

Alina Buzatu

Universitatea Ovidius Constanța

Abstract. *The study refers to Zenobia, the poetic novel of Gellu Naum published in 1985, as to a significant autotext filtering most of the experimental strategies, techniques and topoi of the (neo)avant-garde(s).*

Subgenul hibrid etichetat *narativ poetic* ne pune în fața unor dificile întrebări teoretice. Cei doi termeni reuniți în sintagmă - narativ și poetic - par a avea, în tradiția critică și teoretică, un semantism conflictual. Din această cauză, structuri textuale precum romanul poetic sau nuvela poetică au fost tratate ca o forme ambivalente, deci impure, periferice, existând riscul de a asimila, în plan axiologic, hibridizarea cu imperfecțiunea. Plecând de la definițiile succesive ale ideii de gen pe care le datorăm lui Platon, Aristotel, Diomedes, ulterior, fraților Schlegel, lui Rene Wellek, Mihail Bahtin, Emil Staiger, cercetători reputați precum Gérard Genette, Kate Hamburger, Jean-Marie Schaeffer, Philippe Lejeune, Francois Rastier, Dominique Combe, Jean Michel Adam, Karl Kanvat (și, în spațiul autohton, Rodica Zafiu) etc. investighează structurile arhitextuale extrem de diverse, supuse modificărilor și negocierilor socioculturale. Studiile invocate aduc, fiecare, propriile criterii de categorizare, invocând diverse semnale prin care subscriem un text unui gen: ancrajul socio-instituțional, alegerea unui mod de enunțare, a unei posturi enunțative; organizarea formală, care dă seamă despre schemele structurante; funcționarea pragmatică a textului, efectele intenționale, etc. Lingvistica textuală își construiește teoria despre genuri în jurul noțiunii de prototip: prototipurile sunt forme de organizare textuală globală și abstractă (deci stabilă și invariabilă), fundamentate, în nivelul de profunzime, pe niște operații cognitive universale și actualizate la suprafață în funcție de circumstanțe istorice și culturale. Prototipurile, categorii supraordonate, sunt (J.M.Adam: 1992), în număr de 5: narativ, descriptiv, explicativ, argumentativ, dialogal. Între un prototip și realizările sale textuale se instituie o exterioritate de ordin ontologic: prototipul este transcendent, este Idee (în termenii lui Platon), în timp ce textele, tipurile textuale, sunt copii palide, sunt realizări mai mult sau puțin consistente ale prototipului. Prototipicitatea este, deci, o chestiune de grad.

Ce se întâmplă în cazul unui text scriptibil în sensul lui Barthes, dimensionat experimental, cum sunt, bunăoară, cele ale avangardelor, este de discutat. Să luăm cazul unui text suprarealist, *Zenobia* de Gellu Naum, text care pune în operă prototipul complexificat al narativului poetic. Într-o abordare prototipică, narativul constă în succesiunea de evenimente care întrețin raporturi de cauzalitate (crono)logică. Există o serie de criterii prin care se verifică narativitatea unui text: de la cel mai trivial, al succesivității, o condiție necesară, nu suficientă, până la cele mai subtile, cel al cauzalității, cel al anteriorității evenimentelor narate față de momentul enunțării sau cel al evaluării implicite / explicite. În ceea ce privește atributul poetic, acesta ar însemna o ordonare a semnificațiilor în poziții omologabile; altfel spus, scriitura creează clase de echivalență, introduce un principiu de ordine în raport cu care se evidențiază evenimente textuale de ruptură (repartizate pe diferite niveluri de generare). Astfel, enunțuri succesive și diferite sunt de fapt echivalente, pentru ca apar ca variante ale aceleiași matrici structurale. Deci, narativul poetic pune în relief o structură sintagmatică, lineară, care ține de dinamica narativului, dar și o structură de ordin poetic, verticală, izotopică, cu termeni care converg, cu evenimente echivalente simbolice, recursive

Zenobia, textul lui Gellu Naum, verifică prototipul narativului poetic, cu observația că, în bună tradiție suprarealistă, fiecare convenție este, în același timp, instituită în text și destituită, subminată. *Zenobia* este un text interpretant care pune în operă cel mai fericit gândirea poetică a lui Gellu Naum. Puterea de seducție a acestui text - citit azi doar de împătimitii literaturii - este atât de mare încât, precum în testele psihologice și în asocierile libere dragi suprarealiștilor, când rostești „Gellu Naum” următorul cuvânt este „Zenobia”.

Pagina de gardă a cărții furnizează cititorului instrucțiuni peritextuale care subordonează textul unui regim discursiv. Gellu Naum își numește textul „roman”. Numai că, în intervențiile metatextuale din interiorul textului, textul este numit „homan” sau „rroman”: grafemul h, semnătura inconfundabilă a lui Gellu Naum, funcționează ambivalent - indexează intrarea în literatură, dar și distanțarea de convențiile și clișeele sistemului. Gellu Naum livrează un tip de scriitură care se recomandă, ca orice text suprarealist, ca o „producție pentru producători”, ignorând suveran interesele, așteptările, gustul, verdictele eventualilor cititori, refuzând înscrierea, chiar și accidentală, în câmpul literaturii. Denegând literatura, scriitorul deneagă și textul pe care l-a produs și etichetat.

