

Mihaela RUSU

Școala Gimnazială „Ludovic Cosma” Galați, România

„SCRIITURA ÎN OGLINDĂ” ȘI RELAȚIA TEXTULUI CU SINE ÎNSUȘI ÎN ROMANUL ELIADESC

Lectura caleidoscopică a metatextului

Metatextualitatea constituie întoarcerea unui text asupra propriului său artificiu literar. Există o întreagă varietate lexicală în domeniul metatextualității: reflexivitate sau autoreflexivitate, punere în abis, scriitură în oglindă, specularitate [1], povestire narcisiacă, ficțiune autoreferențială, antificțiune, nonficțiune, roman în roman, romanul romancierului, operă în operă, duplicație interioară, supraficțiune sau povestire antimimetică. Acești termeni nu pot fi puși toți pe același plan, o parte din ei trimit la procedee narrative, alții la însăși natura fenomenului metatextual, în timp ce o parte din ei face referire la contextul istoric și cultural al producerii lor. Tradiția franceză a optat adesea pentru termenul de metatextualitate, în timp ce critica anglo-saxonă a preferat termenul de metaficțiune.

În *Palimpsestes*, Genette analizează metatextualitatea alături de celelalte relații transtextuale, caracterizând-o drept „o relație de tip comentariu”. Pentru Genette, metatextualitatea are în vedere, în principal, relația dintre un text și altul (prefață, note, opere critice), fără vreo legătură cu ficțiunea narativă: „Le métatexte, lui, est non fictionnel par essence.” Chiar dacă pastișa se concretizează într-o critică la adresa hipotextului, criticul diferențiază clar metatextualitatea de hipertextualitate, pentru că: „la métatextualité n'est jamais en principe de l'ordre de la fiction narrative ou dramatique, alors que l'hypertexte est presque toujours fictionnel.” [Genette, 1982: 10] Se impune astfel ideea că atât metatextul, cât și hipertextul se raportează la un text sursă, unul printr-o operație de tip comentariu, altul printr-o operație transformativă.

În sens larg, metatextualitatea desemnează relația unui text cu sine însuși sau cu arhitextul său (tipul de discurs, genul literar, moduri de expunere), de aceea inclusiv paratextul îndeplinește o funcție metatextuală prin informația infratitulară pe care o aduce. În sens restrâns, metatextualitatea poate fi interpretată strict ca relație critică înscrisă în chiar textul literar. Un text de ficțiune va fi totodată și metatextual dacă îl invită

pe cititor la o lectură critică a textului citit sau a altor texte, de aceea strategia scriiturii metatextuale trebuie înțeleasă ca o contestare a „tiraniei povestirii”, pentru că ea emite o profeție legată de mesajul operei, impunând cititorului o lectură critică:

„Textele, prin mecanismul lor pus în evidență de strategiile autoreflexive, permit două tipuri radical diferite de lecturi: cea naivă, care confundă verosimilitatea cu realitatea și cea critică, care demontează mecanismul și deconstruiește textul.” [Milea, 2002: 59]

Metatextualitatea atrage atenția cititorului asupra funcționării artificiei ficțiunii, privind crearea și receptarea operei literare. Pentru naratologul Frank Wagner [2], metatextualitatea se prezintă sub o formă de ambiguitate statuară, deoarece operațiile metatextuale survin nu numai dintr-o perspectivă eterogen-exogenă (de la un text la altul), ci și din perspectivă omogen-exogenă (în interiorul aceluiași text). În câmpul mecanismelor metatextuale, frontiera dintre perspectiva exogenă și cea endogenă este foarte strânsă.

