TOZGREC. THE WORLD AS AN IMPERFECT SYSTEM AND THE REPULSION FOR FICTION

Adriana Dana Listes Pop

Phd., "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract. Ioan Petru Culianu considered Tozgrec a fantasy novel ("the first version of the fantastic novel I am writing (Tozgrec)"[1]), according to the letter sent to Mircea Eliade in September 1984. The book will be published posthumously, being allocated to his author function. Despite this confesion, in the novel, the writer admits he feels repulsion for literature and fiction, generally, bluntly putting it that "literature disgusts me. I don't want to write literature"[2] in the Introduction. The affirmation is reinforced in the line „repulsion for short story"[3], the writer rushing to carefully clarify, on the same page, the fact that „this novel is not, properly, fiction, even though it seems to be"[4].

Keywords: Culianu, Tozgrec, world, system, fiction

Autorul a structurat manuscrisul romanului pe sistemul unor fișiere digitale, în componente reconfigurabile: *Main Body, Fragments, Variants, Ideas & Reflections, Final Version*. Romanul este compus din patru părți, pe care editorul le-a ordonat în cinci capitole: *Grădinile lui Tozgrec, Sid și Mekor, Păianjenul Hermion, Tozgrec urmat de extrase din presă privind Experimentul Lombrosa* și *Addenda*. Manuscrisul a fost scris în limba română și franceză pe caiete dictando, caiete cu arc și coli separate - prima parte, *Grădinile lui Tozgrec,* fiind elaborată începând cu data de 21 august 1981 pe un caiet dictando de 39 de pagini. Partea a doua, *Sid și Mekor,* a fost consemnată pe trei caiete dictando de 36 de pagini, intitulate *Tozgrec 1*, cu precizarea datelor pe fiecare caiet în parte: 26 mai, 29 mai, 31 mai 1982, pe care editorul l-a redenumit pentru a evita confuzia. Partea a treia, *Păianjenul Hermion*, a fost scrisă pe 171 de coli separate până în data de 28 august 1983.

Partea a patra, intitulată *Tozgrec urmat de extrase din presă privind Experimentul Lambrosa,* a fost redactată în limba franceză cu titlul original *Tozgrec suivi d'extraits de presse concernant le LOMBROSA EXPERIMENT*, pe două caiete cu arc și coperte de carton, roșie și verde. *Addenda* adună primele capitole din *Experimentul Lombrosa*, o parte dintre textele intitulate de autor *Variants* și notițe aferente *Păianjenului Hermion*.

Conexiunea romanului în sistemul operei este multidimensională, autorul legându-l de ciclul *Pergamentul diafan* prin recurența temei dispariției viziunilor[5], prin motivul îngerilor

[1] Ioan Petru Culianu, *Dialoguri întrerupte. Corespondenţă Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, ediția a doua revăzută și adăugită, prefață de Matei Călinescu, ediție îngrijită de Tereza Culianu-Petrescu și Dan Petrescu, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2013 „100", 18 septembrie 1984, pp. 263-264.

[2] Ioan Petru Culianu, *Tozgrec,* ediţie îngrijită şi traduceri de Tereza Culianu Petrescu, Iaşi, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2010 (1981-1984), p. 211

[3] *Ibid.,* p. 391

[4] *Ibid.,* p. 391

[5] *Ibid.,* p. 365

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)

fără încheieturi și prin existența unei comunități sud-americane, acțiunea romanului derulându-se în satul San Jeminano, spațiu heterotopic foucauldian. Prin tema jocului, romanul este legat de *Hesperus,* iar prin proiectul creației universului de către cele șapte inteligențe, într-un joc cosmic al creației, este conectat de studiul *Arborele gnozei*. De romanul *Jocul de smarald* se leagă prin coordonata lunii septembrie („Nicăieri în peninsulă nu era mai frig în septembrie decât în acest oraș de pe dealuri”[6]).

