

UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE LITERE
CATEDRA DE LITERATURĂ COMPARATĂ

Imaginarul oniric hipermodern.
Visul în literatura perioadei 1968-2001
REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Coordonator:
Prof. univ. Braga Corin

Doctorand:
Malomfălean Laurențiu

2013

TABLA DE MATERII

PREAMBUL	5
INTRODUCERE	6
CADRU CONCEPTUAL	9
A. Hipermodern(ism)	12
A.1. 1968 → modernismul târziu / terțiar / decadent	13
A.2. Hiperindivid / schizoidie / complex Narcis	26
A.3. Visul hipernarcisiac	30
B. Oniric	33
B.1. Pentru o psihanaliză hiperstructuralistă	34
B.2. De la (pseudo)știința viselor la oniologie	38
B.3. Luciditatea intraonirică, stare alterată de vis	41
C. Imaginar	48
I. ONIROGRAFIA HIPERMODERNĂ	52
I.1. Pactul onirografic	55
I.2. Hipervisul	67
I.2.a. Vise lucide	68
I.2.b. Treziri false	97
I.2.c. Metavise	110

I.3. Scriitura visului (în 6 variante) 115

I.3.a. Leonid Dimov: o carte de vise în versuri 117

I.3.b. Georges Perec. La Boutique obscure sau visul-deja-text 129

§ Un butic fără canapea 131

§ Calea retorică 135

§ Hipertextualism oniric 140

I.3.c. Graham Greene și hipermemoria din lumea secretă 150

I.3.d. William S. Burroughs – onirodistopie și hipertext 162

§ De la vis la ficțiune 163

§ Rescriind visele unui tărâm al morții 167

§ Real-izarea viselor 179

I.3.e. Federico Fellini. Visul ca film desenat 182

§ Bătrânul înțelept Jung 185

§ Întâlnirea cu sine(le) 193

§ Onirocaligrafie 198

I.3.f. Hélène Cixous: l'écriture du rêve au féminin 205

II. ONIROFICȚIUNEA HIPERMODERNĂ 218

II.1. Dumitru Țepeneag și onirismul românesc 223

II.1.a. Oniricul estetic / structural / onirist 224

§ În căutarea unei definiții pierdute 225

§ Onirism vs. textualism 232

§ Onirism vs. hipermodernism 234

II.1.b. Lame de ras visul 240

§ *Exerciții* oniriste 240

§ Un *Frig* de vis 246

§ *Așteptare* în halta onirică 247

II.1.c. Oniro(mnemo)tehnică și paradox în Zadarnică e arta fugii 256

§ Un roman cu constrângere muzicală 257

§ Paradoxurile din Eleea pe model onirist 261

§ Tehnica (rememorării) visului 264

II.2. Michel Butor, pentalogia <i>Matière de rêves</i>	274
II.2.a. De la travaliul oniric la travaliul scriiturii	277
II.2.b. <i>Matière de rêves I</i> . De la vise recurente la vis în vis textual	283
II.2.c. <i>Matière de rêves II-V</i> . De la reverie la hipertext oniric alter	291
II.3. Mircea Cărtărescu sau hiperrealismul oniric	300
II.3.a. <i>Nostalgia viselor: Mendebilul, Gemenii, REM</i>	304
II.3.b. <i>Travestirea visului în ficțiune</i>	313
II.3.c. <i>Orbitor</i> e visul din <i>Aripa stângă</i>	319
III. ONIROTECA HIPERMODERNĂ	329
III.1. Ismail Kadare, <i>Palatul – distopic al – Viselor</i>	340
III.1.a. Organizarea Tabir Saray-ului. Mizanscenă factologică	342
III.1.b. Topografia infernului. Mitanaliză hermeneutică	346
III.1.c. Visele, retromimesisul	354
III.2. Haruki Murakami, unicornii de <i>La capătul lumii</i>	361
III.2.a. <i>Și în țara aspră a minunilor</i> , androizii	364
III.2.b. Onirotecara și cititorul de vise	370
III.2.c. Inconștientul implantat	376
III.3. Michel Juvet, <i>Castelul viselor unui savant iluminist</i>	385
ANEXE	392
CONCLUZII	416
BIBLIOGRAFII	419

Cuvinte-cheie:

complex Narcis, coșmar recurent, dezindividuație, *écriture du rêve au féminin*, hiperindivid, hipermemorie, hipermodern, hiperreal, hiperstructuralism, hipertext, imaginație deproductivă, infern, metavis, onirodistopie, oniroficțiune, onirografie, onirotecă, pact onirografic, retro-mimesis, trezire falsă, vis lucid.

