

Metafora în structura poetică ursachiană. Metafora „melcantă”^{*}

Gabriela Ciubotaru
Galați

„Metafora este acea strategie de discurs aflată în slujba funcției poetice prin care limbajul se despoaie de funcția sa de descriere directă pentru a atinge nivelul mitic” (Ricoeur 1984 : 380). Pornind de la funcția metaforei de a revela laturi și semnificații ascunse, reale sau imaginare ale unui obiect (Blașa 1969: 283), vom evidenția modul în care poezia lui Mihai Ursachi dezvoltă o metaforă unică, metafora melcantă, o adevărată izotopie care vizează atât forma, cât și conținutul expresiei poetice. Aceasta are la bază un lexem nominal care substituie imaginea unui punct ; acesta extrapolează și dobândește sensul de alegorică treaptă a evoluției spirituale a eului, din punctul inițial, *Alfa*, se transformă iconic în cerc iar succesiunea cercurilor concentrice, în melc.

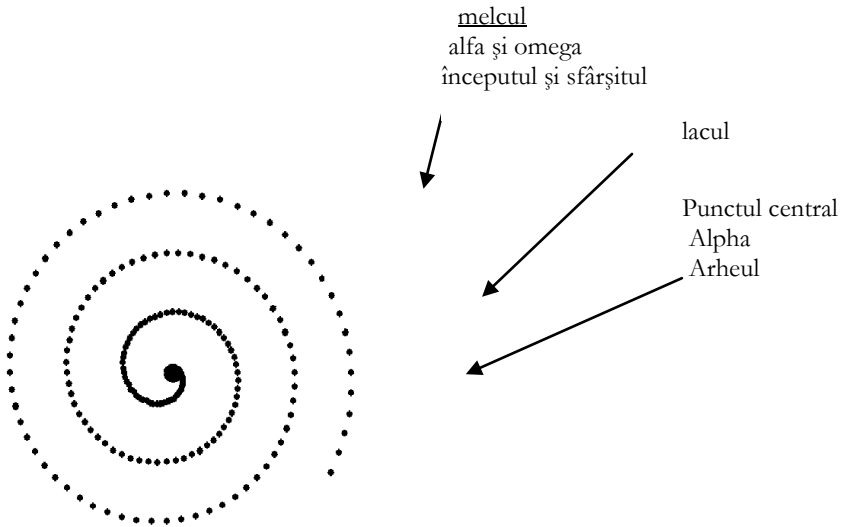
Metafora melcantă reprezintă un punct de congruență a binomului temporal trecut – prezent, cercul perfect, timpul continuu, timpul absolut. Apelul la imaginea simbolică a cercului nu este aleatoriu aleasă, cercul fiind linia curbă închisă ale cărei puncte sunt egal depărtate de un punct fix¹, numit centru. Acesta din urmă se constituie ca noțiune filosofico - poetică specifică liricii ursachiene: „Forma elicoidală a cochiliei melcului terestru sau marin constituie o glifă universală a temporalității, a permanenței ființei străbătând fluctuațiile schimbării”², deci evoluția însăși. „Melcul - Ureche”, după cum susține Mihai Ursachi, este „spiritul însuși”, „o ascultare cutremurată a muzicii universale, neistovit efort de a o auzi și-a o pricepe”, idee împrumutată de la Zarathustra, personajul lui Nietzsche, care, vorbind infirmilor de pe pod, spune: „O ureche mare cât un om. Privii mai de aproape și, într-adevăr, în spatele urechii se mișca ceva mic și vrednic de milă, sărman și debil. Și, într-adevăr, urechea enormă se afla pe o tijă subțire, - și această tijă era un om!”³:

* Termenul este propus de autoare (n.edit.).

¹ Vezi DEX.

² *Classification des végétaux chez les Dogons*, în „Journal de la Société des Africanistes”, t. 22, apud DS, p. 401.

³ Cf. Mihai Ursachi, *Arion, spiritul muzicii*, în „Cronica”, nr. 20, 1975.