Tema absenței tatălui, imaginea paternă mutilată, degradată, care leagă romanul *Tozgrec* de volumul de tinerețe *Arta fugii*, este reluată în imaginea lui Bazil („Curiosul Bazil fusese tatăl său”[7]), care i-ar fi provocat fiului ”traumele cele mai teribile din copilărie”[8], imaginea tatălui stabilizându-se în roman în ipostaza învinsului. Romanul *Tozgrec* realizează conexiuni și cu scrierile politice prin citatul ”bene vixit qui bene latuit”, existent în titlul articolului *Bene vixit qui bene latuit ... România: intelectualul lipsit de putere.* Alte cuvinte cheie sunt șahul, lagărul, teoria continuității spațiu-timp, știința, degradarea miturilor, exilul și așa mai departe.

În romanul *Tozgrec*, ca strategii de factualizare, Culianu recurge la dosarul de presă fictiv, constituit din articole extrase din ziarele locale *Lombrosa Morning Star, Lombrosa Shadow, One Magazine,* publicate începând din 1976 până în anii 2000. El utilizează și strategia „bibliografiei imaginare”[9], inserând o listă de volume în care este analizată tema onirologiei (*Confesiunile unui hoț profesionist de vise, La adăpostul visului, Vise controlate în situație de stres, Tratat de onirologie experimentală și aplicată)*. Romanul conține și elemente paratextuale create prin simularea de prefețe fictive, semnate cu inițialele I.P.C. de la Universitatea din Lombrosa și cu numele Caspar Stolzius. Pe lângă numele și titlul *Tozgrec*, recurent în roman este numele Mekor Hayyim, un personaj ambiguu, cu o identitate incertă.

Analizat prin instrumentele integrării conceptuale, romanul *Tozgrec* pare a fi un sistem textual conceput aproape matematic. Acest sistem fragmentat reflectă și reproduce, la nivel narativ, imaginea lumii percepută de autor ca „sistem cu totul imperfect”[10]. Corespondentul textual al structurii emergente este *Addenda*, specificându-se în paratextul editorial că aceasta conține texte din secțiunea *Variants*, reprezentând variante ale textelor incluse în partea a patra, dar și comentarii ale autorului pe marginea unor capitole din partea a treia. Amestecurile sunt semnalate din paratextul editorial, menționându-se aici că partea a doua, *Sid și Mekor*, grupează texte extrase din caietele intitulate de autor *Tozgrec 1* și *Tozgrec 4*, titlurile primelor trei părți fiind alese de editori.

Există și un cod al culorilor, roșu și verde, la care se adaugă albul foilor de hârtie, ce interferează cu discursul despre sensul vieții văzute în culorile roz, albastru, roșu și negru, pe parcursul lecturării romanului. Prima axă a sistemului textual este legenda lui Tozgrec, cele patru spații mentale sursă fiind tradiția de origine mesianică iudaică, urmată de ramificațiile arabo-persane, miturile de origine greco-portugheze provenite pe filieră latină și „tradiția modernă a lui Tozgrec”. Sistemul pare să genereze o mișcare de rotație ce activează suprapunerea sferelor mentale, senzația de rotație fiind indusă de prezența roții simbolice în metafora pălăriei mari „cât roata carului”. Din suprapunerea acestor spații mentale, rezultă imaginea lui Tozgrec, Jidovul rătăcitor, simbol al exilatului, al călătorului modern, al cetățeanului global.

A doua axă a sistemului textual este configurată de roman în cele patru variante ale sale, primul spațiu mental sursă fiind *Grădinile lui Tozgrec*, urmat de *Sid și Mekor*, *Păianjenul Hermion* și *Tozgrec*. Celor patru variante le-ar corespunde, conform notei editoriale, patru

[6] *Ibid.,* p. 253
[7] *Ibid.,* p. 112
[8] *Ibid.,* p. 127
[9] Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretations, op. cit.,* p. 404
[10] „în interiorul acestui sistem cu totul imperfect care este lumea”, Ioan Petru Culianu, *Tozgrec, op. cit.,* p. 398.

