DESPRE IMAGINARUL CRITIC. CÂTEVA IPOTEZE DE LUCRU

On the Critical Imaginary. Few Working Hypotheses

Andrei TERIAN[1]

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. Negoiţescu. Therefore, we have shown that, whereas G. Călinescu projects himself in his own critical discourse as an archaeologist, I. Negoiţescu 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. Negoiţescu, 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 şi 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 „măşti" care să-i marcheze prezența latentă[2].

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 şi 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 imaginarului[3]. 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.

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)

fiind un patrimoniu universal, imaginarul critic se defineşte printr-o *con-figurare* a unor unităţi simbolice (imagini, simboluri, scheme, mituri etc.) într-o structură, de către un critic, în cadrul unei practici discursive specifice[4]. 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, aşa cum vom arăta spre final, se poate susţine şi ideea unui imaginar fondator, a unui imaginar al Criticii, văzut ca repertoriu de *topoi* privilegiaţi.

Ca entitate autonomă, imaginarul critic contractează relaţii cu alte structuri, cum ar fi sistemul argumentativ al criticului (relaţie logică), imaginarul literar investigat (relaţie metalogică) sau imaginarul Criticii (relaţie metaforică). De altfel, demersului de faţă i s-ar putea obiecta că imaginarul critic nu e decât un efect al emergenţei imaginarului-obiect (literatura), însă acest reproş îşi dovedeşte falsitatea tocmai prin diversitatea imaginarelor critice puse în relaţie cu acelaşi imaginar literar[5]. Există, totuşi, o condiţionare constitutivă a imaginarului critic, care ţine de faptul că actul exegetic se poate reduce la o schemă destul de simplă, conţinând doi actanţi şi un predicat: un critic citeşte o carte. Bazându-se pe interacţiunea text/lector ca sursă de narativitate imanentă, comentariul critic se desfăşoară ca o „fabulă" simbolică ce face din critic un personaj, din interpretare o călătorie şi din text un teritoriu care se cere investigat[6]. Determinarea structurală nu duce însă la stereotipie, căci matricea originară se poate diversifica prin inserarea unor „scenarii" diferite ca surse de variaţie a actului critic.

Investigarea imaginarului critic e relevantă din cel puţin trei motive: în primul rând, acest aspect reprezintă vârful de lance al receptării, constituind cea mai eficientă modalitate de a impune în conştiinţa publică o anume „figură" a autorilor şi a operelor[7]; apoi, datorită faptului că imaginarul ne spune uneori mai multe despre un critic decât propria sa metodă[8]; şi, nu în ultimul rând, el constituie o probă decisivă a literarităţii criticii. Vom încerca să ilustrăm în continuare aceste afirmaţii prin analiza comparată a două exegeze consacrate aceluiaşi autor: *Opera lui Mihai Eminescu* (5 vol., 1934-1936; ed. a doua, 2 vol., 1969) de G. Călinescu şi *Poezia lui Eminescu* (1967) de I. Negoiţescu.

2. G. Călinescu – scriitura totalităţii

Pentru G. Călinescu, actul critic are de la bun început semnificaţia datoriei, a sarcinii incomode, a misiunii (auto)impuse. Ca urmare a lipsei ediţiilor critice şi a unor exegeze de calibru, opera eminesciană stătea sub semnul haosului şi al neînceputului. Criticul e obligat, în consecinţă, să se ipostazieze într-un arheolog tenace, „unind cu linii, ca în restauraţiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte"[9]. Arheologul este şi un cartograf, astfel încât opera însăşi se profilează ca un vast continent, ca o *Terra incognita* ce trebuie defrişată, explorată, „civilizată". Cel puţin în intenţie, demersul călinescian este unul raţionalizant şi de aici teama care îl cuprinde pe critic atunci când îşi revede prima variantă, scriere zgrunţuroasă, fără un „plan general", cu „o înfăţişare oarecum haotică"[10].