Paradoxal, deși reprezintă un subiect la ordinea zilei și nopții, visele au fost mereu considerate mai degrabă debarasabile. Probabil așa se explică inclusiv absența unui volum de sinteză despre cum survine visul exclusiv în literatura perioadei 1968-2001. Lipsă pe care prezenta lucrare s-a decis, ambiționat și străduit s-o înlăture. Am împărțit corpusul textual în trei capete de pod, pe care circulă câte un autor-personaj-cititor, întâlnindu-se la mijloc: onirografie, oniroficțiune, onirotecă.

Dar înainte de asta, lucrarea s-a vrut cu orice preț o clarificare conceptuală în ce privește postmodernismul, termen lipsit de conținut pe care am preferat să-l înlocuiesc fără prea multe menajamente cu hipermodernismul. Această miză teoretică – și culturalistă – majoră a presupus o apropiere de substanță între ideea deloc peiorativă a unei decadente reluate ciclic și curentul așa-zis „postmodern”, ale cărui granițe sunt cel mult hedonismul hipiot al anilor '60 (avatar al Noului Hedonism proferat de Oscar Wilde cu un secol în urmă), respectiv noul mileniu, ce marchează trecerea spre dominația culturii cibernetice și digitale.

O primă teză a lucrării mele ar fi următoarea: treptat, ceea ce decadentii *fin de siècle* visau provocat, artificial, catalitic, apelând la stupefiante și alte metode, hipermodernii visează deja natural, apropiat, organic, fără suplimente halucinogene. Dacă drogurile decadentilor exhibau maladiv „naturalul în exces” (cum bine denumeste artificialul Baudelaire), în hipermodernitate artificiul este naturalizat prin acceptare colectivă. Adjuvantul devine pura voință. De fiecare dată, lectura mea s-a străduit să fie una participativă, care să umple golurile dintre visele analizate, să le desăvârșească. O relectură imanentă și fantasmatică s-a impus constant. Prin ea, am încercat să depășesc perspectiva pur psihanalitică, reductivă și fără surprize. Interpretul de vise nu poate fi decât onirovor. Tentativa lui s-ar numi un foarte *close reading* – oniric la rândul său; de fapt, un demers comparatist cu foarte multe pseudopode, organizat pe numeroase nivele și axe de simetrie.

Astfel, în secțiunea „Cadru conceptual” iau cele trei cuvinte din titlu în ordine inversă, pentru a le defini. Mai întâi hipermodernismul, având drept bornă simbolică fatalul an 1968. Din *Primăvara de la Praga* în cea pariziană cu revolta studențimii Sorbonei, ce curg înspre vara lui Ceaușescu (momentul 23 august), anul este unul de ruptură. Deși s-au dovedit a fi până la urmă (dacă nu cumva din start) eșuate – prima îndreptată contra regimului comunisto-sovietic și rapid receptată ca procapitalistă, cealaltă începută la Paris, continuată ulterior într-o acțiune de protest extinsă pe plan global, având ca țintă întreg sistemul capitalisto-imperialist și reperată ca similmarxizantă – cu toate nuanțele necesare, ambele mișcări trebuie așezate sub semnul și peste numitorul comun al individualismului transpolitic lipovetskian, trăsătura fundamentală pentru perioada pe care, pornind de la același filosof-sociolog francez, am optat s-o numesc hiper-și-nu-post-modernă.