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)

locații geografice explicite (Ucraina, Olanda, Elveția, SUA) și una implicită (România), patru nivele textuale (biografic-esoteric, realist, fantastic-esoteric, mitologic), precum și patru personaje recurente (Mekor Haym, Elis, Ceria și Caspar Stolzius), Tozgrec fiind o entitate ambiguă. Paratextele, deși dispuse intermediar în corpul romanului, reprezintă un amestec de practici prefatoriale ficționale. Prefața ficțională semnalează o „ficțiune a atribuirii”[11], textul semnat de profesorul I.P.C. fiind scris, de fapt, de Caspar Stolzius. Pentru că este semnată de altcineva decât scriitorul, prefața devine apocrifă, „sub acoperirea unei simulări ficționale”[12].

Prefața auctorială de dezmințire poate avea aparența unei prefețe alografe ce explică intrarea în posesie a manuscrisului unui om care tocmai a murit, oferindu-se, pe lângă circumstanțele de achiziție, detaliile biografice ale presupusului autor. Prefața actorială fictivă implică prezența autorului în text ca personaj, Caspar și I.P.C. aflându-se în această situație, deși identitatea autorului rămâne ambiguă, fiind complicată de suprapunerile succesive de personaje și identități. Textul prefațat poate fi confiscat, împrumutat sau preluat de prefațator, fiind instrumentat din prefața cu funcție de interfață a sistemului textual împreună cu paratextul editorial, autorul făcând o demonstrație a „efectului pervers al paratextului”[13].

Conform lui Genette, paratextul alograf, autentic sau fictiv poate fi folosit ca suport al unei cauze, al unui manifest[14], având uneori rolul de discurs funebru după moartea autorului. Textul, redactat, conform mărturisilor din *Cuvânt înainte,* în 1994, ca o „autobiografie de uz strict personal”[15], a suferit intervenții și modificări, prefațatorul precizând faptul că, „în locul numelui fictiv al personajului am pus peste tot propriul meu nume”[16]. Tot aici se specifică faptul că manuscrisul a fost autentificat de notar, care avea obligația de a-l ceda profesorului I.P.C., prietenul din tinerețe al lui Caspar Stolzius. Prietenia este evidențiată, pe de-o parte, în *Prefața* semnată de profesorul I.P.C. de la Universitatea din Lombrosa, unde Caspar este prietenul, pe de altă parte, în *Cuvânt înainte*, unde I.P.C. este „prietenul meu din tinerețe”[17].

Suntem martorii situației în care cei doi prieteni se prefațează reciproc, existând două prefețe dispuse în oglindă, în care cititoarea descoperă conceptul de „act prefatorial care se oglindește și se imită pe sine”[18]. Adevăratul autor, incert, se proiectează pe sine și actul scrierii în text, punând în scenă euri ficționale, autopercepându-se și autodescriindu-se în procesul scrierii. În acest fel, este semnalată o „trecere de partea cealaltă a oglinzii”[19], în spațiu heterotopic sau în moarte, având în vedere implicația decesului personajului Caspar Stolzius și a lui Culianu.

Autorul realizează o integrare conceptuală paratextuală prin suprapunerea spațiilor mentale sursă reprezentate de fiecare paratext, rezultând o structură emergentă nouă în care Culianu se suprapune peste Caspar, situația complicându-se prin suprapuneri succesive cu Paret sau Smith, la nivel textual. Strategia de oglindire reciprocă complică scenariul narativ, conform *Cuvântului înainte,* scopul experimentului fizic[20] replicat la nivel literar fiind generare de