În 1955, când Eliade publică romanul *Noaptea de Sânziene*, scriitura autoreflexivă nu mai reprezenta o noutate pentru tehnica romanească, dar nici nu-și cântase ultimul tril. Modelul romanului în roman fusese exersat de Eliade încă de la sfârșitul anilor '20 când, apelând la tehnica folosită de Gide în *Falsificatorii de bani*, scrisese *Romanul adolescentului miop*. Romanul de maturitate al autorului permite circulația unei serii de pasaje autoreferențiale ce trebuie puse în relație cu ideile despre roman exprimate critic de Eliade în câteva eseuri [3] de tinerețe, căci ele au în vedere, nu atât „cucerirea” cititorului, prin dezvăluirea rețetei romanești, cât implicarea acestuia în conștientizarea actului de lectură critică. Odată cu impunerea rețetei romanului în roman, după modelul Gide, în spațiul literaturii române se observă o tendință de conștientizare tot mai puternică a rolului activ al cititorului în generarea demersului interpretativ,

„se simte în teoria lecturii orientarea către lector: o critică argumentativă mizând pe tehnici de persuasiune abile, vizând activarea cititorului: o hermeneutică socio-culturală, interesată să reconstituie codurile la care face apel textul și să dezvăluie mijloacele prin care acesta încearcă să ne controleze răspunsul.” [Milea, 2002:11]

Cel mai adesea, atitudinea autoreflexivă pe care o adoptă scriitorul, prin vocea unui personaj din roman sau a unui narator extradiegetic față de propria creație arată că, la momentul redactării romanului, Eliade își

propunea în subsidiar să ofere prin opera sa și o anumită paradigmă romanească redevabilă rețetei romanului în roman.

Relația de metatextualitate/ metaficțiune a fost exprimată și explicată, de cele mai multe ori, prin apelul la metafora oglinzii [4] care reclamă ca strategie narativă tema dublului. Pentru a înțelege procedeul „punerii în abis”, poeticienii folosesc astăzi o figură foarte răspândită, cea a oglinzii. Rolul scriiturii în oglindă este acela de-a face opera să dialogheze cu ea însăși,

„de a o înarma cu un aparat de interpretare. Având rol de autoreglare a mecanismului textual, punerea în abis este o reflecție metatextuală plasată la două niveluri: «fie la nivelul ficțional, dublând povestirea în dimensiunea sa referențială de eveniment reprezentat (histoire)», fie «la nivelul textual, reflectând povestirea sub aspectul ei de organizare semnificantă.»” [Milea, 2002: 55-56]

Studiile lui Lucien Dällenbach arată că termenul de „punere în abis” este folosit frecvent pentru a desemna orice modalitate autoreflexivă [5] a unui text. El definește punerea în abis drept: „toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient” [Dällenbach, 1977:18] Romanul care introduce în diegeza sa un alt roman al cărui subiect este parțial asemănător cu textul cadru poate fi privit ca o modalitate de reflectare, în sens larg. Un roman în sensul generic al termenului nu poate să conțină pe deplin un alt roman, decât prin apelul la tema dublului [6], care permite reduplicarea lui sub formă de rezumat sau de extracte.

Ciru Partenie - un romancier care face „autobiografia unei fanteze” invocând „narațiunea mitică”

Eliade introduce în romanul *Noaptea de Sânziene* tema artistului-creator, prin personajele Partenie și Bibicescu, în tripla calitate de prozatori, autori dramatici și diariști. Ca orice autor de literatură, personajul Partenie este un scriitor nocturn care „nu scrie aproape niciodată diminețile” [Eliade, 2010, I: 246] și care se confruntă cu tribulațiile vieții de artist. Are momente în care într-un ceas scrie „cinci pagini mari”, când cartea la care lucrează i se înfățișează „întreagă, perfect încheiată”, fiind recunoscător unor astfel de clipe „cu adevărat” inspirate. Încrederea în sine îl părăsește însă repede, pentru că se teme, ca și Eliade [7], „să nu se fi lăsat antrenat de o falsă inspirație, de facilitatea care-l amenința întotdeauna după câteva ceasuri de lucru.” [Eliade, 2020, I:247] Trăiește sentimente contradictorii față

de propriul demers creativ, are momente când paginile scrise i se par admirabile, dar și altele în care simte că ceva dincolo de puterile lui îl împiedică să continue. Se luptă cu daimonul artistic care face din manuscrisul propriei opere „un suflet străin” [Eliade, 2020, I:247] care vrea să pună stăpânire pe el, să i se „substituie libertății lui”. Din dialogul mut care se stabilește între fantasmalele autorului de pe copertă și ale celui din roman, se insinuează ideea că simpla tehnică epică a inserției unui jurnal de scriitor în interiorul narațiunii de bază nu garantează reușita unei cărți și că ea depinde de talentul celui care scrie de-a epiciza tragicul.