Acest tip de metaforă are la bază concepția lui David Böhm care consideră că există o singură realitate, numită „ordine înfășurată”, în care totul se află în același timp și în același loc, iar lumea receptată de ființa umană nu este decât „ordinea desfășurată”: „Substanța lumii este aceeași în orice punct al ei și la orice nivel formal diferențierile apar prin gradul de înfășurare sau de desfășurare a plenitudinii desfășurate” (Patapievicu 1995: 20). Bohm propune o teorie „de completitudine cuantică cu valențe ontologice a nonindependenței părții față de întreg, „fundamentul lumii nu poate fi partea cea mai mică posibilă a unui întreg, adică partea ultimă, care să-i fie măsură, ci, exact dimpotrivă, elementul prim, fundamentul, trebuie să fie însuși întregul” (*Ibidem*: 17). „Simplul fapt de a participa la un anumit nivel de realitate a lumii, implică simultan atât o înfășurare a lumii cât și o desfășurare a ordinii obiectului, potrivit perspectivei pe care o adoptăm. În fond, subsistemele nu sunt în jos, iar suprasistemele nu sunt în sus. Dacă e să ne slujim de metafora direcțiilor spațiale, putem atunci spune că înfășurările și desfășurările se petrec simultan, și autosimilare în toate direcțiile. Orice suport intuitiv am oferi procesului desfășurării, trebuie să avem în vedere că el nu este spațial, și că el însuși admite ca structură forma plenitudinii, (adică supersistem), sistem – subsistem cu părți, depinzând de starea întregului, potrivit regulii înfășurării (desfășurării); „logica acestei gândiri posedă toate aparențele unei desfășurări fractale” (*Ibidem*: 21, 22). Ordinea implicită a lui Bohm, se desfășoară într-o lume multidimensională „ale cărei dimensiuni sunt efectiv infinite” (Bohm 1995 : 269). Ordinea implicită are sens numai în relație cu conștiința: „materia și conștiința au în comun ordinea implicită” (*Ibidem*: 278). Astfel, contingentul perceput ca ordine desfășurată este prezent într-un singur punct și într-o singură clipă din „ordinea înfășurată”. Tragismul ființei bântuite de dorința cunoașterii și

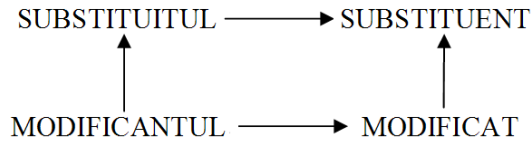
transcederii rezidă din incapacitatea receptării superioare a „ordinii înfășurate”, a acelei dimensiuni de congruență spațiu – timp absolut. Metafora „melc” este complexă, obținută prin suprapunerea simultană a imaginii peste o suită de semnificații conotative ocultate într-o plus metaforă, care apare în strânsă legătură cu mitul labirintului, conform afirmației lui Gilbert Durand (Durand 1998 : 135), care susține că mitul paradisului pierdut și al nostalgiei resimțite în urma pierderii lui, mitul nostalgiei originilor, dezvoltă sentimentul neputinței și induce ideea că labirintul permite accesul la centru numai printr-o călătorie inițiatică și îl interzice celor neinițiați. Astfel, eroul trebuie să înfrunte niște probe înainte de a ajunge la centrul pe care labirintul îl ascunde, însă, ajuns la centru, eroul este consacrat. Labirintul este o combinație dintre două motive: al spiralei și al împletirii, exprimând devenirea perpetuă și eterna reîntoarcere; iar cu cât călătoria este mai dificilă, cu cât obstacolele sunt mai numeroase, cu atât adeptul se transformă și dobândește un nou sine⁴. Obsesia găsirii centrului echivalează astfel cu o consacrare, cu o inițiere: „Centrul este deopotrivă principiul și sfârșitul lucrurilor, este alfa și omega. Toate ființele, depinzând de Principiul lor în tot ceea ce sunt ele, trebuie, conștient sau inconștient, să aspire la reîntoarcerea către Centru. [...] el este, în egală măsură și prin excelență, un simbol al Verbului, care e în realitate adevăratul „centru al Lumii” (Guenon 2008: 88): „Urma doar ca Alcyon să ajungă în centrul matematic al aceluia mare și nu prea mare cerc perfect care era lacul cu numele de sfântă...”; „descrise o curbă lină, până când, de cealaltă parte a parabolei, ajunse cu fața către lac, unde văzu tot cerul” (*Missa solemnă*, p. 86). Centrul presupune atât înălțarea cât și coborârea, este un canal de joncțiune între Rai și Infern, simbolismul acestuia dovedește o trăsătură arhetipală a ființei și anume, nostalgia formelor transcendente, nostalgia paradisului pierdut.

