

FOR A LITERARY HERMENEUTICS OF THE ONIRICAL IMAGE

Ovidiu Moceanu, Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Ovidiu Moceanu's study offers an analysis according to the literary principles of oneiric images, starting from the method released by S. Freud when interpreting W. Jensen's short story Gradiva. The idea that a literary work and a dream have the same root (the capacity of one's consciousness to create images) makes it possible for a series of parables, symbols, allegories, etc. to reveal their meanings in a more nuanced way. The first part of the study represents a theoretical approach of the subject under discussion, the second one analyzes the parables, dreams, allegories, etc. from the Old and The New Testament, and the third is dedicated to D. Catemir's Hieroglyphic History, a research of the modern implications of the allegory and of the novel's construction.

Keywords: dream, allegory, parable, symbol, hermeneutics

1. Visul sugerează, de obicei, visătorului că, dincolo de imaginile pe care le “vede”, de întâmplările pe care le “trăieşte”, se află un sens ce se impune descoperit, că totul nu e decât o paradă a măştilor, că, date la o parte, ar fi posibil să găsească un mesaj netransmisibil altfel. Ideea existenţei unor lumi paralele se accentuează la revenirea în starea de trezie: o *lume reală* (a senzaţiilor, observaţiei directe, corporalităţii), o *lume onirică* (a cărei esenţă s-ar apropia de ceea ce înţelege A. Pleşu prin *mundus imaginalis*)¹ şi o *lume tainică*, a categoriilor, adevărilor ultime, exprimate prin simboluri, alegorii, parabole. “Lumea” onirică, întocmai ca “lumea” creaţiei (analogie deplin justificată), izvorăşte din facultatea imaginativă a omului, din capacitatea de a transforma în imagine senzaţii, stări, idei. A. Pleşu discuta, într-un alt context, problema “gândirii în imagini” şi existenţa *lunii imaginale* (*mundus imaginalis*) ca “o lume a sufletului”, situată între lumea senzaţiilor şi lumea intelectului, “alcătuită din «imagini», adică din forme care, fără a fi «abstracte», sunt totuşi necorporale”. “Calea regală de acces” spre această lume e *imaginatio vera*, adică acea “capacitate de a vizualiza (s.a. – A.P.) realităţi trans-vizuale, de a încorpora spiritul”.² Analogia cu lumea din oglindă se impune de îndată, pentru că în oglindă sesizăm “amestecul de evidenţă şi inefabil”. În lumea onirică, totul e *real*, (“realitate” care se impune cu insistenţă visătorului), dar, în aceeaşi măsură, inconsistent, inaccesibil contactului direct.

“Discursul” oniric (folosim termenul “discurs” pentru a sublinia caracterul demonstrativ al visului) desfiinţează logica obişnuită şi face posibilă reversibilitatea timpului şi spaţiului, o altă accepţie a corporalităţii individuale, a raporturilor cu lumea “înconjurătoare”. Visătorului i se sugerează ideea exemplarităţii situaţiei în care se află, de personaj şi spectator în acelaşi timp. Există, oare, o mare diferenţă, din acest punct de vedere,

¹ A. Pleşu, *Limba păsărilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 265 şi urm. Pentru problema pusă în discuţie, v. cap. XI (*Locul îngerilor: mundus imaginalis. Îngeri şi oglinzi*), pp. 265-268. Vezi şi p. 267, analogia cu lumea din oglindă.

² *Ibidem*, p. 264. A. Pleşu aşază conceptul de *imaginativ* între *imaginar* şi *imaginal*. *Mundus imaginalis* “e lumea intermediară dintre lumea corpurilor (a existenţei materiale) şi lumea Intellectului pur, a existenţelor spirituale. E, prin urmare, *lumea sufletului*, (s.a. – A.P.), o lume în care spiritul şi corpul se întrepătrund, o lume de imagini, *imaginală*, dar la fel de puţin *imaginară* (s.a. – A.P.) ca şi lumile care o flanchează.” (*Ibid*, p. 265).

între visător și cititor / creator? Că visul recurge la o anumită simbolică pentru a comunica ceva despre o lume necunoscută de visător e un fapt observat încă din Antichitate. Freud ne atrage atenția asupra unor tipuri de simboluri, departe de a fi epuizate. Anticii știau că diversitatea imaginilor onirice derutează, de aceea, înainte de a le explica, trebuie cercetat dacă fac parte din vise *semnificative* sau *nesemnificative*. Macrobius, Sinesius din Cirene, Chalcidius, comentați de J. Le Goff,³ clasificau visele, după Artemidor, în: *vise simbolice*, *vise oraculare* (chrematismos) și *vise premonitorii* (horama, theorematikos). De altfel, Cornelius Agrippa considera că, în cazul aceluiași vis, se pot detecta elemente simbolice și altele fără nici o semnificație.⁴ Problema este, așadar, de a găsi punctul cel mai adecvat de situare față de vis, cauză a multor întreprinderi ratate. În cele ce urmează, ne propunem să analizăm capacitatea visului de a simboliza, a transpune în alegorie, parabolă și a duce la capăt acea “pedagogie” de care vorbesc mare parte din comentatori, de a configura o hermeneutică de tip literar în interpretarea imaginilor onirice. C.G. Jung ar contrazice demersul nostru, afirmând că visul nu recurge la camuflarea mesajului, ci îl exprimă direct, doar că noi am pierdut facultatea primordială de a-l înțelege. Limba visului (idee, de fapt, a romanticilor) nu recurge la viclenii, ci la un vocabular imagistic, cu care noi am pierdut legătura. “Aluziile”, consideră Jung, fac parte din arsenalul transindividual al visului.⁵ Pentru aceea, se impune cercetarea omului ca individualitate (“omul este singura realitate”), fiindcă trăitoare într-un anumit context existențial, dar și într-un orizont care depășește individualitatea, pentru cunoașterea căruia “înțelegerea miturilor și simbolurilor este esențială”.⁶ Vocabularul enigmatic, neînțeles de visător, n-ar fi totuși o tendință de escamotare a sensurilor, ci doar expresia *naturii* speciale a “materialului” oferit spre contemplare, analiză. C.G. Jung insistă asupra ideii că visele “sunt natură” și nu vor să mintă, ci doar să comunice “în chip naiv” ceea ce au de comunicat, dar că “natura nu manifestă nici cea mai mică tendință de a-și oferi, oarecum gratuit și după așteptările umane, roadele”⁷.