Aflăm din turbionul amețitor de episoade care se întretes în istoria romanului că unul din primele romane scrise de Ciru Partenie se intitula *Tinerețea Melaniei*. Partenie este prezentat în carte, prin vocea filosofului Biriș, drept un scriitor tânăr „care nu caută decât experiențe” [Eliade, 2020, I: 132], un autor a cărui operă „nu are semnificații mistice” [Eliade, 2020, I: 122] și „ale cărui eroine devin personaje interesante în măsura în care își ratează căsătoria” [Eliade, 2020, I: 255], așadar, am putea spune că prin crearea acestui personaj, Eliade pune în discuție scriitura autenticistă și profilul scriitorului trăirist, căruia el i se substituie.

O altă interpretare posibilă a profilului scriitoricesc al lui Partenie este dată de prenumele lui, Ciru, care, prin anagramare, conduce la ideea că „el este cel care urcă. (...) Ciru sugerează ideea de ascensiune – URCI” [Chiribău, 2016: 413], altfel spus „este un *poeta vates*” [8], un creator chemat să convertească realitatea în artă, lumea contingentă în ficțiune, trăirea în ardere creativă. Biriș este introdus în economia textului romanesc în calitate de cititor „avizat” al operei lui Partenie. El explică „graba lui [Partenie] de a scrie și de a publica, (...) setea lui de a trăi, de a profita de viață” [Eliade, 2010, I: 252] prin presentimentul morții sale timpurii.

Pentru intriga romanului eliadesc, prima carte a lui Partenie semnalată în text, *Tinerețea Melaniei*, constituie o carte-punte, deoarece Ioana, în urma lecturii acesteia, se îndrăgostește iremediabil, *in absentia*, de autorul ei, un scriitor la modă, care se făcea atunci cunoscut publicului tânăr.

Ceea ce o frapează pe neexperimentata elevă de liceu la această carte este amestecul de atmosferă simplă și totuși stranie, tulburătoare și obsedantă care se degajă involuntar din povestea de dragoste a protagonistei, poveste care, din perspectiva Ioanei, „merită să fie trăită”, nu doar citită. Prin semnalele autoreferențiale pe care textul i le transmite

insinuant lectorului, acesta este obligat să recunoască în atmosfera romanului similitudini cu lumea provincială din *Orașul cu salcâmi*, de Mihail Sebastian. Nu numai fixarea epicii în mediul liceal al unui oraș de provincie, ci inclusiv prezența unor personaje feminine influențate de lecturi din Hamsun și Rilke, și mai ales a prenumelui Sebastian constituie sugestii explicite, inserate în text prin tehnica metatextului. „Într-un oraș de la Dunăre” [Eliade, 2010, I: 146], Sebastian, eroul din *Tineretea Melaniei*, merge la secretariatul unei școli pentru a se interesa de o necunoscută, care urmasse cursurile școlii primare împreună cu un bun prieten, acum grav bolnav într-un sanatoriu la Davos. Deși protagonistul precizează la secretariatul școlii că ar vrea să prindă trenul de seară, „de nouă fără cinci” [Eliade, 2010, I: 147], finalul cărții ne anunță că Sebastian nu a mai prins niciodată trenul, deznodământul fiind rezumat ironic prin dictonul „les jeux sont faits”. Atitudinea ironică transmisă de franțuzescul „le jeux sont faits” traduce întocmai atitudinea lui Eliade privitoare la prietenia cu Sebastian, încheiată brusc prin intervenția Ninei Mareș.

Într-adevăr, istoria ne-a demonstrat că, în momentul redactării romanului, între cei doi colegi de generație „rien ne va plus”, adică situația între ei fusese definitiv hotărâtă, nu mai era nimic de făcut și, odată cu moartea lui Sebastian, orice speranță de împăcare devenise zadarnică.

