

DESPRE IMAGINARUL CRITIC. CÂTEVA IPOTEZE DE LUCRU

On the Critical Imaginary. Few Working Hypotheses

Andrei TERIAN¹

Abstract

This paper investigates the literariness of the critical discourse, by analysing what could be called its imaginary dimension. More specifically, we have advanced the hypothesis that there is an imaginary typical to literary criticism, which, although closely tied to the imaginary of the works examined, cannot be trimmed down to the latter. Our hypothesis has been then verified by the comparative analysis of two critical studies concerning the same author: *Opera lui Mihai Eminescu [Mihai Eminescu's Work]* (5 vol., 1934-1936; second edition, 2 vol., 1969) by G. Călinescu and *Poezia lui Eminescu [Eminescu's Poetry]* (1967) by I. Negoitescu. Therefore, we have shown that, whereas G. Călinescu projects himself in his own critical discourse as an archaeologist, I. Negoitescu envisages his own approach as the result of an alchemist's operations, an alchemist who no longer seeks The All, but the original. The conclusion of our paper is that a critic's imaginary shapes the configuration of a literary representation to the same extent as his method.

Keywords: critical imaginary, literariness, G. Călinescu, I. Negoitescu, representations

1. *Critica literară vs. critica literară*

În varianta sa cea mai simplă, paradoxul „fatalității topologice” formulat de Roland Barthes se enunță astfel: „a vorbi despre limbaj implică recunoașterea situării în limbaj”¹. A vorbi despre limbaj – dar cum? sau, mai bine zis, prin ce *alt* limbaj? Când limbajul-obiect poartă numele de „literatură”, acesta contaminează în mod necesar metalimbajul criticii. Consecința acestei interferențe nu vizează doar metoda de lucru; urmele textuale ale „hibridizării” creează o retorică și o mitologie prin care existența criticului transpare în text ca semn. Altfel spus, criticul e obligat să se transsubstanțieze, să pătrundă în spațiul semiotic, *in fabula*, prin intermediul unei „măști” care să-i marcheze prezența latentă².

În general, literaritatea criticii a fost fie ignorată, fie abordată tangențial, fiind considerată, după caz, o modalitate de edulcorare a aridității aparatului argumentativ sau o probă de virtuozitate stilistică. Critica literară a fost citită, de cele mai multe ori, ca o *critică* literară și rareori ca o critică *literară*. Studiul de față își propune să reinterpreteze discursul critic dintr-un punct de vedere literar, adoptând ca metodă de lectură poetica imaginarului³. Mai exact, susținând că literaritatea criticii nu se reduce la simplele „flori retorice”, vom analiza critica în calitatea ei de structură literară, cu scopul de a arăta astfel că o asemenea proprietate nu este un fenomen adiacent, ci o condiție a instituirii acestei practici discursive.

Sintagma „imaginar critic” poate genera confuzii. Nu este vorba aici despre o accepțiune „regională” a termenului – înțeles ca „zonă” a imaginarului delimitată de imaginarul altor activități (politic, istoric etc.) –, ci de una structurală. Imaginarul ca atare

¹ Lect. univ. dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu.

fiind un patrimoniu universal, imaginarul critic se definește printr-o *con-figurare* a unor unități simbolice (imagini, simboluri, scheme, mituri etc.) într-o structură, de către un critic, în cadrul unei practici discursive specifice⁴. În principiu, imaginarul critic este individual – putem vorbi despre un imaginar al criticii lui Roland Barthes la fel cum putem vorbi de unul al operei lui Baudelaire –, dar, așa cum vom arăta spre final, se poate susține și ideea unui imaginar fondator, a unui imaginar al Criticii, văzut ca repertoriu de *topoi* privilegiați.