Reconstrucţia se realizează prin trei mişcări relativ simultane. Mai întâi, există în

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)

imaginarul călinescian o schemă a parcurgerii, a cuceririi, ce echivalează cu acapararea şi posesiunea, „pornind simultan din centru şi de la periferie”[11]. Această traversare a teritoriilor se manifestă în principal printr-un imperialism al privirii: ochiul ciclopic îşi supune obiectele unei scrutări necruțătoare, iar perspectiva vizionar-monarhică provoacă o plasticizare a fenomenelor. Picturalitatea însăşi se fondează pe obsesia spaţiului şi a reprezentării; chiar şi istoria este spaţializată, nemaifiind privită ca o devenire fluidă, ci ca o succesiune de tablouri[12]. Asimilarea vizuală generează şi o hiperbolizare, de unde preponderența gigantescului şi a colosalului, care l-ar recomanda pe Eminescu drept „un poet cu năzuința organicului şi a grandiosului ca şi Goethe”[13]. Cantitativul dobândeşte, fatalmente, şi conotaţii calitative, cu condiţia ca dezvoltarea să fie armonioasă şi omogenă; în caz contrar, proliferarea excrescenţelor riscă să readucă totul în haosul originar[14].

Măsurarea spaţiului 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. În-cadrarea se realizează prin denumire (metonimie), proces supravegheat de o activă conştiinţă cratyleană. Eradicarea heterotopiei permite astfel situarea „obiectelor”: somnul, visul, doma, apa ş.a.m.d. Categorialul şi livrescul (celebrele *–isme* derivate din nume proprii) nu au la Călinescu semnificaţia unui voiaj intertextual; nu e vorba aici de o semioză infinită, ci de o încercare de ţinere sub control, de dominare a arbitrarului[15]. Prin proeminența artefactelor, natura însăşi e tehnicizată, culturalizată, umanizată[16].

În fine, cea de-a treia schemă e a disocierii. Inducţia e dusă până la capăt, iar arheologul vrea să preîntâmpine orice mezalianţă. Finisarea (sau de-finirea) se relevă sub diverse aspecte: „rotunjire”, „divizare”, „curăţire”, „trasare a hotarului”, „plivire” ş.a.m.d.[17] Aceste operaţii traduc un deziderat al formei, iar în final opera devine figură (un simplu semicerc). Impuritatea este extirpată, totul este bine orânduit şi aşezat[18]. Ce-i mai rămâne de făcut interpretului? Ca orice bun demiurg, rămâne să-şi contemple opera cu „un ochi odihnit”: „pentru mine, cel puţin, sentimentul geografic al poeziei eminesciene este o realitate şi nu mai am superstiţii şi temeri de necunoscut”[19].

Perspectiva „scientistă” – „arheologia” călinesciană – nu exclude, însă, autoproiecţia 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 primordială[20]. Imaginarul călinescian se configurează astfel ca o structură antitetică şi hiperbolică, susţinută de maniheismul haos/ordine. Scenariul epic, dispus după „structurile eroice”[22] şi guvernat de „regimul antitezei”[22], rămâne unul combativ, care pune în scenă o luptă între Bine şi Rău ce sfârşeşte prin cucerirea (civilizarea) totală a universului. Discursul însuşi vehiculează o scriitură a totalităţii, a Întregului privit în extensiune.

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)

3. I. Negoiţescu – scriitura profunzimii

Cunoscutul eseu din 1967 al lui I. Negoiţescu se raportează în mod explicit la viziunea călinesciană, recunoscându-i predecesorului său meritul de a fi dezgropat „magnificele ruinuri eminesciene”[23] şi consacrând astfel ipostaza de arheolog a lui Călinescu. Volumul e străbătut, însă, de o notă polemică, atât la nivel argumentativ, cât şi în planul imaginarului. Pe de o parte, prin acreditarea figurii eminesciene ca *Ianus bifrons,* Negoiţescu reabilitează tocmai valorile refulate de interpretarea călinesciană (haosul, dezordinea, neantul, iraţionalul etc.); pe de altă parte, el opune cartografiei imperiale o critică a „profunzimilor”, care îşi 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 şi 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 însăşi nu mai constă, la Negoiţescu, într-o trasare a hotarelor, ci devine filtrare, distilare a esenţelor, iar permutaţiile criticului urmăresc să obţină puritatea absolută a materiei. Ca operaţii cognitive, se menţine aici antiteza polemică (neptunic/plutonic), însă aceasta nu se mai preocupă de anihilarea alterităţii, ci mai degrabă de prezervarea (chint)esenţei identitare; pe această schemă primară se grefează apoi oximoronul (neptunicul ca „băutură ameţitoare şi dulce malefică”[25]) şi chiasmul (valorile de „pur” şi „impur” sunt reinvestite într-un neîntrerupt joc al contrariilor).