În vederea revelării sensurilor absconse ale acestui tip de metaforă, apelăm la teoriile lui Carlos Bousoño, cu privire la comunicarea unicității psihice în raport cu ideea că poezia presupune o modificare a limbii, instituind conceptele de *modificant*, *modificat*, *substituent* și *substituit* (Bousoño 2002 : 480). În viziunea acestuia, „pentru a preface limba într-un instrument poetic este necesar s-o facem să sufere o transformare, utilizând *procedee*”. Aceste procedee sunt echivalentele *substituirilor*. Astfel, în orice comunicare emotivă trebuie să intervină un *substituent* (sau element poetic care să înlocuiască), un *substituit* (sau element al limbii înlocuit), un *modificat* (sau reactiv care să provoace substituirea) și un *modificat* (sau termen asupra căruia să acționeze modificantul).

„Denumesc *substituent* acel cuvânt sau sintagmă exprimat în limbajul poetic care, dat fiind că suferă acțiunea unui *modificant*, închide în el o semnificație sintetică sau o semnificație pe care o vom numi individualizată. (...) *Substituentul* cuprinde însăși intuiția poetului și este unica expresie practic exactă a realității psihologice imaginate. Dau totodată numele de *modificat* aceluia cuvânt sau sintagmă pe care l-am denumit *substituent* atunci când ar cuprinde o semnificație care este și pe care o

⁴ Cf. DS, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

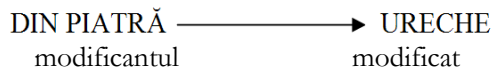
simțim ca generică sau analitică. La rândul său, *substituitul* este expresia vădit analitică sau generică a limbii care corespunde cu expresia individualizată sau sintetică a poeziei, a *substituentului*. *Substituitul* poartă deci numai conceptul corelativ intuiției artistului; ia astfel numai o minimă parte din acea realitate interioară” (p. 481).



Ne-am propus să aplicăm această teorie la poezia *Parabola Urechii și a Numărătorului* (*Poemul de purpură și alte poeme*, p. 154) care concentrează ideatic și conceptual metafora melcantă, pentru a revela credința lui Doins Tonner, care afirma: „Scrisul a devenit o locuință aliată la granița dintre sine și vid, dintre muritor și etern, dintre concret și abstract, asemenea aceluși punct misterios aflat în ureche care este în același timp și colos din piatră, în „Parabola Urechii și a Numărătorului” (sugerând materia exterioară, dar și universul interior al psihicului uman). Spirala, vârtejul este iluzia apariției și dispariției, o intersecție ambiguă și mistică între multiple planuri, nu numai filosofice și ezoterice, dar și literare, variind de la impulsul inexorabil al tragicului și grația frumosului, până la dezorientarea și discontinuitatea fabulosului și a ironicului”⁵.

„Este o formă întortocheată din piatră. Un melc uriaș
sau o ureche imensă din piatră. Adâncă statornicie
e în vuietul mării de plumb. Eu număr”.

Vom avea în vedere identificarea intenției poetului de resemnificare a sintagmei „ureche din piatră”, în care transferul se face prin asocierea vocabulelor substantivale „formă” și „melc”.



Structura „din piatră” devine un *modificant* al cuvântului „ureche”, care este considerat modificat, desemnând inițial organul folosit pentru a detecta sunete. Un sens suplimentar al cuvântului îi este conferit de forma urechii exterioare, conca auriculară și a celei interne, constituite din cochleea sau melcul, care are o formă spiralată. Cuvântul „ureche”, integrat în contextul său, afectat de modificant, este, prin urmare, un substituent. Corelată cu „piatra”, urechea devine o metaforă, simbol al genezei, alfa și omega, începutul și sfârșitul, dar asociate statorniciei, neclintirii, încremenirii. Putem afirma că fenomenul substituirii este oximoronic prin asociere simbolică, deoarece piatra este nonmișcare, pe când forma spiralată a melcului „evocă evoluția unei forțe, a unei stări. Spirala exprimă apariția mișcării

⁵ Mihai Ursachi, *Motorul nemuririi*, în „Convorbiri literare”, nr. 9, 1996.