După schema timpuriu – matur – târziu și combinând sistemul tezist hegelian cu o logică psihoistorică, putem segmenta secolul trecut în trei modernisme, ce nu fac decât să repete un ciclu macrocultural de nesurmontat. Restrângând considerațiile unor autori cum sunt Fredric Jameson sau Liviu Petrescu, am propus o tripartiție relativ originală: superpozabil perioadei 1900-1914, primul modernism ar fi fost organizat după un model scientist, pe când al doilea modernism, înalt, corespunzând perioadei 1914-1968, s-ar fi condus după un model mai degrabă mitic, totalizator, integrant, holistic, organicist, pentru a deveni o *Renaștere ratată* prin prisma celor două conflagrații mondiale. În ce privește modernismul post-1968, unul târziu / terțiar / decadent, am preluat termenul de hipermodernism introdus de către Gilles Lipovetsky. Perioada numită hipermodernă, de care mă ocup, s-a văzut organizată după un model hiperrealist asupra lumii, axat pe societatea de hiperconsum.

Până să mă poziționez în vreun fel asupra viziunii lipovetskiene, s-a reclamat drept hiper necesară discuția noțiunii și vocabulei „postmodern”, fără pretenții de exhaustivitate. Clamând falimentul oricărei metanarațiuni legitimoare numaidecât moderniste (pentru Jean François Lyotard), „postmodernitatea”, îi spun așa deocamdată, nu poate fi înțeleasă la rândul său decât tot ca o metanarațiune, delegitimoare însă, cu alte cuvinte legitimând tocmai delegitimarea. Să cădem de acord, logic vorbind, metanarațiunea ce delegitimează toate celelalte metanarațiuni devine, paradoxal, nu sofistic, una hiper(auto)legitimoare, pentru că, *hélas*, unică, mult mai totalitară decât cele pe care le combate. Hipermodernismul așa cum îl concep unifică și conjugă trei direcții de abordare distincte, pe care le-am sintetizat în ordinea apariției lor pe scena teoretică din Franța: o viziune filosofică (hiperrealul teoretizat de Jean Baudrillard în *Simulacres et Simulation* – 1981), apoi una dinspre poetică (hipertextul așa cum îl definește Gerard Genette în *Palimpsestes. La littérature au second degré* – 1982), în sfârșit,

pe prima poziție de fapt, un aport substanțial din sociologie (*hiperindividul* via Gilles Lipovetsky, deja cel din *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* – 1983). După 1968, se impune fără drept de apel, cvasinormativ, exacerbant, hiperindividualismul democratic sau narcisismul de masă, ce presupune, cred, o psihologie colectivă de coborât sub semnul *complexului Narcis*. La nivel narativ, poetica hipermodernă, din alte puncte de vedere textualistă și retromimetică, favorizează *categoria narcisiacului*.

În proza hipermodernă, eul e spart schizoido-fractalic într-o mulțime de alte infinit identice monade, pentru care cel mai bun dispozitiv hermeneutic rămâne schizanaliza lui Gilles Deleuze & Felix Guattari! Subiectivitatea făcută țândări nu înseamnă disoluția eului, ci proliferarea de euri, ca și cum fiecare bucată ar fi cât cel întreg. Tocmai trecerea de la privat la public și distrugerea distincției dintre domeniile fiecăruia transformă individualismul închis, pasiv, limitat în hiperindividualism deschis, activ, total. În hipermodernitate, visul însuși devine public, e *publicat*, se deprivatizează, ca și cum visătorii în cauză și-ar desecretiza niște arhive particulare. Inevitabil, am analizat nu inefabilul vis propriu-zis, această experiență intimă unică și – de regulă – nerepetabilă, ci modul în care autorii l-au transpus transformându-l astfel într-un bun de consum – colectiv, serial, deci repetabil (datorită lectorului somat parcă să-l refantasmeze). Pe de altă parte, din uterul încăpător al Evei și până în ultima noapte a ultimului om, nu există nimic mai personal decât visul – acest act narcisiac absolut. Cum narcisismul e trăsătura fundamentală a hipermodernității, visele vor fi fost hipernarcisiace în hipermodernism. În vis, mai mult ca oriunde altundeva, se manifestă plurimorfismul ce definește subiectivitatea hipermodernă. Subiectul oniric apare multiplicat în person(aj)ele visate. Acolo, toți sunt Eu!