Dacă reducem punerea în abis la imaginea oglinzii concave, această înțelegere a lucrurilor nu ne va oferi decât o reflectare a textului, dar acest tip de oglindă frânează imaginația, limitând clar perspectivele punerii în abis, de aceea e necesară adoptarea metaforei caleidoscopului pentru lămurirea metatextului. Bertrand Gervais definește tehnica punerii în abis drept „une figure-savoirs” [Gervais, 2007: 32], adică o figură care poate fi percepută corect doar ținând cont de cunoștințele primite pentru explicarea și interpretarea subiectului romanului. În textul lui Eliade, ultimul roman al scriitorului Partenie se numea *Plimbare pe întuneric*. Dacă inițial Partenie este considerat drept un tânăr scriitor însetat de experiențe, care nu crede în iubire, după ruperea logodnei cu Ioana, o schimbare fundamentală îi deturnează felul său de-a fi; el mărturisește că simte că este condamnat să nu mai poată iubi și de aceea el îngroapă în ultimul său roman, *Plimbare în întuneric*, cenușa focului pustiitor al dezamăgirii

„care nu a sublimat, ci a distrus toată sensibilitatea sa creatoare. În balada populară *Meșterul Manole*, creatorul de excepție știe că oricând geniul său e capabil să clădească o nouă capodoperă, deși vanitatea îl împiedică să vadă

rolul sacrificiului inocenței în ecuația celebrității. Manole zidește, clădește la temelie eternității și a unicității iubirea sa, în timp ce Partenie o îngroapă în cenușa regretelor și a deziluziei.” [Danciu, 2016:524]

Neîmplinirea erotică atrage în cazul lui ratarea vocației de scriitor. Sugestia tanatică din titlu *Plimbare în întuneric* anticipează, pe de o parte, destinul nefericit al scriitorului real, din spatele personajului Partenie, și totodată comentează în manieră autoreflexivă inclusiv semnificația romanului pe care cititorul tocmai îl parcurge și căruia autorul Mircea Eliade îi atribuie un „gust de cenușă”. Precizarea pe care o găsim în paginile cărții referitoare la lectorii lui Partenie care nu mai citiseră niciodată, până la romanul *Plimbare pe întuneric* „ceva mai deznădăjduit, o carte mai tristă, mai întunecată” [Eliade, 2010, I: 233], se vrea a fi aplicabilă și cititorilor romanului *Noaptea de Sânziene*, pentru că realmente, niciuna din cărțile lui Eliade, nu va mai transmite sentimentul acesta deznădăjduit al unei lumi care se sfârșește, care a fost și care nu va mai fi.

Ca romancier, Partenie ține și un jurnal de creație, iar prin rolul stabilit de autor în țesătura epică el devine atât un dublu narcisiac al protagonistului, Ștefan Viziru, cât și al lui Eliade însuși. Procedul inserării fragmentelor de jurnal în paginile unui text autonom atestă, la Eliade, o lectură atentă a operei lui Gide prin asimilarea tehnicii epice a jurnalului în roman. Pentru a recunoaște o punere în abis, cititorul este chemat să identifice, o omologie între relațiile naratorului cu povestirea sa, pe de o parte, și cele ale personajului cu povestirea pe care o narează în calitate de personaj-narator de al doilea nivel, pe de altă parte. Pentru Partenie, jurnalul pare a fi reflexia unei oglinzi pe care a purtat-o toată viața cu sine, dar nu e vorba aici de o oglindă în sens stendhalian, ci de oglinda eului intim al diaristului. Includerea jurnalului lui Partenie ține în egală măsură de „o strategie a autenticității, dintr-o perspectivă pragmatică, în care trecerea de la narator la lector se realizează sub o dublă formă a *relatării* (directe) și a *reprezentării* raporturilor de comunicare dintre personaje (indirecte)” [Milea, 2002: 38] Jurnalul menționează că, într-o discuție cu una din admiratoarele sale, Ciru Partenie, scriitor de succes în roman, află cum este privit el și opera sa în rândul cititorilor:

„«Îmi spune că mi-a ieșit zvonul că nu scriu decât ce mi se întâmplă mie sau aud că s-a întâmplat altora. O întreb: ce altceva s-ar putea scrie? Îmi răspunde foarte candid: un scriitor trebuie să aibă imaginație...»” [Eliade, 2010, II : 319],

controversă care traduce, de fapt, poziția scriitorilor interbelici față de poetica autenticismului și estetica trăirismului privind raportul dintre biografia trăită și cea romanțată, din care se poate naște „autobiografia unei fanteze.”