Ideea de a proceda la un demers hermeneutic pentru a stabili sensuri se impune mai ales în așa-numitele “vise mari”, care vin întotdeauna dintr-un strat profund al ființei.⁸ Visele “mari”, vise prin excelență semnificative, se caracterizează printr-o mai mare claritate, coerență, impresionează mai puternic și nu apar prea des, fapt sesizat, de altfel, de mulți scriitori, care le prezintă în anumite momente din viața personajelor. Ele utilizează, de

³ Vezi J. Le Goff, *Imaginarul medieval*, Eseiuri. Trad. și note de Mariana Rădulescu, Ed. Meridiane, Buc., 1995, pp. 366-369. Pentru aceeași problemă, v. și A. Pleșu, *Idiomuri simbolice*, în *Limba păsărilor*, cit. supra, pp. 59-77 (reluare a studiului *Proba viselor. Carl Gustav Jung și tradiția oneirocritică*, “Secolul 20”, 1986, nr. 310-311-312 [10-11-12], pp. 23 și urm.). V. și V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, București, 1983, p. 523.

⁴ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke*, [De occulta philosophia], III, 51, Fourier, Wiesbaden, 1982, p. 515. Apud A. Pleșu, cit. supra, p. 69.

⁵ C.G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé annoté par le Dr. R. Cahen, Gallimard, Paris, 1964, p. 26. Vezi disputa cu Freud, în aceeași problemă, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Denoël, Paris, 1964, pp. 89-93.

⁶ C.G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, cit. supra, p. 93.

⁷ Vezi C.G. Jung, *Puterea sufletului*. Antologie. Prima parte. Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Ed. Anima, București, 1994, p. 121 și C.G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Genève, 1946, din care citează A. Pleșu, cit. supra, p. 61.

⁸ C.G. Jung, *Despre natura viselor*, în *Puterea sufletului*, cit. supra, pp. 117 și urm.

obicei, imagini din depozitul infinit al “figurilor colective” și vor să exprime un mesaj general uman, într-o împrejurare anume din destinul individual. Jung numea “figurile colective” *mitologeme* (s.n. – O.M.). Prin ele, o parte ignorată din ființă “e pe cale să intre în ființă”: “Găsim, spune psihanalistul, dragoni, animale binevoitoare și demoni. Întâlnim bătrânul înțelept, omul zoomorf, comoara tănuțită, pomul ispitelor, fântâna, peștera, grădina împrejmuită de ziduri, procesele de transmutare și substanțele alchimiei – numai și numai lucruri ce nu privesc în nici un fel banalități cotidiene”.⁹ Rămâne semnificativ, în acest context, comentariul său la o reproducere medievală după visul lui Nabucodonosor, de fapt o reprezentare a aceluși vis, în care se amestecă visul propriu-zis, alegoric, din *Vechiul Testament* (*Daniel*, 4, 1-24), cu ceea ce “visează” artistul.¹⁰ S-a produs o “contaminare”, observabilă și atunci când analizăm anumite comentarii critice la operele literare. Supralicitarea alegoriei din textul *Vechiului Testament* aduce chiar o modificare a sensurilor inițiale, deslușite de prorocul Daniel.

În secolul nostru, nu numai în literatură (suprerealismul, de exemplu), s-a impus ideea reproducerii directe a viselor ca o condiție a autenticității, adică a unui *mimesis* de tip special, având în vedere că se aplica unei “realități” incontrollabile. Bineînțeles că, din această perspectivă, nu există “vise mari” și vise ne semnificative. J.B. Pontalis, un bun cunoscător al psihanalizei, coautor (alături de Jean Laplanche) al *Vocabularului psihanalizei*¹¹, manifestă reticență față de un asemenea demers, lovit din capul locului de artificialitate. Chiar dacă visul este *natură* creatoare, a încerca să-l reproducă devine “un exercițiu artificial, așa cum au putut fi încercările pictorilor și cineaștilor de a exprima în imagini plastice sau în filme visele noastre nocturne”.¹² Pornind de la acest punct de vedere, susținut în continuare de argumente, se ajunge la apropierea dintre vis și creație și decelarea elementelor specificității creației.

Când analiza visele din *Grävida* lui Wilhelm Jensen (apărută în 1903), Freud demonstrează că nimic nu trebuie privit ca ne semnificativ în vis, dar că, pentru a ajunge la esență, trebuie să cunoaștem bine caracterul subiectului investigat, trăirile care au precedat visul și pe cele dintr-un trecut mai îndepărtat. Totuși, oricâte precauții și-ar lua cercetătorul, mai ales când investighează o operă literară, rămâne întrebarea dacă nu cumva a fost găsit un sens “cu

⁹ *Ibidem*, p. 120.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 120 și urm. C.G. Jung. comentează imaginea medievală din perspectiva unor simboluri alchimice și creștine. Arborele crește, în reprezentarea artistului anonim, din ombilicul regelui. Este arborele strămoșilor lui Hristos, răsărit din ombilicul străbunului Adam. În coroana sa adăpostește pelicanul, care își jertfește sângele pentru a-și hrăni puii (o alegorie pentru jertfa lui Hristos), și patru păsări, simboluri ale evangheliștilor. În partea de jos, un alt simbol al lui Hristos, cerbul și patru animale (închipuindu-i, de asemenea, pe evangheliști). “S-a insinuat, așadar, observă Jung, în reproducerea imaginii onirice, nu numai reprezentarea creștină a arborelui genealogic și a cuaternității evanghelice, ci și ideea (alchimică) a dublei maternități («superius est sicut quod inferius»). Această contaminare ilustrează foarte bine felul în care procedează visele individuale cu arhetipurile. Acestea din urmă se întrepătrund, se întrec și se amestecă nu numai între ele (ca aici), ci și cu elemente individuale izolate”. (p. 121). Vezi și Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 203.

¹¹ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, coord. al trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Humanitas, București, 1994.

¹² J.-B. Pontalis, *Atracția visului. Dincolo de psihanaliză*, trad. Monica Pârvu, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 121.

totul străin autorului”.¹³ Aceeași întrebare se pune cu atât mai mult când psihanalistul purcede la studiul unui caz concret.

În opera literară nu există vise “ne semnificative”, pentru că se integrează unei opțiuni, intenționalități auctoriale. De aceea i-a fost posibil lui Freud să descopere, în *Gradiva*, o anumită mișcare psihologică. Și în opera literară, visul desfășoară o “pedagogie”, prin forța de persuasiune de care vorbeam la început și pe care o are în mod obișnuit. Această forță va fi exploatată de autor, amplificându-i efectele, urmare a stimulării elementelor *autenticității*. În plină ficțiune, trebuie să fim convinși că totul e “fîresc”, că, intrînd într-o lume cu legi misterioase, necunoscute, numai acceptînd “jocul” vom putea înțelege ceea ce se întîmplă. Dar acceptarea convenției constituie una dintre capcanele întinse cititorului. Visătorul nu are posibilitatea “opțiunii”, ci doar să contemple ceea ce “a văzut”, să creadă sau nu că strădania de a pătrunde dincolo de imagini are un rost, duce la un sens.

