

***THE LOST BOOK ("CARTEA PIERDUTĂ. O POETICĂ A TRAUMEI") BY ION MUREȘAN. THEORETICAL BASES OF AN ORPHIC POETICS***

**Vasile Feurdean**

**PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș**

*Abstract: The essays compiling the volume Cartea pierdută (o poetică a urmei) is I. Muresan's first document with programmatic value and at the same time an authentic treatise of an implicit poetics that reveals his conception about the status of poetry and the poet's condition.*

*While we assume that the above mentioned volume comprises the basis of I. Muresan's poetics, the present paper aims at circumscribing the essential coordinates of his conception about art, which are hidden behind the mythical-allegorical narratives that compose the substance of this work.*

*In our view, the underlying concept of this book and generally of I. Muresan's poetics is the husserlian concept of "eidetic image". The emblematic metaphor of "eidetic paradise", reminding of the plenitude of primordial creative powers, is also derived from this philosophical concept. The "lost book" metaphor from the title of the volume should be seen as subsumed to this concept as well, in order to configure an archetypal and totalizing image of the revelatory, cosmogenetic nature of the poetic language. As a matter of fact, the meaning of "eidetic metaphor" in I. Muresan's view refers to the pure perception, unaltered by concept, and to the force of poetic (re)presentation of ideas or to the emergence capacity of some pregnant images. These images have no ontological correlate, and are by no means the reflex of some logical, rational reductions, but embed a complex metaphorical semantics. In order to access the "eidetic images" the poet plunges into the myth and re-creates archetypal paths. He turns back into a child, the child goes back to his mythical arch-father, fictionalized in fairy tales, and the latter goes deeper in time towards his orphic archetype. Orpheus recreates the being in the Idea, and the journey towards the origin of the being coincides with his return to the origin of the poetry. Embodiment of the force of the verb, Orpheus is the only one that can explore that what cannot be explored, and foresee the essential space of poetic dwelling. He can embody the invisible in order to recuperate the sacred order of the "eidetic paradise". Looking back, he denies the communion with the Divinity and assumes the condition of the permanent searcher for the absolute, the condition of the Titan who rewrites "the lost book" of the originary worlds that are at the basis of the authentic art.*

*In this perspective, the volume is an implicit poetic art where the Poet – as Orpheus and all those possessed by Idea – transgresses the realms of the real world and of his personal memory, and, in that he is fascinated by this mythical "return to the origins",*

*makes the ontological jump into “the other realm”, and so he succeeds to cross the forbiddingness threshold of consciousness through demonia.*

**Keywords:** „eidetic image”. „eidetic paradise”, myth, orphism, childhood.

***Cartea pierdută (o poetică a urmei) de Ion Mureșan (Bistrița, Editura Aletheia, 1998) – repere teoretice pentru o poetică orfică***

Eseurile care alcătuiesc volumul *Cartea pierdută (o poetică a urmei)* se constituie într-un prim document cu valoare programatică, într-un autentic tratat de poetică implicită care dezvăluie concepția lui I. Mureșan cu privire la statutul poeziei și la condiția creatorului.

Pornind de la premisa că volumul citat conține fundamentele poeziei lui Ion Mureșan, demersul nostru investigativ urmărește să circumscrie coordonatele esențiale ale concepției sale despre artă camuflete sub cupola narațiunilor mitico-algorice sau autobiografice<sup>1</sup> care compun substanța acestei lucrări.

Aparent, Ion Mureșan scrie despre basm, însă poetul se substituie eseistului, deoarece „vorbirea despre basm” nu este decât o vorbire indirectă despre poezie sau chiar directă, după cum arată Al. Cistelean. În viziunea criticului, eseurile „reconstituie, de fapt, «o poetică a urmei»”, în sensul că, prin intermediul „analizei structurale a unor toposuri, fie tratând temele de basm în alegorie, fie pe față, Ion Mureșan își redactează, de fapt, propria poetică”<sup>2</sup>.

Registrul „realist”, tonul ușor ironic și aspectul spontan, ludic în care este elaborat întreg volumul creează doar aparent impresia de fragmentarism, de incoerență. În esență, *Cartea pierdută* nu face rabat de la rigorile unui text de o înaltă ținută științifică și se propune, prin jocul alegoric al imaginației și al intelectului, ca un document programatic – în versiune poetic-confesivă – ca o meditație gravă asupra statutului poetului în societatea contemporană și asupra condiției scriiturii în lumea (post)modernă.

Potrivit înțelegerii noastre, în centrul problematicii cărții stă conceptul husserlian de «*imagine eidetică*» care fundamentează teoretic poezia sa. Din acest concept filosofic derivă metafora emblematică a «*paradisului eidetic*» care evocă plenitudinea puterilor creatoare primordiale. Lui i se subsumează și metafora „*cărții pierdute*” din titlul volumului, pentru a configura o imagine arhetipală, totalizatoare a naturii

<sup>1</sup> Iulian Boldea (coord.), *Ion Mureșan: Poetul for ever*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2008, p. 14: „Cartea pierdută – o poetică a urmei” e o carte despre copilărie. Ideea era că toți ducem în noi un copil aflat într-o anume treptată degradare sau mort. Eseurile despre basm alternează cu tablete despre copilăria mea, fragmente ale unei oglinzi în care se mai văd fragmente din copilul din mine. Altfel zis, am pus basmele copilăriei în paralel cu copilăria ca basm” (Alexandru Vlad în dialog cu Ion Mureșan).

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 86-87 (Al. Cistelean).

revelatoare, cosmogenetice a poeticului. De altfel, accepția conferită de Ion Mureșan «imaginii eidetice» este aceea de percepție pură, prereprezentatională și preconceptuală, forță de (re)prezentare poetică a ideilor sau capacitate de emergență a unor imagini pregnante. Aceste imagini sunt lipsite de un corelat ontologic, deși dau impresia că sunt direct și profund relaționate cu acesta sau își creează ele însele propriul corelat, substituindu-se referentului real. Ele se refuză a fi reflexul unor reducții logice, raționale, dimpotrivă se caracterizează printr-un semantism metaforic complex.

Încă din primul capitol al volumului, *Note la un paradis pierdut*, Ion Mureșan face referire la un concept filosofic, acela de *eidetică* («intuiție a esențelor») din fenomenologia husserliană. *Imaginea eidetică* este o mărturie stranie, paradoxală despre puterile omenеști pierdute ce au aparținut unei vârste mitice a omenirii, fiind asociată de autor cu *paradisul pierdut*. Ea este legată de o cunoaștere unitară, ciclopică, așa cum o concepea Homer atunci când a imaginat acea făptură himerică cu un singur ochi. Mai mult,  *imaginea eidetică* este dovada faptului că vederea este axul central în jurul căruia se structurează lumea în mintea omului: „înainte de a ajunge concept, lumea este, în mintea noastră, imagine”<sup>3</sup>, reflectare a unei esențe transcendente. În sprijinul existenței *vederii eidetice*, autorul aduce argumente de ordin științific referindu-se la experimentele de laborator ale lui E. R. Jaensch care atestă prezența la 85% dintre copii a unei „boli minunate” prin care aceștia se încăpățânează să vadă obiecte, tablouri, scene din viață chiar la mult timp după dispariția acestora din fața ochilor, fără a avea conștiința subiectivității imaginilor. Așa-zisa boală dispăre după vârsta de 16 ani, iar la indivizii maturi *eidetismul* ajunge să fie un fenomen extrem de rar, imaginația eidetică diminuându-se semnificativ și fiind, mai degrabă, o înzestrare deosebită, decât o remanență din perioada copilăriei. În viziunea lui Ion Mureșan, școala lui Jaensch atestă existența „unei vârste eidetice a omenirii, timpuri de aur, când cunoașterea îmbrăca forma imaginii intuitive, iar imaginea eidetică era modul de a fi al memoriei” (p. 8)

Ion Mureșan constată că numai copiii și poeții manifestă această capacitate misterioasă de emergență a unor imagini pregnante, nealterate de concepte. Cum este posibil procesul de focalizare a imaginilor eidetice de către cele două categorii de indivizi – copiii și poeții? Explicația autorului pentru legitimarea «*pierdutului regat al imaginației eidetice*» se construiește prin apelul la dovezi aduse din *psihologie* (Jaensch – experimentele realizate pe copiii care sufereau de eidetism), *filosofie* (concepția filosofului eidetic Edmund Husserl – care în ilustrarea teoriei sale și în conturarea metodei fenomenologice recurge constant la imaginație prin preferința pentru exemple de genul *zânelor, centaurilor, cailor înaripați* etc.), *artă* (Michelangelo – care vedea dormind în blocul de piatră inform statuia, Goethe – care păstra în memorie, multă vreme după ce-și încheia activitățile de cercetare, imaginea plantelor pe care le-a studiat), la care Ion Mureșan consideră de cuviință să adauge *pledoaria pentru basm, pentru lumea poveștilor* ce reiterează tipare arhetipale care abundă în mitologia și folclorul nostru și, nu în ultimul rând, *narațiunile autobiografice* (radiografie a memoriei personale, trimiterile la evenimente din biografia proprie – fabula referitoare

<sup>3</sup> Ion Mureșan, *Cartea pierdută (o poetică a urmei) de Ion Mureșan*, Bistrița, Editura Aletheia, 1998, p. 7.

la discuția poetului cu fetița unor prieteni pe tema desenelor pictate de aceasta *Caii de la marginea unei păduri/ Fetița în rochie roșie ascunsă în iarba albastră*).

Între categoriile umane amintite de I. Mureșan că au acces la *vederea eidetică*, un loc preferențial ocupă poeții, artiștii care – asemeni miticului luntraș Caron, peregrinul dintre lumi – trec adesea „apele învolburate ale Styxului”, ale cunoașterii conceptuale, logice, îndreptându-se către „cetatea eidetică” prin capacitatea de a nega fundalul cunoașterii lumii, de a reface mimesisul în act – de a reproduce în procesul creator energiea divină, fără a copia obiectul creației. *Eidetismul* eseistului I. Mureșan este, în fond, echivalent cu vizionarismul său poetic: „Paradisul eidetic, timp al necruțătoarelor miracole, cetate cu un singur stăpân – *Ochiul flămând* (subl. n.), ochiul dictatorial care își subjugă toate celelalte simțuri și, aproape suficient sieși, le compensează. O cetate nemărginită în care sabia conceptului nu tranșează, încă, lumea în gen proxim și diferență specifică. Percepția este mereu proaspătă. Haina de lucru a omului pare a fi, ca o impunătoare mantie, retina. De la identificarea obiectului cu imaginea lui și până la a folosi ca pe un obiect imaginea însăși este doar un pas. E drept, un pas de demiurg. Pasul de la reproducere la creație”<sup>4</sup>.