[11] Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation, op. cit,* p. 278.
[12] *Ibid.*, p. 279.
[13] *Ibid.*, p. 293.
[14] „Opera prefațată devine pur și simplu pretextul unui manifest, a unei confidențe, a unei reglări de conturi” [tr.n.], *Ibid.*, p. 271.
[15] Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, *op. cit.*, p. 205.
[16] *Ibid.*
[17] *Ibid.*
[18] Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation, op. cit.*, p. 292.
[19] *Ibid.*
[20] Culianu pare a pune în practică, la nivel literar, experimentul cu oglinzi realizat de Michelson și Morley: „Să ne imaginăm două oglinzi dispuse pe un corp solid cu fețele reflectante orientate una spre alta”, Albert Einstein, *Teoria relativității pe înțelesul tuturor,* traducere din germană de Ilie Pârvu, București, Humanitas, 2006, p. 54

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)

complexitate, „nivelurile ficționale jucând aici rolul unor oglinzi deformante și paralele care se pun una pe alta în abis”[267].

Mărturisirea din *Cuvânt înainte* este confirmată de dezmințirea făcută în *Prefață*, fiind susținută și întărită printr-o serie de detalii care confirmă faptul că adevăratul autor al romanului ar fi Caspar Stolzius. Cele două paratexte se completează reciproc, oferind două identități biografice separate, legate de o prietenie de tinerețe, cei doi fiind tineri europeni exilați care emigrează în SUA. Prin aceste jocuri, se realizează multiple dialoguri între paratexte, precum și între prefețe și texte.

Unul dintre efectele perverse ale paratextelor este inversiunea realizată în cursul suprapunerii Caspar-Culianu, unde primului i se include în biografie decesul în jurul vârstei de patruzeci de ani, după o activitate științifică apreciată, fiind autorul a cincisprezece volume de studii și a peste o sută de articole științifice publicate. Cealaltă suprapunere, între Culianu-Caspar și Tozgrec mitic-Tozgrec modern, rezultă într-un Culianu-Tozgrec, emigrantul intelectual devenit cetățean al lumii, realizând schimburi culturale multiple între Europa de Est și Europa de Vest, precum și între Europa și SUA.

Paratextele oferă cititoarei, pe lângă dezmințiri și detalii de achiziție, o serie de strategii de lectură și procesare textuală. De asemenea, anunță inversiunea identității și transferul unui document prin intermediul unui cabinet notarial, trasând, în același timp, două axe spațiale - Europa de Est-Europa de Vest și Europa-SUA - pe care evoluează personajele, la care se adaugă axele temporale reprezentate de începutul secolului al XX lea și sfârșitul acestuia. Discursul romanesc devine, astfel, un pretext pentru accesibilizarea Estului European comunist, provocând dezbatere pe baza asemănărilor și deosebirilor culturale, politice, sociale dintre Europa comunistă și democrată, precum și între continentul european și cel american.

Romanul solicită mobilitatea cognitivă a cititoarei prin tehnicile narative utilizate, iar prin tematica tratată o ajută să se repoziționeze în context real, într-o lume în continuă schimbare, modificându-i modul de raportare la realitate. Fenomenele narative sunt complementare unei realități globale fără granițe, pregătind cititoarea și avertizând-o în privința similarităților și diferențelor temporale și spațiale dintre trecut-prezent, Est-Vest, Europa și SUA. Liminalitatea, starea de prag și dificultățile de adaptare, în momentul trecerii dintr-o parte într-alta, sunt sugerate prin schimbări bruște de perspectivă, inversiuni, proiecții retrospective, fragmentarea de suprafață a romanului imitând fragmentarea lumii.

În acest context, exilul este considerat un „dezastru”[21], greutățile vieții trăite în străinătate fiind descrise detaliat („Privațiunea extremă, lipsa de libertate, așteptarea, moartea, simțise crescându-i, da, crescându-i înțelegerea lumii, care-si înfigea rădăcinile in ființa sa, făcându-i rău, tot mai rău”[22]). Romanul *Tozgrec* marchează recurența secvenței îngropării propriului cadavru în spațiul oniric, a sacului și a sticlei de lapte, importate din povestirea *Râul Selenei*[23]. În roman, cuvântul ”Străinul”[24] este în mod intenționat subliniat prin italice, pentru a sugera „particularitățile condiției de exilat”[272], străinul fiind hăituit spre centrul labirintului, ”unde cadavrul lui nu riscă să fie descoperit de nimeni”[273].