2. Tîlcuirea viselor (pe care trebuie să o integrăm hermeneuticii, înțelegînd visul ca un *text*) este una din cele mai vechi arte. Un visător biblic, Iosif tîlcuiește visele Faraonului cu vacile și spicele (*Facerea*, 41, 1-37), visul marelui paharnic al Faraonului, aruncat în închisoare (*Facerea*, 40, 5-15), visul marelui pitar (*Facerea*, 40, 16-22), și el închis. Tulburat de claritatea visului, de mesajul insinuat (prin, cum am spune azi, punerea în insolit), chiar dacă nu era un vis apăsător, marele paharnic i-l povestește lui Iosif. Alegoria onirică are ceva din construcția unei fabule: O viță de vie se afla în fața paharnicului, din ea s-au dezvoltat trei mlădițe care au dat rod. Și, povestește mai departe paharnicul, “paharul lui Faraon era în mîna mea; și părea că am luat un strugure și l-am stors în paharul lui Faraon și am dat paharul în mîna lui Faraon”. Iosif îi arată că peste trei zile va fi repus în dregătoria sa și, întocmai ca în vis, îi va da Faraonului paharul în mîna.

Asemenea vise pun problema raportului dintre alegorie și parabolă, a distincțiilor și suprapunerilor dintre celor două mijloace artistice. Visul paharnicului este, mai degrabă, o parabolă organizată în jurul simbolului viței de vie, construit pe realitatea îndeletnicirii sale. Toată dificultatea deciptării stătea în înțelegerea simbolismului viței de vie. *Vechiul* și *Noul Testament* o consideră simbol al vieții, Arbore al Vieții, arbore mesianic, imaginea sa avînd totdeauna conotații pozitive.¹⁴ Din acest arbore al vieții, se desprind trei “mlădițe”, trei zile, după care va veni eliberarea. Se observă că simbolizarea unor elemente funcționează doar pe anumite spații, care vor aduce sensul integrator.

În celălalt vis, al pitarului, în centru se află imaginea pâinii. El visează panere cu pâine. Le purta pe cap, iar din cel de dedesubt ciuguleau păsările cerului. Evident, nimic bun: “După trei zile, îi spune Iosif, Faraon îți va lua capul și te va spînzura pe un lemn și păsările cerului îți vor ciuguli carnea.” Pâinea, simbol al hranei esențiale, al izvorului vieții,¹⁵ nu era oferită

¹³ Sigmund Freud, *Scrisori despre literatură și artă*. Trad. și note Vasile Dem. Zamfirescu. Prefață de Romul Munteanu, Ed. Univers, București, 1980, p. 93.

¹⁴ Vezi Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1990, pp. 1012-1014. Despre vie ca arbore sacru: *Judecători*, 9, 13; *Deuteronom*, 32, 37. Autorii reiau și informația dintr-o tradiție care identifică via cu arborele vieții în Paradis.

¹⁵ *Ibidem*, p. 722.

păsărilor, ci ele, în chip neprevăzut, sfidând destinația (ca dar pentru viață), produc o alterare, o degradare, o profanare.

Caracteristicile de parabole ale acestor vise, precumpănitoare, ies în evidență dacă le comparăm cu primele alegorii onirice, de asemenea vise ale lui Iosif (*Facerea*, 37, 5-8, 9-10). Frații lui Iosif, invidioși că acesta e iubit de tatăl lor mai mult, plănuiesc să-l omoare. Iosif le povestește visul cu snopii: ei legau snopi și snopii fraților s-au adunat în jurul snopului său ca să i se închine. Frații înțeleg de îndată alegoria: “Nu cumva ai să domnești peste noi? Sau poate ai să ne stăpânești?”. Celălalt vis, în care i se închinau soarele, luna și unsprezece stele, povestit tatălui, determină, de asemenea, o reacție imediată: “Ce înseamnă visul acesta pe care l-ai visat? Au doară eu și mama ta și frații tăi vom veni și ne vom închina ție la pământ?”

Desigur, realitatea va confirma, într-un viitor nedeterminat, premonițiile. Un vis alegoric are, cum ni se povestește într-o apocrifă a *Genezei*, Avram (Abraham) în timp ce se afla cu Sara în Egipt. El vede “în somn” un cedru și un palmier, iar când vin oamenii să taie cedrul, palmierul le strigă: “Nu tăiați cedrul, căci blestemat va fi acela care va abate cedrul”.¹⁶ Elementul “pedagogic” al acestui vis se revelează din sugestia pe care i-a oferit-o lui Abraham de a-i spune Sarei să afirme, oriunde-ar merge, că e fratele ei, nu soțul, fiindcă numai în acest fel avea să fie salvat de la moarte.

Nu la vis, ci la forța alegoriei va apela Iotam (*Judecătorii*, 9, 7-9) ca să deschidă ochii locuitorilor Sichemului care l-au încurajat pe Abimelec să-și ucidă frații pentru a lua puterea. Parabola modernă nu va dezvolta acest tip de narațiune, regăsit în structura alegoriilor medievale, ci modelul noutestamentar, în care sensuri complexe sunt comunicate prin situații obișnuite de viață. De altfel, trebuie să observăm că Iotam apelează, pentru prima dată în *Vechiul Testament*, la această formă de exprimare a unei opinii (construcția ficțională), similară cu visul. Iotam, fratele mai mic al lui Abimelec, care a scăpat de urgia dezlănțuită de acesta, spune poporului pilda copacilor porniți să-și aleagă împărat. Pe rând, refuză demnitatea măslinul, smochinul, vița de vie, dar o acceptă spinul amenințând: dacă nu va fi pus împărat, “va ieși foc din spini și va arde cedrii Libanului”. Nu se mai apelează la un proroc, deși e vorba de destinul unui popor. Iotam nu întârzie să le sugereze cine este spinul și ce se va întâmpla dacă Abimelec va fi acceptat conducător.¹⁷

Așa cum se poate observa în visele lui Iosif sau în pilda lui Iotam, există întotdeauna un element care circumscrie parametrii onirici sau ficționali (o cifră, o situație socială, un aspect al vieții curente etc.). El permite o decodare adecvată, în acord cu dimensiunea profundă, gravă sugerată. Faptul de a se propune prin vis, alegorie, parabolă o imagine *exemplară*, o situație *exemplară* de viață a revenit, nu fără o anume semnificație, în proza și teatrul secolului nostru.