Incipitul *Zenobiei* are rol de ghidaj, funcționând plural: pe de o parte, textul își schițează conturul și își precizează rolurile enunțative, înscrie în text

scriptorul și lectorul; în cheie mistică, întextuarea semnului-eu este o întemeiere a locului spunerii. Actul de enunțare (sau subiectul său) devine referențial pentru enunțuri. Eul este cel care rupe tăcerea și inaugurează textul, teatru al rostirii. Însă, deși textul se așază în prelungirea realului, de la care se „încarcă” cu sens, pe care îl prezentifică, limbajul este denunțat ca insuficient: „1. Prea multe lucruri ne solicită și, dat fiind mecanismul echivoc al solicitării, prea multe cuvinte se îngrămădesc să le cuprindă, să le ascundă în labirintul lor inutil și înșelător - de aceea poate că, pe alocuri, am să spun ce nu trebuia spus; oricum sunt convins că fiecare va medita mai mult asupra surplusului lăsând la o parte starea în care plutesc, pe dedesubt, ca un înotător subacvatic, de exemplu. Prin urmare, fraza primă a textului inserează două axe temporale la care se raportează cele două evenimente-cheie: trăirea (în lume) și în-scrierea trăirii. Scriptorul se reîntoarce asupra trăirii *post hoc*, în încercarea de a capta complexitatea ei originară; proiectul este sortit eșecului, pentru că ordinea limbajului alienează ordinea lumii. „Aprezentarea”, medierea trăirii de către conștiință, nu livrează decât „scheme” ale experienței, așa cum un obiect își pierde calitatea tridimensională prin proiecția lui în plan. Dacă am conduce lectura plecând de la presupuziția inconsistenței limbajului față de trăire, ar fi de neînțeles persistența în actul de a scrie. Tot astfel, pare paradoxală, în cazul unui text de ficțiune care recuză violent mimeticul, nevoia de a afirma „solidaritatea” cu trăirea, chiar dacă aceasta este în-scrisă incomplet, imperfect. Or, există o relație „tare” între cele două aspecte: textul devine o retortă în care structurile de limbaj se descompun și se recompun pentru a reface un model purificat al lumii. Textul devine spațiul experimentului. În perspectiva în care ne situăm, pseudo-realul textual i se atribuie, aceeași putere de a accede, prin experiment, la polimorfismul substanțial al lumii. Primul paragraf și următorul, cel în care se ambreiază scenariul evenimential, sunt concatenate prin conjuncția coordonatoare conclusivă „așadar”, inducându-se o echivalență semantică: „2. Așadar, era o dimineață de iulie, neobișnuit de răcoroasă, dacă mă gândesc bine; plouase toată noaptea mărunț și monstruos, cerul mai părea încă un burete violaceu, îmbibat cu apa, eram ud leoarcă, dar cel mai mult mă supăra noroiul care se strecurase prin spărturile cizmelor mele de cauciuc formând, peste ciorapii mei de bumbac, o clisă rece și alunecoasă. Stătusem câteva ore, înnoroiat de sus până jos și, după cum spuneam, cumplit de ud, lipit de o falie a digului, într-o adâncitură, ascultând-o cum respiră și geme”. Scriptorul „alunecă” și în planul evenimentelor, cerând lectorului să echivaleze convențional eul care scrie cu eul care „trăiește” evenimentul.

Cel de-al doilea paragraf (notat cu cifra 2, ca și cum ar trebui marcați „pașii” experimentului textual) fixează cronotopul, ca într-un text realist-mimetic și introduce evenimentul. Dacă primele enunțuri par a induce un efect de verosimil, acesta este subminat, câteva rânduri mai jos, de tipul de eveniment în care se angajează subiectul (imersia subiectului în groapa plină de apă și noroi), eveniment care instalează textul într-o viziune schizomorfă și ambreiază lecturi non-denotative.

Dacă pe parcursul primei parcurgeri a textului, lectorul înregistrează transformările de stare, „mișcările” evenimentiale pentru a construi o fabulă, la sfârșitul lecturii acesta descoperă un scenariul narativ „atonal”, irelevant dacă nu este rescris simbolic. Impresia de narativ persistă, deși fabula se derealizează progresiv, pierde contururile verosimile. Recluziunea este acel eveniment-pivot, o trăire-cadru, prin care trama este ridicată la putere simbolică. Spațialitatea se reconfigurează în termenii unei dialectici interior / exterior, închis / deschis. Reprezentările alveolarului, care integrează groapa, scorbura, casa, camera etc. atrag decodări plurisemantice: automorfism, sondare a abisală a sinelui, nuntire (groapa este umplută cu noroi, lichid cu veleități seminale, în care Bachelard recunoștea „schema fundamentală a materialității”), refacere ritualică a androgenului, mandala, abolire a contingentului, textualizare etc. Această ultimă posibilitate interpretativă interesează. În liniile lecturii autoreferențiale, se observă cum evenimentul devine, din formă de conținut, formă de expresie. Scriitura se impregnează de modelul spațiului alveolar: așa cum momentele hermetice alternează cu recăderile în profan, tot astfel fragmentele încărcate simbolic sunt întrețesute cu fragmentele filtrate de raționalitate, tranzitive. Intrarea / ieșirea din spațiile alveolare, eveniment recurent, izomorf, dialectic, ritmează devenirea textuală și la nivelul semnificatului și la nivelul semnificatului. În tipurile textuale subordonate narativului poetic, temporalitatea reproduce structura spațială. Timpul întexuat nu este unul continuu, ci o sumă de momente, cu o cronologie abolită, dispuse sintagmatic în baza unei cauzalități poetice și sesizate sub forma unei exigențe muzicale. Duratale sunt dimensionate binar: așa cum există locuri privilegiate, tot astfel se reliefează și clipe ale grației. Izomorfismul spațiu / timp este instituit ca lege.

