. Blanchot, op. it., pag. 73; un studiu sintetic asupra temei „impersonalizării creatoare” în literatura universală oferă Umberto Eco în *Poeticile lui Joyce*, Paralela 45, Pitești, 2007, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, cap. „Portretul tomistului la tinerețe”.

²² Coresp. cu H. Cazalis, 14 nov. 1869, apud. M. Blanchot, op. cit., p. 77

²³ Ibidem, p. 35

²⁴ Ibidem, p. 28

Iar această melopee în care răsună obsedant tema însingurării, a ieșirii din timp a creatorului, a vizării „eternului început” nu trădează de fapt refugiarea într-o luptă inegală, lipsită de sorți de izbândă a unui combatant gata nu atât „să doboare bătrânul monstru al Neputinței”, cât să dispară la timp înaintea întâlnirii unei Hérodiade? Pentru Mallarmé experiența lui *Igitur*, care îi procură o senzație de aneantizare, de pierdere a eului său empiric: „Află că sunt acum impersonal, și nu Stéphane pe care l-ai cunoscut...”, ar fi trebuit să îl pregătească pentru a se „claustra într-o mare lucrare pe care a mai studiat-o”. Blanchot identifică scrierea respectivă ca fiind *Hérodiade*, apoi relativizează această afirmație într-o notă de subsol: „Mallarmé se referă poate totuși la altă operă”²⁵. În ciuda ezitării sale este posibil ca exegetul să fi intuit foarte bine că *Igitur* este prilejul unei reînțoarceri la *Hérodiade*, așa cum este posibil ca istovirea, rătăcirea cunoscute în timpul parcurgerii unui așa-zis drum preliminar („ajuns la viziunea înspăimântătoare a unei opere pure, mi-am pierdut aproape mințile”) să se explice prin faptul că *Igitur* este deja *Hérodiade*. Nu este exclus ca Stéphane să se stingă exact acolo unde *Igitur* devine *Hérodiade*²⁶, iar Maurice să tăgăduiască acest traseu în momentul în care înțelege că tinde să îl urmeze pe Stéphane. Oricum este prea târziu. Fantasma unei Meduze cumplite conduce gesturile „mîinii care scrie”, iar discursul critic este substituit de un adevărat poem al „treptelor” (cum ar spune Noica²⁷) ce îl scot pe individ în afara lumii: „A scrie înseamnă a dispune limbajul sub fascinație și, prin el, în el, a rămâne în contact cu mediul absolut, acolo unde lucrul devine imagine, unde imaginea, din aluzie la o figură, devine aluzie la ceea ce este fără figură și, din formă desenată pe absență, devine înforma prezență a acestei absențe, deschidere opacă și vidă asupra a ceea ce este când nu mai este lumea, când nu este încă lumea”²⁸. Creația este un ritual al desprinderii de pământ, al zborului, al „decolării”, sugerează de asemenea Proust, fără a realiza că aeroplanul lui Bergotte, înălțându-se deasupra universului mărunț al „prietenilor familiei sale”, rămâne în același timp suspendat, imobilizat într-o dimensiune subterană terifiantă. Cuvintele ascund uneori un sens cutremurător care nu îi scapă posesorului unui metode paranoic-critice, fie el Lacan, ori Dali. *Décoller, dé-coller, ... décollation* pare a murmura Salvador în timp ce expunându-și grumazul asemenea Sfântului Cucufa are viziunea unei Herodiade foarte familiare lui și devine astfel co-autorul defunct al unui poem picto-literar pe care îl semnează alături de Ayne Bru, Mallarmé, Proust, Blanchot și alții.

Aparent Gide nu ar trebui să fie integrat listei de mai sus întrucât el urcă „scara” blanchot-mallarméană întotdeauna doar pe jumătate. Este adevărat că un André pierde la propriu în timp ce scrie *Caietele*, însă tot la fel de adevărat este că, în afara lui, nici un alt „dublu

