

# DEDUBLAREA ÎN DISCURSUL NARATIV FANTASTIC LA G. RODENBACH ȘI M. EMINESCU

RODICA MARIAN,  
Academia Română, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară,  
Cluj-Napoca, România

## Abstract

*The comparative study of two contemporaries which are both representative for their national cultures – the Romanian Mihai Eminescu and the Belgian George Rodenbach will underline some correspondent structures and meanings beyond their framing into different literary trends (Romanticism and Symbolism). The analyzed texts are the short story *Sărmanul Dionis*, considered a finite fantastic masterpiece and the novel *Bruges-la-morte* (translated as *Bruges a doua moarte*), a genuine symbolist masterpiece. Besides the supremacy of illusion, also common to the two writers is the fantastic device of the double, inserted in the text by the dimension of interweaving semantic-textual worlds, as well as by the characters' duality.*

Studiul comparativ între doi contemporani reprezentativi pentru culturile lor naționale, românul Mihai Eminescu și belgianul George Rodenbach va pune în evidență o seamă de structuri și sensuri omoloage, dincolo de încadrarea lor în curente literare diferite, respectiv romantism și simbolism. Textele analizate sunt nuvela *Sărmanul Dionis*, considerată o capodoperă fantastică finită<sup>1</sup> și romanul *Bruges-la-Morte* (tradus *Bruges a doua moarte*<sup>2</sup>) veritabilă capodoperă simbolistă. Pe lângă supremația iluziei ca fundal al universului creativ este comun celor doi prozatori și procedeul fantastic al dublului, inserat în operă atât prin dimensiunea lumilor semantic-textuale ce se întrepătrund, cât și prin dedublarea personajelor. Apartenența celor două opere în proză la structurile genului fantastic este cel mai adesea recunoscută de diverși exegeți. Dincolo de realele ori aparentele diferențe de spații culturale și de încadrarea în curente distincte, prozele poetice ale celor doi mari poeți se dovedesc

---

<sup>1</sup> Nicolae Ciobanu, *Sărmanul Dionis: Capodopera fantastică terminată*, în *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, Iași, 1984, p. 111.

<sup>2</sup> Traducerea românească este semnată de Fănuș Neagu și Florica Dulceanu, reluată la editura Cartea Românească, în anul 2000.

impregnate adânc de o structurală ambiguitate narativă și de discurs fantastic, ceea ce derivă și din statutul lor de creatori lirici, fără a diminua însă viabilitatea specifică și valoarea acestor opere epice.

Opinia comună îl consideră pe Eminescu ca pe unul dintre ultimii romantici europeni, într-o perioadă când simbolismul francez era în plină ecloziune, iar particularitățile simbolismului belgian se conturau, cu pregnanță, în lirică. Georges Rodenbach, poet prolific, a cunoscut gloria, la numai 3 ani după moartea lui Eminescu, prin romanul *Bruges-la-Morte* (apărut la Paris în 1892), omologat imediat ca singura capodopera simbolistă în proză.

Semnificativ este binecunoscutul aspect de istorie literară, adesea pus în umbră de alte elemente caracterizante, care privește prioritar, țin să subliniez, sursa romantismului german din care simbolismul belgian se reclamă mărturisit în epocă, printre altele. Este tot atât de larg acceptată filiația fondului reflexiv eminescian pe coordonatele filosofiei lui Schopenhauer. Adesea puntea de unire între Rodenbach și Eminescu se poate evidenția, după opinia mea, prin dominanta pesimismului și a idealității ca o coordonată de substanță ideatică, ambele impregnate de apetența pentru mister a mediului romantic german.