Ochiul de carne, „organ și obstacol” (V. Jankelevitch), nu poate vedea ce este *dincolo* și atunci se deschide *un alt Ochi*, „flămând”, fantasmatic, nestăpânit, demonic, prin care însuși poetul se cufundă în realul de *dincolo*. Pentru ochiul eidetic, *în afară* încetează să existe. El reface lumea *din interior* și străpunge carapacea realului și meandrele vieții, întorcându-se în sine și către sine, printr-o percepție atât de acută a realității interioare, încât ea devine, uneori, insuportabilă. Privirea lui nu se lasă invadată de imaginile lumii, ci este orientată în sens invers: ea asaltează realul, îi cucerește, rând pe rând, cu fantezmele ei devoratoare, domeniile, le asediază cu viziunile ei delirante întrupate în „cuvintele ei cărtitoare, clevetitoare și în toate culorile”, dotate și ele cu facultatea vederii. În fine, „monstrul” verbal care ia naștere din străfundurile ființei lirice pune stăpânire pe lume și obiectele ei și re-face la nivel ideatic unitatea ei fărâmițată.

Cuvintele redevin entități pure a căror trăsătură definitivă este, înainte de semnificare și desemnare, *vederea*; ele sunt dotate cu facultatea «vederii» *dincolo*, dar și cu proprietatea de a disloca și de a aduce în ființă «lumile de dincolo». Cuvintele poetice determină transgresarea materialității grele a realului, proces care coincide, simultan, cu un act sacramental de reabilitare a realului, de investiție a lui cu un nou sens și cu o valoare care-i legitimează existența, salvându-l de la provizoratul etern al unei substanțe amorfe, sterile, sfâșiate de contradicții ireductibile. Odată catalizată, «privirea perspectivală»<sup>5</sup> re-crează lumea pe orbita sa într-o dimensiune axiologică ce-i garantează relief și consistență. *Vederea* induce dorința de uniune cu Marele Tot, solidaritatea elementelor de la toate palierele cosmosului, contopirea ființei vizionare cu toate entitățile cosmosului și cu Dumnezeu.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 8-9.

<sup>5</sup> Adela Rezan, *Elemente suprarealiste în poezia optzecistă* (cap. Ion Mureșan – o poetică a epifaniei) - teză de doctorat, p. 473.

Vederea-viziune este, în esență, cheia înțelegerii operei lui I. Mureșan. Poetul vede acolo unde alții nu pot vedea, vede cu toate celulele, cu toate fibrele ființei sale, întrucât, așa cum remarcă și criticul Al. Cistelecan, poetul ar merita un premiu pentru acreditarea științifică a «*imaginii eidetice*»: „Un simț atât de tiranic la Ion Mureșan, încât nu doar toate se văd (atât cele văzute, cât și cele nevăzute, atât cele vizibile, cât și cele invizibile), dar și toate simțurile văd; ba mai mult, cuvintele înseși, înainte de a semnifica, se poartă ca niște vedenii în sine; ele sunt, de fapt, niște arătări originare, cu o corporalitate inițială, fondatoare. Poezia lui Ion Mureșan e fundamental una *epifanică*; ea transformă spontan lumea în arătare, activând reflex capacitatea halucinatorie a vederii.”<sup>6</sup>

I. Mureșan este „ochiul”, dar nu ochiul de carne, ci ochiul celălalt, ochiul interior, ciclopic care se definește prin facultatea pe care o deține, *vederea-viziune*. Este ochiul subjugat vederii, tiranizat de viziune. Ființa de eter nu mai are vederea limitată de ochiul de carne material, de organul-obstacol, întrucât vederea copleșește ochiul, dizolvând imaginile lumii în viziuni insolite, imprevizibile. Ele proliferază exponențial, se obiectualizează, acționând ca un liant metafizic între toate palierele universului. «Ochiul flămând» cu stihurile lui lăuntrice dictează poetului contragerea și expansiunea universului după un mecanism despotic – așa cum observa și Adela Rezan –, care distorsionează parametrii realității după bunul plac, având capacitatea de a modifica – de a dilata sau de a comprima – frontierele lumii până la dispariția lor totală. Astfel, demarcațiile între animat și inanimat, timp-eternitate, interioritate-exterioritate, realitate-mit-vis, antropos-cosmos-divinitate, iubire-creație-moarte, neființă-inecreat-ființă, derizoriu-profan-sacru, trecut-prezent-viitor, potență-act-produs se dizolvă sub regimul dictatorial al imaginației. *Vederea-viziune* abolește toate limitele ființei și ale lumii și reprezintă premisa călătoriilor inițiatice ale sinelui vizionar a căror finalitate constă în instituirea «lumilor vizionare».

Narațiunea alegorică care încheie eseul cu care debutează volumul și al cărei protagonist este Augustin Pod are rolul de a reliefa funcția sacră a *imaginii eidetice* prin evocarea figurii acestui personaj, el însuși o metaforă a *ființei eidetice* care își asumă atât condiția de depozitar, cât și de mesager al cunoașterii vizionare.

Pentru a accesa «*imaginile eidetice*», poetul plonjează în mit și reface trasee arhetipale. El redevine copil, copilul se reîntoarce la strămoșii săi mitici ficționalizați în basme – Făt-Frumos și chiar antagoniștii săi, zmeii – care coboară și mai adânc în timp la arhetipul lor orfic. Orfeu reface în Idee ființa, iar parcurgerea drumului către originea ființei coincide cu reîntoarcerea sa la originea poeziei. Întrupare a forței verbului, Orfeu e singurul care poate sonda insondabilul și poate întrezări spațiul esențial al locuirii poetice. El poate da corp invizibilului pentru a recupera ordinea sacră a „paradisul eidetic”. Privind înapoi, asemenea lui Orfeu, poetul reneagă comuniunea cu Zeul și își asumă condiția veșnicului căutător de absolut, a titanului care rescrie „*cartea pierdută*” a lumilor originare și cu care începe arta autentică.

<sup>6</sup> Al. Cistelecan, *Poetul ca eseist* în Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureșan: Poetul for ever*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2008, p. 91.



Realul glisează către imaginar, aventura de cunoaștere a eroilor mitici se confundă cu odiseea inițiativă a scriiturii. Dincolo de schemele mitice pe care le reiterează eseistul în încercarea de a-și recupera, prin scriitură, copilăria, *trecutul* devine o metaforă emblematică a *vârstei originare*, prin excelență, *poetice* a umanității, a «*paradisului eidetic*» care evocă plenitudinea puterilor creatoare primordiale, iar *copilul*, o *ipostază orfică a poetului* care are capacitatea de a accede la «*imaginile eidetice*» și de a rescrie „*Cartea pierdută*” a lumilor originare, recuperând, astfel, creația autentică. În acest sens, volumul ni se recomandă ca o artă poetică implicită în care *Poetul*, asemenea lui *Orfeu* și a tuturor celor posedați de Idee, transgresează granițele realului și ale memoriei personale și săvârșește, fascinat de această mitică „întoarcere în urmă”, saltul ontologic în „celălalt tărâm”, depășind pragul de interdicție al conștiinței prin demonie<sup>7</sup>.

O primă imagine arhetipală despre *condiția duală a poetului* e configurată în eseu *Poezia și pielea de porc*: „Între noi și poezie stă pielea de porc. Între omul diurn și cel nocturn stă pielea de porc.”; „Între porc și prinț stă pielea de porc. Între omul de duminică și omul de peste săptămână stă pielea de porc.”; „Noaptea, când patul are magnetismul oceanului, omul se apropie de frumos și de urât, de bine și de rău cu o nerușinare de prinț. Noaptea, dezbrăcând pielea de porc, oameniiucid și mângâie, înjură și spun poezii, fură și fac daruri... Ziua până și gândul la lucrările nopții devine brusc apăsător, iar istorisirea lor, de rușine. Ciudate și nelibere ființe sunt oamenii! Ziua ar da orice să poată arunca în foc pielea prințului, noaptea ar da orice să poată arunca în foc pielea porcului. Așa stând lucrurile, *oamenii se adună, se sfătuiesc (cu cine?) și sacrifică pe câțiva dintre ei care să le reprezinte cu nerușinare de porc rușinea de a fi prinți*. Aceștia sunt poeții. Lor le cedează omenirea povara unor puteri netrebuincioase. Magnifici și ticăloși, sfinți și curvari, asceți și bețivi, gingași și nerușinați, geniali și cretini, frumoși și aschimodii (parcă așa spunem despre ei atunci când le citim biografiile), ei sunt «mândria și oglinda lumii» și tot ei sunt «rușinea și spaima noastră» (Virgil Mazilescu).” (Ion Mureșan, *Cartea pierdută. O poetică a urmei*). Prin urmare, imaginea Poetului suferă o dublă filtrare simbolic-mitică odată cu asimilarea lui cu figura eroului ficționalizat în basme. Pe de o parte, Poetul este „bestia” supusă supliciilor care cutreieră ziua prin infernul materiei și al lumii îmbrăcat în „pielea de porc”<sup>8</sup>, iar, pe de altă parte, el redevine noaptea „prințul” care are acces la o realitate

<sup>7</sup> „De aici, ipoteza existenței unui „paradis eidetic” a cărui nostalgie o trăim, poate, și astăzi, paradis al miracolelor în care suveran este „Ochiul flământ” de real, întreținând iluzia unei percepții mereu vii a esențelor, de o proaspețime inalterabilă. Problema e cum poate omul modern (și, prin analogie, adultul din noi) să se întoarcă în această zonă a misterelor originare, fără a putea face însă pasul înapoi. Noi avem acum un alt orizont de cunoaștere și alte mijloace de asumare a realului, deja standardizate, într-o lume saturată de sens și de adevăruri convenționale care nu mai necesită vreun efort special de imaginație. (...) Doar poeții (simbolizați prin Orfeu) și copiii – precizează într-un loc autorul - ar mai putea infirma regula. Există un prag de interdicție pe care conștiința nu-l poate depăși decât, eventual, prin demonia unor „tehnic” speciale de cunoaștere, cu efect limitat, firește, și nu mai puțin controversat. Cu alte cuvinte, poetul vrea să reînvie „Cartea pierdută” a lumilor originare și s-o rescrie cu propria imaginație. Pentru asta pune față-n față întâmplările arhetipale din basm și mitologie cu imagini și mici „istorii” din existența lui biografică, mai ales din copilărie. Cel puțin în subsolul ei, cartea lui Ion Mureșan e o confesiune și un jurnal de creație.” (Boldea: 2008: 63).