Cât privește modul de enunțare, strategia este a identificării vocii enunțătoare cu instanța reală al cărei nume este pe copertă. Pseudonatorul-pseudopersonaj intră în text, dar instanței nu i se atașează un nume decât după câteva pagini (însă strategia cataforei este comună în romanul suprarrealist). Ce reprezintă un nume? Cum trebuie înțeles? La nivel teoretic trei sunt orientările

în ceea ce privește pertința semantică a numelui propriu: a) cea a numelui propriu văzut ca descriere a referentului; b) cea a numelui – designator rigid, caracterizat prin vacuitate semantică; c) cea a numelui propriu ca predicat de denotație. Împreună cu Georges Kleiber, îmbrățișăm acest punct de vedere, prin care se propune analiza numelui propriu în termeni predicativi ca abreviere a predicatului de denotație „a fi numit” nu funcționează metalingvistic ca în cazul numelor comune. O astfel de interpretare ne permite să ne focalizăm doar asupra numelui în sine (variabila N), ci și asupra procesului original al numirii și a instanțelor implicate în acest proces („a fi numit N de către cineva în aceste condiții”).

În bună tradiție suprarrealistă, cel care scrie se recomandă cu numele de pe copertă, dar, în momentul următor, subminează informația introdusă în text ([“Dânsul e domnul Naum, e un distins poet, sânt sigur că ați auzit de el, a socotit necesar să mă prezinte domnul Sima. Naum și mai cum? a întrebat unul din tineri(...). Naum P. Măta”, i-am răspuns eu, în gând, pentru ca trebuia să devin vulgar, pentru că o iubeam nebunește pe fata aceea și mă simțeam, fără voia mea, sublim, așa că trebuia făcut ceva (...) puteți să-mi spuneți cum vreți, nu contează. Atunci am să-ți spun Constantinescu.”); această strategie de ambiguitate este prezentă și în alte texte ale lui Gellu Naum, participând la identitatea inconfundabilă a scriiturii /Pot să-ți spun Domnule Albinos? Spune-mi cum vrei, a șoptit tovarășul meu de drum. Poți să-mi spui chiar Ferdinand. E un nume care mi se dă adesea, nu știu de ce...”, *Poetizați, poetizați..., Întrebătorul*, p.) Deși identitatea subiectului este *flou*, numele convențional orientează cititorul inițiat: în *Cornelius de Argint*, „referințele culturale” trimit la Cornelius Agrippa (Cornelius de argint) sau la ritualul eschrologic, al utilizării limbajului grosolan, ritual cu finalitate conjuratorie sau cathartică. Și Celălalt se naște prin nume. În cazul Zenobiei, senzația este că numele aștepta o ființă să îl umple: „pentru că nu știu cum te cheamă, am să te numesc Zenobia”. Prin actul numirii, sintaxa textuală se definește global prin două poziții actanțiale, pe care le vom eticheta, pentru a nu le compromite ambiguitatea esențiale, Subiectul și Celălalt. În o perspectivă sau alta, aceste poziții sintactice - una marcată [+masculin], alta, [+feminin] - primesc diverse realizări semantice. Decodarea jocului sintactic este dialectic, prin raportare la cupluri de tipul euforie / disforie, solidaritate / ruptură, etc.

Dacă demnitatea de onomaturg pare a privilegia Subiectul (Celălalt figurând doar ca un corelat), parcursul textual modifică relația. Subiectul își afirmă numele de puține ori: “Dânsul e domnul Naum, e un distins poet etc.”; “Gellu! s-a minunat Maria (...)”; cu aceste excepții, instanța-pivot se constituie

și se reprezintă prin pro-forme. În schimb, instanța-corelat este obsesional desemnată prin nume: Zenobia. Mai mult, pentru că „numele propriu nu este decât în mod ideal non-descriptiv”, numele acordat deschide acolade simbolice, deși ecourile mito-arhaice ale numelui Zenobia (numele este al unei regine-războinic din Palmyra) nu sunt speculate în istoria textuală.

Zenobia apare din mlaștini, spațiu profund matern ("e o scârbă, am găsit-o în mlaștini, aproape leșinată, pe când veneam încoace, i-am tras atunci și câteva șuturi, ca să mă țină minte, aș fi lăsat-o acolo, să crape în apă, pe trestii"). Determinativul "leșinată", care indică în planul umanului o anestezie a funcțiilor vitale activează o izotopie a rarefierii, a etericului, a estompării corporalului. Pe parcurs, Zenobia este construită ca instanță textuală prin coroborarea unor atribute divergente, care îi dau un aspect hibrid. Atributele hibridizate sunt recurente, fiind de regăsit și în texte din aceeași constelație: „Zenobia nu știe ce-i obscuritatea Susține că trăiește într-o încăpăre de aer / lîngă o fereastră Susține că mantia ei căzută pe jos lanțul care o fixează punga de la brâu condurii ca și pământul sunt făcute din pământ” (PC, *Virtutea ca subterfugiu*) Absența reliefului psihologic este un alt imperativ al personajului suprarealist: „*le vide sémantique du personnage fait le plein du texte*” (Tadié : 1992). Funcția personajului este complexă, atât la nivelul sintaxei narativului poetic, cât și la nivelul conținuturilor.