Ca entitate autonomă, imaginarul critic contractează relații cu alte structuri, cum ar fi sistemul argumentativ al criticului (relație logică), imaginarul literar investigat (relație metalogică) sau imaginarul Criticii (relație metaforică). De altfel, demersului de față i s-ar putea obiecta că imaginarul critic nu e decât un efect al emergenței imaginarului-obiect (literatura), însă acest reproș își dovedește falsitatea tocmai prin diversitatea imaginarelor critice puse în relație cu același imaginar literar⁵. Există, totuși, o condiționare constitutivă a imaginarului critic, care ține de faptul că actul exegetic se poate reduce la o schemă destul de simplă, conținând doi actanți și un predicat: un critic citește o carte. Bazându-se pe interacțiunea text/lector ca sursă de narativitate imanentă, comentariul critic se desfășoară ca o „fabulă” simbolică ce face din critic un personaj, din interpretare o călătorie și din text un teritoriu care se cere investigat⁶. Determinarea structurală nu duce însă la stereotipie, căci matricea originară se poate diversifica prin inserarea unor „scenarii” diferite ca surse de variație a actului critic.

Investigarea imaginarului critic e relevantă din cel puțin trei motive: în primul rând, acest aspect reprezintă vârful de lance al receptării, constituind cea mai eficientă modalitate de a impune în conștiința publică o anume „figură” a autorilor și a operelor⁷; apoi, datorită faptului că imaginarul ne spune uneori mai multe despre un critic decât propria sa metodă⁸; și, nu în ultimul rând, el constituie o probă decisivă a literarității criticii. Vom încerca să ilustrăm în continuare aceste afirmații prin analiza comparată a două exegeze consacrate aceluiași autor: *Opera lui Mihai Eminescu* (5 vol., 1934-1936; ed. a doua, 2 vol., 1969) de G. Călinescu și *Poezia lui Eminescu* (1967) de I. Negoitescu.

2. G. Călinescu – scriitura totalității

Pentru G. Călinescu, actul critic are de la bun început semnificația datoriei, a sarcinii incomode, a misiunii (auto)impuse. Ca urmare a lipsei edițiilor critice și a unor exegeze de calibrul, opera eminesciană stătea sub semnul haosului și al neînceputului. Criticul e obligat, în consecință, să se ipostazieze într-un arheolog tenace, „unind cu linii, ca în restaurațiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte”⁹. Arheologul este și un cartograf, astfel încât opera însăși se profilează ca un vast continent, ca o *Terra incognita* ce trebuie defrișată, explorată, „civilizată”. Cel puțin în intenție, demersul călinescian este unul raționalizant și de aici teama care îl cuprinde pe critic atunci când își revede prima variantă, scriere zgrunțuroasă, fără un „plan general”, cu „o înfățișare oarecum haotică”¹⁰.

Reconstrucția se realizează prin trei mișcări relativ simultane. Mai întâi, există în

imaginarul călinescian o schemă a parcurgerii, a cuceririi, ce echivalează cu acapararea și posesiunea, „pornind simultan din centru și de la periferie”¹¹. Această traversare a teritoriilor se manifestă în principal printr-un imperialism al privirii: ochiul ciclopic își supune obiectele unei scrutări necruțătoare, iar perspectiva vizionar-monarhică provoacă o plasticizare a fenomenelor. Picturalitatea însăși se fondează pe obsesia spațiului și a reprezentării; chiar și istoria este spațializată, nemaifiind privită ca o devenire fluidă, ci ca o succesiune de tablouri¹². Asimilarea vizuală generează și o hiperbolizare, de unde preponderența gigantescului și a colosalului, care l-ar recomanda pe Eminescu drept „un poet cu năzuința organicului și a grandiosului ca și Goethe”¹³. Cantitativul dobândește, fatalmente, și conotații calitative, cu condiția ca dezvoltarea să fie armonioasă și omogenă; în caz contrar, proliferarea excrescențelor riscă să readucă totul în haosul originar¹⁴.

Măsurarea spațiului permite reliefarea unor „zone” conceptuale, astfel încât arheologul întreprinde, în paralel, un demers de abstractizare a fenomenalului. De la imagine, Călinescu trece la concept, printr-un proces de ostensiune generalizată. Încadrarea se realizează prin denumire (metonimie), proces supravegheat de o activă conștiință cratyleană. Eradicarea heterotopiei permite astfel situarea „obiectelor”: somnul, visul, doma, apa ș.a.m.d. Categoriile și livrescul (celebrele *-isme* derivate din nume proprii) nu au la Călinescu semnificația unui voiaj intertextual; nu e vorba aici de o semioză infinită, ci de o încercare de ținere sub control, de dominare a arbitrarului¹⁵. Prin preeminența artefactelor, natura însăși e tehnicizată, culturalizată, umanizată¹⁶.