Una din problemele laboratorului de creație al scriitorului postbelic este legată de dificultatea personajelor intelectuale. Partenie dezbate, în planul ficțiunii jurnalului, raportul dintre omul elementar și cel intelectual, considerând că primul are întotdeauna mai multă autenticitate, pentru că este mai pasional, mai dominat de vicii, în timp ce al doilea este fad, lipsit de contur, artificial, pentru că omul bun, blând și inteligent este preocupat de probleme morale, în timp ce celălalt își consumă existența cu pasiuni puternice. Dificultatea creării personajului intelectual [9], așa cum o expune Partenie, nu constituie o noutate în scriitura eliadescă, tematica ne este cunoscută din două eseuri de tinerețe *Teorie și roman* [10] și *Romanul oceanografic* [11] care dezbat problematica romanului de idei, deci inclusiv a prezenței vieții intelectuale într-un roman. Eseurile conturează profilul personajul intelectual aflat într-o continuă „osmoză mentală” cu ideile luate de la ceilalți sau din cărți, ceea ce înseamnă că un astfel de personaj „trece puțin în altul și trece mai mult în al treilea.” [12]

Eliade are convingerea că personajul intelectual, dacă îi reușește unui scriitor, devine un personaj-mit. În 1936 scriind *Despre destinul romanului românesc*, Eliade semnală absența în romanul de la noi a unor „personagii-mituri. (...) Romanul românesc nu strălucește prin personaje excepționale, prin oameni care pot deveni mituri (așa cum a devenit un Grandet sau un Raskolnikov)”. Consecvent cu sine, Eliade își proiectează personajele din roman ca pe niște purtători de idei, încercând să creeze prin ei niște personaje excepționale, adică personaje-mituri.

Notațiile din jurnalul lui Ciru Partenie se constituie într-o formă de scriitură metatextuală prin care autorul Eliade își autocomentează propriul statut:

„«Fac parte dintr-o generație de scriitori sacrificați. Niciunul dintre noi nu va mai putea scrie în stil major. Suferim de ticurile psihologiei, de clișeele experiențelor literare recente etc. Trebuie redescoperită narațiunea mitică. Dar nu o va redescoperi unul ca mine, un raționalist incapabil să guste miturile.»” [Eliade, 2010, II : 319]

Prin inserția jurnalului lui Partenie, Eliade oferă cititorului o enclavă semnificativă de tip comentariu textual. Reflecția metatextuală dinamitează

frontiera dintre realitate și ficțiune, pentru că aduce în spațiul ficțiunii discuția despre semnificația ei. Acțiunea romanului va pendula între întâmplările eroului Ștefan Viziru, preocupat de aflarea mai multor enigme care-i abulizează existența, și dezamăgirile și deziluziile unor personaje-scriitori, legate de condiția artistului modern. Pe finalul cărții, cititorul este menținut activ în text prin permanente treceri în zig-zag de la un episod cu Partenie, personaj al romanului, la un alt moment din viața aceluiași Partenie, narator-personaj al propriului jurnal. Narațiunea romanului nu se construiește coerent, nu are o diacronie a evenimentelor, logica cronologică putând fi refăcută doar dacă cititorul reușește să despartă multiplele planuri ale acestui text polifonic, tocmai pentru că acțiunea este centrată pe mai multe nuclee narrative.

„Mircea Eliade fragmentează intenționat desfășurarea logică a povestirii tocmai pentru a sugera inexprimabilul și eșecul oricărei explicații coerente.” [Vighi, 1988: 34]

