THE ILICIT FORMS OF REALITY UNDER THE AUTOMATIC WRITING. IDENTITY BETWEEN HAZARD AND MANIPULATION IN THE TRILOGY OF "TĂLPI" - NICHITA DANILOV

Ioana-Alina Costea
PhD Student, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: Nichita Danilov's work captures the idea of man as a machine that functions on its own rules. The trilogy deconstructs various instances, presenting their physicality as a collage of images as the reflections of the individual subjectivity. Through this exploration, this paper aims to analyse how the subconscious mind and self-censorship contribute to the ambiguity of situations, resulting in a world woven with irrationality and delirium. The concept of living is constantly linked to the genesis and it is influenced by the omnipresent evil within things. However, the representation of existence using mythical rituals remains uncertain given the cognitive limitations of the universe. In a world constantly evolving and embracing change, the author emphasizes freedom, rebellion, duplicity, and the assertion of identity as desired outcomes. The surrealist image explores the connection between thought and reality by using illicit language and by exploiting external objects - an expedition that leads to an immense literary universe. The induced reverie blurs the boundaries of awakening, dreaming, reality, reasoning and madness since any event revealing a desire is considered a hazard.

Keywords: identity, surrealism, hazard, subcontinent, myth.

Reveria poetică în opera lui Nichita Danilov creează realități suprapuse oglindite în ficțiune. Insolitul imaginii este amplificat de mitologemele unui spațiu sacral ascuns în pliurile unei conștiințe reflexive. Discursul își amplifică referința și, printr-o lectură tabulară, sunt reconstituite adevărurile ultime ce pot fi decodate în fiecare dintre scenariile alternative. Asemenea unor fluide, instanțele narative își dizolva semnificațiile în lanțul interpretativ al diegezei. *Suprarealitatea* este licitată de o stare de revoltă, în acord cu trăirea angoasată, pe care fie politicul subversiv, fie subiectivitatea trăirii o alimentează. *Omul,* o mașinărie care funcționează după propriile sale reguli, este deconstruit, corporalitatea lui devine un colaj de imagini, o proiecție a propriei sale subiectivități. Subconștientul și cenzura eului întreține ambiguitatea situației. Delirul interior țese ițele unei lumi supusă iraționalității, trăirea unui timp presupus originar se află sub incidența manipulativă a răului omniprezent în lucruri. O echivalare hazardată a acestui act cu ritual mitic rămâne discutabilă în contextul limitării cognitive a universului.

Revolta, odată cu afirmarea dinamismului, insuflă un avânt continuu către progres, schimbare. Eliberarea nu poate fi atinsă decât prin întoarcerea la origini și recrearea unității odată pierdute. Trilogia *Tălpi* constituie obiectul lucrării de față și își propune, aplicând principiile unei hermeneutici instaurative, să decodeze substanța textuală. Receptarea operei lui Nichita Danilov presupune, pe lângă o analiză a secvențelor epice, utilizând metodele structuralismului, depășindu-le până la cele ale criticii tematice și intrând în profunzimea discursului, sondarea conștiinței creatoare.

Granițele ficțiunii sunt combătute de ordinea lumii reale. Multiplele posibilități de simbolizare, reprezentările și fantasmele situează scriitura în zona automatismului psihic pur. Fantezia decurge din reprezentări care pot apărea din activități inconștiente, acolo unde imagini multiple, paranoice sunt fie analoge una celeilalte, fie în opoziție. Degajarea obiectelor de finalitatea lor firească descinde din însuflețirea lor, din schimbarea sensului perceptibil prin filtrul logicei rațiuni, o forță organizatoare și generatoare a întâmplării obiective. Poziția demiurgică a autorului este aparent lezată, universul material iese de sub

autoritatea sa pentru o vreme, ca în final, sensul ultim să îi fie restituit operei în toate nivelurile sale. Deși orice semnificație explicită se pierde pe parcursul lecturii, interpretul are deplina libertate de a acorda structurilor textuale și discursive semnificația pe care o dorește, de a țese în jurul imaginilor o rețea de vase comunicante și de a recăpăta semnificația ultimă, repetitivă și vie, ce constituie, de fapt, nucleul vascularizat al acestui sistem autonom de semne și simboluri.

Bikinski, Noimann, Oliver sunt fețe ale aceleiași instanțe, acestea se prevalează de drepturile pe care le au și, prin urmare, transfigurează fiecare element al universului ambiant pentru a crea o mitologie a cotidianului, imagine obsesivă și recurentă. Autorul acordă autonomie naratorului, avem de-a face cu un tip de povestire „a cărei veracitate nu este asumată în mod serios de către autor”[1]. Alcoolul, masa lichidă în care plutesc laolaltă trăirile fiecărei prezențe implicate în acest joc al literarității îl scutește pe autor de multe dintre răspunsurile care îl vizează. Adevărul este ascuns în materie, în fiecare atom din care își construiește ficțiunea, pe care o modelează apoi și o deformează sub incidența visului halucinant. Personajul poartă masca *omului nou* și conține o continuă efervescență spirituală, se află în permanența unei căutări a unității cu sine și cu lumea. Lumea este descentrată prin mecanisme de coerciție: visul este unul dintre ele, îndreptat ca o condiție a libertății de acțiune. Primatul instinctului sustrage orice obstacol din calea imaginației; există „o realitate a dorinței”[2], așa cum poetica suprarealistă se subordona unui „principiu al plăcerii” conform căreia tot ceea ce este ilicit prinde contururi abstracte în absurdul reprezentării imaginale.