Acţiunea alchimistului nu mai este una extensivă, ci intensivă. În locul luptei virile apare acum o coborâre lină, eufemizată şi feminizată[26]. Lectura se erotizează, iar criticul pare că se mişcă într-un vast labirint. Obiectele nu mai trebuie catalogate şi aranjate; ele sunt deja acolo, însa trebuie găsită calea printre metamorfozele tectonice. Imaginaţia 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 îşi doreşte acum apropierea, intimitatea, tactilul, şi nu viziunea monarhică, ceea ce face ca mare parte a comentariului să se reducă la parafraza metaforizantă a textului poetic[28]. Destinaţia este centrul, punctul de maximă esenţializare; de unde şi concentrarea operei într-un vers-cheie: „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-şi”, precum şi abundenţa viziunilor seminale (sămânţa, miezul, sâmburele, germenul şi cosmosul ca „embrion imens”[29]).

Schema finală consacră o *coincidentia oppositorum*. Lectorul practică o magie incantatorie cu rolul de a potenţa latenţele versului. Muzica, erosul, nebunia, somnul şi moartea sunt tentative de a desăvârşi această alchimie gingaşă care l-ar fi înfricoşat pe Eminescu însuşi. Hermesul modern e nevoit să coboare în Hades pentru a primi acolo revelaţia infernală: „poezia devine tocmai revelaţia morţii şi uitarea ei în propria-i voluptate, ori doar somnul bogat, băutura de vrajă care adoarme şi deci tot gustarea morţii”[30]. Universul întreg îi apare atunci ca un joc dionisiac, ca o geneză neîntreruptă, în

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)

cadenţe de moarte şi renaştere. Transmutaţia arde inclusiv corpul interpretului, care se aneantizează: „Pe de o parte poematizarea, cântecul, e mistuire, combustiune totală, act de importanţă ultimă [...], un dureros amestec de voluptate şi chin, înveninare dulce, iar pe de altă parte, o mântuire, o salvare”[31]. Împărtăşania abisului face ca lectorul, redus la statutul de receptacol siderat al senzaţiilor indicibile, să devină el însuşi o parte a lui *Opus Magnum*. Sfârşitul lecturii consacră epifania sensului şi încorporarea alchimistului în mirajul textului.

Tehnic vorbind, demersul lui Negoiţescu combină două tipuri de structuri: „mistice” şi „sintetice”[32], adică regimul „eufemistic” şi cel „dialectic”[33]. Opera eminesciană se prezintă astfel ca un vast Athanor în care interpretul se instruieşte „de lucrurile esenţiale”. Însăşi scriitura alchimistului[34] nu mai e una a totalităţii, ci a profunzimii; e o scriitură mesianică ce propovăduieşte, prin combustia lecturii, transsubstanţierea infinită a criticului şi a textului.

4. „Conflictul imaginarelor” şi miturile criticii

Relaţia dintre cele două constelaţii imaginative descrise mai sus nu se înfăţişează ca antinomie absolută; comună este reprezentarea poetului ca *Deus otiosus* care şi-a părăsit creaţia, precum şi o anumită demiurgie a criticilor care îşi propun să (re)creeze acest univers. Totuşi, cele două abordări relevă nu doar o diferenţă de premise şi 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 şi prin afilierea la două din miturile fundamentale ale Criticii: „totalitatea” şi „profunzimea” (la care s-ar mai putea adăuga „obiectivitatea”, „adevărul”, „erudiţia” şi alte câteva).