Dificultățile exilului par a genera tendințe suicidare („Nu e numai mizeria și nesiguranța la care te vezi cel mai adesea expus, e un întreg univers care se prăbușește, chiar și la cei mai puternici dintre noi”)[274]. Riscurile vieții în străinătate și diferențele sociale dintre Est și Vest sunt evidențiate prin starea de izolare și părăsire:

[21] Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, *op. cit.*, p. 192

[22] *Ibid.*, p. 381.

[23] *Ibid.*, p. 380

[24] *Ibid.*, p. 224, p. 226. [272] *Ibid.*, p. 198. [273] *Ibid.*, p. 100 [274] *Ibid.*

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)

„În Occident, ești abandonat propriei tale singurătăți, nu e nimeni care să se ocupe de tine, poți să mori ca un câine pe stradă… Sloganuri care, firește, aveau interpretări diferite de o parte si de alta a Cortinei de Fier, dar cărora fiecare exilat le verifică la început seriozitatea. Rar se întâlnește vreun fugar care să nu fi nutrit gânduri suicidare în timpul primilor ani de exil, fie și numai pentru a le îndepărta imediat”[25].

Exilatul nefericit este tânărul Jean, plin de nevoi și lipsuri, având bani doar de „pâine, hârtie și cerneală”[276], care pleacă din țară la 22 de ani, ca și Culianu, trăind o stare de deznădejde în exil. În urma comparației cu viața în Occident, comunismul primește o conotație pozitivă („comuniștii erau mai buni decât californienii întrucât nu grăbeau sfârșitul lumii prin droguri, violență și prostituție”[277]). Personajele resimt din plin șocul capitalismului, mediu propice consumului de droguri, a practicării și frecventării prostituției, spațiu decadent, promiscuu, unde totul este de vânzare, populat cu „bețivi și prostituate”[26] înghesuiți în localuri și hoteluri întunecoase, înecate în fum, și chiar bordeluri, reprezentând heterotopia extremă, după Foucault.

Imaginea simbolică a capitalismului devine labirintul, o arhitectură concentrică dispusă la marginea deșertului, ”locuit spre exterior de câțiva fugari și prostituate”[279], în al cărui centru ”nu se aventurează nimeni”[280]. În capitalism, ”condiția umană e searbădă, iar spațiul lumii o închisoare”[27], scopul sistemului fiind ”de a crea iluzia unui spațiu de libertate”[28].

Lumea capitalistă este creionată ca „un bun comercial”[29], pentru că, firește, „ce poate avea un gringo mai sfânt de nu propriul său capital, propria sa marfa?”[30]. Întâlnim și ipostaza lumii ca un „cadavru descărnat”[31] sau lumea văzută ca o „târfă”[32]. În acest context, autorul dezbate probleme șocante și controversate ca legalizarea prostituției și a consumului de droguri în comunitatea din Lombrosa. Autorul codifică simbolic imaginea lumii într-o clădire, în care patria sa devine o cameră, colocatarii fiind diverși din punct de vedere etnic, religios, rasial și cultural, vorbindu-se aici despre spațiul sovietic, american, britanic, olandez, mexican. Astfel, viața și religia sunt văzute ca niște programe, lumea fiind înțeleasă și ca proiecție, caz în care există o realitate socială și una individuală. În acest cadru, ”oamenii sunt programați să reacționeze într-un anume fel la toate stimulurile, astfel încât societatea se autoreglează și distruge din corpul ei orice parte neconformă cu întregul”[33]. Spațiul romanesc este bipolar, fiind împărțit, pe de-o parte în lumea onirică a fantasmelor și viselor, iar pe de altă parte în lumea diurnă, curentă, a realității fizice, secționată spațial în Estul comunist și Occident.