Trilogia „Tălpi” este o sumă de scenarii încastrante și generează textului o circularitate criptică relaționând povestiri sinonime, parafraze ale aceleiași teme mitice. Semioza, aparent nelimitată, închide „restul semantic” al poveștii la care nu au acces decât cei care văd adevărul în lucruri, cei care pot reconstitui din flagelul unei lumi contorsionate, esența trăirii. Bikinski strecoară suficiente semne indicale pentru cititorul avizat, pregătit să smulgă textului leacul împotriva uitării, greșeala pe care o comite astăzi ideologia politică, aceea de a suprima libertățile omului și de a-i bloca accesul la memoria transistorică. Bikinski este însă un inițiat, pictor, aflat în slujba esteticului, un Gavrilescu post-modern, ce se află în permanența căutării „adevărului esențial și a adevărului ultim, ascunzându-și mereu trupul după urmele altora, uneori și după propria umbră”[3]. Tranșând motorul diegezei, adresările directe fixează în conștiința hermeneutului, în punctul zero al povestirii, ceea ce se găsește sub faliile complexului epic: „Adevărul ultim despre propria ta persoană nu ți se revelează oriunde și oricum: pentru căutători ca Bikinski, ospiciul era locul cel mai bun pentru liniște și contemplație.” Alienarea mintală a personajului, sensurile aberante pe care le creează și imposibilitatea de a trăi prin sine însuși impun o soluție, o salvare de la existența sa revolută. O mobilitate fără repaos angrenează toate mecanismele textului spre o dedublare a eului, identitatea instanței textuale se exclude documentelor ce îl înscriu în legitimitate pierzând referința lor factuală: „Eu sunt identic cu mine însumi și numai cu mine însumi”.[4] Martori nevăzuți participă direct la semioză și o deschid spre cauzalitatea ascunsă a discursului: *Nu are rost să spun cine sunt. Vei afla la momentul potrivit.* Se atrage atenția prin retorica insistenței, semnele se află într-o relație cu obiectul căutat la care se referă povestea: oglinda, tramvaiul, trenul, pasărea, melcul, fătul, copacul.

Incipitul textului sugerează o interpretare în timpul și în spațiul real, o imagine tipică dintr-un mijloc de transport din perioada postdecembristă. Actele ulterioare pot fi interpretate în cheia unei *mahmureli*, heterodiegeza actorială îi atribuie protagonistului o perspectivă literală, morală, simbolică și anagogică a lumii în-scrise pe măsură ce epicul avansează.

[1] Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994, p. 149.
[2] Cf. Gherasim Luca, *Le vampire passif*, Editura Vinea, București, 2001, p. 189.
[3] Nichita Danilov, *Tălpi. Șotronul,* Editura Polirom, Iași, 2004, p. 13.
[4] *Ibidem*, p. 29

Personajului agățat „în ultimul moment de bara metalică” își dizolvă prezența în insolitul imaginii. Tramvaiul reprezintă ieșirea din paradigma realității banale și glisarea sa permanentă pe o axă sintagmatică. Punctele cheie în care se trezește Bikinski nu se supun niciunei reguli combinatorii. Sintagmele par a fi ordonate conform unei receptări afectate de cantitatea de alcool pe care pictorul o consumă în fiecare zi: „Călătoria cu tramvaiul era o lume aparte. Un circ ambulant, unde vatmanii, controlorii sau chiar călătorii ofereau, când nu te așteptai, reprezentații senzaționale.[...]Tramvaiul se clătina pe șine, trecând în goană pe lângă gheretele de pompe funebre, cu sicriile și coroanele mortuare sprijinite în uși, înșirate în stația C.A. Rosetti.” Așadar, mijlocul de transport permite scindarea eului într-un joc al oglinzilor paralele. Călătorii care îl însoțesc pe Bikinski pe traseul său sunt „omul-șarpe”, „omul cămilă”, „omul-leopard”, „omul-struț”, „femeia păianjen cu șapte sâni și trei rânduri de picioare”, semnificanți textuali a căror identitate este fragmentată în sememe intrate într-o relație de constelație.