La fel ca visele, și teoriile asupra lor sunt fără număr. În primă instanță, secțiunea dedicată relevă cum și în ce variantă va fi putut supraviețui în hipermodernitate (și după ea) concepția despre vis din psihanaliză, pseudoștiința brevetată prin apariția volumului dedicat de Sigmund Freud interpretării unor vise în bună parte proprii, nicidecum extrapolabile. Astfel, ca principal produs al inconștientului structurat lingvistic, visul va fi devenit pentru Jacques Lacan (cvasi)literal, nu doar metaforic, un limbaj organizat sintactic, aproape un text, iar pentru Derrida, celălalt Jacques al așa-numitei filiere de gândire post-structuraliste, autor al unui slogan frecvent invocat, visul va fi fost numaidecât text, la fel ca realitatea. Cele două direcții de abordare ne permit postularea unui hiperstructuralism, centrat vicios în jurul și datorită noțiunii absolut inovatoare de retromimesis: pur hipermodernul fapt că și realitatea imită visul, nu doar invers, fără să mai știm de unde pornise totul, decât că vorbim de o reciprocitate mimetică de nedepășit.

Filosoful deconstrucției l-a citit pe tatăl psihanalizei cu lentile textualiste, ajungând la concluzia că deja pentru Freud energia onirică se manifesta printr-un travaliu scriptural. În *L'écriture et la différence*, când citează *in extenso* din *Traumdeutung*, Jaques Derrida subliniază, pentru conținutul visului, sintagma freudiană de *Bilderschrift*: nu imagine înscrisă, ci scriitură figurată – marcând astfel o mutație dinspre visul înțeles mai degrabă ca *imagerie* psihică înspre conceperea lui îndeosebi ca un *text* psihic. De aici până la onirograful Georges Perec (unde visele reale sunt percepute drept gata scrise), și la cât se poate de sincronizatul nostru Dumitru Țepeneag (unde textul onirofictițional preia legislația visului), nu e decât un pas, pierdut în locuri comune, dar făcut simultan oficial, în fatidicul 1968. Oficial, pentru că doar acum a început Perec să-și țină jurnalul de vise pe care îl va publica după trei ani, coincidență cu anul când Țepeneag și-a tipărit un manifest al onirismului, pentru ca în 1971 să fie nu publicat în ediție cartonată, ci dat afară din România, în urma scurtului – însă cât de incomod și fructuos – interval de existență a grupului oniric.

Începând cu a doua sa jumătate, secolul trecut îi aduce psihanalizei un adversar pe măsură: domeniul neuroștiințelor, în cadrul cărora se dezvoltă onirologia (nume ca William Dement, Michel Jouvet, sau John Allan Hobson), cu subnișa de cercetare axată pe visul lucid, paradoxalul epifenomen al conștientizării visului în chiar momentul visării sale de către un visător numaidecât uluit. Visul acesta intraconștientizat n-a beneficiat de studii serioase până în hipermodernitate, când va fi devenit chiar o dominantă, ca studiu și practică. Propriu-zis, întâiul volum orientat exclusiv pe zona viselor lucide apare pentru a deservei un câmp de luptă parapsihologic, în 1968! Acolo, Celia Green se oprește prima și asupra evenimentului oniric adiacent de „trezire falsă”, când subiectul visează că se trezește (posibil într-un alt vis, caz când vorbim despre un vis in vis), cu nota că deși comune experiențele de acest fel par să survină cu o frecvență extrem de ridicată în conexiune cu visele lucide. Probabil cel mai bun cunoscător al acestor acte hipnice pe plan mondial, director al unui fantastic *Lucidity Institute*, neurobiologul american Stephen LaBerge le-a demonstrat mai târziu cât se poate de științific, în laborator, cu subiecți mișcându-și voluntar pleoapele în somn, existența.