În primul rînd, intrarea Zenobiei în text potențează derealizarea (proprie textului suprarealist), indicînd cititorului că efectul de ireal, și nu verosimilitatea, este norma contextuală. În scenariul narativ, întâlnirea cu Zenobia este o epifanie. În acest caz, semnificația termenului „epifanie” este dublu orientată; peste sensul cel secularizat, religios, de revelarea a sacralului, David Lodge suprascrie unul teoretic: epifania este un eveniment banal care „cheamă” un sens transcendent. Proiectînd această presuposiție în cadrul teoretic în care ne situăm, intrarea Zenobiei pe scena scriiturii înseamnă punerea în act a experimentului. Zenobia are puterea de a transforma lumea în numele unui ideal de puritate; prezența sa vădește o altă cale spre centrul ființei și al lumii. Existența sa eterică, eliberată din contingent, cuprinde - *dincolo* de Verb - toate disponibilitățile umanului : "Zenobia îmi devansa gesturile și intențiile; nu știu dacă punctul ei de vedere coincidea cu al meu deși s-ar putea spune nu trăiam individual; dar punctul nostru de vedere, totdeauna coincident, era altceva decât coincidență. Aveam impresia că până și tăcerile ei îmi vorbeau despre ceva care îl știam de mult, ceva imposibil de formulat în cuvinte, simțit de obicei ca o împăcare, ca o știință totală și liniștită. Ea mă ferea de explicații; știam amândoi că nu e nevoie să formulăm ci să trăim

conform lumii aceleia presimțite devenind, astfel, disponibili pentru ea (...). Zenobia mă ajută să restabilesc pas cu pas o natură de mult uitată, în parte presimțită, dar care mă îndreptățește să mă îndoiesc de realitatea percepțiilor mele; această natură constituia pentru ea câmpul firesc al existenței.” (Z)

La un nivel superior de înțelegere, Zenobia este și o metaforă a textului care devine un creuzet al noilor sensuri care refac lumea în starea eidetică, despoară de concretul fenomenal. Astfel, eponimia nu are doar trivialul rol de a anunța actorul central al textului; identitatea dintre numele narațiunii de pe copertă și cel al unei instanțe se explică prin ideea că Zenobia, ca subansamblu scriptural, devine un vector al ficțiunii, în sensul că determină mecanismul narativ să avanseze și un instrument de autoreprezentare, prin care textul se contemplă și se explică.

În dinamica particulară a narativului poetic, evenimentele își ocultează funcția referențială, convertindu-se în evenimente de limbaj. Progresia narativă este falsă, căci evenimentele se reprezintă și se potențează reciproc, fiind reflexul aceleiași metafore configurale. Dacă evenimentul „prim”, cu valoare de epifanie, poate fi numit „întâlnirea cu Zenobia”, evenimentele care decurg sunt, dialectic, „despărțirea de Zenobia”, „căutarea” / „rătăcirea”, „regăsirea Zenobiei”etc. Punerea în abis recurentă organizează substanța semantică nu rectiliniu, sintagmatic, ci pe verticală, paradigmatic, incitând cititorul să valorizeze gnostic textul.

Așa cum observăm, evenimentul exemplar, paradigmatic este retragerea celor două instanțe, conjuncte, în groapa-alveolă: „7. Am dus-o pe Zenobia în scobitura digului și am viermuit acolo, nu știu cât timp, fără să ne spunem o vorbă, întinși umăr la umăr, cu fețele sprijinite de pământul umed al alveolei aceleia; era o mare dragoste și ne lipiserăm unul de altul, în beznă, iar dincolo de noi se întindea peliculă care ne cuprinde pe toți, ca o amibă ascunsă în fiecare dintre noi” (Z, p. 20)

În acest „nod” al țesăturii se împletesc fire diferite, fiecare fir fiind o potențialitate semantică. Zenobia ar putea fi: sinele abisal, originar; alteritate esențială pentru ca lumea să capete sens; elaborare fantasmatică, *anima* unui *animus* care visează; „o fantomă obsedantă a jumătății androgenului”, „mamă a mamelor” etc. Oricare dintre soluțiile de interpretare este legitimă, fără ca validitatea vreuneia să o excedă pe a alteia. Textul insistă pe dimensionarea arhetipală: „Aici s-ar conveni poate să spun că, din totdeauna, am presimțit în jurul meu prezența atotcuprinzătoare a unui principiu feminin pe care, încercând să-i definesc trăsăturile, să-i dau chip, îl denumeam Spiritul-Femeie. Dar disponibilitățile mele, încă prea crude, nu izbuteau să realizeze decât