În această scriere amplă, Mircea Eliade jonglează cu reflecții asupra actului producerii unui text și a procesului de semnificare a acestuia, optând uneori pentru folosirea persoanei I, astfel încât granița dintre autor-narator și personaj să fie tulburată în mod voit. Ștefan Viziru intră, întâmplător, în posesia jurnalului lui Partenie, care este, în linii mari, un jurnal de creație. Paginile diaristice consemnează nemulțumirea creatorului care, romanzându-și propria biografie, (scrie la vârsta de 18-19 ani un roman autobiografic, în care autorul este protagonistul unei povești neîmplinite de iubire), conștientizează că a scris, de fapt, „autobiografia unei fanteze”, comentariu metatextual prin care Eliade rezumă, în esență, întreaga concepție prozastică care stă la baza romanului *Noaptea de Sânziene*. Prin vocea lui Partenie, Eliade mărturisește că a scris această carte „ca să se vindece”, dar translația dinspre persoana reală spre personaj a dus la anularea autenticității care a dat naștere

„autobiografiei unei fanteze”: „voind să le scriu oarecum autobiografic, la persoana I, am ajuns totuși la un roman teribil și totodată insipid, fals și grandilocvent, deși aproape tot ce scriam fusese trăit de mine, și încă trăit până la incandescență.” [Eliade, 2010, II : 322]

La nivelul artei romanului, secolul XX se remarcă prin noutăți aduse în domeniul textualității. În perioada interbelică, dar mai ales în cea postbelică, este foarte evidentă folosirea polifoniei ca procedeu de bază al

narațiunii, atunci când autorul pune problema schimbării vocilor narative, dar și a deconstrucției schemei romanești. Cea mai reușită metodă de realizare a polifoniei este diversificarea instanței narative și crearea unei interacțiuni între personaj, narator și autor.

„Narațiunea polifonică (...) transformă povestitorii intermediari în personaje principale care autentifică mărturia prin ficțiune, neimplicând vocea autorului altfel decât prin funcția de regie intrinsecă și naratorial-ideologică, care demitizează” [Milea, 2015: 62]

În calitatea sa de roman polifonic, *Noaptea de Sânziene* se remarcă prin distribuirea unor pasaje cu naratori diferiți, în care statutul lor alternează de la ipostaza tradițională de narator-omniscient, abstract, la cea de personaj, participant la acțiune, oferind cititorului posibilitatea decodării procesului creativ. În prim-planul acțiunii romanului se derulează povești de iubire, drame de război, picturi ale unor medii sociale, intrigi detectiviste, pentru ca în plan secund să se contureze procesul de creație al operei.

Printr-o enclavă textuală, pusă pe seama vocii narative a lui Biriș, Eliade inserează o legendă în care un pustnic indian, pe nume Narada, merge la zeul Vișnu pentru a-i cere o demonstrație a puterii iluzioniste a Mayei. Vișnu îl face pe Narada protagonistul unui experiment exemplar: plecând într-o călătorie alături de maestru, Narada este trimis după apă până în cel mai apropiat sat. Acolo întâlnește o fată deosebit de frumoasă cu care ajunge să se căsătorească și să aibă trei copii. Timp de doisprezece ani, Narada trăiește bucuriile vieții împlinite, până când, o ploaie torențială îi înghite în vârtejul ei soția, copii și casa. În urma naufragiului, Narada se trezește strigat de vocea maestrului care-l întreabă ce s-a întâmplat cu apa după care a fost trimis. În felul acesta Vișnu îi arată discipolului în ce constă puterea iluziei cosmice, Maya. Ciclul de doisprezece ani evocat de povestea lui Narada reflectă în oglindă durata acțiunii romanului *Noaptea de Sânziene*. Ștefan Viziru este o reîncarnare a lui Narada, pentru că, la fel ca pustnicul indian, și el și-a pierdut casa și familia în urma bombardării Bucureștiului de către artileria sovietică.

Acest paralelism funcționează ca o punere în abis prin care este comentată metafora labirintului existenței în care este ținut captiv Ștefan și din care, atunci când iese, înțelege că adevărata beatitudine este realizabilă numai în absența timpului istoric și că

„Maya, iluzia cosmică, e posibilă datorită exclusiv Timpului, (...) Maya se poate manifesta grație duratei temporale.” [Eliade, 2010, II : 179]

Eliade investește evenimentele narate cu un anumit sens, astfel încât acțiunile prezentate să fie interpretate ca acțiuni simbolice. Actul narării creează iluzia timpului, dar faptul în sine trișează, pentru că face să pară că timpul poate fi tăiat în bucăți. Narațiunea lui Biriș este folosită ca un artificiu literar, grație căruia protagonistului i se creează iluzia că s-ar putea sustrage trecerii implacabile a timpului. Caracterul artificial al narațiunii este evident mai ales în deznodământul legendei lui Narada, care trebuie pus în paralel cu deznodământul existenței lui Ștefan Viziru.