În general, descifrarea sensurilor în visele-alegorii are caracter premonitoriu. Când Daniel, ca și Iosif, e solicitat să tâlcuiască visul lui Nabucodonosor, înfruntă o primă piedică: nu cunoștea visul regelui. Semnul că e alesul, că și tâlcuirea vine de la Dumnezeu (cum spunea Iosif) e vedenia de noapte prin care i se descoperă taina primului vis (*Daniel*, 2, 19). În

¹⁶ Vezi *Apocriful Genezei*, în Constantin Daniel, *Scripta aramaica*, 1, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, pp. 126 și urm.

¹⁷ Abimelec era fiul lui Ierubaal (Ghedeon) și al unei roabe.

celelalte, regele își povestește visele. Primul vis (*Daniel*, 2, 31-45) îi arată un chip care “avea capul de aur curat, pieptul și brațele de argint, pânțele și coapsele de aramă, pulpele de fier, iar picioarele o parte de fier și o parte de lut”. O piatră lovește picioarele și le sfărâmă, aducând dezastrul. Totul se transformă în țărână, în timp ce “piatra care a lovit chipul a crescut munte mare și a umplut tot pământul”. Daniel arată că, după Nabucodonosor, vor urma diferite regate, desprinse din regatul său, din ce în ce mai slabe, până ce totul va fi nimicir de mâna nevăzută a lui Dumnezeu.

Visul acesta e unul din visele “mari”, cum le numea Jung, ca și celelalte, de altfel (*Daniel*, 4, 1-24). Două elemente atrag atenția în tâlcuire: imaginea de putere pe care o sugerează colosul și a pietrei aruncate de o mână nevăzută. În celălalt vis, imaginea copacului ilustrează puterea. La porunca unui înger, copacul e tăiat, iar butucul pedepsit să rămână șapte ani în iarba câmpului, ca să se arate că deasupra puterii lumești se află puterea divină. Nabucodonosor va fi alungat, într-adevăr, iar după șapte ani va reveni, mai înțelept, smerit: “Acum, eu, Nabucodonosor, laud, înalt și preamăresc pe Împăratul Cerului; toate faptele Lui sunt adevărate și căile Lui drepte, iar pe cei ce umblă mândri poate să-i smerească!”

O situație aparte au, în *Vechiul Testament*, vedeniile-alegorii și vedeniile-parabole. Deosebirea o indică, desigur, gradul de metaforizare, ca și în cazul viselor de acest fel. Tudor Vianu includea în rândul metaforelor alegoria și parabola, contrazicând pe unii autori de poetici, care le negau această calitate. Distincțiile lui T. Vianu ne interesează, deoarece, azi, perspectiva asupra raporturilor dintre ele urmează, în fapt, sugestiile sale. “Fabula și parabola sunt alegorii *închise* (s.a. – T.V.), cei doi termeni ai comparației subînțelese care le constituie fiind deplin cristalizați, astfel că spiritului îi este cu ușurință posibil să recunoască pe cel dintâi sub învelișul sensibil al celui de al doilea”.¹⁸ În rândul alegoriilor *deschise* sunt incluse, în același context al discuțiilor, ghicitorile. Lessing distinge fabula (alegoria) de parabolă prin gradul de individualizare a situației de viață înfățișate.¹⁹ O fabulă prezintă o situație *reală*, întâmplată cândva, situată în timp și spațiu, în timp ce în parabolă situația e numai *posibilă*. Parabola transmite mesajul “Iată ce se întâmplă dacă... sau când...”.

Fabula, alegoria, ghicitoarea țin de un stadiu mai vechi al literaturii. În *Judecătorii* (14, 12-18), reținem ghicitoarea lui Samson, în *II Regi* (12, 1-6), pilda lui Natan prorocul, în *Iezechiel* (cap. 15, 17, 19), o serie de alegorii, de fapt “ghicitori”, cum sunt numite (v. cap. 17, 2): vița de vie (Ierusalimul), vulturul și cedrul, leoaica și via ș.a. O parabolă, foarte apropiată ca și construcție narativă de cele din *Noul Testament*, prezintă prorocul Isaia (cap. 5, 1-6): un prieten avea o vie pe care a îngrijit-o cu mare atenție, dar a făcut, în loc de struguri, aguridă. Evident, nu-i mai rămânea decât să o părăsească, să o lase pradă tuturor calamităților. Multe profeții despre Israel pornesc din această situație exemplară de viață, în care n-a intervenit forța metaforei decât în măsura specifică oricărei ficțiuni.

Cu totul altfel se întâmplă în vedeniile-alegorii ale lui Ieremia, Iezechiel, Daniel, Amos, Zaharia sau, exemplul cel mai semnificativ, în *Apocalipsa* Sfântului Ioan Teologul. Ieremia (24, 1-2) are vedenia coșurilor cu smochine, unul cu smochine “foarte bune”, celălalt

¹⁸ Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Ed. Tineretului, București, 1965, p. 107.

¹⁹ *Apud* T. Vianu, *op. cit.*, p. 106. T. Vianu discută afirmațiile lui Lessing din *Tratatul despre fabulă* (1749).

“foarte rele”. Pe trunchiul acestei imagini reale, banale, se transmite profeția despre cei pe care Domnul îi va privi cu bunăvoință și despre ceilalți, decăzuți, îndepărtați de credință, care vor fi aruncați, distruși. Pentru un mesaj asemănător, Iezechiel reia simbolismul viței de vie (cap. 15). Imaginea-simbol a copacului apare la același proroc (cap. 17) într-o vedenie-alegorie semnificativă pentru destinul poporului său. Analizând mai multe vedenii, vise, observăm o tendință de cristalizare a conținuturilor semantice ale unor imagini. De altfel, dicționarele de vise nu sunt altceva decât dicționare de simboluri, interpretate în funcție de asemenea tendință, când nu rămân, bineînțeles, pure fantezii. Și în cadrul aceleiași imagini există fluctuație, în funcție de anumiți parametri. Mircea Eliade distingea, în legătură cu simbolul arborelui, șapte interpretări principale, pornind de la ideea că trebuie să știm “ce funcție religioasă (s.a. – M.E.) împlinește arborele”, “ce revelează și ce semnifică” (s.a. – M.E.) și “în ce măsură ar fi legitim să căutăm o structură coerentă sub aparenta polimorfie a simbolismului arborelui”.²⁰ Studiind simbolurile onirice, literare etc., ies în evidență raporturile cu fenomenul cultural, din care ele absorb conotații, sensuri, detalii, structurându-le după exigențele contextului “narativ” în care apar. Clasificarea lui Mircea Eliade întărește această afirmație. În “cultele vegetației”, savantul identifică următoarele grupe de imagini-simbol: 1. ansamblul piatră-arbore-altar, ca *microcosm* (Australia, China-Indochina-India, Fenicia, Egeea); 2. arborele-*image* a Cosmosului (India, Mesopotamia, Scandinavia etc.); 3. arborele-*teofanie* cosmică (Mesopotamia, India, Egeea); 4. arborele-*simbol al vieții*, al fecundității inepuizabile, al realității absolute, izvorul nemuririi (“Arborele Vieții”); 5. arborele-*centru al lumii și suport* al universului; 6. arborele antropogen; 7. arborele-simbol al reînvierii vegetației, al primăverii și al “regenerării” anului.²¹