Diferențele dintre Est și Vest sunt vizibile în descrierea localităților Lombrosa din SUA și Potverdorrie din Olanda, cu politicile lor de imigrație, expulzările, problemele curente ale unei comunități internaționale. Una dintre cele mai grave chestiuni este munca depusă de exilați pentru a supraviețui, menționată și în interviurile acordate de Culianu de-a lungul timpului. În romanul *Tozgrec*, pentru a trăi și a-și plăti facturile, profesorul universitar lucrează ca șofer de taxi. În roman, se propagă o obsesie pentru fluturi și orhidee, care, pe lângă starea de vulnerabilitate, sugerează o conexiune intertextuală cu studiul *Declinul Occidentului* semnat

[25] *Ibid.*, p. 198. [276] *Ibid.*, p. 230. [277] *Ibid.*, p. 400
[26] *Ibid.*, p. 157 [279] *Ibid.*, p. 97 [280] *Ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*, p. 101
[29] *Ibid.*, p. 401
[30] *Ibid.*, p. 306
[31] *Ibid.*, p. 385
[32] *Ibid.*, p. 384
[33] *Ibid.*, p. 101

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)

de Oswald Spengler (*Omenirea, totuși, nu are nici scop, nici idee, nici plan, mai mult decât o familie de fluturi sau de orhidee*[34]).

Romanul *Tozgrec* conține inserții biografice evidente prin divulgarea de date personale ale autorului („Autorul romanului intitulat *Tozgrec* îmi era un prieten scump și un tovarăș de exil. Fusese, pe vremea mea, cel mai strălucit student al Universității din B.”[35]. Tot în acest context, sunt discutate „condițiile politice din țară” și obstacole întâmpinate acolo, „această instanță de care aveai să te lovești de îndată ce vei fi dorit să devii scriitor sau chiar orientalist”[36]. Indiciile biografice continuă cu coordonate cronologice și spațiale diverse:

> *În august 197…, m-am mutat într-un oraș de provincie a cărui universitate îmi oferise o bursă de studiu. Dintr-o neglijență caracteristică pentru administrația din acea țară meridională, nu am fost informat că universitatea n-avea să se deschidă decât la 1 septembrie”*[37].

Experiențele neplăcute sau periculoase sunt redate simbolic prin ideea de „coșmar”, recurentă în cadrul operei[38]. Tema manipulării politice și a controlului maselor analizată în studiul *Eros si magie în Renaștere* este prezentă în expresia „manipularea maselor”[39] și ideea de împărțirea a Europei în „zone de influență”[40], dar și în motivul iluziilor ca marfă, controlul minților prin fantasme și iluzii, cel mai bun exemplu în acest sens fiind mitul și proiectul media Tozgrec, considerat un „fenomen de iluzie colectivă”[41]. În plus, în societatea modernă, controlul viselor pare a fi realizat prin ingerarea narcoticelor. Sunt importate anumite personaje magice - misticul musulman, rabinul taumaturg, personajul reprezentant al statului magician fiind, în acest caz, moșneagul misterios, apărut în urma unei invocări magice, de fapt, „parte din poliția secretă”[42], caracterizat de „viclenie”[43]. Autorul descrie amănunțit o serie de experimente de magie puse în practică de tânărul Jean și prietena sa Eve, mânați de curiozitate. O altă temă recurentă este cea a științei ca mit, aceasta fiind percepută ca „pain-killer, un tranchilizant”[44].

În *Tozgrec*, Culianu recurge la descrierea Universului ca mașinărie cosmică propusă de Edgar Morin (”imensul și prodigiosul univers al sorilor-mașini, motoare sălbatice, mașini vii și chiar mega-mașini antropo-sociale care l-au generat”[45]), reluat în roman în afirmația „tot ce trăiește este un soi de mașină”[46]. Influența lui Morin asupra lui Culiau a fost demonstrată în studiul *Introducere în opera lui Ioan Petru Culianu. Sistemul de gândire*[47].