<sup>8</sup> Despre importanța și semnificația acestui accesoriu de vestimentație cu funcție magică pentru protagonistul basmului, criticul Cornel Moraru afirmă următoarele: „Magia «pieii de porc» devine, astfel, un veritabil principiu

sacră, peregrinul orfic arhetipal angajat în captarea esențelor a cărui traseu existențial este raportat la o realitate noumenală. El este *ființa de frontieră*<sup>9</sup>, creatura stranie cu două fețe, un Ianus bifrons fundamental scindat între sordiditate și inocență, insul care locuiește concomitent două lumi, și în care, sub masca ciopârțită, hidoasă a aparențelor (și în „veșmântul” pieii de porc), renaște mereu *noul Orfeu* pentru a străbate adâncul infernal al originilor în căutarea esențelor.

În *Note despre povestitori I și II*, scriitorul înfățișează, prin intermediul unor anecdote și legende, misiunea pe care și-o asumă povestitorul de a repovesti lumea, așadar de a deveni tocmai autorul *miracolului creației spirituale, depozitarul memoriei lumii*. Eseul legitimează credința conform căreia, fără poveste, fără posibilitatea de a povesti și a ne povesti, omul nu înseamnă nimic sau înseamnă foarte puțin. Nevoia de poveste rămâne, de fiecare dată, vitală, infinită.

Alternanța ipostazelor asumate succesiv de Afin – acelea de personaj și narator – evidențiază funcția esențial diegetică a acestuia. Dacă personajul participă la întâmplări și săvârșește profeția pusă sub consemnul tăcerii, povestitorul încalcă interdicția și repovestește, re-plăsmuiește lumea din închipuire și o re-trăiește la nivel imaginativ. Pentru a păși în imponderabilitatea orizontului imaginativ și a-i da ființă, pentru a orândui lumea sub regimul închipuirii este nevoie de un catalizator. În cazul eroului Afin, catalizatorul este frica. Eroul inventează sub imperiul fricii de moarte o poveste, dar născocind fapte, plăsmuind narațiunea, se inventează pe el însuși, se re-crează ca povestitor.

În viziunea noastră, jocul personaj-narator devine fascinant în *Omul de piatră*, deoarece implică, la nivel hermeneutic, o pendulare între *primul raport semiotic*<sup>10</sup> *al limbajului ca atare, urma (semnificația cuvântului, funcția semnificativă a limbajului)* care semnifică lumea, reflectând-o în idee și *un al doilea raport semiotic al povestirii, al urmelor re-create din memorie, al recaptării Urmei divine primordiale (sensul textului, funcția creatoare de lumi a limbajului)* care transsemnifică lumea, o re-crează, *ștergând urmele primare* și reinvestindu-le cu valori noi care, la rândul lor, sporesc semnificația faptelor și a lumii și instituie universul povestirii după o logică care este intrinsecă narațiunii înseși.

---

poetic. Printre altele, acesta consfințește posibilitatea trecerii și comunicării paradoxale între lumi, regnuri și condiționări de tot felul (aparent incompatibile) ale ființei umane” (Boldea: 2008: 65).

<sup>9</sup> Mureșan, *Op. cit.*, p. 54-55: „(...) cel merit mezinei nu poate fi decât un *hibrid al nordului* (recele tărâm al întunericului), cu *sudul* (tărâmul zilei, al luminii). Este o ființă stranie, făptură de frontieră, creatură cu două fețe, copil născut spre a-ntreține scandalul: căci în fiecare zi, *întunericul* defilează ostentativ prin lumină cu fața lui de porc și, în fiecare noapte, lumina se furișează în ținutul inamic, purtând armură și chip de prinț.”

<sup>10</sup> În acest context, trebuie adăugat că jocul personaj-narator presupune a trece de la *vorbire la poezie*, de funcția intern-constitutivă a limbajului (*urma*, în termenii metaforici ai lui I. Mureșan) – funcția semnificativă, creatoare de sens, la finalitatea transsemnificativă a limbajului (*Urma primordială, re-creată din memorie*), constructivă de «lumi», care depășește finalitatea limbajului însuși, prin creația radicală de sens și coincide, de această dată, cu procesul „creației de lumi”. Vezi în acest sens, teoria blagiană a metaforei poetic-culturale (Blaga: 1937/ 1985), teoria coșeriană a dublului raport semiotic (Coșeriu: 1952, 1971, 1981, 2000) și contribuțiile poeticianului clujean M. Borcilă (Borcilă: 1987, 1993, 1994, 1995, 1997, 2000, 2002) care a corelat tipologia structural-funcțională a metaforei propusă de L. Blaga și a reconstruit-o pe fundamentele semantice ale lingvisticii integrale coșeriene.

În momentul în care, prin puterile pe care le deține, Afin cunoaște desfășurarea acțiunii el nu mai poate fi și personaj, așa că își asumă riscul de *a ieși* din povestire, rămânând un fel de mentor, de ghid pentru Dafin. Această ipostază însă nu-l poate satisface și, când se hotărăște să devină din nou personaj, actant, va fi tras la răspundere de celelalte personaje, redevenind povestitor în interiorul poveștii. Va fi absolvit de orice vină de împăratul Dafin și de soția sa, Chiralina, însă tributul plătit pentru încălcarea interdicției de a povesti și a consemnului tăcerii este împlinirea profeției: *moartea prin împietrire*. În mod paradoxal, această ultimă trecere a frontierei de la personaj la povestitor este și certificatul său de nemurire, căci, fiind pietrificat, este și imortalizat. Consecința imediată în plan interpretativ este că lumea nu poate exista fără povestitor, aceasta este condiția existenței sale: să fie povestită, așa că, pentru a-și recăpăta povestitorul, este nevoie de un alt sacrificiu, al unei ființe pure – copilul cu sânge împărătesc. Astfel, lumea va putea continua să existe. Stropit cu sânge<sup>11</sup>, Afin se trezește la viață și devine, prin destinul asumat, simbolul povestitorului care moare și învie, de fiecare dată când este necesar, pentru ca povestea, care este lumea însăși, să continue, să nu se sfârșească. Întruchipare a *aedului trac Orfeu*, a *ființei de frontieră*, Afin reprezintă conștiința *povestitorului* care, în afară de a percepe lumea și de a lua act de existența ei, povestește lumea, o re-crează prin poveste și o face să dăinuie prin cuvânt. Afin și-a depășit *orbirea* inițială, pentru el viitorul devine transparent prin vocea Vântului de primăvară care îi va dezvălui tot ce urmează să se întâmple: „Peste noapte unul (dintre frați, Afin) se vindecă. Se freacă la ochi și privește în depărtare. Vede. Vede până la capătul basmului.”<sup>12</sup> Esențial este însă momentul în care el trebuie să-și asume *vederea* și să *povestească* lumii ce *a văzut*. Pentru Afin, a re-povesti cele petrecute echivalează cu privirea în urmă a lui Orfeu, cu asumarea re-facerii lumii prin poveste, cu hybrisul eroului mitic care încalcă interdicția cu prețul sacrificiului, dar având conștiința nevoii de a revela adevărul<sup>13</sup> și de a-și asuma destinul vizionar. Afin povestește pentru a trăi și trăiește pentru a povesti. Povestea sa dublează lumea, conține lumea, se substituie ei, ba mai mult, povestea însăși face lumea să fie. *Privirea în urmă (înapoi)* a lui Orfeu este dublată, în cazul Povestitorului de *privirea în urmă (cuvântul profetic)*, de *forța vizionară a limbajului* celui care transsemnifică lumea cu întâmplările ei prin poveste, conferind valoare și adevăr lumii ca atare a poveștii,

<sup>11</sup> Simbolistica sângelui – așa cum este interpretată ea de Gilbert Durand – ca vehicol al timpului și lăcaș al sufletului, cu referire imediată la semnificațiile narațiunii, este transferată de I. Mureșan din universul ca atare al poveștii în spațiul extratextual, al cititorului care, la rândul lui, «re-povestește» lumea asemenea naratorului ori de câte ori re-lecturează textul și re-trăiește, la nivel imaginativ, istoria povestită, reactualizându-i sensurile și readucând-o în prezentul conștiinței: „Noi vom spune că statuia povestitorului (și povestirea) învie, din generație în generație de câte ori este «spălată» cu Suflet și timp omenesc, la fiecare re-lectură» (Mureșan: 1998: 117).

<sup>12</sup> Mureșan, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>13</sup> „Analizând mitul lui Orfeu, Anton Dumitriu găsește că ceea ce i se ceruse aedului trac e greu de îndeplinit: «A fi într-o astfel de stare de conștiință, încât să nu existe *uitare* și nici *îndoială*» (subl. autorului). Or, aceasta ar fi chiar definiție greacă a adevărului, *Aletheia*. E imposibil, așa zice, pentru un povestitor să stea în starea de adevăr. Faptul că eroul nostru începe să repovestească cele trecute, echivalează cu privirea în urmă a lui Orfeu ori cu privirea în urmă a fiicei lui Lot din mitul biblic. La fel cum *privirea în urmă*, parcurgând drumul în sens invers, îl dublează și îi supune adevărul și consistența îndoielii, la fel și povestirea, dublând lumea, o supune îndoielii. Chiar dacă, în cazul de față, asistăm la o repovestire, repovestire declanșată de o îndoială (suspiciune), vina e cu atât mai mare. O povestire repovestită este o *îndoială supusă îndoielii*, un mod de a obține adevărul printr-o dublă negație.” (Mureșan: 1998: 115).



dincolo de întâmplările propriu-zise ale lumii. Sacrificiul prin împietrire/îmbătrânire/moarte înseamnă nu numai câștigarea imortalității Povestitorului, ci și eternizarea lumii prin Povestire.

Lectura alegorică și interpretarea neconvențională a elementelor de construcție a basmelor (*Prâslea cel voinic...*, *Tinerete fără bătrânețe...*, *Tulimam*, *Omul de piatră* etc.) îi creează autorului prilejul de a emite spontan afirmații surprinzătoare cu valoare programatică și de a trece de la plăcerea de a rememora întâmplările copilăriei sau ale adolescenței și de a retrăi ritualul fabulos al lecturii (plăcerea lecturii) la plăcerea de a reactiva energiile latente ale imaginarului poetic și fantasmalele scriiturii (plăcerea scriiturii). Ni se dezvăluie, astfel, *temeiurile* care stau la baza poeziei mureșene: *memoria și vederea*.

Ambiguitățile parabolice la care recurge poetul pe tot parcursul volumului, în incursiunile sale în „copilăria ca basm” și „basmale copilăriei”, creează trame orifice în care *moartea și urmele* dezvăluie *ființa* operei. Fiecare text este o celebrare a vederii înseși și o „sărbătoare din memorie”, „o aducere în rostire a ceea ce face posibilă rostirea însăși”<sup>14</sup>. Memoria cu vederea ei eidetică (basmul) și vederea eidetică cu memoria sa (copilăria) reprezintă polii între care se scrie „Cartea pierdută” și configurează intervalul de la citirea urmelor la rescrierea lor, interval în care se încheagă poezia lui I. Mureșan. Memoria aduce în ființă „copilăria ca basm” – prima metaforă *a vârstei eidetice a umanității, a vârstei originare* a manifestării «*imaginii eidetice*» („originarul manifestării imaginii”) și „basmale copilăriei” – o a doua metaforă *a întrupării primordiale, totalizatoare, ordonate a «imaginii eidetice» într-un univers imaginar arhetipal, coerent* („manifestarea ca atare în universul imaginar”<sup>15</sup>) care este basmul.