Cel de-al doilea volum, *Locomotiva Noimann* se deschide cu expansiunea aceluiași semn, *trenul*, care fixează topicul discursiv:

> „În mintea sa, el asemui locomotiva cu un uriaș păianjen, pe cât de crud, pe atât de calculat, care după ce prinsese în plasa întinsă o groază de insecte injectându-le venin sub crustă, le golise sugându-le viscerele și le înșirase pe o ață, făcând din fiecare o capcană în care intrau acum, iată de-a valma, pasageri tineri și bătrâni, fără să se întrebe prea mult încotro și mai ales în ce scop s-au suit în acest tren și ce-i așteaptă la destinația finală.”[5]

Ideologemele sacrului sunt dedesubturile acestei lumi profane și se revelează în aglomerarea de imagini sub forma unor hierofanii fanice sau criprice, care lasă, mai mult sau mai puțin să se întrevadă adevărul unic în ansamblul lor. Simetriile funcționale presupun existența unui „spațiu-rețea ce leagă obiectele cele mai îndepărtate printr-o simpatie dirijată de legi specifice”[6]. Dialogica acestor imagini activează drama unor existențe închistate, care urmează drumul hazardului, în vagoanele ticsite, asemenea unei omizi, condusă de locomotiva conductorului Satanovski, instanță manipulativă, spre a le devora.

În căutarea propriei sale identități, Bikinski își recunoaște chipul în cel al colonelului care atentează la bunele moravuri, al colonelului Geană, al stomatologului Noimann, al ginecologului Papil, al copilului, dar și în cel al lui Iisus, pe care îl pictează în icoanele sale. Plecând de la afirmația „Acesta nu sunt eu”, Bikinski străbate în adidașii săi Nike Iașiul, un topos atopos, un loc care reface legăturile cu istoricitatea, cu fantasmele trecutului și care îi amintește personajului de condiția sa reprimată. Cu durerea cumplită pe care o provoacă tălpile sale, un soi de *anima* ascuns în călâile negre, supurânde, ale căror „crăpături erau atât de adânci încât puteai să-ți bagi degetele în ele”[7], calcă pe asfaltul orașului. Nu întâmplător cuvintele „neant” și „asfalt” aveau pentru pictor aceeași semnificație. Muzica lui Hendrix îi ușurează pașii, iar adidașii Nike, unși cu vaselină îi înmoaie piele și transformă asfaltul într-un covor de sunete. Sunt create astfel ființe ale limbajului prin imagini poetice fără antecedente inconștiente. Originea fiecărei variații de imagine este primită, ea respiră o naivitate originară trezită în mod voit la viață.

Printr-o privire transversală, imaginea pe care autorul o suprasolicită, substanța complexului său poetic, este reprezentată de fuga de realitate în perimetrul unei lumi inconsistente, ireale. Reclamele pe care Bikinski le are atașate de trupul său sunt marcă a unei societăți capitaliste, el era un promotor nu doar al artei, cât și al tuturor schimbărilor petrecute

[5] Nichita Danilov, *Locomotiva Noimann*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 10
[6] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 2017, p. 30.
[7] Nichita Danilov, *Tălpi. Șotronul,* Editura Polirom, Iași, 2004, p. 67.

în trecerile de la un sistem la altul. Textul anunțurilor devine un paratext al lumii reale lipite de exteriorul său în timp ce pictorul, ca să nu se abată de la drumul său, se află întors spre interior. Acest *stil deliberant telegrafic*[8] marcă a urbanismul, conduce la împrăștierea eului, omul postmodern devine fățiș complice cu lucrurile care se dezmembrează.

Chipul lui Bikinski, asemenea lui Narcis, se oglindește în apa Bahluiului, iar apoi și-l recunoaște în propriile icoane cu Iisus comandate de starețul Pafnutie. Doctorul Noimann este un dublu al lui Bikinski și, mai mult, își asumă rolul discursiv de interlocutor. În timp ce Bikinski este un tânăr la 33 ani, stomatologul Noimann are 42. Aceștia au în comun spiritul critic, autosceptic, neîncrezător, totuși căutător, binevoitor și ironic aflat sub incidența unei substanțe purtătoare de adevăr, alcoolul. Doctorul Noimann este condus de către hazard, savurează clipa prezentă, „fiind conștient că viitorul oricât de luminos ți s-ar înfățișa înaintea ochilor, e ceva iluzoriu”[9]. Nimicnicia, „vidul de dinafară” îi suscită conștiința „dezvelind zădărnicia acestei lumi”. Aflat în război cu propriile-i slăbiciuni, în clipele sale de beție, „ajungea într-o stare de surescitare vecină cu nebunia, însă i se amplifica, printr-un control indus al simțurilor capacitatea lui de a judeca lucrurile la rece”[10]. Imaginile poetice care se produc datorită conștiinței acestui personaj au valoare de intersubiectivitate. Alcoolul îi provoacă o „deschidere către lume”, substanța constituie propria sa iluminare în fața Lumii. Astfel, el se deschide și intră într-o lume obiectivă, iar *reveria,*[11] care îi suscită simțurile deschide apoi o lume a lumilor ce îi amintește de splendorile deschiderilor originare.