imaginea unei femei de statură uriașă, cât lumea. Mamă a mamelor, feroce și indiferentă, blândă și generoasă, surdă, primitivă și infinit superioară grosolanei mele masculinități, ea mă ferea, mă ocrotea, mă conducea prin aparența complicată care ne învăluie cum ne învăluie aerul pe care îl respirăm ignorându-l. ” (Z, p. 155) Spiritul-femeie se manifestă în întreaga operă prin savuroase apariții: Vizitatoarea uriașă, Lily cea frivolă, iubita lui Constantin, doamna vieneză care „se numea cam Gerda”, domnișoara de la Studii clasice, Jeny Pop, care se sinucide din dragoste pentru Petru, Maria, pictorița, avocata, o euridice-două, holderlină, Cenușăreasa, domnișoara Watteau, MAREA IUBITĂ (grafia aut.) etc. Diversele imagini feminine ale Celuilalt sunt contradictorii, dar substanțial identice; „agent transfigurator, un ferment și instrument al metamorfozelor”, „emblemă prin excelență a Dorinței”, femeia apare (cf. Pop : 199)ca „realitate vie și proiecție fantasmatică a propriei subiectivități profunde”. În staza conjuncției cu subiectul, Zenobia este caracterizată prin gesturi sistematic complementare: „ea zbură, lipită de umărul meu” / „vorbea cu umerii mei, cu gura mea, cu genunchii mei” „declamam ore în șir iar Zenobia mă acompania bătând numai cu două degete într-o mică tobă făcută dintr-o bucată de piele găsită pe apă” etc. Solidaritatea subiectul care visează cu fantasma este marcată recurent printr-o sintagmă: „umăr la umăr”: „și am ieșit, umăr la umăr, pe câmp (Z, p. 20) / „i-am salutat de la distanță, eu fluturându-mi mâna dreaptă, Zenobia fluturându-și mâna stângă pentru că umărul meu stâng era lipit de umărul ei drept” (Z p. 22)

Devenirea subiectului în *Innenwelt* și *Umwelt* este guvernată, în termenii psihanalizei, de două principii fundamentale: principiul plăcerii și principiul realității. Psihicul uman este reprezentat scindat între aceste orientări, dintre care una pune în scenă dorința, iar cealaltă conformează eul în raport cu rigorile sociale. Fantasma, imutabil atașată principiului plăcerii, se ipostiază ca tendință regresivă spre un trecut aborigen reprimat de civilizație, ca o involuție pe scara biologicului; "efortul universal a tot ce este viu și anume, de a se întoarce în liniștea lumii anorganice" este condensat simbolic în episodul „viermuelii” în groapa cu noroi, într-un timp abolit, sub semnul unei raționalități ocultate. Trebuie observat că trăsături semantice care descriu corporalitatea Zenobiei vin și din domeniul anorganicului („Zenobia, ghemuită pe podea, începuse să se înnegrească, ba chiar, pe alocuri, și pleznească parcă pe sub fâșia de plastic cu care era acoperită”, Z, p.18). Sinele profund păstrează amintirea stadiilor anterioare ale evoluției individului, stadii ale trăirilor de satisfacere integrale: „Zenobia mă ajuta să restabilesc pas cu pas o natură de mult uitată, în parte presimțită, dar care mă îndreptătea să mă îndoiesc de

realitatea percepțiilor mele; această natură constituia pentru ea câmpul firesc al existenței” (Z, p. 20). Recluziunea se înscrie, din toate timpurile, într-un arhetip al libertății. Dorința, „una din ultimele șanse ale omului de reîntâlni pierdutele adieri ale începutului”(Z, p. 58), este eliberarea de rațional și confiscarea eului de biologic. Psihanalizele incorporează tradiția alchimică când asimilează dorința acelor *pouvoirs perdues*, capabile să restituie naturii umane vitalismul ei original. În spiritul doctrinelor mistice, recluziunea codifică o stază prebabeliană, în care ființa e consubstanțială cu lumea. *Celălalt* poate fi cuvântul mistic, locuit de vocea divină, iar unirea cu *Celălalt* ar însemna experiența logosului original, trăire a Lumii și a sinelui.

Recluziunea e doar un moment din devenirea ființei pentru că limita nu se lasă uitată; abandonarea în jocul fantasmatic periclitează individul la fel de radical pe cât alienează absența dorinței. Marcat de adâncă melancolie a celui care se simte „rupt” de sine, subiectul descoperă că nu poate exorciza falsele valori ale vieții socializate, „...umărul mi s-a dezlipit de umărul Zenobiei, eram neliniștit, nu mai aveam pic de încredere în mine, în tot ce văzusem, îmi venea să plîng, să-i spun Zenobiei: "Nu vezi ce nenorocit sunt, în bezna și în noroiul ăsta? Unde e dragostea lumii, unde e dragostea ta? nu vezi că plasticul ăla împutit cu care ești îmbrăcată e rece și nici nu mă iubești măcar, dacă m-ai iubi ai face și tu ceva să termin cu nervii rațiunii și cu neîncrederea asta, m-ai scăpa din scorbura, am sta și noi ca oamenii, lângă un calorifer încălzit, ne-am plimba cu liftul sau am intra într-un magazin luminos, mi-aș cumpăra tutun irlandez, pentru pipă, nu așa, în mizerie, cu cizmele sparte și ciorapii uzi și înghețați, nu vezi? Nu sunt bun de nimic, îmi intrase în cap că sunt predestinat și așa mai departe, că tu, ce să mai spun, pe dracu, poate că tu ești, nu zic, dar eu nu sunt bun de nimic, nu vezi? ”

„Distanța” dintre „Gellu” și Zenobia, dintre ființa mistuită de dorință și întruparea visului său fantasmatic este clivajul dintre conștient și „miezul” lăuntric, sinele. Ființa resimte nevoia realinierii, revenirii pe drumul comun – în franceză, *rêver* (a visa) înseamnă și „a greși drumul”. Civilizația garantează contractual oricărui individ “integrat” echilibrul libidinal pentru că intensitățile sunt convertite în intenții măsurabile, dorința este redusă la nevoi de schimb. Și romanticii sesizaseră riscurile pe care comportă angajamentul necondiționat față de vis și dorință : desprinzându-se de lumea fenomenelor, cufundându-se în spațiul original, ființa își poate fisura chiar rațiunea de a fi, *principium individuationis*. Printr-o strategie ludică tipic suprarealistă, Dragoș, pseudoființa insinuată în alveolă, are funcție de semn mnemotehnic, figurând, după caz, limita sau moartea.