Acest concept permite autorului să insiste asupra „secretului materiilor organice, ceea ce noi numim viață, dar care nu e decât o modalitate extrem de economică de a construi mașini

---

[34] Oswald Spengler, *The Decline of the West. Form and Actuality*, authorized translations with notes by Charles Francis Atkinson, Alfred A. Knopf, 1926, p. 21.
[35] *Ibid.*, p. 389
[36] *Ibid.*, p. 388
[37] *Ibid.*, p. 212
[38] *Ibid.*, p. 213
[39] *Ibid.*, p. 345
[40] *Ibid.*, p. 191
[41] *Ibid.*, p. 141
[42] *Ibid.*, p. 250
[43] *Ibid.*, p. 249
[44] *Ibid.*, p. 286
[45] Edgar Morin, *Method. Towards a Study of Humankind*, *op. cit.*, p. 169
[46] *Ibid.*, p. 261
[47] Adriana Dana Listeș Pop, *Introducere în opera lui Ioan Petru Culianu. Sistemul de gândire, op. cit*., pp. 28-29.

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)

durabile și rezistente”[48]. Culianu introduce în roman și tema multidimensionalității („există atâtea universuri câte fire de nisip”[49]), autorul fiind convins că ar exista și civilizații extraterestre formate din „alte țesuturi”[50] decât cel biologic uman, deoarece „cosmosul e plin de civilizații”[51]. Conceptul de multidimensionalitate a naturii, prezent în „ideea naturii dimensionale”, certitudinea existenței civilizațiilor extraterestre și a „naturii proteice”[52] par a fi compatibile cu viziunea gândirii magice medievale și renascentiste. Acest demers îi permite inserarea unei comparații între știința modernă, cea medievală și știința renascentistă.

Autorul atinge și tema inteligenței organice și a celei artificiale, a țesutului biologic și a memoriei artificiale, menționate în articolele științifice. În acest context, creierul este prezentat ca un „computer organic”[53], ca „aparat de inteligență organică”[54], discutându-se și despre „memoria artificială”[55]. De asemenea, romanul abordează și tema informației cromozomice”[56], a manipulării genetico-biologice, din punctul său de vedere ființa umană fiind o încrucișare dintre o maimuță și un papagal.

Romanul *Tozgrec* este racordat la operă, solid ancorat în arhitectura sistemică prin prezența bibliotecii ideale, un hibrid al informației tipărite și digitale, extinsă spațial pe mai multe etaje, dotată cu un computer în care sunt stocate „peste un milion de cărti microfilmate”, care poate stabili „legături cu omologii săi situați în cele mai mari biblioteci din lume”[57]. Din perspectiva fragmentarității, romanul *Tozgrec,* constituit din cele patru variante, este un roman ansamblu, o mașinărie literară, o multiplicitate[58]. După Deleuze and Guattari, fragmentaritatea conferă romanului un nou tip de unitate, transformând-o într-un sistem ce formează un rizom cu lumea. Autorii percep cartea ca pe un organism fără organe, structurat din „linii de articulare sau segmentate, straturi și teritorii; dar și linii de zbor, mișcări de deteritorializare și destratificare”[59].

Cele patru variante sau platouri sunt conectate prin personajele recurente, numele Mekor Haym, Lea și Tozgrec fiind prezenți și în *Pergamentul diafan,* în timp ce Elis și Ceria sunt personaje ce datează din perioada *Artei fugii*. Funcția lui Tozgrec rătăcitorul este de a lega variantele, coagulându-le în jurul lui. Recurența personajelor și mișcarea acestora în plan spațial, circulând dintr-o parte într-alta, unesc fragmentele textuale în felul în care oamenii care călătoresc unesc continentele. Impresia de dinamism este dată de traiectoria personajelor, urmărită ca pe o tablă de joc, personajele fiind dispuse pe două axe, în patru puncte cardinale. Acțiunile personajelor sunt suprapuse cu crime și infracțiuni, urmate de investigații internaționale.