În vedenia-alegorie a lui Iezechiel, de exemplu, se impune prima accepțiune, *arborele-microcosmos*, simbol al unui popor între alte popoare. Vedeniile-alegorii ale lui Daniel (7, 1-14; 8) și Zaharia se apropie foarte mult de atmosfera din *Apocalipsa* Sfântului Ioan prin dimensiunea eschatologică. Daniel vede (“Văzut-am în vedenia mea din timpul nopții...”) patru vânturi care sfredelesc marea “cea necuprinsă”, de unde ies patru fiare uriașe, “una mai deosebită decât alta”: prima seamăna cu un leu, a doua cu un urs, a treia cu un leopard, iar a patra nu se aseamăna cu nici una din vietățile cunoscute: avea zece coarne. Stăpânirea lor înfrigorantă este luată când apare “Cel vechi de zile”: “Am privit până când au fost așezate scaune și s-a așezat Cel vechi de zile; îmbrăcămintea Lui era albă ca zăpada, iar părul capului său curat ca lâna; tronul său, flăcări de foc; roțile lui, foc arzător. Un râu de foc se vărsa și ieșea din el; mii și mii îi slujeau și miriade de miriade stăteau înaintea Lui! Judecătorul s-a așezat și cărțile au fost deschise” (*Daniel*, 7, 9-10). În vedenie apare Fiul Omului, Căruia Cel vechi de zile îi dă “stăpânirea, slava și împărăția și toate popoarele, neamurile și limbile îi slujeau Lui. Stăpânirea Lui este veșnică, stăpânire care nu va trece, iar împărăția Lui nu va fi nimicită niciodată” (*Daniel*, 7, 14). Zaharia, încă din primul capitol al cărții sale, povestește o vedenie-alegorie. I se arată un om călare pe un cal roșu, care “stătea

²⁰ M. Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o prefață de G. Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului, trad. Mariana Noica, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 252. V. și *Imagini și simboluri*, trad. de Alexandra Beldescu, pref. de G. Dumézil, Humanitas, Buc., 1994, pp. 200 și urm.

²¹ *Idem, ibidem*, pp. 252 și urm.

între munți, într-un loc umbros, și în urma lui cai roibi, murgi și albi”. Ca și Daniel, primește de la înger explicarea simbolurilor din alegorie. Cele patru fiare vor fi patru stăpâniri care vor asupri pământul până la venirea Fiului Omului. Caii din cealaltă vedenie sunt “solii pe care i-a trimis Domnul ca să cutreiere pământul” (*Zaharia*, 1, 9) și, evident, să-l cerceteze.

Sunt cunoscute dificultățile deciptării alegoriilor din *Apocalipsa* Sfântului Ioan. Unele simboluri se adresează unui anumit context istoric, altele îl depășesc. Mircea Eliade considera că pentru a ni se revela totalitatea unui simbol, trebuie să știm că diversele semnificații “se solidarizează în chip de sistem” și că eventualele contradicții se rezolvă “de îndată ce simbolismul este considerat în ansamblul său, îndată ce i se descoperă structura”.²² Interpretarea unor pasaje din *Biblie* a generat o disciplină de studiu, hermeneutica biblică, tocmai din preocuparea de a evita “interpretările particulare”, de care vorbea și M. Eliade.

O situație specială au parabolele din *Noul Testament*. Iisus n-a ales întâmplător această modalitate de a comunica adevăruri esențiale. Ele depășeau puterea de înțelegere a ucenicilor sau a mulțimilor care îl ascultau. Situații simple de viață, prin care e posibil ca omul să treacă oricând și să se comporte sau nu, să gândească sau nu ca unul din personaje: Un bărbat, înțelept, își construiește casa pe stâncă, iar când vin ploaia, furtuna, vântul mare nu o pot clinti; în schimb, bărbatul nechibzuit își clădește casa pe nisip (*Matei*, 7, 24-27). Păstorul căruia i s-a răătăcit o oaie din cele o sută le lasă pe cele nouăzeci și nouă și se duce să o caute (*Matei*, 18, 12). Semințele aruncate de un semănător ajung lângă drum, pe loc pietros, între spini, ori în pământ roditor (*Marcu*, 4, 2-20). Un om își sâdește o vie, o împrejmuiește, construiește teasc, turn și o dă în grija unor lucrători, dar aceștia, când își trimite slugile să ia roadele, le omoară pe rând; apoi, la sfârșit, stăpânul crede că dacă își va trimite fiul se vor rușina. Lucrătorii cei răi îl omoară și pe el, ca să le rămână lor moștenirea. Bineînțeles, stăpânul va veni, va lua via, o va da altora și pe lucrătorii cei răi îi va pedepsi (*Marcu*, 12, 1-9). Un om, coborând de la Ierusalim, a fost atacat de tâlhari și lăsat în nesimțire. Un preot trece pe lângă el, dar nu-i dă atenție, apoi un levit procedează la fel, dar unui samaritean i se face milă, se apropie de el, îi leagă rănilor, îl duce într-o casă de oaspeți și-l lasă în grija gazdei, asigurând-o că va plăti la întoarcere pentru cel aflat în dificultate (*Luca*, 10, 30-37). Un om avea doi fii și cel mai tânăr îi cere partea lui din avere, la un moment dat. Tatăl împarte averea, iar tânărul o risipește într-o țară îndepărtată “ trăind în desfătări”. Desigur că nu trece mult și dă de fundul sacului. A început să ducă lipsă, mai ales că prin acele locuri s-a abătut o foamete mare. Cumva “s-a lipit”, spune textul, de unul din locuitori, care îi îngăduie să păzească porcii. Ajunsese până acolo încât ar fi vrut ca măcar din roșcovele date la porci să mănânce, dar nu i se dădea voie. Într-o zi, se gândește să se întoarcă la tatăl său, să-și ceară iertare și să-l roage să-l facă slugă, fiindcă fiu nu se mai putea numi. Tatăl, spre surprinderea lui, îl primește cu mare bucurie și face ospăț, căci “acest fiu al meu mort era și a înviat, pierdut era și s-a aflat”. Celălalt fiu, când se întoarce din țarină și află pricina veseliei, se supără pe tatăl său, care îl mângâie, explicându-i că nu e vorba de o nedreptate, ci de sărbătorirea învierii fratelui său din păcat (*Luca*, 15, 11-32). Un fariseu și un vameș “s-au suit” la templu să se roage. Fariseul mulțumește lui Dumnezeu că nu e ca oamenii ceilalți, lacom,