În fine, cea de-a treia schemă e a disocierii. Inducția e dusă până la capăt, iar arheologul vrea să preîntâmpine orice mezalianță. Finisarea (sau de-finirea) se relevă sub diverse aspecte: „rotunjire”, „divizare”, „curațire”, „trasare a hotarului”, „plivire” ș.a.m.d.¹⁷ Aceste operații traduc un deziderat al formei, iar în final opera devine figură (un simplu semicerc). Impuritatea este extirpată, totul este bine orânduit și așezat¹⁸. Ce-i mai rămâne de făcut interpretului? Ca orice bun demiurg, rămâne să-și contemple opera cu „un ochi odihnit”: „pentru mine, cel puțin, sentimentul geografic al poeziei eminesciene este o realitate și nu mai am superstiții și temeri de necunoscut”¹⁹.

Perspectiva „scientistă” – „arheologia” călinesciană – nu exclude, însă, autoproiecția mitică a criticului. Titanismul îi conferă exegetului o statură prometeică, de Erou civilizator; el rămâne nomothetul, individul exemplar care pune ordine în haos, lumina care străpunge bezna primordială²⁰. Imaginarul călinescian se configurează astfel ca o structură antitetice și hiperbolică, susținută de maniheismul haos/ordine. Scenariul epic, dispus după „structurile eroice”²² și guvernat de „regimul antitezei”²², rămâne unul combativ, care pune în scenă o luptă între Bine și Rău ce sfârșește prin cucerirea (civilizarea) totală a universului. Discursul însuși vehiculează o scriitură a totalității, a Întregului privit în extensiune.

3. I. Negoïtescu – scriitura profunzimii

Cunoscutul eseu din 1967 al lui I. Negoïtescu se raportează în mod explicit la viziunea călinesciană, recunoscându-i predecesorului său meritul de a fi dezgropat „magnificele ruinuri eminesciene”²³ și consacrand astfel ipostaza de arheolog a lui Călinescu. Volumul e străbătut, însă, de o notă polemică, atât la nivel argumentativ, cât și în planul imaginarului. Pe de o parte, prin acreditarea figurii eminesciene ca *Ianus bifrons*, Negoïtescu reabilitează tocmai valorile refulate de interpretarea călinesciană (haosul, dezordinea, neantul, iraționalul etc.); pe de altă parte, el opune cartografiei imperiale o critică a „profunzimilor”, care își propune „să descifreze sensurile lirismului eminescian pur”²⁴. Criticul adoptă astfel ipostaza alchimistului, a unui profet care nu mai caută Totul, ci originarul.

Pentru această nouă călătorie, delimitarea reprezintă doar un pas preliminar și nu punctul ei terminus. Opera eminesciană a fost deja parcursă în întregime, însă cecitatea precursorilor i-a făcut să rateze adevăratele surse de lirism (poemele „plutonice”). Disocierea însăși nu mai constă, la Negoïtescu, într-o trasare a hotarelor, ci devine filtrare, distilare a esențelor, iar permutațiile criticului urmăresc să obțină puritatea absolută a materiei. Ca operații cognitive, se menține aici antiteza polemică (neptunic/plutonic), însă aceasta nu se mai preocupă de anihilarea alterității, ci mai degrabă de prezervarea (chint)esenței identitare; pe această schemă primară se grefează apoi oximoronul (neptunicul ca „băutura ameitoare și dulce malefică”²⁵) și chiasmul (valorile de „pur” și „impur” sunt reinvestite într-un neîntrerupt joc al contrariilor).

Acțiunea alchimistului nu mai este una extensivă, ci intensivă. În locul luptei virile apare acum o coborâre lină, eufemizată și feminizată²⁶. Lectura se erotizează, iar criticul pare că se mișcă într-un vast labirint. Obiectele nu mai trebuie catalogate și aranjate; ele sunt deja acolo, însă trebuie găsită calea printre metamorfozele tectonice. Imaginația nu mai este formală, ci materială, iar cosmosul i se revelează interpretului ca „nuntă a elementelor”²⁷. Mineralizării călinesciene i se opune un univers fluid, magmatic, al cărui simbol central e focul. Criticul își dorește acum apropierea, intimitatea, tactilul, și nu viziunea monarhică, ceea ce face ca mare parte a comentariului să se reducă la parafraza metaforizantă a textului poetic²⁸. Destinația este centrul, punctul de maximă esențializare; de unde și concentrarea operei într-un vers-cheie: „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și”, precum și abundența viziunilor seminale (sămânța, miezul, sâmburele, germenul și cosmosul ca „embrion imens”²⁹).