Bikinski și Noimann se eliberează reciproc de funcțiile realului și își fabrică o irealitate care îi pune la adăpost de toate brutalitățile. Eul lui Bikinski consistă într-un non-eu reprezentat de Noimann; împreună consolidează prin imaginație o lume a încrederii prin reintegrare, o lume a reveriei indusă de alcool. Sufletul originar este trezit prin consumul de alcool, logica depășește constrângerea memoriei și dezvelește adevărul ultim din lucruri. Cuvintele care alcătuiesc universul acestor instanțe dormită în ele însești, inertă ca o fosilă de semnificații. Din relațiile sintagmatice, din asocierile de sens, țâșnește noutatea cea mai neașteptată, cea mai rară. Imaginarul acestui roman se desfășoară circular în jurul unui centru ascuns. Structura narativă a povestirii încastrante înglobează destine paralele într-unul singur, o lume întreagă cuprinsă într-o subiectivitate reflectată în alta ca într-o oglindă însoțesc parcursul diegetic, condus de către forțele răului, pe drumul unui aparent hazard.

Colonelul Geană, eul cenzor al lui Bikinski este o instanță omniprezentă, căruia îi sunt atribuite funcțiile de regie și control: „Și dacă ar exista înlăuntrul său un colonel Geană identic cu cel dinafară, asta ce-ar presupune? Ar presupune că omul care l-a chemat la secția de poliție să nu constituie altceva decât o mică parte din ființa lui Bikinski.”[12] Printr-o inducția logică, macropozițiile narative sunt ordonate astfel încât converg către ideea că „între lumea din interior și cea din afară există o strânsă corespondență. Una să fie oglinda celeilalte. Un fel de clepsidră de imagini în care realitatea și ficțiunea să se completeze reciproc”[13]. Esența percepției, a cunoașterii și a intuiției rezidă în tocmai această coroborare a realității cu ficțiunea din care ia naștere o formă de conștiință mai evoluată. Depășind granița acestora, concretul, intangibilul, se poate apropia de cunoașterea veșnică și de Dumnezeu. Universul indicibil transcende tot ceea ce este material este atins prin eliberarea de constrângerea formei, de surplusul de realitate și de ficțiune. Obiectivând realitatea din exteriorul lui, insolitul imaginii de găsește tăinuit în esența propriei conștiințe. Adevărul ultim colcăie în compușii reziduali ai ființei, alcoolul nu doar îl sondează ci îl și scoate la lumină.

[8] Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2017, p. 163.
[9] Nichita Danilov, op. cit., p. 78.
[10] *Ibidem*, p. 79.
[11] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 21.
[12] Nichita Danilov, op. cit., p. 87.
[13] *Ibidem*, p. 88.

În acest fel, oamenii se împart în *supraoameni* și *suboameni*, iar adevărul este în fiecare dintre ei: „adevărul cel bun", „adevărul ultim" și „adevărul absolut". Bikinski are propria sa Golgotă, asfaltul, și târăște după el *o cochilie de melc,* el umple casele credincioșilor cu icoane cu chipul lui Isus în care se privește ca într-o oglindă. Identitatea dintre Isus și Bikinski constă în puterea de a constitui „o analitică a receptivității"[14].Oamenii se găsesc pierduți de contactul cu interogația esențială, cu interioritatea întrebărilor ultime, în afara regulii, în afara propriului lor proiect, în afara rostului lor originar, doar înstrăinându-se de ei înșiși pot aluneca în impersonal. Grija morții este descoperită odată cu revelația unei existențe inautentice. Parabola hristică funcționează ca „un dispozitiv al aruncării înlăuntru"[15]. Prin chipul lui Iisus, Bikinski își regăsește substanța lăuntrică și se reîntregește cu adevărul ultim. Pictorul suspendă hazardului orice împietrire cognitivă, ilicitul imaginii este eliberat de orice rezistență inerțială a minții și a sensibilului, dezvelind imaterialitatea incidentă din adâncul său, sublimându-i identitatea. Vântul este un analogon al receptivității hazardate de absurdul discursului:

> „Spui un cuvânt nevinovat și vântul îl cară ici-colo, ca pe-o frunză moartă, iar când frunza întâlnește un vârtej, nu mai știi ce cuvânt a fost smuls din gura ta și care a ieșit din gura altora: în amestecul acela de frunze și de mizerii, orice propoziție, orice idee se ambiguizează, putând fi întoarse și pe față și pe dos."[16]

Rapacitatea limbajului și incapacitatea semnificatului de a reda adevărul din lucruri contaminează înțelegerea nivelurilor subiacente ale discursului. Răstălmăcirea cuvintelor dislocă enunțarea, obiectul semnificant este nuanțat, iar semnificatul unic, transcendent este de-camuflat.