²⁵ Ibidem, p. 77, nota 1

²⁶ Privindu-se în oglindă, tânărul Igitur trăiește aceeași angoasă pe care o mărturisește Hérodiade. Emoția adolescentului, clocotul senzual amplificat de freamătul draperiilor sunt absorbite, mortificate în imaginea reflectată: „Et quand je rouvrais les yeux au fond du miroir, je voyais le personnage d’horreur, le fantôme de l’horreur absorber peu à peu ce qui restait de sentiment et de douleur dans la glace, nourris son horreur des suprêmes frissons des chimères et de l’instabilité des tentures, et se former en raréfiant la glace jusqu’à une pureté inouïe, – jusqu’à ce qu’il se détachât, permanent, de la glace absolument pure, comme pris dans son froid, – jusqu’à ce qu’enfin les meubles, leurs monstres ayant succombé avec leurs anneaux convulsifs, fussent morts dans une attitude isolée et sévère projetant leurs lignes dures dans l’absence d’atmosphère, les monstres figés dans leur effort dernier, et que les rideaux cessant d’être inquiets tombassent, avec une attitude qu’ils devaient conserver à jamais” („Igitur ou La Folie d’Elbehnon”, *Oeuvres complètes*, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1945, p. 441). Desprins din oglindă, Igitur este rece precum gheața, s-a transformat într-un altul, așa cum sugerează Gide care rescrie scena în *Caiete*: lui Walter i-a luat locul Allain.

²⁷ A se vedea comentariul lui Noica la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, în *Pagini despre sufletul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1991, p. 15

²⁸ Ibidem, p. 28

fițional” al scriitorului nu mai moare în cărțile acestuia. Scenariul operei de debut a modificat „retroactiv” scenariul existenței de zi cu zi a autorului, iar anularea eului său biografic („eul care suferă, iubește, trăiește”, după D. Fernandez), într-o operă dedicată unei Emmanuèle serafice echivalează în mod neobișnuit și cu o revigorare, o trezire la viață a aceluiași eu extrem de dornic să se bucure de existența sa de „vaurien”. Mai greu este să înțelegem că această bucurie nu a fost nici ea vreodată completă, iar romancierul a urcat și a coborât la infinit „scara” abandonării fenomenalității, a contingentului. Ca și Edouard, se pare că Gide a adăpostit sub „craniul” său „două exigențe ireconciliabile” și nu a încetat niciodată să încerce „să le pună de acord”. „Traiectul” travaliului creator gidean implică un du-te-vino continuu, o oscilare permanentă între contrarii, aspect extrem de important pentru că acest dinamism atestă de fapt autenticitatea căutării estetice și a translațiilor între eul biografic și eul auctorial.

Este însă Gide un caz singular? Doar autorul *Falsificatorilor de bani* urcă și coboară în același timp „treptele” îndepărtării de lume? Nu cumva aceste „trepte” sunt destinate nu să despartă realitatea imediată de aceea esențială, ci să constituie un liant între ele? Convertirea „vitezei orizontale” a celui care se plimbă nepăsător într-un Rolls-Royce, în „forța ascensională” cu care aeroplanul lui Bergotte se înalță deasupra lumii nu cunoaște ea însăși un fel mișcare regresivă de recuperare (și modificare) a punctului de plecare prin privirea narcisică a artistului-aviator, întoarsă asupra pământului²⁹? Elaborarea operei nu presupune în permanență acest dublu efort de îndepărtare-revenire? „Decolarea” creatorului nu este întotdeauna și o conjuncție cu universul pe care îl părăsește? Apariția unei narcise din craniul-ou susținut de mâna înghețată-înmărmurită a pictorului nu este dovada extincției, a dispariției (devorării?) cărnii lui Narcis și în același timp a renașterii, *metamorfozei* acesteia în operă? Nu se înalță Salvador către o Gala de dincolo de lume scufundându-se sub „pielea” stranie a suprafeței mării? Nu se apropie Stéphane de *Hérodiate* prin *Igitur*, pentru că *Igitur* este și *După-amiaza unui Faun*? Reversul perfect al observației freudiene conform căreia una dintre cele mai ciudate tendințe ale instinctului de autoconservare este pulsivitatea thanatică, nu este acela că moartea prin operă trebuie gândită și ea ca o recuperare, deși într-un registru diferit³⁰, a pulsivității vitale?

Demersul prin care creatorul se îndepărtează de eul său biografic pentru a-l redescoperi (pentru a-l influența „retroactiv”) este chiar procesul dejucării proiecției neconștientizate în operă. Faptul că scriitorul înțelege că cedează locul „vorbirii care se vorbește singură”, iar la un moment dat dezvăluie în carte mâna care „strânge”, cum se exprimă Blanchot, instrumentul de scris, indică părăsirea proiecției și a dedublării inerente acesteia, în chiar timpul realizării lor.