O altă metodă de legare a sistemului rizomatic este instrumentarea paratextuală prin practicile prefatoriale. În *Prefață*, romanul este considerat „povestirea nebuniei secrete”[60] a profesorului Caspar, ce nu se încadrează în nici o categorie arhitextuală, pentru că „nu e un

[48] *Ibid.*, p. 261
[49] *Ibid.*, p. 161
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*, p. 161
[52] *Ibid.*, p. 243
[53] *Ibid.*, p. 283
[54] *Ibid.*, p. 263
[55] *Ibid.*, p. 161
[56] *Ibid.*, p. 262
[57] p. 280
[58] „O carte n-are obiect, nici subiect; este făcută din mai materii variate formate și foarte diferite date și viteze” [tr.n.], Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2005, pp. 3-6.
[59] *Ibid*.
[60] Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, *op. cit.*, p. 199.

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)

roman realist, nici nerealist, nici oniric, nici altfel. Demarează ca un text fantastic și se continuă printr-o povestire polițistă care se parcurge fără efort. E o elucubrație, desigur, dar nu e deloc science-fiction și conține câteva idei interesante, deși absurde”[61]. Toate aceste strategii paratextuale funcționează ca o fantă deschisă cititoarei, pentru a-i permite vizualizarea atelierului de creație a autorului.

Scopul acestor instrumentări și manipulări paratextuale este, după Genette, de a oferi cititoarei oportunitatea de a „deveni colaboratoare în construcția literară”[62]. O parte dintre paratexte funcționează ca „incidente de frontieră”[63] explicate de Genette ca schimburi, împrumuturi sau contaminări între regimul factual și cel ficțional, menite să dezorienteze cititoarea în actul lecturii. În ceea ce privește atelierul de creație, autorul mărturisește că resimte repulsie față de literatură și ficțiune în afirmația categorică „literatura mă dezgustă. Nu vreau să fac literatură”[64] dispusă în *Introducere*. Declarația este reluată în forma „repulsia față de povestirea literară”[65], autorul grăbindu-se să precizeze, precaut, în aceeași pagină, faptul că „acest roman nu este, propriu-zis, o operă de ficțiune, deși chiar așa pare a fi”[66].

Deși romanul poate fi consecința și ”rodul unei fantezii nestăvilite, de nu chiar dereglate”[321], scrierea necesită aplicarea ”etichetei de ficțiune”, din cauza gravității informațiilor divulgate („Ceea ce povestesc eu este atât de scandalos pentru conștiința omului de astăzi, încât trebuie sa-i punem romanului meu, preventiv, eticheta de ficțiune”)[67]. Atelierul literar este deschis cititoarei și în adnotările marginale ale autorului („de găsit titlul”[68], ”de modificat”[324] și alte interven[69]ții asupra textului (”pasaj tăiat în original cu o linie continuă, orizontală”[325], ”Întregul text dintre parantezele pătrate este bifat cu mai multe linii oblice în manuscris”[70]). În romanul *Tozgrec*, descoperim și conceptul de carte refuzată[71], romanul fiind explicat ca „ficțiune abil deghizată în anchetă jurnalistică”[72], într-o lume care ”desensibilizează”, unde oamenii ”devin niște cadavre ambulante”, situație în care scriitorul poartă responsabilitatea de a-i ajuta (”Responsabilitate: trebuie să fie sensibilizați, să li se redea o speranță (realizabilă) într-un viitor mai bun”[73]).

[61] *Ibid.*
[62] Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation, op. cit.*, p. xxi.
[63] Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune, op. cit.,* p. 159.
[64] Ioan Petru Culianu, *Tozgrec, op. cit.*, p. 211
[65] *Ibid.*, p. 391
[66] *Ibid.*, p. 391
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*, p. 241
[69] *Ibid.*, p. 390
[70] *Ibid.*, p. 388
[71] *Ibid.*, p. 231
[72] *Ibid.*, p. 395
[73] *Ibid.*, p. 388

BDD-A25706 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:56:52 UTC)