²² *Imagini și simboluri, cit. supra*, pp. 202-203.

nedrept, “răpitor”. Că nu e ca vameșul. Iar vameșul își plângea păcatele neîndrăznind măcar să ridice ochii spre cer, implorând mila lui Dumnezeu. Bineînțeles, cel smerit “s-a coborât mai îndreptat la casa sa”. (Luca, 18, 9-14).

Hegel definea expresiv acest tip de narațiune în *Prelegeri de estetică*: “Cuprinzând evenimente din cercul vieții cotidiene, cărora le atribuie o semnificație mai generală și superioară, parabola urmărește să facă inteligibilă această semnificație cu ajutorul unor întâmplări care, considerate pentru sine, sunt de toate zilele.”²³

Literatura secolului nostru și, în general, artele narative (filmul, teatrul ș.a.) vor exploata forța parabolice. În centrul operei lui Kafka (*Procesul*, *Castelul*, *Metamorfoza*), se află sugestii parabolice. *Ciuma* (1947) lui A. Camus este romanul unei lumi surprinse într-un moment de criză, meditație asupra a ceea ce a fost războiul, avertisment însoțit de mesajul optimist despre forțele umane, capabile, prin sacrificiu, să regenereze lumea. Un film al lui Andrei Tarkovski (*Călăuza*, 1979) înfățișează un alt Oran (orașul unde se petrece acțiunea în romanul lui Camus), lovit de fel și fel de primejdii, între care cea nucleară nu e ultima.

Cele trei personaje (Călăuza, Savantul-fizician, Scriitorul) pătrund într-o “zonă”, tărâm încărcat de mister, unde totul se petrece după modelul fantastic și oniric. “Zona” se lasă înțeleasă și astfel cucerită de cel care știe să o “citească”, are armele sufletești necesare: credință, nădejde și dragoste. O lume încearcă să-și regăsească suflul, tulburată de întâmplări dramatice, catastrofale (la nivel individual și colectiv). În această lume, omului i se oferă șansa mântuirii, a salvării sufletului. Al. Paleologu, în eseu “*Călăuza*” sau *Căutarea Graalului*²⁴, cerceta elementele care ar grupa sensurile imaginilor și aducea în discuție mitul lui Sisif – motivul călătoriei (Ulise), al inițierii în tainele “coborârii în Infern” ș.a., însă, ca și în *Castelul* sau *Ciuma*, rămâne ceva în afara observației, câteva aspecte de “dincolo”. În “zonă” ești sau nu, în funcție de o anumită capacitate de a recepta semnale dinspre acel “dincolo”.

Ideea că nu face parte din lumea visată îl încearcă adesea și pe cel ce visează. Ieșirea din “ficțiune” (adică trezirea) produce *sentimentul* frustrării, înstrăinarea. Din acest punct de vedere, alegoria și parabola au creat posibilitatea exprimării unei dimensiuni dramatice a condiției umane. Ființa umană se află la granița dintre o lume visată ori creată de propria imaginație, fantezie și o lume a cărei concretețe și ale cărei legi sfidează pe “visător”. În Evul Mediu, alegoria, transformată din simplă figură retorică în mijloc compozițional, construiește viziuni creatoare asupra lumii și a destinului uman, de la *Romanul trandafirului* (Guillaume de Lorris, sec. al XIII-lea), până la *Călătoriile lui Gulliver* (J. Swift, secolul al XVIII-lea).

3. Integrată acestei linii de evoluție, *Istoria ieroglifică* (1705) a lui Dimitrie Cantemir demonstrează cât de puternică poate fi alegoria atunci când își asociază și simbolismul transei onirice. Într-o vreme când alegoria începuse să nu mai corespundă unei sensibilități care se îndrepta spre alte formule artistice, Cantemir, înaintea lui Swift (*Călătoriile...*, începute, după toate probabilitățile, în 1720 sunt publicate în 1726), îi reconsideră disponibilitățile, scriind (dacă ar fi să situăm cartea lui într-un interval mai larg de istorie literară) un roman de “tranzicție” de la

²³ G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. D.D. Roșca, Ed. Academiei, București, 1966, p. 398.

²⁴ Al. Paleologu, *Alchimia existenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, pp. 208-217.