Schema finală consacră o *coincidentia oppositorum*. Lectorul practică o magie incantatorie cu rolul de a potența latențele versului. Muzica, erosul, nebunia, somnul și moartea sunt tentative de a desăvârși această alchimie gingașă care l-ar fi înfricoșat pe Eminescu însuși. Hermesul modern e nevoit să coboare în Hades pentru a primi acolo revelația infernală: „poezia devine tocmai revelația morții și uitarea ei în propria-i voluptate, ori doar somnul bogat, băutura de vrajă care adoarme și deci tot gustarea morții”³⁰. Universul întreg îi apare atunci ca un joc dionisiac, ca o geneză neîntreruptă, în

cadențe de moarte și renaștere. Transmutația arde inclusiv corpul interpretului, care se aneantizează: „Pe de o parte poematizarea, cântecul, e mistuire, combustione totală, act de importanță ultimă [...], un dureros amestec de voluptate și chin, înveninare dulce, iar pe de altă parte, o mântuire, o salvare”³¹. Împărtășania abisului face ca lectorul, redus la statutul de receptacol siderat al senzațiilor indicibile, să devină el însuși o parte a lui *Opus Magnum*. Sfârșitul lecturii consacră epifania sensului și încorporarea alchimistului în mirajul textului.

Tehnic vorbind, demersul lui Negoïtescu combină două tipuri de structuri: „mistice” și „sintetice”³², adică regimul „eufemistic” și cel „dialectic”³³. Opera eminesciană se prezintă astfel ca un vast Athanor în care interpretul se instruieste „de lucrurile esențiale”. Însăși scriitura alchimistului³⁴ nu mai e una a totalității, ci a profunzimii; e o scriitură mesianică ce propovăduiește, prin combustia lecturii, transsubstanțierea infinită a criticului și a textului.

4. „Conflictul imaginarelor” și miturile criticii

Relația dintre cele două constelații imaginative descrise mai sus nu se înfățișează ca antinomie absolută; comună este reprezentarea poetului ca *Deus otiosus* care și-a părăsit creația, precum și o anumită demiurgie a criticilor care își propun să (re)creeze acest univers. Totuși, cele două abordări relevă nu doar o diferență de premise și de metode, ci profilează un veritabil „conflict al imaginarelor”³⁵. Acesta se realizează atât prin opunerea a două regimuri simbolice distincte (diurn *vs.* nocturn), cât și prin afilierea la două din miturile fundamentale ale Criticii: „totalitatea” și „profunzimea” (la care s-ar mai putea adăuga „obiectivitatea”, „adevărul”, „erudiția” și alte câteva).

Ca orice mit fondator, ele sunt expuse unei interpretări ambivalente și servesc, totodată, unei duble legitimări: pe de o parte, ca ideal nerealizat de niciunul dintre predecesori, ceea ce justifică necesitatea unei noi interpretări; pe de altă parte, ca scop urmărit în mod lucid și pentru prima oară realizabil. Ca produse ideologice, ele constituie o automistificare naivă, dar și sursa productivității oricărui excurs critic. De altfel, tocmai faptul că interpretările analizate mai sus nu semnaleză doar o dispută de „specialitate”, ci și o bătălie între două mituri (totalitate *vs.* profunzime) ce explică în bună măsură poziția privilegiată pe care aceste cărți o ocupă în câmpul criticii noastre literare.

Imaginarul critic constituie și un criteriu al valorii unei exegeze, însă nu atât prin „argumentarea” poziției respective, cât mai ales prin complexitatea și originalitatea sa. Intrate în circuitul receptării „profesionale”, metaforele și simbolurile proiectate de imaginația critică uneori integrate în sistemul de referințe al teoriei și istoriei literare, devenind uneori concepte (neptunic *vs.* plutonic), alteori simple clișee (e cazul celebrelor „Poetul nepereche” sau „Luceafărul literaturii române”, la origine metafore extrem de fertile). Însă, în timp ce conceptualizarea se dorește a fi o soluție pentru o anumită problemă, clișeizarea trădează mai degrabă un blocaj generat de incapacitatea de a produce imagini noi. De aceea, deconstrucția sau ridiculizarea stereotipurilor existente rămân operații ineficiente atâta timp cât ele nu sunt dublate de o revigorare a imaginarului critic.