Prima scriitură care re-face *urmele* celebrând memoria cu vederea ei eidetică este basmul prin exemplaritatea faptelor și destinelor unor personaje care întrupează absența pură, *urma pură*, nu a ceea ce nu mai este, ci a ceea ce nu a fost niciodată, dar care intră în ființă prin povestea ca atare. Basmul este dovada cea mai elocventă a creației *ex nihilo*, deoarece el reface în memorie urmele unei prezențe inexistente; el nu aduce în ființă prezența care nu *mai* este (prezența absentă), ci creează o prezență inexistentă, o nouă *urmă* care deschide *invizibilul*, transgresând orizontul vizibil („pasăre”) și toate semnele orizontului invizibil („urma pasării”).

<sup>14</sup> Boldea, *Op. cit.*, p. 119 (Dorin Ștefănescu).

<sup>15</sup> Boldea: 2008: 118: „Ceea ce apare la *prima vedere* nu e decât manifestarea vizibilă a ceea ce dispare, dar face cu puțință apariția, „pierdutul regat al imaginației eidetice”, actualizabil doar în modul de a fi al memoriei. (...)Cartea pierdută nu e cartea uitată, ci cartea urmată, ea însăși (în)scrisă prin recitirea urmelor lăsate pe drumul ce desparte originarul manifestării imaginii de manifestarea ca atare în universul imaginar. Scriitura reface în sens invers calea deschiderii fenomenologice, înspre o imposibilă urmă a urmei, acea „apă a apei” despre care vorbește Claudel. Căci această primordială *Ur-Spur* – sau *Grundspur* – nelăsată de nimeni, ivită dintr-un *ex nihilo* al Zeului creator, lucrează în memoria tuturor, mai ales în aceea a vârstei noastre mitice, care este chiar a propriei copilării. (...) Întoarcere orfică ori retrasare a urmei (*une trace qui se re-trace*) săvârșită în miracolul unei creații *à rebours*; căci miezul incandescent al creativității este neuitarea, re-tragerea urmelor pe firul unui drum parcurs cu timpul.”(Dorin Ștefănescu).

Dacă *mezinul* din basme ni se propune ca *prototip al poetului* al cărui *arhetip* este chiar Orfeu – primul aed, dorința sa peste fire – „făgăduința pentru care m-am născut” – nu este decât o expresie – tot metaforică! – a năzuinței poetului de a accede la „tărâmul tinereții fără bătrânețe”. În această ordine de idei, *tărâmul de dincolo* schematizează un ținut primordial care forfotește de energii vitale, de viață și în care toate sunt „altfel făptuite”, în așa fel încât să stârnească sfială și mirare, să oprească fluxul temporalității hulpave, să dea protagonistului prilej de contemplație și răgaz de revelație. Chiar dacă lucrul acesta nu se petrece în basm, destinul protagonistului stând sub semnul urgenței, *avatarul* său, *poetul*, își manifestă totuși credința că acest fapt devine posibil în actul creator. Asemenea lui Făt-Frumos sau altor eroi din basme care, înainte de naștere, obțin, prin plâns, întreg *inventarul lumii*, dar nu se nasc până când nu li se promite ceva ce nu li se poate da pentru că „pur și simplu așa ceva nu există”<sup>16</sup>, Poetul este ispitit de ceea ce există, dar refuză ceea ce i se dă. El este ființa negativă care nu acceptă ceea ce i se dă, ci își asumă destinul de excepție, de a căuta imposibilul, de a găsi ceea ce nu există și de a împlini „făgăduința” pentru care s-a născut: „a adăuga ceva nou în inventarul lumii”<sup>17</sup>, a aduce un spor de ființă lumii, a-și crea în idee propria-i „casă”, propria-i realitate, așa încât să dea consistență ontologică la ceea ce nu există, tărâmului invizibil, urmelor.

Amintind de scena ispitirii lui Iisus în pustiu de către diavol, episodul ispitirii fiului nenăscut este esențial pentru a trece, încetul cu încetul, granițele lumii realului și a face recurs la născocire. Este momentul crucial care presupune a forța imaginația să promită ceva ce nu este de pe lumea aceasta, a o sili să numească imposibilul. Târgul nenăscutului cu cei care-i promet gloria lumii devine un echivalent arhetipal al pactului faustic încheiat de poet în procesul de creație pentru dobândirea accesului în spațiul poeticității. Provocarea imaginației se dovedește eficientă, *nașterea* se petrece și ea are darul de a transforma imposibilul în posibil prin destinul asumat de prinț. Așadar, este nevoie de minciună, de imaginație pentru ca prințul/ fătul să se nască. Superbă definiție metaforică a *Poetului* și – de ce nu? – chiar a *poeticului* ca atare, imaginea *nașterii din basm* sugerează că, în actul creator, artistul are menirea să compenseze, să sublimeze și să completeze realitatea dată. Prin artă, el propune niște proiecte ale unor lumi posibile care nu imită realitatea dată, ci o concurează prin bogăție și substanțialitate. Cerând imposibilul, nemurirea copilul aduce ceva nou în lume. Pornind în căutarea imposibilului pentru a-l face posibil, Făt-Frumos își asumă faptul de a face ca imposibilul să devină posibil: „să găsească porțița de trecere a imposibilului în posibil”<sup>18</sup>. Cu alte cuvinte, «omul cu destin», *Poetul*, face să fie ceea ce nu a fost sau nu poate fi ca datuum, *Poezia*, însă aceasta trebuie să treacă, mai întâi, prin cuvânt. Lumea este, mai întâi, semnificată prin limbaj pentru ca, apoi, să capete formă și ființă cu mijloace de limbaj, dar depășind finalitatea ca atare a limbajului însuși. Destinul poetului este de a descoperi *o lume a esențelor*, el nu se poate sustrage acestei meniri, altfel, ar deveni un simplu „administrator” al limbajului. Răspлата este nemurirea și încremenirea într-un timp, de fapt, creația (*Cartea*) îl păstrează pentru totdeauna în *acel*

<sup>16</sup> Mureșan, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>18</sup> *Idem ibidem*.

timp care nu se scurge decât în el însuși. Acest timp interior rămâne impasibil la acțiunea timpului exterior, devorator care erodează și consumă existențele.

Pornind într-o astfel de întreprindere, el săvârșește *hybrisul* de a sfida legile devenirii și ale alcătuirii lumii, de a se rupe de experiența și determinările rutinarde ale vieții pentru a-și asuma ipostaza nebunului cetății. Punctul său forte constă tocmai în neuitarea făgăduinței pentru care s-a născut. El își adjudecă neliniștea de a-l urma pe fur pe un drum deja marcat, de a-i ghici urmele, de a iscodi *fantasmele* ale căror semne tocmai i s-au revelat. El pășește în tărâmul de dincolo – așa cum Orfeu cobora odinioară în tărâmul tenebrelor –, accesibil doar celor care nu poartă stigmatul maturizării (frații mai mari sau tatăl său nu au acces la această realitate) și tarele maculării produse de regimul exclusiv diurn și ritualizat al existenței ori de instinctul de putere. Metaforă ficționalizată a «paradisului eidetic», *tărâmul de dincolo* este accesibil doar poeților și copiilor.

Refăcând traseul arhetipal al *eroului de basm* care are conștiința „neîntâmplătoarei sale nașteri, a prescrierii căreia nu i se poate sustrage”, *Poetul* se situează în descendența *figurii christice* a Celui a cărui naștere a stat sub semnul Marelui Plan. Basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* ilustrează desăvârșit cazul „omului cu destin” care se naște numai când i se promite imposibilul, adică ceea ce nu i se poate da, pentru că nu există. Existența „omului cu destin” – „unicul copil dorit o viață întreagă, așteptat cu disperare” –, al cărui grad de noblețe se măsoară în biografia de excepție pentru care optează dintre toate biografiile posibile ce îi trec pe dinainte, justifică, în opinia lui I. Mureșan „*un cult al embrionului uman ori al copilului*”<sup>19</sup> complementarizat, aici, cu binecunoscutul *cult al morților* și simetrizat, în eseu *Cartea din copilărie*, cu un *cult al cărții*.

Așa cum este prezentat în basm, *somnul* înseamnă abolirea trecerii, „înghețarea” timpului. Cel cuprins de somnul metaforic, *somnul morții*, somnul care este în afara conștiinței nu mai percepe trecerea timpului. Dimpotrivă, somnul trupului, asociat unei conștiințe treze – în stare de veghe, conștiință care percepe ființarea, o conștiință *neîntreruptă*, având percepția a ceea ce este – este o stare ce se manifestă în timp, este stare intrinsecă timpului. Vladimir Jankélévitch<sup>20</sup> definea timpul ca orizont de așteptare al ființei și, legat de aceasta, ființa ca încarnare a timpului. Omul, așadar, ar fi timpul încarnat. Este evident că, în acest context, timpul are sensul de durată. Aplicată la basm, această perspectivă asupra timpului și, implicit, asupra omului ca ființă în timp, are drept consecință faptul că *eroul care doarme somnul morții* este exceptat din trecere, din timp, deoarece nu numai că nu îmbătrânește, dar timpul nu se oglindește în el, semnele timpului nu îl marchează. În plus, oricât de mare ar fi intervalul de timp în care *doarme*, eroul nu are conștiința trecerii, el revine la momentul când s-a cufundat în somn, dovadă că, pe tot parcursul acestei stări, conștiința sa a încetat să mai perceapă lumea. De-abia când se reînnoadă fluxul conștiinței, protagonistul află că a dormit un anumit timp, iar corpul său intră într-un proces accelerat de degradare, revenind la regula de *a trăi în/sub timp* ca orice om și primind semnele timpului cu o viteză

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>20</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Editions Flammarion, 1974.

fulgerătoare. Ion Mureșan vorbește despre *un timp al corpului*, supus devenirii și *un timp al spiritului*, nemuritor. Spre deosebire de personajul basmului, *conștiința poetului e capabilă să rămână neîntreruptă*, chiar și atunci când corpul ființei lirice plonjează în somnul-moarte. Ea nu este supusă eroziunii timpului și se poate detașa, dedubla, privindu-și sinele mort: „Mie în somn mi-a înghețat inima,/ pentru că în somn e foarte frig./ M-au trezit și mi-au tăiat-o.// Dormi, puiul mării, dormi !// Acum sunt mort./ Eu nu voi mai dormi niciodată.” (*Cântec de leagăn* – Cartea alcool). Este evident că pentru ființa lirică întreruperea conștiinței, pericol de care vorbea V. Jankélévitch, nu s-a produs niciodată. *Poetul rămâne același, egal sieși, atât înainte de somn, cât și timpul somnului și după acesta. Ajungând la esența ființei, Poetul se identifică cu însăși ființarea.* Referindu-se la numeroasele cazuri de reîntrupare din basm, precum și la unele prezentate în biblie – notoriu fiind cazul lui Lazăr, autorul subliniază legătura indisolubilă dintre *corp și nume* până-ntr-acolo încât, în cazul unei ciopârțiri, personajul nici măcar nu mai poate fi strigat pe nume, deoarece „numele desemnează ceva care are formă și nu informul”<sup>21</sup>. Abia odată cu revenirea la forma de om, după stropirea cu apă vie și cu apă moartă, trupul devine corp a ceva și are dreptul să fie strigat pe nume. Corpul nu are încă la dispoziție mijlocul de comunicare cu exteriorul – *cuvântul*, de aceea el nu poate vorbi, nu poate auzi. Pentru ca sufletul să poată reveni în trup, mai este nevoie de ceva: de un măr sau de o creangă de măr, mărul fiind «arborele primordial al cunoștinței binelui și răului»<sup>22</sup>, dar chiar și acum el rămâne dezorientat, năuc. Doar când aude strigăte, cuvinte, inițiatul poate, la rândul său, recunoaște realitatea.