În ceea ce privește problema comparației între Rodenbach și Eminescu sunt de relevat două aspecte importante, anume obstinația istoriei literare și a exegezei de a-l încadra pe Eminescu în curentul literar romantic și apoi aspectul componentelor doctrinare de teorie și analiză poetică ale romantismului și ale simbolismului, pe de altă parte. Primul aspect ar fi cel al conștiinței critice aflate într-o epocă, la români, îndatorată defazajului culturii noastre față de occident, dar, aproape simultan, și sub cupola așa-numitului sincronism lovinescian. Interesant este că ambele direcții îl cantonează pe Eminescu, în mod exclusiv, în romantism ori clasicism. Ca atitudine globală față de dinamica culturii române, sincronismul a fost prefigurat de Ovid Densusianu, totodată teoretician al unui simbolism de o factură aparte, partizan în critică al disocierii valorilor și al sincronismului, încă dinaintea Lovinescu. Ceea ce este simptomatic la contribuția teoretico-critică a simboțiștilor români se poate ilustra mai ales prin cazul criticului și eseistului N. Davidescu, subtil și eficace teoretician al curentului simbolist românesc. Acest autor – aproape uitat ori neglijat în arealul gândirii critice actuale – are contribuții importante din perspectiva pe care încerc s-o (re)întemeiez. Studiile sale se cuvin a fi reevaluate și fiindcă au avut un destin ingrat, rămase chiar în epoca sa fără ecou, din cauza publicării lor târzii, într-o vreme când simbolismul făcea loc altor mișcări literare. *Estetica poeziei simboliste* și mai ales studiul din 1939 intitulat *Eminescu, precursor al simbolismului* demonstrează că primul nostru simbolist a fost Eminescu și nu Macedonski, poet, mai curând, de sugestii franceze. Ideea de esență pe care vreau s-o pun în valoare ar fi – în termeni cu totul generali – aceea deductibilă din titlul studiului amintit, dar coroborată cu argumente textuale și cu cele privind substanța ideatică a universului de creație

eminescian, mult mai evidente în capodopera sa nuvelistică, care este *Sărmanul Dionis*. În general, se recunoaște ca incontestabilă modernitatea limbajului poetic eminescian, totuși istoria și critica literară contemporană, pe urmele paradoxale ale autorității lovinesciene, consideră că poetica lui Eminescu este redevabilă timpului său romantic, cu prioritate sub aspectul așa-numitelor criterii ale limbajului poetic.

Argumentele, în ansamblu convergente, ale lui Eugen Lovinescu, Mircea Scarlat, Dimitrie Micu și Nicolae Manolescu, printre alții, potrivit cărora codul poetic eminescian este diferit de cel simbolist sunt precumpănitoare în receptarea actuală a marelui scriitor clasic român, împărțite și de specialiști în cercetarea curentului simbolist românesc<sup>3</sup>. Cu toate acestea, se poate constata o dinamică inversă a cercetării limbajului poetic eminescian, în actualitate (vezi mai ales Mariana Neț<sup>4</sup> care demonstrează că, prin unele trăsături, poezia lui Eminescu se poate încadra retrospectiv în curentul european sincron, simbolismul plutind în aer pe la 1860) revenindu-se la proteismul acestuia, ce include și o posibilă zonă simbolistă în teritoriul complex și magmatic al universului poetic eminescian. Un punct de vedere nuanțat privind romantismul matur al operei lui Eminescu este indus și de criticul Călin Teuțișan<sup>5</sup>, afirmând trecerea anunțată de limbajul eminescian de la preeminența semnificantului la cea a semnificatului, trecere care, după Mircea Scarlat<sup>6</sup>, este formulată de simbolism la data apariției sale și care schimbă criteriul dominant al poeziei. Pentru arealul simbolismului românesc, observația critică se conturează într-o viziune semnificativă, din punctul de vedere al demersului meu: „ca manifestare într-o anume măsură neoromantică, mișcarea simbolistă impune această mutație cu o forță ce s-ar fi putut bănuși mai greu la momentul primelor sale apariții” (s. n.). S-a mai observat că încă mult înainte de N. Davidescu, Ștefan Petică a avut ideea descendenței simbolismului din melodia eminesciană<sup>7</sup>, intuiție demnă de a fi revalorificată, alături de studiul amintit al lui N. Davidescu. Printre concluziile lui Nicolae Manolescu<sup>8</sup> care-l situează pe Eminescu în codul poetic presimbolist, alături de univocitatea simbolului eminescian, apropiat de alegorie, de absența ambiguității contextuale, de inexistența sugestiei, ca un criteriu eminent simbolist, se vorbește și de accețiunea gnoseologică și nu incertă a visului la Eminescu. Or, tocmai ambiguitatea visului, locul