Regăsirea lucidității înseamnă ascunderea sub mască, structurarea individului într-o formă coercitivă, omologată social. Dacă îndepărtăm „coaja” de butaforie suprarealistă, îmbrăcarea / travestirea pot fi subsumate arhetipului de conformare. Eul devine o persoană: „Zenobia a găsit în el rochia și o blăniță de iepure; rochia, putredă și îngălbenită de vreme, îi venea până peste călcâie, Zenobia a îmbrăcat-o după ce a împăturit frumos și a pus pe masă plasticul acum cafeniu, dar încă trainic; blănița a refuzat-o din pricina căldurii excesive a ultimelor zile, și cum în pachet nu se aflau pantofi, și-a păstrat încălțăminte de papură împletită de mine ca să-i ferească tălpile de înțepături.” Decriptând aceste transformări ale atributelor prin analogie cu dinamica psihismului, putem spune că tot ceea ce este divergent cu norma socială (în speță, travaliul fantasmatic) este deplasat la periferia eului. Într-un alt câmp de semnificare, ruptura de Celălalt este căderea în rațiune, într-un limbaj înțeles ca principiu negativ, ca absență, ascundere a lucrurilor.

„Porțile orașului” delimitează un spațiu simbolic; ființa intră în domeniul necesității, al ne-libertății. (“În centru ne-am așezat pe marginea trotuarului, în ploaie. Mașinile și oameni forfoteau de colo-colo și i-am spus Zenobiei: “Tu, dragă, mă tem să nu răcim și cred că ne e foame, ce-ai zice să mâncăm ceva și să găsim un adăpost?” “Pentru asta ne-ar trebui bani”, a spus Zenobia cu un remarcabil simț practic. Să căutăm, cine știe, poate găsim”) Odată subordonat unui program normativ, sinele își investește energia libidinală în pulsunile de autoconservare. Preocupările individului de a obține hrană, de a se proteja de frig dau exact măsura dependenței de biologic. Însă protestul împotriva reprimării este refuzul de a vorbi limba abundenței. Libertatea nu este compatibilă cu lupta pentru existență, cu posesia și procurarea bunurilor de consum. Tocmai în acest sens, pentru a atenua presiunea socialului, subiectul se va plasa conștient la limita inferioară a rezistenței organice. Prin menținerea în inactivitate - niciodată cuvântul “muncă” nu intervine în text, iar referirile la hrană sau adăpost indică ori inconsistență, ori frugalitate, altfel spus, penurie – ființa deneagă principiul realității pentru a-și păstra fantasmele. Personajul are, deci, vagi impulsuri de a răspunde pulsuniilor de autoconservare. (“am mâncat ceva lângă teighea” / “am să-ți procur niște mere” / “în zilele acelea izbutisem să procur, în afară de mere, și o cantitate infimă de mălai; acesta, fiert cu foarte multă apă, devenea terci, lăsat să se răcească el constituia hrana noastră de bază, o hrană infamă, aș putea zice, care ne-ar fi dezgustat profund dacă i-am fi dat vreo atenție” / “Pe atunci, mâncam de obicei vinete, vă rog să rețineți amănuntul acesta, legume deloc recomandabile, aveam un balcon rotund cu un păianjen de sârmă atârnat în

tavan, tăiam vinetele felii, le înșiram pe o sfoară, (...), ele se uscau, puneam apă la fiert, cât să cuprindă, până dădea în clocot, luam feliile de vinete uscate și ușoare ca fulgul, le puneam în apă clocotită, le lăsam să mai fiarbă 10-15 minute și le mâncam fără sare, nu erau bune; tot în balconul acela îmi uscam frunzele pe care le fumam în pipă, încercam tot soiul de frunze, numai cele de gutui puteau fi utilizate în acest scop, deși, chiar ele, aveau dezavantajul că îmi lăsau în pipă un ulei negru și dezagreabil, de aceea, până la urmă, căutam să-mi procur tutun.”) Recunoaștem aici ceea ce literatura psihanalitică numește penurie (*ananke*), noțiune ce fundamentează principiul realității. Penuria provine din condiția brutală ca orice satisfacție posibilă să necesite proiectarea și performarea unei munci. Pe durata acestei munci, care practic se suprapune cu întreaga existență a individului matur, plăcerea este mereu ”suspendată”, amânată.