Ca etapă narativă, deznodământul ocupă un loc privilegiat în procesul de gestație al acestui text amplu, pentru că autorul a construit retroactiv intriga romanului știind de la bun început doar finalul, iar cititorul, pentru a da o interpretare romanului, trebuie să țină obligatoriu cont de acest final pe jumătate realist, pe jumătate metafizic.

Concluzii

Neliniștile lui Partenie transpun, de fapt, temerile autorului Eliade care, știind că generația scriitorilor interbelici era prima generație cu adevărat liberă, lipsită de constrângerile idealului național, se vedea imediat după război, sacrificată în numele ideologiilor care alimentaseră conflictul armat al celui de-al Doilea Război Mondial și care își căuta în postistorie țapii ispășitori. Inserând strategia narativă a jurnalului în roman, Eliade distruge linearitatea diegezei, suscitând cititorului reflecția asupra structurii textului, obligându-l să ia act de modul său de funcționare, paginile diaristice consemnând nemulțumirea creatorului care, romanțându-și propria biografie, conștientizează la sfârșit că a scris „autobiografia unei fanteze”, sugestie metatextuală prin care Eliade rezumă, în esență, întreaga concepție prozastică care stă la baza romanului *Noaptea de Sânziene*.

NOTE:

- [1]. „En minéralogie, on qualifie de spéculaire les pierres qui réfléchissent la lumière. Encore appelées «miroirs d'âme» par les Anciens, qui en usaient pour garnir les croisées des maisons ou les bords des litières, elles ont donné naissance à la science spéculaire, celle qui enseigne à faire des miroirs. (...)” [Marie-Claude Lambotte, *Spéculaire et spectaculaire, littérature*

et psychanalyse, în *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 12, *Encyclopaedia Universalis France S.A* 1997, 731]

- [2]. Frank Wager, *Les hypertextes en question: (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité)*, în „*Études littéraires*”, vol.34. nr.1-2/ 2002, pp. 297- 314.
- [3]. În anii '30 Eliade a publicat câteva eseuri care dau mărturie despre o poetică romanească novatoare, poetică care în linii mari a rămas aceeași până la vârsta senectuții. Avem în vedere articole precum *Teorie și roman*, *Ideile în epică*, *Despre Aldous Huxley*, *Romanul oceanografic*, *Dostoievski și tradiția europeană*.
- [4]. il s'agit de l'étrange faculté de prediction du miroir et encore de l'image spéculaire elle-même, c'est à dire de l'apparition du double que le miroir ne cesse de renvoyer à qui le regarde.”[Lambotte, 1997: 732]
- [5]. În funcție de gradul de asemănare dintre agentul reflector și ansamblul reflectat, Dällenbach identifică trei modalități de construcție a unei scrieri speculare: „*la réflexion simple*, c'est-à-dire la duplication intérieure symbolisée par l'image du blason dans le blason ou le «modèle réduit» (il en va pour la plupart des oeuvres dans l'oeuvre); *la réflexion à l'infini* emblématisée par les matriochkas ukrainiennes; enfin, *la réflexion aporistique*, c'est-à-dire l'auto-inclusion qui boucle l'oeuvre sur soi et, à l'instar de ces structures réversibles ou ambidextres réalise une manière d'oscillation entre son dedans et son dehors.”[Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris,1997:12]
- [6]. Otto Rank asociază mitului dublului trei funcții bine definite: „celle d'un moi identique, qui assurerait une vie personnelle dans le futur, celle d'un moi intérieur, qui sauvegarderait la jeunesse de l'individu, celle d'un moi opposé, assimilé au Diable en tant que partie périssable et mortelle que la personnalité présente répudierait.”[Lambotte, 1997: 732]
- [7]. A se vedea în acest sens jurnalul de creație al romanului *Noaptea de Sânziene* care dă mărturie despre demersul anevoios al scrierii și rescrierii capodoperei sale românești.
- [8]. Liliana Danciu, interpretează condiția scriitorului în textul eliadesc în postura de *poeta vates*, de „individ ales și atins de divin”. A se vedea în acest sens eseul autoarei *The double and the male doublet in „The Forbidden Forest”, By Mircea Eliade*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, no.9, 2016, pp.520-526.
- [9]. Eliade însuși recunoaște în jurnal că pentru el, ca prozator, cea mai mare dificultate o constituie conceperea personajului intelectual într-o manieră care să-l individualizeze între ceilalți intelectuali care folosesc același limbaj, trădând o psihologie similară: „Dificultatea de care se va plânge Partenie în Jurnalul lui intim (...) dificultatea aceasta este în primul rând a mea. O simt uneori covârșitoare, mai ales în Ștefan – pe care, atunci când îl