Parafrazându-l pe Gilles Deleuze, am putea spune că imaginarul nu e un teatru pe scena căruia defilează diferite simboluri, ci o uzină semnificantă ce produce reprezentări pentru consumul publicului. Orice mit ideologic – deci și miturile criticii – reprezintă astfel o marcă identitară necesară, care face ca un anumit construct socio-cognitiv să-și asume un profil specific³⁶.

Note:

¹ Roland Barthes, *Préface à «La parole intermédiaire» de François Flahault* [1978], în *Œuvres complètes*, Tome V (1977-1980), nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris, 1995, p. 488.

² „Orice lectură critică este întotdeauna o reprezentare și o interpretare a propriilor proceduri interpretative” (Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, Univers, București, 1991 [1979], p. 194).

³ Metoda va fi mai degrabă hibridă, constând într-un dialog al „poeticii imaginarului” cu diferitele orientări ale metacriticii. Un precedent important în această direcție este acela datorat Mihaelei Ursa (*Scritopia*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010 [2005]).

⁴ Cf. definiția lui Gilbert Durand: „acel traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele pulsionale ale subiectului și în care, reciproc [...], reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale subiectului la mediul obiectiv” (*Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, București, 1998 [1960], p. 37); definiția e preluată și de Jean Burgos, în *Pentru o poetică a Imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, Univers, București, 1988 [1982], p. 107. Esențială e, în această viziune, ideea de *con-figurare* (textul și interpretul interacționează într-o geneză reciprocă).

⁵ În cazul lui Eminescu, pe lângă ipostazele analizate mai jos, am mai putea aminti următoarele „figuri”: Glosatorul (Edgar Papu), Cosmologul (Ioana Em. Petrescu), Străinul (Amita Bhowe) etc.

⁶ În text mai pot apărea ca „măști” opoziții (i.e. ceilalți critici) și, eventual, lectorul virtual al „fabulei” interpretative.

⁷ E de prisos să mai amintesc că, la nivelul receptării medii, „conflictul interpretărilor” nu se prezintă ca o confruntare de idei și de metode, ci sub forma unei concurențe a reprezentărilor consacrate.

⁸ Imaginarul critic lasă să se întrevadă *persoana* criticului, în general ocultată de *persona* sa.

⁹ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, cuvânt înainte de Andrei Roman, tabel cronologic de Ecaterina Țarălungă, vol. I, Minerva, București, 1985 [1947], p. 7.

¹⁰ *Idem*, p. 2.

¹¹ *Idem*, p. 1. Criticul mai precizează că „am înnotat în cercuri concentrice tot mai largi în literatura universală” (*Idem*, p. 2).

¹² Referitor la ciclul mușatin, Călinescu avertizează că „se cer spații de timp mari” (*Idem*, p. 82).

¹³ *Idem*, p.7.

¹⁴ „descriind cu o extraordinară închipuire infantilă enormitatea zidurilor egiptene, Eminescu diformizează” (G. Călinescu, *op. cit.*, vol. III, p. 299).

¹⁵ Interpretarea călinesciană se reduce adesea la etichetă („romantism jeanpaulizant”, „rousseauism” etc.) mai degrabă din dorința de a fixa obiectul decât dintr-o plăcere pur speculativă.

¹⁶ O dovadă concludentă în acest sens o constituie pasiunea „arheologului” pentru arhitectură ca expresie a măsurării spațiului (doma, templul, piramida, castelul, casa etc.).

¹⁷ V. rememorarea procesul de revizuire a primei variante (G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 2-5).

¹⁸ „nici monografia, nici istoria nu erau perfecte, dar erau *fundate* [s.m.]” (*Idem*, p. 1).

¹⁹ *Idem*, p. 5.

²⁰ Într-o subtilă *punere în abis* a acestui proces, G. Călinescu evidențiază solaritatea clasicului, care „sfâșie cu lumina lui divină cuibul nocturn al viselor”.