De fapt, visul lucid aruncă în aer psihanaliza: dacă visătorul devine conștient și poate acționa voluntar, controlându-și visul (*acolo* totul e permis), mai are sens interpretarea, deznodarea cutărui complex (personal) sau devoalarea te miri cărui arhetip (colectiv)? Într-un vis lucid nu mai funcționează distincția conștient-inconștient / Eu-Sine, producându-se mai degrabă niște identități fractalice. Asta converge cu hipermodernismul, pe considerentul că metanarațiunile ce ne definesc diurn identitatea sunt construcții apropiate ca natură de vise, conștientizarea lor ca simple hiperstructuri ale ordinii psiho-social(e) acceptate fiind similară

cu luciditatea intraonirică – pe care o definesc drept stare alterată de vis, însă – *nota bene* – fără ca visul respectiv să fie mai puțin vis din cauza conștientizării sale, ba dimpotrivă; un vis e și mai (mult) vis când visătorul se știe visând chiar în timp ce visează: cu cât e mai lucid, până și luciditatea devine hiperluciditate.

Pentru a discerne niște consecințe la nivel de imaginar, s-a impus o revizitare a celor trei modernisme din secolul trecut, fiecare venind cu tipul său de *oniric* – în funcția lui de categorie estetică: straniu (modernismul scientist), fabulos (modernismul mitic), fantastic (în hipermodernism). Ca principal exponent al noii paradigme onirice, visul lucid, eminentement paradoxal, mimează cel mai fidel realitatea, deși e recunoscut ca atare printr-o incongruență. Fantasticul oniric – sau invers – vrea să zică indecidabil: confuzia, indistinția dintre planurile sau nivelurile realității. Trebuie spus că utilizez un concept *slab*, fluid – în fond realist – de realitate, ce poate fi tautologic reală, dar și onirică. Visul este real pentru că este! Într-un vis lucid cele două realități se confundă: pătrundem astfel în hiperrealitate, nu o zonă medie, ci terțul inclus. Când visăm lucid, o fantastică imaginație deproductivă, pasivă și activă succesiv, apare pusă la lucru: fiecare vis de acest fel deconstruiește realitatea reală de la care pornește, pentru a o reconstrui – deghizat, firește, însă hipertrofiat ca și cum ar extrage-o din neant – în realitate onirică. Ba mai mult, visul lucid ne permite controlul acțiunilor. *Acolo*, nu facultatea imaginativă e răspunzătoare de imaginile voluntare, ci tocmai opusul său – cel puțin aparent – luciditatea. Faptul dinamitează ambele concepte implicate (de imaginație și raționalitate). Or, asta se întâlnește de minune cu momentul hipermodern, prin excelență deproductiv, pentru că nu face decât să reinventeze imagini deja create, hipertextualizând la modul defel inocent; nu e vorba însă de o reciclare a capodoperelor trecutului, cum s-ar zice în jargon „postmodern”, cât de niște opere literare cu viitorul în față: palimpsestul înseamnă hiper-scriere – *peste* ceva hipo-existent – nu re-scriere – *a* ceva pre-existent.

Partea I, numită „Onirografia hipermodernă”, propune ca nouă specie literară jurnalul de vise, mai corect spus nocturnalul. Dintre cei șase autori aleși, primul doar își numește un volum *Carte de vise*, cuprinzând poeme ce narează experiențe într-o anumită măsură visate (Leonid Dimov), trei selectează pentru publicare din niște manuscrise (William S. Burroughs, Graham Greene, respectiv Hélène Cixous), pe când altora li se publică un jurnal de vise integral: în primul rând lui Georges Perec (antum), apoi regizorului Federico Fellini (postum). Capitolul întâi, „Pactul onirografic”, pornește de la ideea simplă că prefixoidul „oniro-” poate fi privit ca denominând cel mai personal cu putință nivel din categoria lui „auto-”; cu alte cuvinte, onirografia reprezintă o subspecie în largul gen autografic (jurnalul intim), la rândul său parte din corpusul autobiografic (memorialistica). Evident, visele pot fi notate într-un