lansez în scene dramatice și oricum absurde îl simt destul de concret, dar care îmi scapă când «redevine el însuși». Îmi scapă, căci atunci e un simplu intelectual ca noi toți.”[Mircea Eliade, Jurnal, I (1941-1969), Humanitas, București, 1993, p. 202]

- [10]. Eseul *Teorie și roman* a fost publicat inițial în 1939, în volumul *Fragmentarium*. Prezentul studiu a exploatat ideile textului din ediția Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Univers, București, 1991, pp.136-137.
- [11]. Articolul *Romanul oceanografic* a fost publicat de Eliade în „Vitrina literară”, în 1934, fără a mai fi ulterior republicat. Eugen Simion este cel care îi alocă o analiză detaliată, insistând asupra conceptului de „tropism intelectual”, a cărui paternitate a fost atribuită (în ce măsură pe nedrept?!) lui Nathalie Sarraute, în urma publicării volumului *L'Ère du supçon*, în 1939.
- [12]. Mircea Eliade apud E.Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011, p. 66

BIBLIOGRAFIE:

- Albu-Chiribău, Mihaela, *Mircea Eliade. Itinerarii labirintice*. Prefață de Vasile Spiridon, Eikon, București, 2016.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977, p. 18.
- Danciu, Liliana, *The double and the male doublet in „The Forbidden Forest”*, By Mircea Eliade, în *Journal of Romanian Literary Studies*, no.9, 2016.
- Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, I, Prefață de Angelo Mitchievici, Litera Internațional, București, 2010.
- Eliade, Mircea, *Drumul spre centru*, Univers, București, 1991
- Genette, Gerard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- Gervais, Bertrand, *Logique de l'imaginaire*, vol.1, Lectures, Montréal, 2007.
- Milea, Doinița, *Punerea în scenă a lumii-text*, în *Interculturalitate și plurilingvism în context european*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015
- Milea, Doinița, *Elemente de poetică a povestirii*, Alma, Galați, 2002.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011, p. 66.
- Vighi, Daniel, *Taina primei repetiții*, în „Caiete critice, nr.1-2, 1988.
- Wager, Frank, *Les hypertextes en question: (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité)*, în „Études littéraires”, vol.34. nr.1-2/ 2002.

"MIRROR WRITING" AND THE RELATION OF THE TEXT TO ITSELF IN MIRCEA ELIADE ' S NOVEL

Abstract: By the end of the Second World War, when Eliade began to write the novel *Noptea de Sânzien*, metatextual writing was already an outdated literary fashion, as Eliade himself had practiced it almost 30 years earlier in his novel *Romanul adolescentului miop*. However, to reflect in his mature novel the polemics of interwar writers on the aesthetics of authenticity, as well as his attempt to create character-myths, Eliade could not resist the temptation to introduce into the novel character-writers who, as playwrights or prose writers, kept creative diaries. One of these writers is the character Ciru Partenie, whose diary, confronted with the tribulations of his life as an artist, reflects the relationship between lived and fictionalized biography. As a character-writer, Ciru is categorically a novelistic double of Eliade himself, and the question that arises is whether his diary, condemned to be "the autobiography of a ghost", is not the very formula by which Eliade comments on his own existence.

Keywords: *metatextuality, poetics of authenticity, character-myths, Ciru Partenie, creative diary.*