<sup>3</sup> Dumitru Vlăduț, *Simbolismul poetic românesc. Atitudini, concepte, procedee*. Rezumatul tezei de doctorat, Timișoara 1990, p. 28.

<sup>4</sup> Mariana Neț, *Des accents symbolistes chez Mihai Eminescu*, în „Eminescu – 2000. Atti del Convegno Internazionale Mihai Eminescu”, editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2001, p. 93-99.

<sup>5</sup> Călin Teuțișan, *Simbolismul și fețele erosului*, în *Fețele textului*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002, p. 105.

<sup>6</sup> M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. II, Editura Minerva, București, 1984, p. 223.

<sup>7</sup> Dumitru Vlăduț, *Simbolismul poetic românesc, ed. cit.*, p. 20-21. Vezi și Margareta Feraru, Prefață la N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, Editura Minerva, București, 1975, p. VII.

<sup>8</sup> Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

prioritar al plurisemanticului vis eminescian, precum și înțelesul său adesea incert la nivel textual trebuie relevat cu insistență în nuvela *Sărmanul Dionis*.

Lectura publică a nuvelei eminesciene la „Junimea”, după cum arată G. Panu, a stârnit nedumeriri nu numai prin problemele filosofice aduse în discuție, ci și prin modul cum se face demarcația între vis și realitate, nu îndeajuns subliniată, după percepția tradiționalistă a auditoriului. De unde și confuzia între cele două planuri, vis și trezie, acuzată de ascultători la această primă receptare. Când poetului i s-a pus întrebarea dacă Dionis visează cele istorisite, acesta ar fi răspuns cu convingere: „Da și nu. Asta-i o teorie care-i greu de înțeles.” Starea de visare, ca predispoziție, dar și ca adevăr al zonelor inconștientului, este precumpănitoare în opera eminesciană, după cum se știe. Mai precis, după opinia mea, Amita Bhose<sup>9</sup> arată convingător în studiul consacrat nuvelei *Sărmanul Dionis* că ideile de bază privind relativitatea timpului și metempsihoza aparțin filosofiei indiene, precum tot din gândirea indiană a pătruns la Eminescu sensul filosofic al visului<sup>10</sup>.

În orice caz, la nivelul discursului textual al nuvelei fantastice există și persistă întrebarea crucială dacă totul este vis ori nu, ceea ce ambiguizează îndeajuns substanța simbolică a nuvelei pentru a permite încadrarea într-un cod poetic post-romantic. De fapt întrebarea de esență privind personajul adevărat al tuturor întâmplărilor din nuvelă care poate fi ori Dionis ori Dan se încadrează în aceeași problematică a ambiguității contextuale la nivelul semanticii lumilor textului, întărind codul simbolic modern al limbajului său.

*Sărmanul Dionis* este nuvela lui Eminescu cu structura cea mai complexă. De aici și dificultățile de încadrare a ei în genul și specia literară. Interpretată inițial ca nuvelă filozofică, la patru decenii de la apariția ei, i se contestă acest statut și este trecută în rândul povestirilor filozofice (Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu). Comentatorii mai noi ai prozei eminesciene îi conferă un statut mai general: proză fantastică și filozofică (Eugen Simion), proză fantastică de atmosferă (Septimiu Bucur), proză fantastică doctrinară (Sergiu Pavel Dan). Din contextul caracterizărilor întâlnite în critica noastră pe întinderea unui secol se detașează cea a lui Garabet Ibrăileanu, pe care o dezvoltă mai târziu George Călinescu în exegezele sale. Și unul și altul definesc capodopera eminesciană – poem filozofic în proză<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Amita Bhose, *Proza literară a lui Eminescu și gândirea indiană*, în M. Eminescu, *Opere VII. Proza literară*, Editura Academiei R. S. R., București, 1977, p. 402-413.