Cele trei complexe mitice esențiale sunt: regresiunea în regnuri, incidența răului, identitatea disociativă. Imagini simbolice, care înlănțuite des-cifrează scenariul mitic al textului, deschid lectorului avizat niște interpretative. Semne indicale precum melcul, pasărea (cocoșul, papagalul), pomul, melcul, salcia, fătul construiesc o poveste mitică prin legea contaminării sau a contractului contagios, conform căruia lucrurile aflate odată în contact continuă să acționeze unul asupra celuilalt, deși sensul lor stătător se găsește la o mare distanță. A interpreta înseamnă a alege limite, enciclopedia rațională, este limitată în absența unui co-text dezamguizator. Paginile ziarelor ascund mistere în „ororile și viciile care-și aveau izvorul într-o realitatea imediată, îmbrăcând o nouă formă, se scurgeau înapoi în aceeași realitate, cu o forța mult mai sporită, logosul înscris în plumbul pervers, în literele în esența lor subversive" capătă înțeles. Misterul viu se manifestă plenar, lectorii naivi, care nu iau în considerare circumstanțele de enunțare, în imposibilitatea logosului de a articula scenariile inițiatice rămân suspendați în profan:

> „E suficient să cauți să pătrunzi mai adânc în semnificația unui cuvânt ca să vezi că el îți lunecă printre degete și să nu mai înțelegi nimic. Bikinski nu avusese niciodată încredere deplină nici în cuvântul scris, nici în cel vorbit. Liniile, ca și sunetele de altfel creau o realitate iluzorie și uneori chiar periculoasă, care îi atrăgea însă ca un hău."[17]

Cuvântul odată coborât în logos își pierde din vocația sa, sacralitatea se dizolvă în banalitatea referinței. Cu toate astea, Bikinski „era legat de știri ca de un fetus de placenta

[14] Andrei Pleșu, Parabolele lui Iisus, Editura Humanitas, București, 2012, p. 42.
[15] *Ibidem,* p. 49.
[16] Nichita Danilov, op, cit., p. 185.
[17] *Ibidem,* p. 55.

mamei lui, fiecare literă îl făcea să simtă abisul deschis".[18] Pictorul coboară în realitatea sa obiectivă, țesăturile discursurilor informative, pe care ziarele le dezbat la ordinea zilei. El reface din banalitatea cotidianului înțelesul unui timp îndepărtat de centru, un timp germinativ, al nașterii lumii. Adevărul nu mai coboară din memoria sacră, ci dintr-o memorie imperfectă, iar arta interpretativă a îndoielii ar putea să împiedice cunoașterea. Personajele sunt pândite de litera moartă inventată de Theuth și sunt ademenite să se îndepărteze de adevăr. Delirul verbal actualizează funcția poetică a limbajului „Ce legătură avea tartrul cu tartarul?"[19], semnificanții impun prin asocierea lor rețele semiotice care decodează, prin imagistica lor insolită sensuri fecundate de același adevăr ultim. „Logica abracadabrantă" stăpânește structurile textuale, prin jocurile de cuvinte se formează un păienjeniș, conștiința creează „jocuri de cuvinte al căror sens se pierdea undeva în haos".[20] Exasperarea creatoare și paranoia critică de factură suprarealistă iau forma unui experiment în timpul nopții „imaginile sau cuvintele citite în fugă, să-i revină în memorie, derulându-se înainte și înapoi, cu o obstinație neobișnuită, aducându-l într-o stare de exasperare, când pur și simplu îi venea să-și ia câmpii, alergând încotro vedea cu ochii."[21]

Copilul, inițiat în grafica mistică, îl concurează pe Bikinski. Întruchipând esența răului, „copilul nefericit" stăpânește gramatica la perfecțiune și știe să imprime cuvintelor celor mai neobișnuite un dublu înțeles asemenea unui inițiat. El este „increatul, care s-a născut din vânt" și este născut din necredința lui Bikinski. Nerecunoscând autoritatea răului care sălășluiește dintotdeauna în el, pictorul se întrece cu acesta asemenea confruntării dintre Arachneea și Atena. Trufaș, Bikinski desenează scene biblice cu Mântuitorul, în timp ce copilul începe cu „zvastica și termină cu crucea răsucită în formă se spirală pe care era răstignit Mântuitorul cu picioarele în sus și capu-n jos".[22] Ideologia politică și însemnele unei societăți capitaliste domină dialogul dintre cei doi și încep astfel a reprezenta de la sloganuri publicitare până la sloganuri electorale.

Dicteul realității este închegat într-un monolog dominat de huiduieli. Coerența discursului este distrusă de interjecția *Hua-hua*. Însă urmașul lui Farfuridi, Bikinski, conștient de inconsistența limbajului și impudoarea semantică pledează pentru ideile înălțătoare. Lozincile întrerupte de „hua-hua" contribuie la inconsecvența mesajului. Omul nou, produs al istoricității are forma unui „homunculus". Cântecul de cucurigu eliberează logosul de limitele sale, ale unei inutile provocări; limbajul este denunțat ca insuficient și sensul său ultim este restituit de strigătul la trezire.