²⁹ „Decolarea” creatoare la Proust reunește și acest aspect al întoarcerii fulgurante la cadrul părăsit, prin reflectarea lui: „Ca să te plimbi prin văzduh nu-i nevoie să ai automobilul cel mai puternic, ci un automobil care, nemaicontinuând să alerge pe pământ și tăind cu o verticală linia pe care mergea, să fie capabil să convertească în forță ascensională viteza-i orizontală. Tot astfel *cei ce produc opere geniale nu sunt cei ce trăiesc în mediul cel mai ales, cei ce au conversația cea mai strălucită, cultura cea mai întinsă, ci aceia care au avut puterea, încetând dintr-o dată să trăiască pentru ei înșiși, să-și facă personalitatea să semene cu o oglindă, astfel încât viața lor, oricât de mediocră dealtminteri din punct de vedere monden și chiar, într-un anume sens, din punct de vedere intelectual, să se reflecteze în ea, geniul constând în puterea de a reflecta și nu în calitatea intrinsecă a spectacolului reflectat*. În ziua în care tânărul Bergotte a putut arăta cititorilor săi salonul de prost gust unde-și petrecuse copilăria și conversațiile nu prea amuzante pe care le avea cu frații săi, în ziua aceea deci, el se înalță mai sus decât prietenii familiei sale, mai spirituali și mai distinși: aceștia, în frumoasele lor automobile Rolls-Royce puteau să se întoarcă la ei acasă manifestând un oarecare dispreț pentru familia Bergotte; dar el, în modestul său aparat care, în sfârșit «decolase», zbura deasupra lor (s.n.)” (*À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, în *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1954-1961, I, p. 555, apud. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, Ed. Univers, București, 1982, p. 90)

³⁰ Trecerea de la dorință la „dorința de operă”, descrisă de Starobinski.

Criticul nu folosește întâmplător verbul „a strânge”. Mâna exhibată, expusă în carte, este mâna crispată, mâna cu voință proprie, aceea care mediază fenomenul proiectiv. Descrierea ei implică o conștientizare a actului prin care ia naștere creația, o recunoaștere a acelui „altul” pe care îl ascunde personalitatea autorului și care tinde să prolifereze, să se multiplice în operă. Atunci când arată că travaliul creator necesită „o trecere de la Eu la El”, Blanchot, pe care îl putem bănuși la fel interesat să afle originea exercițiului său exegetic, pe cât de interesat este Mallarmé să descopere originea poemelor lui³¹, se apropie în mod vertiginos de acel „altul”, însă prin semnarea acestei expuneri el menține distanța, revine la punctul de plecare, își redobândește propria identitate.

Să citim cu atenție apologia mâinii compulsive, care ascultă un imbold străin de tot ceea ce poate fi voință omenească, unul din cele mai surprinzătoare fragmente din cartea lui Blanchot, prin autoreferențialitatea sa: „Se întâmplă ca un om care ține un creion, chiar dacă vrea din răspuțeri să-i dea drumul, să nu-i dea totuși drumul: dimpotrivă, mâna lui se strânge, în loc să se deschidă. [...] Mâna se mișcă într-un timp care este prea puțin omenesc, care nu este cel al acțiunii viabile, și nici cel al speranței, ci mai curând umbră a timpului, ea însăși umbră a unei mâini ce alunecă ireal spre un obiect devenit umbra lui. Această mână simte, în anumite momente, o foarte mare nevoie de a apuca. Ea trebuie să apuce creionul, trebuie, este un ordin, o exigență imperioasă. Fenomen cunoscut sub numele de „prehensiune persecutoare”³². Totuși „Spațiul literar”, ca și operele lui Mallarmé, sunt rezultatul „intervenției” celeilalte mâini, aceea care „nu scrie”, care „înlătură” creionul, sau mai exact aceea care îl desprinde pe autor de fascinația nucleului anxios în jurul căruia a gravitat: „Puterea scriitorului nu stă în mâna care scrie, acea mână «bolnavă» care nu dă niciodată drumul creionului, care nu-i poate da drumul, căci ceea ce ea ține, ea nu ține cu adevărat, ceea ce ea ține aparține umbrei, și ea însăși este o umbră. Puterea este totdeauna atributul celeilalte mâini, cea care nu scrie, capabilă să intervină în momentul când trebuie să apuce creionul și să-l înlăture. Ea constă deci în puterea de a înceta să scrie, de a întrerupe ceea ce se scrie, redând clipei drepturile și tăișul ei decisiv”³³.