<sup>10</sup> Această din urmă afirmație există și la Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și visul*, în *Eminescu – Cultură și creație*, București, 1976, p. 146-147.

<sup>11</sup> Dimitrie Vatamaniuc, *Note și comentarii*, în M. Eminescu, *Opere VII. Proza literară*, Editura Academiei R. S. R., București, 1977, p. 345.

La fel de incertă pare să fie și încadrarea într-un gen literar definit a romanului lui Rodenbach. Christian Angelet<sup>12</sup> consemnează o parte a dintre soluțiile comentatorilor, care semnaleză incertitudinea generică a operei literare *Bruges-la-Morte*, începând cu Mallarmé care vedea în acest text un roman-poem. Pentru Christian Berg<sup>13</sup> această operă se situează între romanul psihologic, nuvela fantastică și poemul în proză, iar pentru Paul Gorceix ea este totodată un roman realist și un roman poetic, nuanțând faptul că Rodenbach a oferit contemporanilor posibilitatea de a citi *Bruges-la-Morte* ca o nuvelă psihologică la limita fantasticului. Și Claude De Grève insistă asupra ambiguității generice a textului, totodată roman, nuvelă și lung poem în proză. Realist dar fantastic, psihologic dar poetic, în același timp roman, nuvelă și poem în proză, *Bruges-la-Morte* este un recipient complex în care intră de toate. Christian Angelet preferă să analizeze *Bruges-la-Morte* prin raportarea textului la contextele contemporane, pentru că, susține acest cercetător, Rodenbach a multiplicat atât de manifest aluziile la ambianța literară a timpului său, încât suntem îndreptățiți a ne întreba dacă nu a existat aici, din partea autorului, o anume strategie textuală.

În legătură cu categorisirile literare, Valéry avea o comparație expresivă, potrivită cred acestor texte complexe, anume spunea că genurile și speciile sunt pasarele care suportă trecerea operei prin ele, dar nu și oprirea, adică cantonarea definitivă a textului în cadrele precise ale unei specii. Extrapolând, s-ar putea spune și despre curentele literare că sunt asemenea unor pasarele, necuprinzătoare în fond pentru substanța și specificitatea operei. La o analiză mai profundă chiar viziunea liniară asupra istoriei este o deformare, respectiv nu există elemente cu totul probatoare ale progresului în istoria civilizației, după cum cu forță demistificatoare demonstrează un filosof al timpului nostru. Respectiv, Josef Fontana, istoric spaniol foarte interesant și spirit deschis ca orizont de cunoaștere, arată în ultimul deceniu, mai ales prin cartea *Europa în fața oglinzii*, că viziunea europeană asupra cursului istoriei „ce interpretează în mod mecanic fiecare schimbare ca fiind o schimbare în bine și fiecare nouă etapă drept un progres”<sup>14</sup> trebuie demontată. În ordinea de idei pe care vreau s-o susțin acum, este de reținut – din curajoasa pledoarie a acestui filozof al istoriei – mai cu seamă faptul că evoluția în timp nu este neapărat un progres. Precum nicidecum nu putem conchide că poetica și noua retorică a simbolismului, bazată pe sugestie, este un progres întru modernitatea redării fluxului interior al trăirii, doar că relația *eu-lume-text* este privită din alte perspective, la romantici criza trăirii limbajului fiind resimțită chiar mai acut. Deosebit de elocvente în această din urmă perspectivă de

---

<sup>12</sup> Christian Angelet, *Bruges-la-Morte comme carrefour intertextuel* în *Le monde de Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles, 1999, p. 136.