Locomotiva Noimann, cel de-al doilea volum al trilogiei *Tălpi* condensează realitatea mitului în urmele sufletului uman. Mai poate transmite mitul aceleași adevăruri revelate care păstrează echilibrul într-o lume tulburată? Aceasta este întrebarea care îi interoghează textul lui Nichita Danilov. Camuflate până la nerecunoaștere, mitul ca *Logos spermatikos* mai poate salva dezordinea instalată în lume? Mitul secvențializează discursul literar prin *inter-*, *hipo-* și hipertextualitate. Dacă Socrate mărturisea că în el există un *daimon*, o voce divină care îl oprește să pună în faptă răul, astfel de întâmplă și cu Noimann sau cu celelalte fețe ale aceleiași instanțieri:

> „Cu ochii ațintiți în ochi și bărbiile revărsate peste halbe, cei doi tovarăși de beție ai lui Noimann, Oliver și pictorul Bikinski, măsurau cantitatea de adevăruri

[18] *Ibidem.*
[19] Nichita Danilov, *Locomotiva Noimann*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 137.
[20] *Ibidem*, p. 113.
[21] *Ibidem*, p. 66.
[22] Nichita Danilov, *Tălpi. Șotronul,* ed. cit., p. 192.

supreme ce se afla în ei. [...] Ca să mențină lumea în echilibru, tovarășii de beție ai lui Noimann tăceau, privindu-se cu insistență ochi în ochi."[23]

Răul în lume și-a făcut loc odată cu izgonirea omului din paradis, nu întâmplător Mathilda era numită de către Noimann Lilith, tocmai pentru a aminti de păcatul originar, iar Satanovski este o instanță manipulatoare de adevăr. Cunoașterea mitului în scris în rețeaua discursivă a textului este una hyponoetică, micșorată, pentru că este o cunoaștere mediată prin imagini și simboluri, și prin urmare nu este o cunoaștere directă. Lumea își poate regăsi sensul pierdut cu ajutorul miturilor, care refac legătura cu memoria sacră: elemente aparent disjuncte pentru a revela sensurile identice utilizează, la fel ca și limbajul mitului, simbolurile și imaginile drept semne de recunoaștere ale *eidelor* și inițiază în misterele sacrului.

Printr-un exercițiu împotriva *mimesului,* doctorul Noimann are acces la referențialitatea mitului. Suscitarea unor structuri emergente ale imaginarului este actualizată o „unitas multiplex"[24] care repetă schemele gândirii simbolice: un *illud-tempus* imaginar și fecund este direct ancorat în câmpul arhetipal, un analogon al planului eidetic. Această modalitatea salvatoare pentru el și pentru imaginație disemineză structurile imaginarului colectiv. C. G. Jung corelează conceptul de „arhetip" cu cel de „inconștient colectiv", un sistem psihic ereditar, alcătuit din forme preexistente care controlează procesele gândirii, asemenea instinctelor.[25] Noimann comportă un model instinctiv de acțiune: Lilith alcătuiește împreună cu el ființa diadică, Satanovski este însuși răul proiectat în exteriorul său, Bikinski instinctul, iar Oliver, prin încercarea sa de a se metamorfoza regresiv în regnuri, este reprezentarea metafizică, refacerea unității pierdute a lumii *unus mundus.* Personajul suportă o surpare interioară, ca expresie, selectând din propria realitate elemente indubitabil coincidente, spiritul creator odată acceptând reveriile induse de alcool devine conștient că ordinea propriei sale realități adună simbolurile gândirii umane.

Aventura mitică a lui Noimann este redusă la o călătorie cu trenul în vagoanele căruia se află tot conținutul imaginarului său către cea mai abjectă nostalgie a sa. Locomotiva trenului îl conduce către ieșirea din lumea profană, ieșirea din propria corporalitate, manipulată de către Satanovski „călătorind atâta ne-am întors în locul de unde am plecat". Supus hazardului, identitatea îi este refractată în structurile imaginarului său: „Toți suntem supuși capriciilor hazardului..."[26] Disponibilitatea imaginii suprarealiste în perspectiva descoperiri funcționării reale a gândirii constă în ceea ce se caută în discurs și anume: spectaculoasa exploatare în lumea externă a obiectelor, impulsurile de adâncime ale subiectivității, promise revelării prin limbajul ilicit eliberat de barierele logicii, al căror corespondent se află în afară, într-un univers ce redevine asemenea un fel de text imens oferit descifrării. Reveria provocată de alcool conduce personajul pe făgașul conductor între lumile prea mult disociate ale stării de veghe, ale visului, ale realității exterioare și interioare, ale rațiunii și nebuniei, ale calmului și cunoașterii, ale vieții și ale revoluției. Este un fenomen al hazardului orice fapt provocând o emoție poetică prin revelarea unei dorințe care și-a găsit manifestarea obiectivă sau simbolică. De altfel, este recunoscută o instanța manipulatoare, proiectată în exterior, așa numitul Satanovski:

„Cineva dorea cu tot dinadinsul să profite de degringolada lui și-l manipula de la distanță. [...] Noimann se simțea ca o marionetă aflată în mâinile unui păpușar dibaci, care, ascuns după cortină, îl prezenta publicului schimonosindu-i fața în fel și chip. [....] Era ca cum o forță necurată ar fi pus stăpânire pe simțurile sale, încurcând

[23] Nichita Danilov, *Locomotiva Noimann*, ed. cit., p. 20.
[24] Glbert Durand, *Mithes, thèmes at variations,* Desclée de Brouwer, Paris, 2000.
[25] C.G. Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, București, 2014, p. 57.
[26] Nichita Danilov, *Locomotiva Noimann*, ed. cit., p. 226.