Atitudinea sa este asumarea unei etici a renunțării prin persecutarea simțurilor, alegere care poate fi decriptată ca rezistență la coercițiile supraeului, evitarea așa-numitului „disconfort al culturii” sau asceză autoimpusă, eliberarea voinței de sub orice dependență, echilibrarea ființei în planul subtil. (“n-aș vrea să se creadă că eram sărac”) Este important de spus că reprimarea este un principiu cinic, preluat și de stoici: *habere ut non* – a trăi ca și cum n-ai avea nimic; Diogene spunea ca această practică a renunțării apropie omul de condiția olimpiacă: „privilegiul zeilor este să nu aibă nevoie de nimic, iar al oamenilor, care au asemănare cu zeilor, să aibă nevoie de puțin.” Nu este inutil să reamintim, ieșind din spațiul textului, că renunțarea a fost comandamentul moral care a întemeiat existența lui Gellu Naum.

„Supra-viețuirea” e asigurată printr-un sistem de ofrande prin care instanțe neprecizate asistă individul în nevoie: “(...) primeam uneori vizitele unor ființe cu mâini luminoase și fețe străvezii, despre ele nu prea am să vorbesc, aș fi putut crede că am viziuni dacă n-ar fi lăsat urme palpabile, discutam împreună ore întregi, odată mi-au adus un sac de cartofi, de exemplu, l-au răsturnat în mijlocul odăii, am mâncat multă vreme numai cartofi fierți, fără sare, erau buni, dacă mă întreba cineva ce-i cu cartofii aceia răsturnați în mijlocul camerei spuneam, de exemplu, că mi i-a trimis un văr de la țară, din județul Prahova, și nu se mira nimeni.”

Consecințele aservirii la social sunt previzibile. Fantasmele vor fi din ce în ce mai rar ”cheltuite”, actualizate în conștiință, iar eul își va dezarticula relația cu sinele : ”Zenobia lipsea mereu, susținea că trebuie și ea să lucreze” / ” Zenobia era plecată de acasă / ” (...) simțeam în aer un pustiu, adăugându-se pustiului din mine. ”Zenobia ”, strigam, ”unde ești?” Mă cuprinsese panica

(...)"Îmi venea să urlu: "De ce mă lași, Zenobia?" (...) Cât o să mă mai chinuiesc? (...) Dacă vrei să știi, nu e greu, așa, e îngrozitor de unul singur. Cunosc figura: cineva mă conduce, din mine. Sunt propria mea proiecție, un cretin care nu vrea să ajungă nicăieri și la nimic.") Programul de „domesticire” asumat este perturbat de irepresibile pulsuni care îl atrag în vis, eros, poezie, joc. Traseul ființei, dislocate între libertate interioară și lege, între neatârnare și condiționare, desenează în volute retrageri în sine și distanțări de sine. Ființa a rătăcit, se pare, și drumul spre sine și drumul în lume.

Rătăcirea este un motiv cultural polifonic, valorizat gnoseologic și estetic, ale cărui linii de sens, armonizate, originează în mitologie, religie, doctrinele mistice psihanaliză, etc. Paradigma suprarealistă a exploatat omologia travaliu oniric / drum. În narațiunile suprarealiste, actorul central este plasat într-un regim ambulatoriu, rătăcește prin lume halucinat, somnanbulic, condus de dorință. Romanul lui André Breton, *Nadia*, este exemplul canonic în acest sens; tot astfel, în *Medium* rătăcirea este metafora configurabilă care dimensionează mișcările textului.

Complex semantico-simbolic plural, rătăcirea este o formă de perturbare a rațiunii, de detașare progresivă de realitate, care ia forma unei reverii hipnagogice: „un fel de gândire care nu mai este dirijată de atenție, ci este subordonată unor factori subiectivi și afectivi.” La capătul drumului nu este altceva decât dispariția morganatică a obiectului ; dar, așa cum arată Albert Beguin, „adevărata învățătură a visului stă în altceva – în însuși faptul că visezi, că porți în tine toată acea lume de libertate și imagini, că știi că ordinea aparentă a lucrurilor nu e singura cu putință. La întoarcerea din vis, privirea omului este în acea stare de uimire pe care o simți când dintr-odată lucrurile capătă, pentru o clipă, prospețimea lor dintâi.” Rătăcirea este încercarea labirintului, drum spre centrul Lumii și centrul ființei, simbol al condiției umane înțelese ca mereu reînnoită experiență inițiativă: „Deschizi o ușă și apare alta, apoi încă una, și încă una, până la ultima, care nici nu există măcar, și mai dai o raită prin locuri vechi pentru că ceea ce credeai că te scosese, și chiar te scosese, devine capcana și te readuce tot acolo ca să înțelegi odată ca ultimul tău adevăr e la fel de iluzoriu pe cât fusese primul și ca să nu uiți că te afli totdeauna pe muchie de cuțit”. (Z, p.93) Labirintul este, se știe, construcția care deopotrivă închide și deschide. Închide, în măsura în care obligă la un traseu unic, repetat la infinit; deschide, pentru că, rătăcind, poți inventa mereu drumuri.