simpla “lectură” a evenimentelor istorice (cronicile) la decodarea lor. Iar pentru aceasta, deocamdată, mijlocul cel mai potrivit părea alegoria. Alegoria lui Cantemir sugerează sensul mai profund că istoria oferă momente inextricabile, încâlcite până peste măsură, încât viața însăși pare fantezie și trebuie “lămurită”, “descifrată”. Inorogul se distinge de dușmanii săi și prin capacitatea de a trăi în ficțiune, de a vedea “dincolo: “că fantezia la proști, spune naratorul, cele văzute numai a închipui poate”.²⁵ Alegoria ar fi, așadar, un antidot, cum mai târziu, în romanul secolului nostru, în teatrul absurdului, va fi parabola. De fapt, competiția între modelele existențiale, cel propus de autor și cel dat, are rădăcini, s-a văzut, în parabola biblică. D. Cantemir pune visul, în contextul alegoriei sale, într-o ecuație foarte apropiată de complexitatea abordării simbolismului său în vremuri apropiate de noi. Elvira Sorohan observa cu justete că “revitalizează acest procedeu (al inserției – n.n., O.M.) cu efect de surpriză narativă, îl investește cu un hotărâtor rol divinatoriu (episodul luptei inegale între Inorog și Corb), îl încarcă de simboluri culese din mitologie, alchimie, medicină ocultă, filosofie hermetică, texte biblice sau din cărțile de tălmăcire a viselor cu circulație în Orientul Apropiat etc.”²⁶. Caracterului premonitoriu despre care vorbește Elvira Sorohan i-am adăuga și intenția lui Cantemir de a-și supune personajul unei probe, care îl ridiculizează în fața propriei conștiințe (a reprezentării despre sine), în fața cititorului și, bineînțeles, a realității concrete. Sugerarea unei dimensiuni în care nu poate pătrunde Hamelionul, căci la visul lui ne referim,²⁷ în care nu “manevrează”, ci e “manevrat”, duce la umilire. Hermeneutul narator își dovedește superioritatea prin încifrarea imaginilor, prin dexteritatea cu care pune în mișcare simboluri, aluzii, imagini. *Confesiunii* Inorogului către Șoim, o coborâre conștientă în Sine, îi răspunde contrapunctiv invitația la introspecție prin vis, pe care, bineînțeles, Hamelionul nu o înțelege, o ignoră și o interpretează la un nivel mediocru, de oniromanție populară. Așa se explică formulările paradoxale de început: “somm fără somm și odihnă fără odihnă îl chinuia, atâta cât cu ochii deschiși somna și cu toată fantazia deșteptată visa”²⁸. Dezlănțuirea inconștientului îl copleșește. Prin teribilul val de imagini torturante se exprimă, de fapt, o realitate a ființei Hamelionului, care a înmagazinat prea mult venin în acțiunile malefice, întors acum, prin vis, împotriva sa. În lumea onirică își pierde identitatea, în timp ce identitatea Inorogului se revelează în esență, măreția și puterea ei. Imaginile hiperbolizează în vis: Hamelionul visează că umblă pe marginea unei ape, unde se află “niște hingiuri dese și înghimpoase și niște copaci frundzoși și umbroși, atâta cât de desimea și grosimea umbrelor ce avea, precum de tot soarele le lipsește și peste tot întunecul căptușește i să părea”. Un foc mare vede înainte, “cât cu vârful parăi nuării ceriului pătrundea”, apa și focul scot “mari și groaznice plesnete”. I se arată în foc “o jiganie groaznică”, asemănătoare cu șopârla (desigur, o salamandră), care “fără sațiu jăratecul păștea și de mare lăcomie și spudza înghiția”. Vederea salamandrei dezlanțuie o poftă și o sete mistuitoare de a se bucura de plăcerile pe care le trăia hidosul

²⁵ D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, vol. II, ediție îngr., note și glosar Ion Verdeș și P.P. Panaitescu, Ed. Minerva, București, 1983, p. 7.

²⁶ Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 230.

²⁷ Vezi comentariul Elvirei Sorohan despre sensurile plasării visului din punct de vedere compozițional, în *op. cit.*, pp. 229-237.

²⁸ *Op. cit.*, p. 5. Urmează citate de la pp. 5-7.

animal: “simțire resimțită simt și pătimire nepătimită pat...”. La cerere, salamandra îi recomandă “ouăle șerpelui vii”, iar Hameleonul le caută torturat de lăcomie: “porni prin toate malurile a cerca toți câmpii și dealurile a cutreiera și toate boltele copacilor, găurile țărurilor și crăpăturile pământului a scociorî începu...”. A găsit ouăle șerpelui “carile ohendra să cheamă” și “fără de nici o îngămală le sorbi”. Naratorul notează ironic: “Însă după fire și doftorul, după doftor leacul și după leac ca acela tămăduirea care i să cuviniia îi vini, de vreme ce nu chipul boalei în chipul sănătății, ce forma răului într-altă formă mai rea și mai cumplită s-au mutat”. Ouăle ohendrei, găsind loc prielnic, fac pui și îl muncesc cumplit pe Hameleon: “din pânțele-i ieșind, peste trup i să împletecna, de grumadzi i să colăciia, îl pișca, îl mușca, și nu laptele, carile nu avea, ce sângele, carile de prin toate vinele i să scurgea, îi sugea”. Atunci, chinuit ca în iad, își aduce aminte de “mare și minunată puterea cornului Inorogului asupra a toată otrava.” Pe Inorog îl vede într-un munte foarte înalt, inaccesibil, înconjurat de “prăpăști, hârtoape și păhârnituri groaznice”.²⁹ O pasăre (Corbul) îl atacă, vrând să se așeze pe corpul lui. Inorogul o lovește la un moment dat cu cornul și o aruncă în prăpastie. Hameleonul nu mai simte, în acel moment, durerile, căci era atras de priveliștea luptei: “când puterea sufletului chiară în privala înțelegerii se înfîge, atuncea toate simțirile trupului dinafară amurțesc”. Leacul pe care îl cere Inorogului nu se poate aplica la “boala sufletului” (căci de o boală a sufletului era vorba). Urmează, totuși, o rețetă absurdă, cu un anumit rost în economia narațiunii: “receta leacului tău aceasta ieste: cornul cămilii, coama șerpelui, ochiul ghiuzului orb și unghile peștelui luând, în laptele aspidiei le fierbe, până din dzece ocă, dzece dramuri vor rămânea, carile în chipul – ale fiiului făcându-să, când soarele ca luna va scădea cu o parte pe la rane te unge, iară cu altă parte la sfârșitul soarelui, apă din fărnușuri de marmure și din pilituri de aur storcând, o amestecă, și în chipul șerbetului făcând-o, o bea, și așa leacul îți vii afla”. Hameleonul, văietându-se că nu va găsi asemenea leac, se trezește din coșmar.

În visul Hameleonului găsim unul din cele mai semnificative *vise literare*. De la D. Cantemir, care imită logica onirică, la oniricii români moderni, iată încă o linie de evoluție de studiat, mai mult decât interesantă.

Autorul tâlcuiește, în “scara” sa, diverse simboluri, lăsând pe Hameleon să se amăgească, după ce “toate cele dimpotrivă din gând izgonind, după plăcerea și pofta sa visul tâlcuia...”. Cu toate că rămân aspecte care îl pun pe gânduri, stabilește sensuri favorabile. Leacul propus de Inorog e o mostră de absurd, dar unui caracter malefic nu i se poate răspunde decât astfel. Absurdul lingvistic, destinat să lecuiască absurdul lumii interioare a personajului, interferează absurdul situațiilor existențiale onirice, ca, mai târziu, în cărțile lui L Carroll.