mereu între ele ițele, astfel încât imaginile din realitate și cele aflate în interiorul său se suprapuneau și se scurtcircuitau între ele, făcând din acest bruiaj alte imagini, pe cât de clare, pe atât de lipsite de sens."[27]

Identitatea instanței narative este maleabilă, capacitatea sa denominativă stă în trupul unei meduze „Totul în jurul dumneavoastră e un lichid. Trăiți într-o lume înconjurată de o peliculă subțire."[28] Noimann își adresează întrebarea „La ce-i folosește omului să posede mai multe chipuri, de vreme ce umblă purtând pe față același chip?"[29] Entropia imprimată de realitate îi negociază personajului statutul său ontologic. Iluzoria dedublare provoacă o dereglare a simțurilor: „Nu era plăcut să-ți vezi propria față multiplicată în zeci de exemplare, apropiindu-se și îndepărtându-se ca un ecou de fața ta reală, alcătuită din carne, sânge și oase, pentru a dispărea în hău."[30] Corporalitatea deformată ca urmare a dilatării simțurilor creează o rețea de imagini a căror referință își găsește origine în subconștientul unei autorități creatoare se sens. Problema numelui este redusă la stigmat „mi-am spus că asta, pesemne, mi-e soarta, să-mi port numele până la Judecata de Apoi, ca pe un stigmat..."[31]. Satanovski își caută identitatea legitimă în cimitir în încercarea de a își elibera semnul numelui propriu a cărui referință paratextuală decodează funcția sa în cadrul diegezei.

Regimul nocturn al imaginației constă din cufundarea într-o intimitate substanțială și, din instalarea prin negarea negației, într-o tihnă cosmică, cu valori inversate, cu spaime exorcizate prin eufemism. Androginulul, „microcosmosul unui ciclu în care fazele se echilibrează fără ca vreuna să fie devalorizată în raport cu cealaltă"[32] este un simbol al unirii. Cei doi timpi ai ciclului pun un accent egal pe cele două faze ale diadei: unitatea în timp este redată de aceste diade, triade, tetrade sau hexahonade. Efortul sincretic de reintegrare a Răului în Bine și a beznelor sub forma mitică a Necuratului este concretizată în cuplul Noimann-Lilith. „Care era adevărata natură a lui Noimann? Precum nisipul clepsidrei, bărbatul se scurse în femeie și femeia în bărbat. Acolo se afla acum un amestec ciudat de brațe, de picioare și de sâni, alcătuind un fel de cocteil Molotov.[...] Răsucindu-se în întuneric, bărbatul se transforma în femeie și femeia în bărbat." Izomorfismul celor două instanțe implică temporalitatea, cuplul androginic reface spațiul orb în clipa unirii, „Timpul anihilase distanța dintre eu și celălalt eu. Fusese el și ea. Noimann și Mathilda, fără a fi nici Noimann, nici Mathilda, ci altcineva sosit dintr-o zodie necunoscută."[33] Printr-o orgie ritualică, prin schimbarea veșmintelor, prin însuși actul unirii este realizată recuperarea *Totului-Unu* dinaintea creației. Căsătoria lui Noimann cu Mathilda poate vorbi despre o androginizare a omului prin dragoste, altă formă de *coincidentia oppositorum*, o structură paradoxală prin care fiecare dobândește calitățile sexului opus: grația, supunerea, devotamentul.

„Metamorfoza de-a-ndoaselea"[34] a lui Oliver în experimentul său de regresiune în regnuri amintește de simbolismul ciclic în cadrul aspirațiilor verticalizante. Dorința sa de a se lepăda de sine și din om să se facă pasăre, apoi pom, materie și în cele din urmă eter se iscă din insurecția polemică împotriva forțelor timpului, într-o revoltă esențială și abstractă care implică o transcendență în timp pornită dintr-o suzeranitate statică. Colaborarea dinamică cu devenirea face din Oliver tutorele vertical și vegetal al oricărui progres: „Pentru a se feri de

[27] *Ibidem*, p. 227-228.
[28] *Ibidem*, p. 112.
[29] *Ibidem*, p. 67.
[30] *Ibidem*, p. 17.
[31] *Ibidem*, p. 133.
[32] Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 289.
[33] Nichita Danilov, op.cit., p. 213.
[34] Gilbert Durand, op. cit., p. 330.