<sup>13</sup> Christian Berg, *Lecture de Bruges-la-Morte*, în G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 112.

<sup>14</sup> Josep Fontana, *Europa în fața oglinzii*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 156.

gândire îmi apar observațiile criticului clujean Călin Teuțișan<sup>15</sup>, pe marginea unor substanțiale exegeze ale curentului simbolist<sup>16</sup>, avansând posibilitatea unei serioase discuții „asupra *romantismului* ca deschizător de cărări în apele modernității”.

Cel dintâi comentariu al nuvelei eminesciene se datorează lui Nicolae Iorga, într-o recenzie publicată în ziarul ieșean „Lupta”, relevând originalitatea nuvelei, mai ales domnia fantasticului și subliniind ideile metafizice care slujesc de punct de plecare pentru călătorii prodigioase în vremea lui Alexandru cel Bun (Iașul de pe la 1400 bine reconstituit și evocat). Realul este unul romantic și se amestecă „în această beție de imaginație metafizico-magică”. Iorga remarcă și descrierile de natură, conchizând că nuvela se situează la înălțimea marilor realizări ale poetului. Semnificativ îmi pare, în această privință, următorul citat: „Sentimentul adânc al naturii, pe care o însuflețește cu geniul său, arătând pretutindeni adevărul cuvântului că orice tablou din natură e o *stare sufletească* (un état d'âme), o imaginație de o putere halucinatorie și un sentimentalism dulce însuflețesc și dau o figură distinctă producțiilor sale în proză”. Este plină de intuiție observația privind starea sufletească, prefigurând starea poetică simbolistă, concept bine decantat în studiile recente, pe urmele *stării de poezie* a lui Paul Valéry. Pe lângă posibilă demonstrație a ivirii statutului poetic al modernității din poetica romantică, tocmai prin unele accente amplificate ale obsesiei romantice a condiției limbajului perfect adecvat la starea sufletească, poetica simbolistă este o reluare, pornind de la noțiunea de corespondență, a stării sufletești transfigurată și de romantici în imagini reprezentative. În ultimă instanță, nu există o separație netă între cele două moduri poetice, iar Eminescu în proză, cel puțin, nu îndreptățește deloc cantonarea exclusivă în romantism. Dacă proza eminesciană este reflectarea în natură și într-o perioadă istorică (Iașul sub domnia lui Alexandru cel Bun) a unei stări sufletești, Rodenbach păstrează și amplifică, tot din filonul romantic, exteriorizarea stării sufletești a eroului văduv într-un rafinat poem de durere estetizantă, care este chiar peisajul artistic al orașului Bruges. Reflectând tristețea, orașul muzeu, adevăratul personaj al romanului, cum s-a spus adesea, este oglinda doliului artistului văduv, cu splendorile sale de artă veche, fermecătoare prin patina timpului, încântând spiritul și fascinând prin formele sensibile ale frumuseților decăzute. Într-un fel similar, artele străvechi ale magiei și tainele sale, atmosfera unei epoci mirifice plasată în trecut îl farmecă și-l seduc pe Dionis, ca și pe alterul său Dan, în nuvela eminesciană.

Ceea ce analiștii au numit „dublul” romanticilor germani, ca idee centrală și specifică, și care s-a bucurat de avizate abordări în exegezele dedicate nuvelei lui Eminescu, apare în comentariile asupra

---

<sup>15</sup> Călin Teuțișan, *Simbolismul și fețele erosului*, în *Fețele textului*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002, p. 98 și următoarele.

<sup>16</sup> Rodica Zafiu, *Poezia simbolistă românească*, Editura Humanitas, București, 1996 și Matei Călinescu *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, București, 1972.

romanului lui Rodenbach sub forma vocației poetice a lui Hugues Viane de a trăi sub cupola analogiei, identificând relația sa cu actrița Jane Scott ca fiind reînvierea celei cu „moarta” sa, așa precum orașul Bruges însuși era văzut de el ca fiind deja „această moartă”.