²¹ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. cit., pp. 171-179

²² Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*, ed. cit., pp. 187-193.

²³ I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, Junimea, Iași, 1980 [1967], p. 9.

²⁴ *Idem*, p.5.

²⁵ *Idem*, p.8.

²⁶ Coborârea este descrisă astfel: „Pornind de la fenomenul original al poeziei eminesciene, de la plânsul demiurgic în sine, străbătând prin haosul somnului în sine, ajungem metaforic la moartea scufundată în sine, visându-se pe ea însăși și care este mai generală și decât haosul, și decât Demiurgos – și tot așa ca antica Ananke, dă lumii întregi amarul ton al plângerii” (*Idem*, p. 109).

²⁷ *Idem*, p. 27

²⁸ Criticul își mărturisește intenția de a-și plia comentariul pe textul eminescian, propunând astfel „o critică literară ale cărei valențe teoretice mai degrabă decât a îndemna la generalizări și abstracțiune, o întorc asupra ei însăși, adică la obiectul particular al cercetării critice” (*Idem*, p. 6).

²⁹ Pentru Negoitescu, „viziunea seminală”, ce reprezintă „gândirea poetică, metaforic creatoare”, se opune „ideții solare” a Demiurgului (*Idem*, p. 22).

³⁰ *Idem*, p. 13.

³¹ *Idem*, p. 106.

³² Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. cit., pp. 258-267 și 335-343.

³³ Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*, ed. cit., pp. 193-203.

³⁴ „Întoarcerea lui Hermes” pe filiera baudelaïriană a „perfectul chimist” iradiază în toată literatura secolului XX, prin intermediul unor autori ca Gide, Hesse, Meyrink, Proust (cf. Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Nemira, București, 1998 [1992], pp. 238-239).

³⁵ Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*, ed. cit., p. 192.

³⁶ „Demascarea” sau „demitizarea” imaginarului reprezintă o operație inutilă, de vreme ce acesta rămâne o coordonată inerent oricărui discurs, fie el literar sau nu. De pildă, în ceea ce privește filosofia, Jacques Derrida a demonstrat prezența camuflată, îndărătul conceptelor cardinale ale metafizicii, a unei „mitologii albe”, sedimentate în jurul unor „tropi fondatori” (cf. *La mythologie blanche*, în *Marges. De la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 249-328). V. și interpretarea parțial congruentă a lui Gilles Deleuze și Felix Guattari (*Ce este filosofia?*, traducere din limba franceză de Magdalena Mărculescu-Cojocă, Pandora-M, Târgoviște, 1999 [1991], pp. 60-83), care au explorat relevanța în cadrul discursului

filosofic a „personajelor conceptuale” (Platon – „Socrate”; Marx – Capitalistul, Proletarul; Nietzsche – Dionysos, Zarathustra etc.). Prin urmare, cea mai eficientă cale de a contrabalansa influența anumitor mituri și imagini fondatoare este aceea de a le anula prin construcția unor reprezentări antitetice.

Bibliografie:

Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, Tome V (1977-1980), nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris, 1995.

Jean BURGOS, *Pentru o poetică a Imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, prefață de Gabriela Duda, Univers, București, 1988 [1982].

G. CĂLINESCU, *Opera lui Mihai Eminescu*, cuvânt înainte de Andrei Roman, tabel cronologic de Ecaterina Țarălungă, vol. I-IV, Minerva, București, 1985 [1947].

Gilles DELEUZE și Felix GUATTARI, *Ce este filosofia?*, traducere din limba franceză de Magdalena Mărculescu-Cojocă, Pandora-M, Târgoviște, 1999 [1991].

Jacques DERRIDA, *Marges. De la philosophie*, Minuit, Paris, 1972.

Gilbert DURAND, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, București, 1998 [1960].

Gilbert DURAND, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Nemira, București, 1998 [1992].

Umberto ECO, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București, 1991 [1979].

I. NEGOIȚESCU, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, Junimea, Iași, 1980 [1967].

Mihaela URSA, *Scritopia*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010 [2005].

Acknowledgements

We express our gratitude to the Romanian National Research Council (CNCS-UEFISCDI), which sponsored this research as part of the Project code PN-II-RU-PD-676/2010.