Ca orice mit fondator, ele sunt expuse unei interpretări ambivalente şi 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 şi pentru prima oară realizabil. Ca produse ideologice, ele constituie o automistificare naivă, dar şi sursa productivităţii oricărui excurs critic. De altfel, tocmai faptul că interpretările analizate mai sus nu semnalează doar o dispută de „specialitate”, ci şi o bătălie între două mituri (totalitate *vs.* profunzime) ce explică în bună măsură poziţia privilegiată pe care aceste cărţi o ocupă în câmpul criticii noastre literare.

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

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)

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 şi miturile criticii – reprezintă astfel o marcă identitară necesară, care face ca un anumit construct socio-cognitiv să-şi asume un profil specific[36].

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 şi o interpretare a propriilor proceduri interpretative" (Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Univers, Bucureşti, 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 direcţie este acela datorat Mihaelei Ursa (*Scriitopia*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010 [2005]).

[4] Cf. definiţia lui Gilbert Durand: „acel traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată şi modelată de către imperativele pulsionale ale subiectului şi în care, reciproc [...], reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale subiectului la mediul obiectiv" (*Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere]n arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998 [1960], p. 37); definiţia e preluată şi de Jean Burgos, în *Pentru o poetică a Imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, prefaţă de Gabriela Duda, Univers, Bucureşti, 1988 [1982], p. 107. Esenţială e, în această viziune, ideea de *con-figurare* (textul si interpretul interacţionează 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 Bhose) etc.

[6] În text mai pot apărea ca „măşti" opozanţii (i.e. ceilalţi critici) şi, 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 şi de metode, ci sub forma unei concurenţe 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 Ţarălungă, vol. I, Minerva, Bucureşti, 1985 [1947], p. 7.

[10] *Idem*, p. 2.

[11] *Idem*, p. 1. Criticul mai precizează că „am înotat în cercuri concentrice tot mai largi în literatura universală" (*Idem*, p. 2).

[12] Referitor la ciclul muşatin, Călinescu avertizează că „se cer spaţii de timp mari" (*Idem*, p. 82).

[13] *Idem*, p.7.

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)

[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. Negoițescu, *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 originar 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 însăşi şi care este mai generală şi decât haosul, şi decât Demiurgos – şi tot aşa 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 şi abstracțiune, o întorc asupra ei însăşi, adică la obiectul particular al cercetării critice" (*Idem*, p. 6).
[29] Pentru Negoițescu, „viziunea seminală", ce reprezintă „gândirea *poetică,* metaforic creatoare", se opune „ideației 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 şi 335-343.
[33] Jean Burgos, *Pentru o poetică a Imaginarului*, ed. cit., pp. 193-203.
[34] „Întoarcerea lui Hermes" pe filiera baudelairiană a „perfectul chimist" iradiază în toată literatura secolului XX, prin intermediul unor autori ca Gide, Hesse, Meyrink, Proust (cf. Gilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Nemira, Bucureşti, 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 priveşte 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. şi interpretarea parțial congruentă a lui Gilles Deleuze şi Felix Guattari (*Ce este filosofia?*, traducere din limba franceză de Magdalena Mărculescu-Cojocea, Pandora-M, Târgovişte, 1999 [1991], pp. 60-83), care au explorat relevanța în cadrul discursului

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)

filosofic a „personajelor conceptuale" (Platon – „Socrate"; Marx – Capitalistul, Proletarul; Nietzsche – Dionysos, Zarathustra etc.). Prin urmare, cea mai eficientă cale de a contrabalansa influenţa anumitor mituri şi imagini fondatoare este aceea de a le anula prin construcţia 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 şi Micaela Gulea, prefaţă de Gabriela Duda, Univers, Bucureşti, 1988 [1982].

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

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

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

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

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

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

I. NEGOIŢESCU, *Poezia lui Eminescu*, ediţia a III-a, Junimea, Iaşi, 1980 [1967].

Mihaela URSA, *Scriitopia*, ediţia a II-a, revăzută şi 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.

BDD-A3044 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:54 UTC)