Rătăcirea instituie în *Zenobia* două scenarii mitice: cel orfic (pe care îl urmărește interpretarea lui Marian Papahagi) și cel odiseic (opțiune

interpretativă pe care o urmează Ion Pop). Ambele lecturi din perspectivă mitică organizează dialectic semnele indiceale în cupluri de tipuri: închis / deschis, aproape / departe, sacru / profan etc. Rătăcirea este aventura totală a cuvântului. Visătorul poet este căutătorul verbului original, sub tumultul rostirilor vulgarizatoare. Northrop Frye a sesizat că, în faza sa anagogică, „literatura imită întregul vis al omenirii, mai precis gândirea unei minți omenești care nu este situată în centrul realității, ci la periferia ei (...)”. Rătăcirea este imaginea, răsfântă în conținuturi, a parcursului textual guvernat de recursivitatea esențială a narativului poetic: drumul se deschide în mai multe direcții, se întoarce, se închide aparent, se reface. Drumul textului se întretaie cu alte drumuri, deschise de alții, instanțele sunt confruntate cu „fantomе” ce populează mentalul literar. Astfel, figura Zenobiei capătă reflexe estetizante: Zenobia devine o nouă Beatrice, așa cum vedește titlul capitolului al V-lea, *Ultima întâlnire a lui Dante cu Beatrice pe o ceașcă de cafea fabricată în Suedia*. Estetizarea este o strategie care conformează și alte instanțieri ale femininului: („și totuși e limpede și tu răsfoiești tratatul despre Vid / și te plimbi în crinolină sau pe bănci lângă un grad / și părul tău de Ofelie înecat în aburi” (DT, ?), „și eu spun Bettina (firește un nume fictiv) te rog adu-mi ceaiul / (...) / Recurg la tine Bettina te rog să mă înțelegi să mă speli pe ochi sunt pochet” (DT, *Câte ceva*) „Cu o aureolă mov în jurul capului / domnișoara Watteau toarnă beton peste mine” (PC, *Marile serbări galante*)

Finalul *Zenobiei* mobilizează o ambiguitate de substanță, ce luminează pluralitatea ireductibilă a semnificației. Suprapus *incipitului*, *desinitul* confirmă trăsătura circularității, constantă a poeticilor narative suprarealiste; „structura ritmică a narațiunii poetice subzistă, oricare ar fi compoziția întregului: circulară, dialectică, variațională. (trad.n Tadié: 1992)” În ultimele enunțuri se intersectează fericit liniile izotopice pe care le-am trasat pe baza topicurilor: “Pe urmă am plecat, soarele mai arunca o ultimă văpaie roșiatică. În drum nu m-am întâlnit cu nimeni. Mergeam pe dig ferindu-mă de goluri, ca să nu-mi scrântesc gleznele. Erau niște bolovani pe acolo, negri, prietenoși, mă priveau ca pe un frate. Păreau că se bucura știindu-mă iar printre ei. În fața scorburei, pe un maldăr de trestii uscate, Zenobia ședea cuminte, cu mâinile în poală. Îi albise părul așteptându-mă.”

În prelungirea premiselor care au ghidat interpretarea, am putea rescrie finalul polimorf, ca : regăsire a sinelui integral; întoarcerea acasă din mitul odiseic sau reîntâlnirea posibilă dintre Orfeu și Euridice; recăderea în timpul istoric, ca în „basmul ființei”, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*; sublimarea ființei în scriitură; singurătatea esențială a inițiatului, a ascetului,

care a atins punctul de miră unde contrariile se conciliază; plecarea în moarte. Un cuvânt trebuie supus despre raportarea Zenobiei la hipotextele mitice. Sunt critici care au subsumat textele avangardei unor modele anarhetipale (cf. Braga), afirmând că scenariile mitice sunt deconstruite fără ca vreun alt sens să se nască; or, în acest caz, scenariul mitic subzistă integral, într-o altă deghizare. Semul [alb] angajează un complex de simboluri: albul înseamnă „situarea fie la începutul lumii, fie la capătul vieții diurne și al lumii manifestate, ceea ce îi conferă o valoare ideală, asimptomatică; este o culoare privilegiată în riturile de trecere, înseamnă coborârea în moarte și, în același timp, exorcizarea morții; este semnul înțelepciunii, al stării de grație, inițierii și revelației; este ultima fază alchimică, albedo; sau, în spiritul lecturii autoreferențiale, este recăderea în tăcere, conversia cuvântului în blanc. Tot astfel, părul se identifică, în dicționarul poetic al suprarealismului, cu un instrument prin care lumea este invadată și luată în posesie (precum comunică un vers din *Vasco da Gama* - „Iată părul tău care sughe lucrurile / seva paturile și a dulapurilor”). Albirea părului este emergența tăcerii, adică a lumii care revine în același loc în care a fost dislocată de cuvânt.

Indecidabilitatea, imposibilitatea de a opta pentru un sens dominant, e antrenată și de registrul modal ce unifică paragrafele finale: „*Poate* că ne vedem pentru ultima oară”, i-am spus, „*poate* că nici nu ești dar tot mai am timp să-ți spun un cuvânt, unul singur, ultimul...” / „I-am spus cuvântul, n-am să-l repet, *poate* că nu-l mai știu, i l-am suflat în nări. El a tresărit, s-a uitat o clipă la mine cu un singur ochi, *părea* indiferent, *poate* că nici nu exista.” (subl.n) (Z, p. 291)

În economia generală a operei lui Gellu Naum, finalul deschis aduce un plus de coerență transtextuală. Ceea ce *Zenobia* refuză să comunice, ceea ce cititorul nu reușește sau nu vrea să descifreze este transferat, prin principiul vaselor comunicante, în textele anterioare sau cele ce urmează, unde latențele neactualizate sunt puse la lucru. Însă un lucru e sigur: orice drum am alege spre text, el poate fi un nou „drum spre centru”. Derealizată și totuși profund materială, *Zenobia* este gata să asiste revelația.