În ambele proze dualitatea are un rol funcțional important, atât în dimensiunea „lumilor” semantice care se întrepătrund, cât și în structurarea însăși a dedublării personajelor. Umbra lui Dionis din portretul tatălui și ipostaza numită Dan este oarecum similară oximoroniceii dedublări reconstituite, într-un mod tragic însă la Rodenbach, a soției moarte, reînviată printr-o asemănare excepțională, deși aparentă, într-o dansatoare vulgară. Seraficus este distorsionat într-un dublu decadent și derizoriu, antinomie care ține mai mult decât în proza eminesciană de procedeele romantice (poetul Eminescu cultivă și el această opoziție între idealul angelic și cel demonic al iubitei, de pildă în *Venere și Madonă*). Într-un fel oarecum opus dinamicii dublului din capodopera simbolistă, în care dublura este reinventată după moarte, în capodopera romantică procedeul scindării eului este împins la limita în care dublul metafizic își vede propria moarte. Totodată, în nuvela eminesciană, prin artificiul narativ al magiei, se pot pune în evidență două tipuri de identități în care regăsirea de sine ca totalitate trece prin reintegrarea alterului. Acestea ar fi, după cum am arătat recent într-o analiză, dublul „istoric”, adică cel regăsit în șirul reîncarnărilor (Dionis/Dan ori Ruben/Riven), pe de o parte, iar pe de altă parte „dublul veșnic”, care este în esență umbra, deși statutul acesteia din urmă este mai complex, chiar intersarjabil. Cele două contexte importante care redau întreaga complexitate a alterității funcționale din acest text și care pot fi desprinse ca aforisme ale dedublării sunt, în opinia mea, următoarele: *acuma am doi oameni cu totul deosebiți în mine și mai cunoscutul Câți oameni sunt într-un singur om?*

Trebuie însă ținut seama că tema visului la Eminescu asimilează pe aceea a fantasticului<sup>17</sup>, într-o îngemănare specifică, asupra căreia se revine recent, prin sublinierea că întregul demers narativ al lui Dionis/Dan „capătă complexitatea dată de aspectele fantastice ale povestirii (*Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea*)”<sup>18</sup>. La fel de complexă este problema apartenenței simbolice a motivului șuviței blonde a adoratei soții moarte în romanul lui Rodenbach, pentru că această relicvă sacră și vie a ființei moarte este elementul fantastic cel mai pertinent, cel care va rezolva misterios conflictul ivit între imaginea pură și edulcorată a moartei și triviala ei dublură vie.

Dedublarea ca și mai ales motivul dublului este grețos de Rodenbach pe obsesia șuviței de păr, care împlinește și ambiguizează fuziunea vieții cu moartea, ca miză centrală a imaginarului lui

---

<sup>17</sup> Nicolae Ciobanu, *Sărmanul Dionis: Capodopera fantastică terminată*, în *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, Iași, 1984, p. 111.

<sup>18</sup> Andreea Agachi, *art. cit.*, p. 7.