orice degenerescență transmisă prin intermediul nebuniei generale numite muncă, Oliver se gândi să treacă granița dintre cele două regnuri, transformându-se într-un copac." Rolul metamorfozării în vegetal este acela de a sugera prelungirea vieții omenești, imaginile învierii și triumfului sunt reactualizate în maiestatea frunzișului complice cu devenirea. Dacă pomul, ca şi cercul ofidian sau zodiacal, rămâne măsură a timpului, e o măsură orientată de verticalitate, individualizată până la privilegierea exclusivă a fazei ascendente a ciclului. Tocmai această implicație face ca destinul pomului să fie subordonat destinului omului. „Copacii dormeau în picioare, iar păsările cocoșate pe crengi. Ce nevoie avea Oliver de pat?"[35] Alături de „femeia-melc", „femeia-salcie", „femeia-șarpe", personajele refac printr-o structură arhetipală evoluția ciclică a universului. Melcul conține în imaginea sa teofania lunară: spirala cochiliei integrează miturile echilibrului contrariilor și al sintezei. Spirala, si mai ales spirala logaritmică, posedă această remarcabilă proprietate de a crește în mod terminal fără a modifica forma figurii totale şi de a fi astfel o permanență în forma sa în pofida creșterii asimetrice. Puterea fastă și nefastă a devenirii este simbolizată de arhetipul șarpelui.[36] Polisemantismul imaginilor asociate astfel încât să redea structura simbolică, universală, depozitată în inconștientul colectiv, actualizează permanența ființei în decursul fluctuațiilor de schimbare și reîntoarcerea la formele primordiale.

Spațiul placentar își lărgește aria, personajele plutesc în haosul unei lumi inundate de lichidul amniotic al centului. Noimann se găsește în pântecul unei lumi, este înghițit împreună cu tot conținutul rezidual care alcătuiește realitatea. El naște la rândul său, moșit de Satanovski un *fetus,* care nu este decât „un rest dintr-un ovul rămas în interiorul său din vremea lehuzei mamei". Actualizând teorii freudiene, Cainul Noimann devine conștient de răul pe care l-a comis față de fratele încă înainte de a se naște; este vorba despre conștiința conform căreia răul se află înlăuntrul său ca o posibilitate, ce acum se materializează într-un *fetus mumificat.* Astfel, depășind toate aceste epifanii ale *infantului* și odată cu acestea metoda inversă maieuticii, „suntem, la urma urmei, cu toții niște fetuși expulzați în necunoscut". Există un pântece care germinează, altul, care digeră, iar „însăși lumea asta -dar poate și cealaltă- e ca un uter sau ca un stomac". Regimul multiform al angoasei față de timp creează antiteze simbolice pentru a-și construi mecanisme de apărare constituite de către regimul nocturn al conștiinței împotriva unui destin asemenea unei halucinații, „unui păienjeniș de fire nevăzute care leagă cimitirul de maternitate"[37].

În loc de concluzii, eul scriptural creează o suprarealitate punând în acord liberele interferențe dintre universul lăuntric al dorinței și cel exterior al obiectelor până ce trasează contururile unei imagini ale necesarei haotizări a lumii, promisă, mitic, unei strălucitoare renașteri. Viziunea caleidoscop-onirică este rezultatul jocului dintre conștient și inconștient. Schema actanțială poate fi redusă doar la un singur personaj, a cărui conștiință este dedublată, creându-i multiple identități. Hazardul, mediumnitatea generalizată a unei lumi cufundate în banalul cotidian insistă în prezența unei conștiințe ordonatoare aflate în slujba răului, mai presus decât acțiunea conștiinței. Eliberarea totală a omului din spațiul placentar, prin căutarea adevărului ultim, recuperează o identitate omonimă cu materia. Vidul creație este tot ceea ce rămâne ca urmare a scurgerii lichidului în care plutesc energiile germinative. Soarta personajelor are propria voință, călătoria pe care o fac este un soi de perpetuum mobile, căci totul se reface într-o schemă supraordonatoare.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, „Poetica reveriei", Editura Paralela 45, Pitești, 2005;

[35] Nichita Danilov, op.cit., p. 46.
[36] Cf. Gilbert Durand, op.cit.
[37] Nichita Danilov, op.cit., p. 103.

Bachelard, Gaston, „Poetica spațiului”, Editura Paralela 45, Pitești, 2003;
Berechet, Lăcrămioara, „Supraviețuirile sacrului”, Editura Institutul European, Iași, 2017;
Călinescu, Matei,„ Cinci fețe ale modernității”, Editura Polirom, Iași, 2017;
Danilov, Nichita, „Locomotiva Noimann”, Editura Polirom, Iași, 2008;
Danilov, Nichita. „Tălpi. Șotronul”, Editura Polirom, Iași, 2004;
Durand, Glbert, „Mithes, thèmes at variations”, Desclée de Brouwer, Paris, 2000;
Durand, Glbert, „Structuri antropologice ale imaginarului”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998;
Eliade, Mircea, „Aspecte ale mitului”, Editura Univers, București, 1978;
Eliade, Mircea, „Imagini și simboluri”, Editura Humanitas, București, 1994;
Eliade, Mircea, „Mituri, vise și mistere”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998;
Eliade, Mircea, „Tratat de istorie a religiilor”, Editura Humanitas, București, 2017;
Genette, Gerard, „Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune”, Editura Univers, București, 1994;
Jung, C.G., „Arhetipurile și inconștientul colectiv”, Editura Trei, București, 2014;
Luca, Gherasim, „Le vampire passif”, Editura Vinea, București, 2001;
Pleșu, Andrei, „Parabolele lui Iisus”, Editura Humanitas, București, 2012.