circulare ce țâșnește din punctul de obârșie; ea întreține această mișcare și o prelungeste la infinit. Spirala este legată de simbolismul acvatic al cochiliei și de cel al fertilității. Ea reprezintă în fond ritmurile repetate ale vieții, caracterul ciclic al evoluției, permanența ființei confruntată cu vremelnicia mișcării”⁶, amnioza terestră pătrunsă sub agresiunea timpului. Plasându-se însă în afara timpului, poetul mistagog are revelația închiderii arheului în sine, a reiterării acestei stări proiectate în absolut. Acest flux stihial („vuietul mării”) antrenează în matca lui totul: „Urechea ascultă,/ cum încă un strop se adaugă mării”. Lumea are ca substituent „marea”, modificantul fiind structura atributivă asociată, „de plumb”, iar „picătura” care „din nou se coboară” este modificantul catalizator, renașterea fără de sfârșit a universului din lacrimile primordiale. Lentoarea procesului este sugerată prin numeralul adverbial „o dată la șaisprezece mii de ani”. Dilatarea temporală este apanaj al receptării timpului din perspectiva ființei superioare, a celui care îl precede și este martor direct al procesului creației: „Eu număr”, „Eu sunt acel care numără”. Această conștiință a ființei sale este precedată însă de îndoială și credința în metempsihoză. Poezia *Căci e în marea verde...* (în *Inel cu enigmă*, p. 44) ne relevă pendulația eului între „nădejdea transmigrării – vis palid și absurd” și tentația absolutului: „Cochilia urechii și inima mămbată”. Prezența „cochiliilor din vremuri ancestrale”, a „scoicilor multicolore” și a „culbecilor de mare” ce păstrează „încă’n cochilii un sunet îngeresc” conturează câmpul semantic al misterelor primordiale. Elementul acvatic își păstrează încă atributul de a fi „verde”, spre deosebire de „marea de plumb” invocată în poezia anterioară.

Obsesia metaforică a *melcului* marchează o constituire progresivă a sensului alchimic, deoarece cochilia este legată de ideea morții. Prosperitatea, eternitatea sunt obținute prin succesiunea etapelor Marii Opere: *nigredo* – materia se dizolvă intrând în putrefacție; *albedo* – purificarea materiei, sublimarea; *rubedo* – stadiul final, abținerea absolutului: „Iată, picătura din nou se coboară / în melcul de piatră” (p. 154). Există în lirica lui Mihai Ursachi o suită de alte vocabule sau sintagme care trimit la concentricitate, la glifa universală a melcului ca imagine fundamentală. În raport cu teoria lui Umberto Eco legată de „Metaforă și parafrază”, suntem îndreptățiți a încadra acest tip de metaforă în categoria celor „creatoare”, urmărind demonstrația lui Eco cu privire la incapacitatea cititorului de a parafraza o astfel de metaforă: „metaforele cu grad înalt de originalitate și creatoare pot fi parafrazate numai în forma povestirii, a interpretării lor – sau, mai mult, a povestirii felului cum acestea se pot interpreta în diverse moduri”, întrucât „metafora creatoare pare să fie înțeleasă intuitiv, dar ceea ce numim intuiție nu e altceva decât o foarte rapidă mișcare a minții” (Eco 2007 : 175).

În lirica ursachiană, metafora melcantă este regăsită sub două forme ce au la bază:

- identificarea primară, progresivă și parțială, adică sugerarea ei prin apelul la imagini simbolice, elemente constitutive ale acesteia. Astfel, camuflarea imagistică a

⁶ DS, p. 481.

cercului în „lac” vine să sugereze acea atomizare a contrariilor, transformându-l, prin oglindirea astrelor, într-o mare de liniște, care apare în lirica ursachiană ca „tăcere”. „Nălucirea de ape”, „răstoacele rotunde și rotitoare” (p. 94), corelate „bufniței mării” generatoare de „cercuri concentrice”, „craterul tuturor lumilor”, „insula” (p. 97), „concentrice valuri”, „lacul fără maluri” (p. 119), „cercul vrăjit”, „lac mult iubit” (p. 124), „lacul din pădure” (p. 132), „insula” (p. 139) sunt tot atâtea motive care creionează această progresie a formării melcului, punctul – cercul – spirala.

„Centrul este originea, punctul de pornire al tuturor lucrurilor; este punctul principal, fără formă și fără dimensiuni, deci indivizibil și, prin aceasta, singura imagine a Unității primordiale. Centrul este mijlocul, punctul echidistant față de toate punctele circumferinței, care împarte orice diametru în două părți egale” (Guénon 2008: 82).