Rodenbach<sup>19</sup>. Jean-Pierre Bertrand editează din manuscrisele lui Rodenbach un poem inedit intitulat chiar *Bruges-la-Morte*<sup>20</sup>, în care motivul romantic al dublului devine o permanență a temei Celuilalt, înțeles ca Altul din sinea sa însăși („l'autre de moi”). Manuscrisul conține de fapt două poeme sub un titlu comun, interesant îmi pare, cu prisosință, primul care are ca obiect o amintire din copilărie, din adolescență mai precis. Această amintire este legată de experiența diviziunii psihice a eului care-și descoperă dublul său: „Du fantôme de moi dont j'ai gardé les yeux / Mais dont l'ancien visage est mort dans mon visage / O Vous, l'autre de moi, que je revois ainsi”. Tot în adolescență face Eminescu observația profundă, neliniștitoare, a indistinției eu-rilor: „Oare eu, tu, el nu e totuna (Oare astea nu se confundă într-un individ...)” (Ms. 2262). Editorul ineditei lui Rodenbach observă distanța în timp a celor două poeme reunite sub titlul *Bruges-la-Morte*, observând, cu pertinentă, că tema celuilalt este legătura comună dintre ele. Este foarte important de subliniat, în ordinea de idei care mă interesează aici, că cel de-al doilea poem este mai aproape de tematica romanului *Bruges-la-Morte*, pentru că este prezentă și cântată ca subiect femeia moartă și dureroasa văduvie a eului poetic. Fiind figurată în ambele poeme permanența temei celuilalt, subiectul creator adolescent, ca și văduvul pe de altă parte sunt la fel de tulburați de acel celălalt din ei înșiși („l'autre de moi”), amândoi având aceeași revelație a alterului intim, revelație descoperită și resimțită dureros. În al doilea poem rodenbachian apare mai accentuat decât în primul înghețul tristeții și al pierderii de ceva din sine, o lipsire a vieții de o parte din sine; acesta este un alter regăsit în trecut și invidiat acum de sinele creator: „Dorénavant la vie est bien veuve de moi! / Et quand je me revois dans l'autrefois, je pense / Que c'est quelqu'un qui me ressemblait d'apparence / Et je souffre en voyant hereux l'autre de moi!”. În finalul aceluiași text poetic închiderea în suferință și răceala ei este asimilată tot celuilalt din sine: „Maintenant coeur gelé, les voici sans aucune / Présence que la froide et prisonnière lune / Qui sous la glace dort – comme l'autre de moi!”. Acest aspect dureros al descoperirii alterului din sine particularizează universul pesimist al lui Rodenbach, spre deosebire de Eminescu. La poetul român revelația alterului a fost considerată ca fiind la fel de deconcertantă, dar, în viziunea semantică a analizei poetice propuse de mine, torpoarea de gheață a singurătății nu mai este semnificația dominantă revelată prin apariția alienantă a alterului, a celuilalt din sine. Scindarea propriei identități din finalul poemului eminescian *Melancolie* conduce, aproape invariabil, pe cei mai diferiți analiști la interpretarea, printr-o conștiință dramatică, a acestei ruperi interioare ca o marcă terifiantă a alienării. O analiză semantică atentă a poemului, ca și o lectură intermediată de metaforele obsedante, pune în evidență un alt sens dominant,

---

<sup>19</sup> Christian Angelet, *Bruges-la-Morte comme carrefour intertextuel* în *Le monde de Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles, 1999, p. 139-140.

finalul celebrei *Melancoliei* răstoarnă meditativa suferință în detașare, eliberarea prin revelația alter-ului („străina gură”) fiind marcată semantic prin *râd de câte-ascult*, dar și prin *Parc-am murit demult* ca o desprindere de sine în timp.