Interesează mai puțin, în acest context, raportul dintre simboluri și realitate. Atenția noastră are în vedere funcționalitatea visului, ca element central al *Istoriei ieroglifice*. O succesiune de tâlcuiri marchează evoluția conflictului. Hameleonul, după tâlcuirea pentru sine, realizează una pentru Șoim, personaj apropiat Inorogului, dovedind inconsecvență morală și în această împrejurare. Visul înregistrează amprenta sufletului, transformată în imagini. Când e întrebat Șoimul cum ar înțelege visul, Hameleonul, de teamă că află adevărul, de teamă ca nu

²⁹ Până în acest moment, visul are caracter *retroactiv*, reluând, într-o simbolistică specifică *Istoriei ieroglifice*, aspecte din viața personajului. Urmează secvența centrală, a luptei dintre Inorog și Corb, tot o reiterare, iar, în final, secvența *premonitorie* a izbăvirii Inorogului.

cumva Șoimul să fi pătruns sensurile adevărate, pe care și el le intuia, “pe scurt mintea a-i căptuși siliia” și “la unele prindzindu-se, la altele neprindzindu-să, izbândirea visului nădind și cârpind în scurte cuvinte, lungi și late viclesuguri acoperiia”.³⁰

Personajele, inclusiv Inorogul, trăiesc într-un mediu unde se practica tâlcuirea viselor. Când Plotunul (Cerbul, Scarlat Caragea) e trimis la Inorog (partea a doua a cap. al XI-lea) să-i ceară iertare, Inorogul reia simbolistica visului, invitându-l pe Hamleon să analizeze visul de odinioară ca “adevărații onirocriți”, în sensul sugerat de izbânda Inorogului, adică îl invită să renunțe la minciună și să privească realitatea în față, oricare ar fi ea.³¹ Trebuie să interpretăm reluarea visului, cu puțin timp înainte de deznodământ, ca o invitație făcută Hamleonului la cunoașterea de sine și la eliberarea de ceea ce “obrazul rușinează” și “sufletul ucide”, ca o pecete a destinului (favorabil Inorogului), iar, din punctul de vedere al naratorului, ca o imagine necesară pentru a subordona toate elementele caleidoscopice ale narațiunii. Visul din partea “a șaptea” organizează magnetic diferite ramificații narrative (scrisori, fabule, digresiuni etc.), concentrând liniile de forță ale narațiunii și prefigurând finalul, apoteoza Inorogului. El arată celor în cunoștință de cauză pecetea “de sus”, mai ales în cea de a treia reluare. Forța lui se îndreaptă nu spre realitate, pe care a prevestit-o, ci, retroactiv, spre oameni, în primul rând spre Hamleon, o piesă oarecare în angrenaj. Astfel, visul, prin funcționalitatea complexă pe care o capătă, nu are numai un simplu rol moralizator, cum ar lăsa la un moment dat naratorul să se vadă, acel rol “pedagogic”, specific alegoriei: “Iar Hamleonul, în groapa carea singur au săpat, într-aceiași singur au cădzut”; “După aceasta, sfârșitul și izbânda dreptății în curând să așteaptă, ca ce au sămănat, aceia să secere, și ce ș-au așternut, pre aceia să se culce...”³²

Așadar, Cantemir intuiește valențele alegoriei onirice. Swift va utiliza, în descrierea *Călătoriei în Lilliput* a lui Gulliver o cheie onirică. Visul o face plauzibilă, e substanța necesară pentru a da credibilitate episoadelor care urmează. După eșuarea vasului cu care călătorește, personajul ajunge la țărm, doborât de efortul de a se salva: “Din pricina oboselii, căldurii și a vreo jumătate de pintă de brandy pe care o băusem când am părăsit vasul, m-am pomenit picotind. M-am tolănit pe iarba foarte mărunță și moale și am dormit mai adânc decât îmi amintesc să mi se fi întâmplat vreodată...”³³. Pentru a relata întâmplările din celelalte călătorii, Swift nici nu mai consideră necesar să recurgă la artificii inițiale. Parabola funcționa în parametrii ei moderni.

Pentru a sublinia ideea că D. Cantemir depășește un stadiu vechi al înțelegerii narațiunii onirice, E. Sorohan amintea visele din *Dafnis și Hloe*, romanul lui Longos, cele din *Etiopica* lui Heliodor, unde se exploatează caracterul lor oracular, într-o linie, am spune, tradițională, neschimbată din Antichitate.³⁴

³⁰ *Op. cit.*, p. 29.

³¹ *Op. cit.*, p. 181.

³² *Op. cit.*, p. 181.

³³ Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, trad. Leon Levițchi, prefăta Vera Călin, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 6.

³⁴ E. Sorohan, *op. cit.*, p. 230.

Bibliografie

- Cantemir, D., *Istoria ieroglifică*, vol. II, ediție îngr., note și glosar Ion Verdeș și P.P. Panaitescu, Ed. Minerva, București, 1983
- Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1990
- Daniel, Constantin, *Scripta aramaica*, 1, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, pp. 126 și urm.
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o prefață de G. Dumézil și un *Cuvânt înainte al autorului*, trad. Mariana Noica, Ed. Humanitas, București, 1992
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, trad. de Alexandra Beldescu, pref. de G. Dumézil, Humanitas, Buc., 1994
- Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*. Trad. și note Vasile Dem. Zamfirescu. Prefață de Romul Munteanu, Ed. Univers, București, 1980
- Hegel, G. W. Fr., *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. D.D. Roșca, Ed. Academiei, București, 1966
- Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé annoté par le Dr. R. Cahen, Gallimard, Paris, 1964
- Jung, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Denoël, Paris, 1964
- Jung, C. G., *Puterea sufletului*. Antologie. Prima parte. Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Ed. Anima, București, 1994
- Jung, C. G., *L'homme à la découverte de son âme*, Génève et Hachette, Paris, 1962
- Kernbach, V., *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, București, 1983
- Laplanche, Jean și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, coord. al trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Humanitas, București, 1994.
- Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, Eseuri. Trad. și note de Mariana Rădulescu, Ed. Meridiane, Buc., 1995
- Paleologu, Al., *Alchimia existenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1983
- Pleşu, Andrei, *Limba păsărilor*, Ed. Humanitas, București, 1994
- Pontalis, J. B., *Atracția visului. Dincolo de psihanaliză*, trad. Monica Pârvu, Ed. Humanitas, București, 1994
- Sorohan, Elvira, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Ed. Minerva, București, 1978
- Swift, Jonathan, *Călătoriile lui Gulliver*, trad. Leon Levițchi, prefața Vera Călin, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, Ed. Tineretului, București, 1965