„Urechea” devine receptaculul „limbii hieratice” a istoriei omenirii, după cum sugerează strofa a doua a poeziei *Autodafé* (p. 201), parcurgerea evilor fiind înlesnită de forța iubirii, conjugată însă ineluctabil cu avatarurile ființei prinse în „noaptea multimilenară”:

„Putere fără izbăvire, o stană de oțel și cuarț,
istoria umanității – religii, revoluții, sânge,
urându-mă fără nctetare de mine nu te mai desparti
și vocea mare, unanimă urechii mele veșnic plânge”.

Spațiile ce amintesc de cosmogonie și de drumul inițiativ al ființei epoptului la pătrunderea sa „în imensul continent necunoscut descris doar în cartea morților”⁷, sunt surprinse în poezia *A treia înfățișare la Șarpe sau Marea Înfățișare* (p. 255):

„Iată ce’mi spuse. (Locul
predestinării voi toți îl cunoașteți. Ca melcul urechii
e văgăuna aceea, în intermudiu, și unii
socot că e însăși Urechea. Fiecare
e slobod să creadă ce vrea în această privință.
Ceialți cu ușile)”

completată de dimensiunea orfică a cântecului asociat acestei călătorii inițiatice, în care totul este „ascultat ca prin vis”:

„În intermudiu,
în văgăuna ca o ureche
am mângâiat asiatele strune, imnul străvechi”.

„Prima revelație se referă la sufletul individual: un „melc” lipsit de cochilie sau „golul” de existență din interiorul cochiliei învârtețite în ciclul stihial. Sufletul este un melc deoarece se constituie printr-un vortex local în haosul primordial și

⁷ FM, p. 69.

reprezintă o spirală ce duce spre Centru”⁸. În volumul *Marea Înfrățire*, se produce o metamorfoză a metaforei, imaginea melcului – ureche suferind o esențializare, ființa fiind redusă la organul auzului: „Părea/ că de-un timp fără margini, sau doar din secunda aceea/ mă concentram să aud: deși nu eram/ decât timpanul menit să asculte în veci și în/ fiecă clipă” (*Parabola Clîpei și a ascultătorului din Orologiu*, p. 221), în care ascuțirea simțului se face în vederea conștientizării apropierii momentului trecerii ființei către o altă dimensiune: „am auzit dintr’o dată: „Este momentul”./ „Este momentul, este momentul”./ Era clipa aceea”. Repetiția propoziției enunțiative cu verbul la prezent pare a fi o reverberare a sunetelor propagate prin cochilia melcului urechii până în dimensiunea receptării superioare a conștiinței.

- identificarea superioară, prin prezența explicită a „melcului” sau a spiralei: „ceea ce scrie/ pe cochilie” (p. 123), „melc uriaș”, „melcul de piatră”, „urechea” (p. 154). Melcul devine și formă ce tânjește după fond, iubirea și voluptatea așteptării revelației acesteia: „Fetița aceea, pe care atât o iubeam, mai credea/ că din cochilia lui melcul plecase/ undeva foarte departe/ și că se va întoarce,/ drept care i păstra cu iubire cochilia/ și îl aștepta” (*Credința copilei*, p. 169). Coeziunea trupului – lut cu spiritul și elementele care îl ancorează pe eu în contingent, sunt exprimate printr-o comparație care asociază melcul de cochilia sa: „Eu mă despart de auz. Mult am iubit/ vai, auzul,/ ca melcul/ cochilia” (p. 215). Substituentul ființei divine este „copilul îmbrăcat în catifea roșă”, deținătorul „baghetei”, a „nuielui luctoare ca platina” care își revarsă bucuria descoperirii puterii nebănuite a prezenței „melcului”, aici substituent al ființelor umane. „Trupul” „galben” al melcilor nu este altceva decât „o ipoteză a vieții”. Pătrunderea în „găoace” echivalează cu o cosmogonie inversă: „copilul îl urmări în cochilie./ Tot mai adânc. A durat mii de ani. Până când/ viață nu mai rămase deloc” (*Narațiune de primăvară*, p. 261). Pătrunderea absolută a divinului în ființa umană este sugerată de discursul „copilului”: „Te cunosc, te iubesc,/ te cunosc” - «Aceasta este povestea numită/ „Copilul cu melc în baghetă”». Această structură fundament a tot ceea ce este viu este regăsită și în profunzimile sufletești: „Astfel încât / fiecă corp/ având levitate/ plutește/ în jurul său însuși/ pe o elipsă/ interioară” (*Legea levitației universale*, p. 281). „Melcul” apare și sub forma „scoicii”, simbol sacrosanct al pelerinajului, asociată cu nașterea și regenerarea prin apă, origine a existenței, a apelor primordiale (Sheperd 2007: 213): „Argonauții pluteau către Lună, caere blonde / și argintii ei visau...”. „Colchida era pentru dânșii o scoică, maternă/ vulva iubitei spre dânsa îi cheamă,/ luna pe cer li’i iubită și mamă, / lâna de aur - o viață eternă” (p. 204).