Aluzia la păcatul original este valorizată pozitiv, el înseamnă a înzestra cu suflet corpul, a conferi corpului o identitate, a-i trezi conștiința de sine. A gusta din mărul primordial este echivalent cu *a deveni conștient de sine și de lume*, iar, aici, conștiința de sine se câștigă prin intermediul limbajului. Limbajul este posibilitatea dată omului de a percepe și înțelege realitatea, de a se cunoaște pe sine. Ulterior, în basm, a beneficia de virtuțile terapeutice ale acestui panaceu, cum se întâmplă în cazul eroului din poveste, reprezintă cea *de-a doua trezire de sine, trezirea în spirit, prin locuirea în poezie*. Secvența relatată trimite însă și la mitul jertfei creatoare și poartă sugestia identificării protagonistului ce renaște ca inițiat cu poetul care *învie* odată cu nașterea poeziei. Mai mult, parabola reliefează funcția ordonatoare a logosului poetic, a poeziei care aduce în ființă lumea și o face să fie, dincolo de prima structurare a lumii pe care o realizează limbajul uman.

În capitolul *O poveste fără sfârșit*, I. Mureșan glosează pe marginea unor scheme ale basmului sau ale romanului cu final fericit, etc, după morala ancestrală omenească în care binele învinge răul. Autorul se întreabă dacă oamenii ar fi pregătiți ca, într-o bună zi, răul să învingă, răspunzând, bineînțeles că încă nu suntem pregătiți pentru asta. Ceea ce ignoră omul – consideră eseistul – sunt rațiunile zmeilor, adică implicit rațiunile răului. Omenirea nu este pregătită să înțeleagă rațiunile pentru care cei pe care îi consideră imorali, răi acționează. Umanitatea nu dorește sau ignoră, cu

<sup>21</sup> Mureșan, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 94.

desăvârșire, rațiunile celorlalți, atâta timp cât aceștia sunt deja catalogați ca adversari, ca fiind de partea răului. Acest aspect al moralei coroborat cu deznodământul ce ține de «morfologia basmului» sau a romanului etic îl determină pe autor să-și imagineze – după modelul lui Leibniz – o lume în care principiile morale ale societății umane sunt răsturnate: zmeii sunt buni, oamenii, răi; frumusețea zmeiască (urâtenia în termeni omenești) e pusă în antinomie cu Făt-Urât; întunericul este indispensabil vederii, lumina este, de fapt, cea care obstrucționează vederea zmeilor, deci e un fel de întuneric pentru vederea umană etc. Observăm aici nu doar ideea *relativității percepției*, ci și pe aceea a unei *subiectivități* care face din propria-i manifestare în lume un etalon al comportamentului moral, fie și prin forța repetiției sau a îmbrățișării ei de către toți membrii unei comunități mai largi sau mai restrânse. Transferând aceste judecăți morale – făcute de autor prin intermediul literaturii, dar aplicate de noi în viața reală – la literatura basmului încremenită în structuri, scheme și clișee, autorul observă spaima față de ceea ce este *altfel* atât a personajelor, cât și teama creatorilor de *a ieși din tipare*. Această teamă se traduce prin faptul că autorul tipic de basm se teme să violezeze orizontul de așteptare al cititorului.

O anumită simpatie pentru fâptura căreia îi trebuie câteva veacuri pentru a se transforma din șarpe ascuns de ochii lumii în zmeul puternic, capabil să se miște între două lumi, îi prilejuiește lui I. Mureșan o comparație inedită cu Făt-Frumos. Protagonistul basmului are nevoie de cel puțin aceeași putere ca și rivalul său – pe care o folosește, asemenea zmeului, în același scop distructiv –, însă, pe deasupra, mai este înzestrat cu frumusețe și daruri din naștere. Făt-Frumos este, pentru lumea pământeană, reprezentantul concret al zmeilor în tărâmul „de deasupra”, adică *forța de pe alt tărâm*. Coborând în lumea subpământeană – întotdeauna este vorba de o mișcare descendentă care reprezintă, de altfel, și o purificare, o ameliorare a calității ființei – eroul din basm preia, în întregime, forța zmeului, cu alte cuvinte, asimilează puterea negativă pe care, desigur, o folosește într-un scop nobil. Reflectarea în poezie a acestei asimilări, absorbției negative pare a fi ilustrată în poemul *Cântec negru* din *Cartea alcool*: „Eu cânt forța neagră din capul meu,/ la ordinul forței negre din capul meu” (p. 21). *Poetul* reface, așadar, prin angajarea în actul creator, *traseul arhetipal al protagonistului*, dar sevele creației le extrage din *ființa tenebroasă a zmeului* ale cărei forțe obscure le absoarbe și le asimilează neîncetat. Iată o altă atestare ficțională *a naturii duale a omului creator!*

Simbolistica demarcației celor două ipostaze ale protagonistului din basm prezentă în povestea *Țugulea, fiul unchiașului și al mătușii* îi prilejuiește autorului ocazia să se oprească asupra semnificației apei/ râului ca limită, prag între două lumi. Scena din basm face referire la ritualul prezent în Noul Testament al purificării corpurilor fizice, prin botezul lui Ioan cu apă și, ulterior, la purificarea spirituală, prin botezul cu foc/duh al lui Iisus. Doar astfel, prin unirea celor două lumi în ființa umană, omul devine corp, însă un corp nou, cu spirit nou, un «om nou», ca să-l cităm pe Sf. Pavel în Epistola către Romani. La fel se întâmplă și în Vechiul Testament unde corpurile se recompun din rămășițele de oase pe care se va prinde carnea și pielea, dar



care pentru a redeveni vii au nevoie de un suflu de viață<sup>23</sup>. Interpretate alegoric, cele două purificări vizează condiția sacrificială a poetului și, în același timp, natura cosmogonică a poeticului. *Botezul cu apă* desemnează, metaforic vorbind, intrarea omului în limbaj, *ființarea omului în limbaj* și asumarea lumii prin limbaj, iar *botezul cu foc* sintetizează *ființarea omului în poezie* și renașterea spirituală prin actul creator.

Ieșirea de sub zodia «*vârstei eidetice*» a copilăriei se produce atunci când eroul basmului dobândește însemnele bărbăției și devine bărbatul al cărui chimism modificat este presimțit de zmeu. Comportamentul său eroic, atributele de războinic care dorește să i se recunoască victoriile și trofee, viclenia și instinctul de conservare marchează intrarea personajului sub zodia rațiunii, concomitent cu secătuirea lui interioară, cu declinul imaginației și degradarea *capacității eidetice*. În basmul *Prâslea cel voinic și merele de aur*, dâra de sânge care se scurge este semnul prevestitor al morții, *urma morții*. Prâslea merge pe această urmă și va înfăptui o serie de omoruri, acesta este semnul maturizării. Frica și moartea au izgonit *copilul* din el. Curajul, nesăbuinta inițială a copilului au fost substituite cu frica, dorința de conservare. Urcarea pe tărâmul „de deasupra” este un model de ascensiune spirituală pentru care Prâslea optează sacrificând *balaurul* și preferând *pasărea*<sup>24</sup> (zgripsorul, pasărea deanimalizată în folosul funcției sale), simbol, prin excelență, al iluminării, al ascensiunii, în defavoarea ancorării în contingent. Înălțarea spirituală (zborul pe spatele zgripsorului) cere sacrificiul cel mai greu de până atunci: o bucată din corpul său, din picior, simbolul desprinderii de pământ, al renunțării la legătura cu glia, la motorul care îl angrenează în mișcarea sa pe celălalt tărâm. Ascensiunea spirituală presupune sacrificarea carnalului, renunțarea la un mod de a fi. Abia acum și așa va putea protagonistul să-și încheie drumul inițiativ, echivalat de I. Mureșan cu sfârșitul copilăriei ca «*vârsta eidetică*».

În paralel cu această dublă filtrare simbolic-mitică a imaginii poetului se construiește în *Cartea pierdută* o altă imagine arhetipală a naturii revelatoare, cosmogenetice a poeticului, a Cărții, în general.

*Poezia și aricii (o paranteză)* se constituie într-o veritabilă pagină de poetică explicită. În acest eseu Ion Mureșan delimitează poezia de limbajul uzual recurgând la argumente filosofice derivate din hermeneutica heideggeriană și restituie poeticului demnitatea de care a fost văduvit de-a lungul timpului de către „surata” sa privilegiată, știința, regina care a detronat sistematic poezia. Menținând același imagism plastic și aceeași atitudine ludică, poetul nu se dezmente nici atunci când își transpune, în *metafora zoomorfă a cuvântului-arici*, concepția despre ontologizarea limbajului poetic în care se actualizează concomitent și plenar toate valorile de semnificație și funcțiile limbajului, adică „plenitudinea funcțională a limbajului”<sup>25</sup>: „Câteva cuvinte despre

<sup>23</sup> Eziechiel, cap. 37, vs. 1-10.