O anume interpretare a finalului din *Sărmanului Dionis* ca „o soluție profund altruistă, străbătută de o izbăvitoare idealitate morală”<sup>21</sup> deduce împlinirea cuplului real într-o fericire la scara umană dintr-un fel de inducere în nivelul realist a fantasticului „sui-generis”. Am observat însă și alteori că finalul textual concret, aduce chipul angelic al băietului deghizat în nivelul semantic, ca un artificiu, repede deconspirat, fiindcă Maria își dezvăluie imediat identitatea. În schimb, elementul textual al artificiei se va dovedi nu numai părelnic, ci și trădător în cazul dublului femeii iubite din romanul lui Rodenbach. Felul în care se interferează lumile semantic-textuale din *Bruges-la-Morte* și motivul dublului este foarte bine surprins în comentariul lui Gwenhaël Ponnau<sup>22</sup>. Dublul este construit textual pe mai multe registre de analogii și dizanalogii. „Deoarece ea trebuia să fie pentru el iluzia moartei sale regăsite, era drept ca ea să-i apară mai întâi ca o reînviată din morți” coborând dintr-un mormânt într-un decor de feerie și de „clar de lună”. Or Hugues poate foarte bine să se întrebe despre prezența posibil fantastică a „demonului analogiei” care ar căuta „să-și bată joc de el”, el nu poate decât să recunoască, la urma urmei, că seducția exercitată asupra lui de către cealaltă – care este considerată mai întâi ca fiind aceeași – provine din faptul că cealaltă este o femeie adevărată și el o dorește nebunește. Gwenhaël Ponnau adaugă că această erotizare este cea care rupe legătura sacră a lui Hugues cu Bruges-ul în care se proiectase moarta sa, fiind o transsubstanțiere, un fel de sacrilegiu. O alt fel de transsubstanțiere are loc în *Sărmanul Dionis*, la nivelul celor două umbre, pe când Dan era „o umbră luminoasă”, iar transformarea Mariei apare elocventă în momentul când exclamă, desprinsă și ea de umbra ei: „O, ce liberă și ușoară mă simt, zise ea c-o voce de un timbru de aur. Nici o durere, nici o patimă în piept. O! Îți mulțumesc... Și ce frumos îmi pai tu acum... pare că ești altul... pare că ești din altă lume”.

Oarecum similar cu misterioasa întrebare din nuvela eminesciană, dacă a fost ori nu totul un vis, există un fel de ezitare în interiorul operei lui Rodenbach. După cum se știe, ezitarea, indecizia este caracteristica esențială a fantasticului la nivel semantic, tot astfel viziunea ambiguă, pentru că fantasticul este *o trecere a pragului* (Fabre), o relativizare a tuturor limitelor cu care se confruntă

---

<sup>20</sup> *Bruges-la-Morte, počme inédit de Georges Rodenbach* în *Le monde de Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles, 1999, p. 213-215.

<sup>21</sup> Nicolae Ciobanu, *op. cit.*, p. 131.

<sup>22</sup> Gwenhaël Ponnau, *Bruges-la-morte ou le fantastique au carrefour des mots et des images*, în *Le fantastique au carrefour des artes*, Editura Clusium, 1998, p. 85-89.

umanul. Același teoretician<sup>23</sup> arată că efectul fantastic se grefează, ca și cel de real, pe teoria verosimilului; (fără realism, nu există fantastic). Așadar, „supranatura” intră în conflict cu realitatea prin diferitele grade de *verosimil*, fantasticul nefiind, alături de miraculos, spre exemplu, decât una dintre manifestările „supranaturii”.

Această tensiune și această ezitare între „un studiu pasional” de felul unei povestiri naturaliste și muzicalitatea savant orchestrată a unei opere simboliste sunt rezolvate prin jocul subtil al fantasticului, la care, în definitiv, a recurs Rodenbach. Mai ales prin motivul fundamental, numit „chevelure vindicative”, este sugerat fantasticul într-o măsură insidioasă, se precizează în exegeza lui Gwenhaël Ponnau. Această șuviță de păr blond, amintire pioasă și sacră, reprezintă în ochii lui Hugues, nu numai un obiect de cult, ci și legătura care unește încă viața lui cu aceea a moartei. Ea este totodată simbolul unei rupturi ireparabile, fiind semnul moartei, afirmând în mod misterios prezența vieții în moarte: un fel de prezență-absență – această cosiță este situată la încrucișarea celor două lumi. Cosița răzbunătoare, „la chevelure vindicative”, cu care Hugues își sufocă metresa, vine pe plan estetic să punteze și să rezolve această dublă dificultate, însemnând poate revanșa unei moarte. În câmpul de contraste al textului rodenbachian, cosița răzbunătoare introduce o fecundă falie de mister, de stranietate și de profunzime, asemănătoare funcțional cu atmosfera magiei prin care Dionis/Dan ajunge să-și regăsească timpul și spațiul în propriul lui suflet.

---

<sup>23</sup> Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essay sur la littérature fantastique*, Ed. Corti, Paris, 1992.