„Schlafa ein Lied in allen Dingen”. De patruzeci de mii de ani Urechea stă ciulită către acest cântec, aflător în metagalaxii, cum și în firul de iarbă; dar cu atât mai mult aflător în Om, în ceea ce el are mai uman și mai nepieritor. Și este privilegiul câștigat al celui ce are puterea să audă, de a impune naturii armonia”⁹.

⁸ *Ibidem*, p. 70.

⁹ Mihai Ursachi, *Arion, spiritul muzicii*, în „Cronica”, nr. 20, 1975.

Bibliografie

A. Izvoare și lucrări de referință

- DEX - *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1984.
DS - *Dicționar de simboluri*, de Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, coordonatori: Micaela Slăvescu și Laurențiu Zoicaș, 1994, București, Editura Artemis.
FM - Friedrich Michael, *Mihai Ursachi - poet vizionar*, Editura T, Iași, 2004.

Opera lui Mihai Ursachi

- Inel cu enigmă*, Editura Junimea, Iași, 1970.
Missa solemnă, Editura Eminescu, București, 1971.
Cetatea scufundată, „Biblioteca Argeș”, București, 1971.
Poezii (Cetatea putreziciune), Editura Junimea, Iași, 1972.
Poemul de purpură și alte poeme, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
Diotima, Editura Junimea, Iași, 1975.
Marea înfățișare, Editura Junimea, Iași, 1977.
Arca, Editura Cartea Românească, București, 1979.
Descoperirea României, Editura Cogito, Oradea, 1997 (cu versiune în limba engleză).
Nebunie și lumină, Editura Nemira, București, 1998.
Benedictus, Editura Compania, București, 2002.
Goana magilor (antologie de Magda Negrea și Daniel Corbu, poeme neincluse în volume și postume), Princeps Edit, 2005
Arca. Opera poetică, Princeps Edit, Iași, 2006 (Prefață, itinerar biografic și selecție de texte critice de Daniel Corbu).
Emmanuella, în Revista *Convorbiri literare*, septembrie, 1997.
Rățiunea poeziei, în revista *Feed back*, nr. 3, Iași, 2004.
Rățiunea poeziei, Princeps Edit, Iași, 2008.
Clipele vieții, Portrete, articole, confesiuni, Princeps Edit, Iași, 2007, Antologie de Magda Negrea și Daniel Corbu.
Motorul nemuririi, în *Convorbiri literare*, nr. 9, 1996.

B. Literatură secundară

- Blaga 1969: Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală.
Bohm 1995: David Bohm, *Plenitudinea lumii și ordinea ei*, traducere de H.R. Patapievici și Sorin Paraoanu, București, Editura Humanitas.
Bousoño 2002 : Carlos Bousoño, *Poezia ca modificare a limbii: modificat, modificant, substituit și substituent*, în *Introducere în teoria lecturii*, Antologie de texte, București, Editura Universității.
Durand 1998: Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira.
Guénon 2008: René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, București, traducere din franceză de Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, control științific al traducerii de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București.
Eco 2007: Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, București, Editura Polirom.
Patapievici 1995: Horia Roman Patapievici, *Provocarea mecanicii cuantice în Cuvânt înainte* la David Bohm, *Plenitudinea lumii și ordinea ei*, București, Editura Humanitas.

- Ricoeur 1984 : Paul Ricoeur, *Metafora vie*, traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers.
- Shepherd 2007 : Rowena și Rupert Shepherd, *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*, traducere din limba engleză de Anca Ferche, consultant științific: Dan Popescu, Oradea, Editura Aquila.