<sup>24</sup> Mureșan, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>25</sup> (...) Limbajul poetic nu poate fi o deviere față de limbaj pur și simplu sau față de limbajul de toate zilele, ci, dimpotrivă, limbajul poetic, în care se actualizează ceea ce ține de semn, este limbajul cu toate funcțiunile lui, adică este plenitudinea funcțională a limbajului și că, dimpotrivă, limbajul de toate zilele și limbajul științific sunt devieri, fiindcă sunt rezultatul unei drastice reduceri funcționale a limbajului ca atare. (Coșeriu: 1995:153 - Prelegeri și conferințe, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1995).

virtuțile limbajului poetic ar fi, cred, binevenite. Dar cum m-am cam săturat de animalul invocat mai înainte, în analogia pe care tocmai sunt pe cale să o săvârșesc, mă voi folosi de un alt animal: ariciul. Din respect pentru condiția parantezei, voi fi scurt. *Stăm sub limbaj ca sub un munte nevăzut*. După cum omul își sapă tunele în muntele de piatră, își sapă tunele în muntele relațiilor sociale, nestânjenit își face casă, își cumpără mașină etc., *la fel își sapă el tunele prin limbaj*. Cuvântul, spunea Heidegger, este *rostirea cuvântului din Ființă, care nu are limbă*. În *Ființă*, toate "cuvintele" sunt legate de toate "cuvintele". Bequerel, dacă nu mă înșel, spunea că dacă cineva mișcă un deget pe Pământ, ceva se mișcă pe Sirius. *La fel este și în Limbaj: dacă eu mișc ceva în cuvântul "deget", ceva se mișcă în cuvântul "Sirius"*. Asta nu înseamnă că noi putem vorbi cu toate cuvintele lumii deodată. Tocmai de aceea spuneam că discursurile noastre sunt un fel de tunele. Numai Dumnezeu poate vorbi cu toate cuvintele (și cu toate semnele) deodată. Și chiar o face. Prorocii mărturisesc despre vorbirea lui că este ca tunetul. Cât despre urechile noastre, ele îl aud foarte rar, iar când înțelegem frânturi din Marele Tunet ne cutremurăm. Vorbirea noastră delimitează și uneori, vorba lui Rilke, delimitează prea tare. Altfel spus, trasăm hărți pe hârtia Limbii, iar apoi ne orientăm după ele în Lume. Acum: să zicem că fiecare cuvânt e un arici. La fel cum fiecare arici are o sumedenie de țepi, fiecare cuvânt are o sumedenie de sensuri. (Lingviștii vor râde zicând că bat câmpii pe marginea "polisemantismului". Nici măcar nu este un cuvânt la fel de frumos ca și cuvântul "arici"!). Eficient și sărac, ca orice unealtă, limbajul științei leagă cuvintele (sau, oricum, încearcă) prin sensurile lor cele mai tari. Adică este crescut ariciul în anumite condiții de mediu (discursiv), se constată care țep a crescut mai gros și mai lung și mai viguros și prin acesta se leagă ariciul de țepul cel mai lung, mai gros și mai viguros al ariciului următor. Restul țepilor îl taie cu grijă oamenii de știință, distinșii savanți cărora le place ca aricii (cuvintele) să fie cheluți (ca și capetele lor?). *Singurul, limbajul poeziei, riguros la modul absolut, leagă (încearcă) toți țepii unui arici de toți țepii ariciului următor, toate înțelesurile unui cuvânt de toate înțelesurile cuvântului următor. Poetul nu bărbierește aricii. Mai mult, deși mult mai bogată, poezia cu nobila-i umilință nici măcar nu râvnește la prestigiul surorii mai sărace, nici la numele ei pompos: «Știință»* (subl. n). Înțeles în sens absolut, poeticul își revelează consistența integral metaforică, iar poezia aspiră să refacă în Idee unitatea fragilă sau fărâmițată a lumii. Poetul este convins că „în lume există o armonie de legături invizibile” care pot fi captate în limbajul poetic prin metaforă. Pentru el, „poezia este, prin excelență, metaforă” – identificare a două realități nonidentice care integrează misterul conferindu-i simultan o formă sensibilă – ea „leagă două realități, două cuvinte, două lucruri care nu au nimic de-a face una cu alta” și „reușește să facă acea călătorie atât de bogată între far și cireș, între acoperiș, să spunem, și pai sau spicul de grâu (...) între realități îndepărtate (...)”<sup>26</sup>.

Capitolul *Intervalul obligatoriu* readuce în centrul discuției problematica originii și a naturii poeziei ca spațiu sacru, creator de ordine, pornind de la filosofia heideggeriană. Omul locuiește într-o casă pe pământ, model pentru o casă în numere și o alta în cuvânt. Ion Mureșan numește casa omului în numere *Intervalul*, casa omului

<sup>26</sup> Ion Mureșan, *Poezia este cea mai credibilă dovadă a existenței lui Dumnezeu*, interviu realizat de Daniel Săuca în „Caiete silvane”, nr. 11, noiembrie, 2010.

în timp, *Viață* și casa omului în limbaj, *Poezie*. Casa în limbaj, *Poezia*, reprezintă esența ființei care este nelimitată în interiorul său, chiar dacă limitată în exterior. Ideea poetică este aleasă de Poet dintr-un infinit de posibilități. El optează pentru cuvântul integrator care conține în sine posibilitatea tuturor existențelor și care generează toate existențele posibile: cuvântul capabil să exprime adevărul și să reverbereze logosul divin. Structura poetică este o oglindă a Ordinii în interiorul dezordinii, logosul poetic având funcție cosmogenetică: „Important este că orb și măreț, poetul trece răsând prin câmpul minat. Și-n urma lui rămâne marcajul. În urma lui, segmentată de intervale dense de cuvinte și intervale de tăcere, Poezia face lucrurile lumii acesteia «inteligibile și foarte foarte dragi.»”<sup>27</sup>

Urmând îndeaproape concepția hegelienă în spiritul ei, semioticianul I. Mureșan îi modifică doar litera, dându-i o formă ludică și totuși extrem de subtilă, care provoacă atât imaginația, cât și spiritul. Trăind într-o lume a semnelor, într-o realitate mediată de limbaj în care totul semnifică și este resemnificat, omul și semnele sale se întrepătrund. Semnele dublează lumea, o reprezintă și îi idealizează absența. Definit metaforic, cuvântul este *urma primordială* ivită în om din nimic, o oglindă a *Urmei divine* cu care, de la întemeierea lumii încoace, lumea omului se face și se preface neîncetat. *Urma* ne apropie de momentul originar, ne face părtași la întemeierea lumii și contemporani cu Dumnezeu. *Urmele* din limbaj sunt semnul unei absențe necesare ivirii unei prezențe plene. *Urma* este temeiul originar, temeiul însuși al culturii, de aceea „orice discurs despre urmă este o meta-urmă. Orice citire a urmelor este o conservare a lor într-o *urmă a urmei*.”<sup>28</sup> *Urma* delimitează omul de natură și îi conferă posibilitatea de a-și afirma propria-i natură, propria-i identitate, identitatea creatoare căreia I. Mureșan îi aduce un adevărat omagiu în întregul său volum. *Urma* face diferența dintre natură și cultură. *Urma* stă la baza culturii și îl întemeiază pe om într-o lume care îi este proprie, lumea culturii. *Urma* înseamnă *uitarea realului*, este *prima* uitare a omului. Cartea este *cea de-a doua uitare* a omului, este *uitarea uitării*, *uitarea* care șterge toate *urmele* pentru a reconstrui lumea în oglinda retrovizoare a imaginației. Omul creator caută *Urma* primordială, divină, *Urma urmelor* (înțeleasă la superlativul absolut!), *Urma absolută*. Dacă la om cuvântul/ *urma* are funcție reprezentatională, cuprinzând în el lumea și semnificând-o, în Cuvântul lui Dumnezeu funcția reprezentatională este absentă, întrucât Cuvântul dintâi nu reprezintă lumea, ci o creează. *Urma absolută* este semnul unei absențe pure, absolute, este negativitatea pură, întrucât nu are nicio reflectare în exterior. *Urma absolută* este însă, în același timp, prezența absolută, *Ideea* care conține în sine însăși propria alteritate. *Urma absolută* conține în sine manifestarea ei ulterioară, conține în sine totul și este temeiul tuturor lucrurilor.

Pentru a accede la *Urma absolută*, omul creator face mereu cale-ntoarsă – asemenea lui Făt-Frumos (basmul *Tinerete fără bătrânețe*... este o alegorie a creației, o *metanarațiune* în cel mai profund sens al cuvântului). *A face însă cale-ntoarsă* – a face abstracție de realitatea ca atare și a recupera cu imaginația momentul anterior genezei, energia pură, adică a funcția originară a limbajului, întemeietoare de lumi – *nu*

<sup>27</sup> Mureșan, *Loc. cit.*, p. 68.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 179.

*înseamnă a recupera urmele, ci a le șterge* – protagonistul nu mai găsește nicio urmă a trecerii sale –, *a le anula* – moartea anulează urmele – *pentru a le recrea din memorie sau din nimic*. A se întoarce, *a privi în urmă* înseamnă a pierde toate urmele și a recupera *Urma urmelor*. De aceea „*Cartea pierdută* nu este *Cartea uitată*, ci *cartea urmată*”<sup>29</sup> care ignoră toate urmele noi, proaspete. *Cartea uitată* – creația autentică – este cartea care a pierdut orice contact cu *urmele* realității, *a uitat de urme* și a recâștigat contactul cu *Urma divină*, construind o *realitate ne-urmată*. A scrie *Cartea uitată* înseamnă a trece de la *forța de reprezentare/ reprezentațională a urmelor* la *forța de prezentare/ întemeietoare a Urmei urmelor*, de la reproducere la creație: „Privirea în urmă este o privire în sine. Citirea urmelor este o citire de sine. În măsura în care suntem născători de urme, suntem și devoratori de urme. Urmele fiind cărămizile din care ne construim, suntem niște mâncători de cărămizi.”<sup>30</sup>

Pilda lui Făt-frumos din *Tinerete fără bătrânețe*...este o dovadă că întoarcerea pe aceleași urme devine un nonsens și este echivalentă cu moartea, în sens metaforic cu neputința de a crea o operă autentică, durabilă. Dincolo de această interpretare, căutarea temeiului prim de către feciorul de împărat nu este posibilă decât prin moarte. *Moartea este temeiul poeziei*. Moartea Născătoare conține nemanifest posibilitatea tuturor existențelor. *Moartea Născătoare* face cu puțință scrierea *Cărții uitate*.

Elocventă în acest sens este și povestea copilului care este învățat de tatăl său să vorbească după Dicționar și care, lovit de amnezie, uită totul în ordinea inversă învățării cuvintelor. Tâlcul parabolei, formulat chiar de autor, că „ordinea și înțelesul sunt lucruri diferite”<sup>31</sup> se referă la semnificația pe care o deține limbajul în viața omului. Vorbirea haotică este în raport cu ordinea din dicționar, nu în raport cu discursivitatea textului literar care creează sens și lume odată ce „uitarea, ca o privire în urmă, șterge cuvintele”. Vorbirea nu înseamnă că limbajul își manifestă faptul de a fi, ci amintește de existența sau nonexistența unor fapte sau imagini, *dincolo* de limbaj, *prin* limbaj.