La fel de ingenios precum Escher în a construi efecte de reversibilitate între a fi și a nu fi, între prezența lucrurilor și absența acestora, Blanchot fărâmițează concretul pentru a-l coagula prin aceeași mișcare: o mână spasmodică se încleștează asupra creionului pentru a trasa o linie care nu duce nicăieri, o linie care se șterge pe ea însăși pe măsură ce înaintează, iar ceea ce este decupat astfel din realitate, golul, lipsa, conturează plinului unei alte mâini ale cărei gesturi atât de raționale, atât de calculate încât lasă impresia de inerție, de nemișcare par a avea unicul scop de a spori graba, înverșunarea celeilalte care se zămislește din dispariția ei. „Spațiul literar” al lui Blanchot este bântuit, traversat de „spațiul literar” pe care îl înfățișează întrucât el *este* scena acestor prefaceri. Eul biografic al exegetului se risipește într-un eu „impersonal” (nu unul indiferent, rece, ci unul oximoronic în care sfântul duh se întrupează într-o bacantă, așa cum precizează Gide, în *Falsificatorii de bani*, prin vocea doamnei Griffith), iar conștientizarea coborârii în acea zonă a prefacerilor instatane marchează momentul inventării propriei opere și a unei identități creatoare în care eul biografic este imposibil să mai fie delimitat de cel auctorial.

Ceea ce este însă aproape inacceptabil este că realitatea numită prin „trecerea de la Eu la El”, trecerea propriu-zisă apare ca o consecință a numirii ei. Este ca și cum am spune că mâna

³¹ „Se pare că experiența proprie lui Mallarmé începe în momentul când el trece de la considerarea operei făcute, cea care este totdeauna un poem particular, un tablou, la preocuparea prin care opera devine căutarea originii sale și vrea să se identifice cu propria-i origine, « viziune oribilă a unei opere pure »”(M. Blanchot, *op.cit.*, p. 36)

³² Ibidem, p. 18

³³ Ibidem

compulsivă, mâna care mediază fenomenul proiectiv, reacționează de fapt la îndemnul mâinii care concentrează întreaga „putere” a scriitorului. Asta nu înseamnă că inconștientul este un artefact al rațiunii, ci că el survine pe parcursul unei răsturnări, a unei întoarceri pe dos a rațiunii (așa cum se întoarce pe dos o mănușă), ca urmare a unei decizii teribile, cu atât mai mult cu cât este lucidă – decizie care se va transforma ea însăși în contrariul ei, într-un imbold cu totul nebunesc de a substitui nebunia cu luciditatea³⁴. Înțelegem astfel „groaza”, forța „zguduirii” lucrului la o operă ce dezvăluie „mâna care scrie”. Numai cineva care nu a pătruns „riscul” aceluia „Je est un autre” al lui Rimbaud, (formulat tot într-un text cu circuit închis, într-o scrisoare către un apropiat, așa cum procedează și Mallarmé), îi va putea reproșa acestuia că „a dezertat”, că „a renunțat” atunci când „a fugit în deșert de răspunderile deciziei poetice”, arată Blanchot³⁵. Opera al cărei autor a hotărât să consemneze „instaurarea” operei, consemnează la rândul ei „instaurarea” intelectului care o făurește. Ni s-ar putea aduce obiecția că închidem într-o grilă freudiană reductivă întreaga indeterminare a „saltului”, a ieșirii din lume a poetului în timpul travaliului creator. Or, ceea ce ne frapează este coerența utilizării ei. Ce îl împinge pe poet în afara lumii? A cui este vocea „străină” care se exprimă pe parcursul „iluminărilor” sale, dacă nu a unui Supraeu adesea extrem de agresiv (a unui Allain, în cazul lui Gide), readus la viață printr-o retrăire fulgurantă a traumei originare, cu alte cuvinte printr-un transfer? Conștientizarea genezei operei, marcarea ei prin procedul „punerii în abis”: revelare indiscretă a mâinii compulsive care „nu dă drumul” creionului, este în același timp o conștientizare a genezei personalității artistului și o reîntâlnire/identificare cu figurile înspăimântătoare care au fost părtașe la aceasta. Iată unul dintre cele mai frumoase mituri pe care le-ar putea propune critica literară: autorul care încearcă să descopere, să dea formă „punctului central” (din care emană creația artistică), „operei ca origine”³⁶, sintagme prin care Blanchot trimite în mod evident la ceea ce Gide menționează ca fiind „inima” ori „abisului” prozelor lui, este îndrumat (în mod „retroactiv”) de către operă spre „punctul central”, „inima”, ori „abisul” psihismului său, pentru că în fond cele două surse, cele două „abisuri” sunt unul și același.