Semnele omului rescriu poetica urmei. Ființă a lumii, omul este totodată, o lume a Ființei, un creator de Ființă în lume: „Orice discurs despre carte nu este altceva decât un mod de a merge vorbind printr-un labirint. Vorbind despre Carte, gândul că, de fapt, *cartea vorbește despre carte*, că eu, vorbitorul, nu sunt decât obiect mijlocitor, o oglindă, un circuit telefonic, prin care altcineva vorbește și chiar se admiră vorbind, gândul acesta devine obositor. *Vorbirea noastră este o vorbire din robia cărții*. Pentru că nimic nu este în simțuri care să nu fi fost mai înainte în cărți.”<sup>32</sup>

Cartea cuprinde, totalizează și eternizează omul, viața și lumea. Cartea e „cuvântul care s-a întrupat” și a devenit lume («creație de lumi»), cuvântul care a adus în lumea omului ființă nouă. Textul devine modalitate de revelare a Urmei absolute, pentru că dă o formă misterului absolut: „Și în om și în carte, nevăzutul devine vizibil. Atâta doar că prin alte semne. Preluând metafora Sfântului Augustin, putem spune

<sup>29</sup> Boldea, *Op. cit.*, p. 127.

<sup>30</sup> Mureșan, *Op. cit.*, p. 181.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 39.

despre carte că ea este *Omul exterior în care se înscrie Omul interior*. Oricum *Marele trup al cărții* în care pulsează, fără grabă, o mai mult răbdătoare viață, își adaugă noi celule, aruncă de la sine celulele moarte și, din ce în ce mai spiritualizat, ne dublează în permanență. Încât nu știu dacă, privită mai îndeaproape, Cartea nu s-ar putea dovedi a fi o variantă mult perfecționată a omului.”<sup>33</sup>

Cea de-a doua parte a volumului de eseuri, intitulată *Orașul din oglindă*, este populată cu ființele din internate și căminele studențești ale Clujului sau evocă spațiul îndepărtat al Baselului din perioada de formare a poetului. Capitolele care compun această secțiune de eseuri reprezintă, simbolic, învățătura, activitatea mentală, idealitatea, în general, din care sunt exceptați ceilalți rezidenți cărora le este interzisă această lume, lumea Cărții. Intrarea prin oglindă este, evident, intrarea într-o lume ideală, în «*cetatea eidetică*» a Cărții.

Visul repetitiv pe care îl povestește I. Mureșan este o altă parabolă a actului scriiturii. În vis, autorul se vedea conducând un automobil fără parbriz, cu vederea în față blocată de un panou de scândură, opac, astfel încât mersul înainte era posibil doar prin vederea în oglinda retrovizoare a drumului lăsat în urmă. Semnificația visului se lămurește transpunându-i elementele în ecuația actului creator. Creatorul pășește în necunoscut, panoul opac îi împiedică facultatea vederii directe, nemediate de limbaj. Lumea nu i se alcătuieste pe retină prin intermediul vederii organice, ci i se configurează prin *oglinnda retrovizoare* a imaginației, în semiîntinericul deschis de *Ochiul interior, eidetic, care șterge urmele* lăstate de limbaj și construiește *urme noi, uitându-le pe cele dintâi*. Cel care scrie își asumă libertatea de a-și închipui *drumul* operei, de a inventa parcursul pe care opera îl conține, fără teama că ar putea greși, „pentru că, pur și simplu, exact în acel moment lumea se naștea în spatele oglinzii. O libertate neagră, magnetică se întindea în fața mea. Trecând prin mine, lumea intra în forme.”<sup>34</sup> Calea operei înțelese ca proces, nu ca produs, este infinită, drumul se face sub imperiul fanteziei și are sens doar atunci când conduce la îndepărtarea de realitate, la ștergerea urmelor: „până acolo unde peisajul ieșea de sub puterea memoriei și se topea într-o linie de ceață albă. Până la *granița uitării* (subl. n.).”<sup>35</sup>

*Sălașul urmelor*, în sensul unui semn al ființării, al trecerii prin spațiu, timp și viață ar fi *temeiul*<sup>36</sup> – termen eminescian pe care îl comentează C. Noica, dar și I. Mureșan. Conform filosofului român, *temeiul* are soarta „de a fi lăsat în urmă și uitat”, după ce a primit la sine toate urmele. Scriitorul este de părere că *temeiul* eminescian ar fi „*temeiul prim* rezultat din unirea elementelor primordiale (...). Soarta temeiului nu este aceea de a fi uitat, ci aceea de a se face uitat”<sup>37</sup>. Amintindu-l pe L. Blaga, I. Mureșan arată că faptele de cultură, ca reacție în fața imperfecțiunii imediatului în raport cu

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>36</sup> „În temeiul codrului/ Cale nu-i, cărare nu-i/ Că de-a fost vrodată cale/ Ea s-a prefăcut în vale;/ S-a împlut cu spini și scai/ Că de urmă nu-i mai dai, / De-i cărare undeva/ N-o mai știe nimenea.” – M. Eminescu, *Povestea Dochiei și Ursitorile*, poem inclus în volumul *Poeme necunoscute* (reconstituite de Petru Creția, alese de Mircea Cărtărescu și rostite de Adrian Pintea – CD Carte), București, Editura Casa Radio, 2003.

<sup>37</sup> Mureșan, *Op. cit.*, pp. 178-179.



așteptările oamenilor, ar fi un signal, un semn care retrimite la temeiul prim. Acest semn, cultura, are menirea de a salva urmele din vortexul temeiului. Signalul nu este altceva decât *o urmă a urmei*.

Căutarea urmelor lăsate de ființă are sens doar dacă urmele sunt citite în direcția îndepărtării lor de la un punct fix care este întotdeauna un început (nașterea, punctul de plecare al unei stări, al unei acțiuni, al unui proces etc.). Citirea urmelor în altă direcție sau invers duce la erori, catastrofe sau chiar la moarte – v. *Tinerețe fără bătrânețe...* Reversibilitatea timpului (revenirea în timp), respectiv revenirea în spațiu înseamnă întoarcerea în punctul originar, de plecare, înseamnă anularea spațiului parcurs și a timpului scurs, deoarece a te întoarce în spațiu, implică revenirea în punctul de plecare, anulând distanța parcursă, și posibilitatea unor plecări și reveniri repetate, iar a te întoarce în timp presupune reversibilitatea timpului perceput ca ireversibil: „Ceea ce întâlnește eroul nu este propria-i memorie, ci propria-i uitare (...), *urmele sale sunt o carte pierdută* (subl. n.)”<sup>38</sup>. Peste urmele pe care le caută Făt-Frumos, timpul a așezat alte urme. Totul este schimbat, preschimbat. Căutarea, regăsirea sinelui trebuie realizată în profunzimea ființei. Cuprins de nostalgia toposului copilăriei, Făt-Frumos coboară în pivnița unui palat în ruine unde se întâlnește cu Moartea lui, o moarte întârziată nepermis de mult, în preajma căreia regăsește, în sfârșit, pentru o clipă, timpul său, la care ajunge nu printr-o călătorie în sensul invers al axei temporale, ci prin abolirea oricărei temporalități, sinonimă, aici, cu ieșirea din timp, cu întoarcerea în punctul originar, la rândul său, identic cu cel al nașterii sale. Chiar și așa, revenirea în timp nu permite anularea faptelor ce-au fost săvârșite. Făt-Frumos nu mai poate ignora ceea ce deja a fost înfăptuit. Ceea ce a săvârșit în propriul trecut devenit viitor, din perspectiva timpului în care se află, nu se poate schimba sau anula. Mai mult, el a fost trimis sau a plecat pentru a repara un prejudiciu, pentru a umple o lipsă. Asemenea eroului din basm care moare și învie, poetul orfic<sup>39</sup> optează să se sacrifice pentru a ajunge la originea poemului, pentru a putea pași pe urmele lăsate de absență, urme ce duc spre nucleul primordial al creației, acolo unde, în absolut se naște perpetuu poemul, unde poetul se identifică cu originea poemului și unde Absolutul însuși se ascunde revelându-se numai în/prin Poezie.

Sensul creației autentice asumate de Poetul care preia identitatea lui Orfeu este concentrat în citatul care încheie ultimul capitol al volumului, intitulat *La urma urmei*: „Urmele au sens doar atunci când se îndepărtează, nu când se apropie. Cel care merge invers, pe propriile sale urme e un sinucigaș. Cel ce le citește invers e un nebun. O astfel de lectură este fie o eroare, fie o aiureală. (...) Citirea inversă anulează urma.”<sup>40</sup>

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>39</sup> În opinia noastră, aceleași aspecte ale căutării spațiului plenitudinii creatoare și ale sacrificiului al este surprins și de Maurice Blanchot: „Orfeu moare ceva mai mult decât noi, ele este noi înșine, purtând știința anticipată a morții noastre, cel care este intimitatea dispersării. El este poemul, dacă acesta ar putea să devină poet, idealul și exemplul plenitudinii poetice. Dar este, în același timp, nu poemul împlinit, ci ceva mai misterios și mai exigent: originea poemului, punctul de sacrificiu ce nu mai este reconcilierea a două domenii, abisul dumnezeului pierdut, urma infinită a absenței (...)” (Maurice Blanchot: 1980: 94 – *Spațiul literar*, București, Editura Univers, 1980).

<sup>40</sup> Mureșan, *Op. cit.*, p. 183.

Tratând în profunzime același volum, Dorin Ștefănescu observă că a scrie despre o poetică a urmei înseamnă a merge în sens invers, *a retrasa urma, dar a o retrasa în memorie*. A vorbi despre urma ființei, în drumul ei spre neant, implică a trece prin originea sa. Această refacere ideală a drumului reprezintă, în fapt, parcurgerea drumului către originea ființei, către originea poeziei. Este o urmă creată de poet care „poate întrezări Ordinea”. Limbajul poetic face posibilă vederea aceluia spațiu esențial, unde ceea ce nu poate fi văzut aici se vede acolo: „În această privință, a vedea poetic înseamnă a da corp invizibilului”<sup>41</sup>. *Nepătrunsul* se pătrunde prin actul poetic, iar poezia lui Ion Mureșan este o dovadă incontestabilă a sondării *insondabilului*, a recuperării «paradisului eidetic» și a recâștigării condiției orfice de către poetul vizionar.

Coborârea în adâncimile obscure ale tenebrei preschimbate în «paradisuri eidetice» are ca finalitate revelarea esențelor, însă «imaginile eidetice» nu i se revelează ca atare și nu i se dezvăluie decât disimulându-se în operă. Esențele rămân inaccesibile experienței directe, iar sinele vizionar nu poate decât să le confere o formă mediată de limbaj, o realitate mijlocită de operă.<sup>42</sup>

Faptul că Orfeu a privit-o pe Euridice nu a fost o greșală, o simplă tentație sau o încălcare a cuvântului dat, ci o vină tragică, începutul mitic al unei realități profunde pe care a simțit-o omul încă din zorii ființării sale. Când s-a îndoit că este urmat de Euridice, Orfeu și-a negat harul pe care îl deținea, a renegat condiția de aed cu care a fost investit: depozitarul și mesagerul cunoașterii sacre, aflat în comuniune perfectă cu Zeul. Întorcându-și capul, el a renegat cuvântul venit să „oprească trecerea”, să amâne moartea, „să integreze regnurile, să restabilească armonia dintre oameni și zei, dintre dictum et factum”<sup>43</sup> și și-a asumat condiția veșnicului căutător de absolut. Sublimul gest al lui Orfeu constă în cutezanța lui de a depăși limitele geniului artistic. Privirea în urmă înfrânge un tabu și se dovedește a fi un motor al conștiinței artistice, un factor genetic al creațiilor originale, o evocare metaforică a virtuților creatoare ale omului. Hybrisul său nu este altceva decât fidelitatea față de Euridice-poezia care îi aduce exemplarului erou tragicul sfârșit în lupta finalizată cu triumful Logosului și al Poeziei.

*Cartea pierdută (o poetică a urmei)* este un autentic tratat de poetică a culturii care continuă, în zilele noastre, proiectul blagian de poetică a culturii, fără să aibă pretenția de a-și asuma acest demers.

<sup>41</sup> Boldea, *Op. cit.*, pp. 118-120.

<sup>42</sup> „Mitul grec spune: Nu poți să faci o operă decât dacă experiența nemăsurată a profunzimii – experiență pe care grecii o recunosc necesară pentru operă, experiență în care opera își îndură propria-i nemăsură – este făcută pentru ea însăși. Profunzimea nu se oferă pe față, ea nu se revelează decât disimulându-se în operă. Răspuns capital, inexorabil. Dar mitul arată totodată că destinul lui Orfeu este și de a nu se supune acestei legi ultime; întorcându-se către Euridice, Orfeu distruge opera, opera pe dată se desface, și Euridice se întoarce întuneric; esența nopții, sub privirea lui se revelează ca lucru neesențial. Astefl, el trădează opera, și pe Euridice, și noaptea. Dar și a nu se întoarce către Euridice ar însemna a trăda, a fi infidel față de forța nemăsurată și imprudentă a mișcării sale ce nu o vrea pe Euridice în adevărul ei diurn și în agreementul ei cotidian, ci o vrea în obscuritatea ei nocturnă, în îndepărtarea ei, cu trupul ei închis și chipul pecetluit, ce vrea să o vadă nu când este vizibilă, ci când este invizibilă, și nu ca intimitate a unei vieți familiare, ci ca stranietate a ceea ce exclude orice intimitate, ce vrea nu vrea nu să o facă să trăiască, ci să aibă vie în ea plenitudinea morții sale.” (Blanchot: 1980: 109-110).

<sup>43</sup> Dan Laurențiu, *Zodia leului*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 13.

## Bibliografie

### I. Corpus de opere

Mureșan, Ion, *Cartea de iarnă*, București, Editura Cartea Românească, [1981](#).

Mureșan, Ion, *Poemul care nu poate fi înțeles*, Târgu Mureș, Editura Arhipelag, [1993](#).

Mureșan, Ion, *Cartea Alcool*, Bistrița, Editura Charmides, 2010.

Mureșan, Ion, *Cartea pierdută - o poetică a urmei* (eseuri), Bistrița, Editura Aletheia, [1998](#).

### II. Referințe critice generale. Critică și istorie literară, hermeneutică, poetică, lingvistică etc.

#### Volume individuale

Acsan, Ion, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, București, Editura Albatros, 1981.

Banu, Ion, *Filosofia greacă până la Platon* (vol I și II), București, Editura Științifică și enciclopedică, 1984.

Blaa, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura Minerva, 1985.

Blaa, Lucian, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990.

Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, București, Editura Univers, 1980.

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu Mureș, Editura Universității "Petru Maior", 2011.

Boldea, Iulian, *Poeți români postmoderni*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, [2006](#).

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, [2002](#).

Boulanger, Andre *Orfeu. Legături între orfism și creștinism*, București, Editura Meta, 1992.

Cistelecan, Al., *Al doilea top*, Brașov, Editura Aula, 2004.

Cistelecan, Al., *Top-ten (recenzii rapide)*, Cluj, Editura Dacia, 2000.

Constantinescu, Grigore, *Cântecul lui Orfeu*, Iași, Editura Eminescu, 1979.

Coșeriu, Eugen, *Lecții de lingvistică generală*, traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga, Chișinău, Editura ARC, 2000.

Coșeriu, Eugen, *Prelegeri și conferințe*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1995.

Coseriu, Eugenio, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, La Nuova Italia Scientifica, 1981/1997.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978.

Dabija, Nicolae, *Pe urmele lui Orfeu*, București, Editura Hyperion, 1990.

Doinaș, Șt. Augustin, *Orfeu și tentația realului*, București, Editura Eminescu, 1974.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, trad. din limba franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1997.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, trad. Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Jankélévitch, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Edition Flammarion, 1974.

Laurențiu, Dan, *Zodia leului*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

Laurențiu, Florica Elena, *Privirea lui Orfeu sau puterea descântecului*, București, Editura Vitruviu, 1997.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1981.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Maxim, Ion, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, București, Editura Univers, 1976.

Mead, George Robert Stowe, [Orfeu - Teogonia și misterii orfice, București](#), Editura Harald, 2010.

Petrescu, I. Em, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003.

Rezan, Adela, *Elemente suprarealiste în poezia optzecistă (cap. Ion Mureșan – o poetică a epifaniei)*, teză de doctorat.

Ricoeur, Paul, *Conflictul interpretărilor (eseuri de hermeneutică)*, Cluj, Editura Echinoc, 1999.

Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, București, Editura Humanitas, 1995.

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984.

### **Volume colective**

Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureșan: Poetul for ever*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2008.

### **III. Dicționare, enciclopedii, antologii etc.**

Bălan-Mihailovici, Aurelia, *Dicționar onomastic creștin*, București, Editura Sophia, 2009.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Saeculum I. O., 2002.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1993.

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994.

Reid, Daniel G., *Dicționarul Noului Testament*, Oradea, Casa Cărții Oradea, 2008.

Ryken, Leland, Wilhoit, James C., Longman III, Tremper, *Dicționar de imagini și simboluri biblice*, Oradea, Casa Cărții Oradea, 2011.

### **IV. Publicistică. Studii, articole, cronici literare, recenzii, interviuri în periodice etc.**

Adamek, Diana, *Ion Mureșan și puterile de departe*, în „Vatra” nr. 4, 2008.

Boldea, Iulian, *Ion Mureșan și tensiunea limitelor*, în „Tribuna”, nr. 79, 16-31 decembrie 2005.

Borcilă, Mircea, “*Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*”, în SCL, XXXVIII, nr. 3, 1987, pp. 185-196.

Borcilă, Mircea, *Paradoxul funcțiilor metaforice în poetica lui Blaga*, „Tribuna”, 4 iunie, 1987, p. 2.

Borcilă, Mircea, “*Teoria blagiană a metaforicii „nucleare”*”, în Steaua, XLIV, nr. 8-9, 1993, p. 59.

Borcilă, Mircea, “*Semantica textului și perspectiva poeticii*”, în „Limbă și literatură”, vol. II, 1994, pp. 33-38.

Borcilă, Mircea, “*Soarele, lacrima Domnului*”, în *G. I. Tohăneanu 70*, Volum omagial la 70 de ani, Timișoara, Editura Amphora, 1995, pp. 95-102.



Borcilă, Mircea, “Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii”, în „Revista de filosofie”, XLIV, nr. 1-2, 1997, pp. 147-163.

Borcilă, Mircea, “Dualitatea metaforicului și principiul poetic”, în *Eonul Blaga. Întâiul veac. Culegere de lucrări dedicate Centenarului Lucian Blaga (1895-1995)*, București, Editura Albatros, 1997b, pp. 263-283.

Borcilă, Mircea, “Repere pentru o situare a poeziei culturii”, în *Meridian Blaga. Comunicări prezentate la simpozioanele științifice anuale (1996-1999)*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2000, pp. 22-37.

Borcilă, Mircea, “Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei”, în „Dacoromania”, VII-VIII, Cluj-Napoca, 2002, pp. 47-77.

Cistelecan, Al., *Logosul ca lacrimarium*, în „Cultura”, 27.05.2010.

Cistelecan, Al., *Scurt prospect în favoarea poeziei tinere*, în „Vatra”, nr. 1-2, 2007.

Cistelecan, Al., *Sinteza “mureșeană”*, în „Viața Românească”, nr. 3-4 / 2012.

Cistelecan, Al., *Sinteza “mureșeană”*, în „Viața Românească”, nr. 3-4 / 2012.

Crețu, Bogdan, *Între realitate și imaginație nu mai există nici o limită, ele comunică firesc, se completează fericit*, în „Contemporanul”, Nr. 1 (730), ianuarie 2013.

Coșeriu, Eugeniu, 1952, “Creația metaforică în limbaj”, trad. E. Bojoga în „Revista de lingvistică și știință literară”, nr. 184-198, 1999-2001, p. 8-26.

Coseriu, Eugenio, 1955-1956/1989, *Determinación y entorno*, în *Coseriu 1962/1989*, p. 282-324.

Coseriu, Eugenio, 1971/1977, “Tesis sobre el tema “lenguaje y poesia””, în „El hombre y su lenguaje”, p. 201-207.

Doinaș, Ștefan Aug., *Atitudini expresioniste în poezia românească*, în “Secolul XX”, nr. 11-12, 1969.

Grigurcu, Gheorghe, *Expresionism & avangardă*, în „România literară”, nr. 9, 2005.

Holban, Ioan, *Căci nu toate sunt inexprimabile și nici toate exprimabile (Ion Mureșan)*, în „Dacia literară”, nr. 112-113 (1-2), 2013.

Moarcăs, Georgeta, *Expresioniști după expresionism*, în „România literară”, nr. 3, 2008.

Mocuța, Gheorghe, *Ion Mureșan: îngerul căzut*, în „Arca”, nr. 4-5-6 / 2011.

Pantea, Aurel, *Un satyr convertit la orfism sau un Orfeu satyric*, în „România literară”, nr. 11, secțiunea *Lecturi*, anul 2011.

Zbârciog, Vlad, *Ion Mureșan – O nouă dimensiune a gândirii poetice*, în „Hyperion”, Anul 31, numărul 4-5-6 (228-229-230), 2013.

**The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.**