³⁴ Se pare că facultatea critică, rațiunea are într-adevăr calitatea extraordinară, moebiană am spune, de a se răsturna în contrariul ei, pe care o împarte „cu micul animal preistoric numit polip”, amintit de către Dr. Edmond Bonniot în prefața sa la *Igitur*. „Replierile”, „întoarcerile neîncetate asupra ei înseși” ale conștiinței personajului sunt asemănată de către prefațator cu „starea somatică” a acestei creaturi „qu'on peut à volonté retourner «en doigt de gant»”, capabile să-și modifice interiorul în exterior, și să-și adapteze membrana „la nevoile nutriției”, „schimbări care pot fi reluate la infinit” (ed. cit., p. 490). Analogia este extrem de interesantă și plasează la originea poemului o intuiție asemănătoare cu aceea exprimată în cuvântul de spirit valérian colportat de personajele din *Falsificatorii de bani*: „misterul constă în formă și ceea ce e mai profund în om e pielea sa”. Însă textul martor al unor asemenea „replieri” a conștiinței personajului, mai concret al substituirii lui Igitur cu dublul terifiant pe care îl percepe în oglindă, nu devine el însuși în mod „retroactiv” un „polip”? Oglinda *din* poem nu se preschimbă și ea într-o oglindă textuală interior-exterioară, un fel de text-conștiință, prelungire a unui „Eu-piele” (a se vedea Didier Anzieu, op. cit., pp. 86-87, 178), un Eu îngemănat (deși nu există nici o diferență între gemeni) în care dublul lui Igitur se confundă cu Mallarmé, Mallarmé cu Dr. Edmond și așa mai departe, ceea ce indică această creație drept un spațiu ambivalent (*continuu?*), un fel de înăuntru-înafară într-o continuă prefăcere?

³⁵ Op.cit., p. 43

³⁶ Ibidem, p. 45

Referințe și bibliografie

- Blanchot, Maurice.** 1980. *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers.
- Delay, Jean.** 1956, 1957. *La jeunesse d'André Gide*, vol 1-2, Paris, Gallimard.
- Freud, Sigmund.** 1980. *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Ed. Univers.
- Freud, Sigmund.** 2004. *Opere*, volumul 3, *Psihologia inconștientului*, traducere de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Freud, Sigmund.** 2002. *Opere*, volumul 8, *Comicul și umorul*, traducere de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Freud, Sigmund.** 2004. *Opere*, volumul 10, *Introducere în psihanaliză*, traducere de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, București, Editura Trei.
- Freud, Sigmund.** 2004. *Opere*, volumul 11, *Tehnica psihanalizei*, traducere de Roxana Melnicu, București, Editura Trei.
- Gide, André.** 1932 – 1939. *Oeuvres complètes d'André Gide*, Édition de la Nouvelle Revue Française, Paris, Gallimard.
- Gide, André.** 1927. *Journal des Faux-Monnayeurs*, Dixième édition, Paris, Librairie Gallimard.
- Jung, Carl Gustav.** 1994 *În lumea arhetipurilor*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Jurnalul Literar.
- Laplanche, Jean.** 1987. *Problematică V : Le baquet – transcendance du transfert*, Paris, PUF.
- Laplanche, Jean și J.B. Pontalis.** 1994. *Vocabularul psihanalizei*, București, Humanitas.
- Manolescu, Nicolae.** 1991. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. 1-3, București, Editura Eminescu.
- Mavrodin, Irina.** 1982. *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers.
- Noica, Constantin.** 1991. *Pagini despre sufletul românesc*, București, Ed. Humanitas.
- Oroveanu, Anca.** 2000. *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane.
- Starobinski, Jean.** 1974. *Relația critică*, București, Editura Univers
- Zamfirescu, Vasile Dem.** 2006-2007. *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană*, București, Editura Trei.