jurnal mare, fără să existe un caiet special pentru aventurile din somn. Dar nu m-am ocupat decât de volume axate exclusiv pe vis, cu inerentele excepții: la Perec apar câteva reverii, numite greșit *vises* treze, la Fellini găsim halucinații hipnagogice, ba chiar ședințe de spiritism ori divinație, pe când la Burroughs ne putem trezi citind comentarii despre diverse subiecte sau transpuneri ale unor experiențe nevisate; la toate acestea se adaugă interpretările de vis făcute uneori de fiecare autor selectat. Parafrazându-l pe Philippe Lejeune, care definea pactul autobiografic drept angajamentul pe care și-l ia un autor de a-și povesti viața într-un spirit de adevăr, am definit pactul onirografic drept angajamentul unui autor de a-și transpune cât mai autentic visele amintite. La fel ca omologul său, și acest pact survine de obicei într-un paratext (titlu, prefață, introducere, cuvânt înainte, avertisment, ilustrații) sau în variate confesiuni (articole, interviuri). Însă contractul are două părți: onirograful și lectorul. Dacă recitim visul transpus, îl putem revisa pe cel veritabil. Notițele sunt chei ale unei ciudate imaginații de la un punct aproape comune semnatarilor acestui nevăzut, însă fantasmabil act, printre rândurile căruia drepturile și obligațiile sunt egal distribuite beneficiarilor. *Do ut des: îți dau visul ca tu să mi-l dai înapoi, retrăindu-l pentru mine. Îți dau din sufletul meu, ca tu să ți-l crești pe al tău.* Câtă generozitate faustică, am putea chicoti mefistofelic. Iată cum solipsismul oniric devine dialog nesperat. Poate cea mai deschisă operă cu puțință, onirografia se pretează perfect unui aparat conceptual propus de Umberto Eco și dezvoltat ulterior într-o *reader response theory*: avem intenția auctorială (visul nocturn, așa cum l-a visat autorul), intenția textuală (transpunerea visului în text), respectiv intenția lectorială (reconstituirea prin lectură, de fiecare dată altfel, în funcție de orizonturile personale de așteptare).

Capitolul secund, „Hipervisul”, se concentrează pe relevarea comparativă a diferitelor ocurențe de luciditate intraonirică din fiecare volum analizat, triabile în trei forme tipice: visul lucid propriu-zis, trezirea falsă, respectiv metavisul. Astfel, după niște contra-exemple (când subiectul e sigur că nu visează), continui să prezint visele prelucide (în care visătorul se miră numai), coșmarurile recurente (conștientizate tocmai pentru că se repetă, victima lor ajungând să le recunoască din mers, dacă nu cumva să le preștie parcursul), apoi categoria viselor cu referințe cinematografice din transpunerile semnate de Georges Perec și, bineînțeles, Federico Fellini (visătorii știu în timp ce visează că e vorba de un film, ultimul visându-se gata filmat); se adaugă numeroase cazuri particulare de genul „îmi comentez visul în timp ce-l visez”, „îl desenez visându-l”, „notez acest vis înăuntrul său” – deci hipotextual. Inventarul continuă cu visele de zbor, poate cel mai extravagant, excentric și expus lucidității fenomen visabil, care, atunci când greutatea corporală nu se opune ascensiunii – sufletul sau fantoma visătorului zburând sub forma unei levitații (dimoviene) sau vibrații (felliniene) – sunt ușor de asimilat

unor *out-of-body-experiences*. Apoi, trezirea conștiinței din visul lucid se manifestă la propriu când vorbim de trezirile false: fie subiectul se trezește dintr-un vis anterior într-un altul, fie visează direct, fără tranziție, că se trezește, chiar în patul său, caz în care confuzia vis-veghe se manifestă complet, în așa fel încât la trezirea adevărată, pentru câteva secunde cel puțin, e foarte posibil ca siguranța unei realități *reale* să nu mai vină de la sine, făcându-se resimțită plenar o neliniștitoare senzație de incertitudine fantastic-onirică; trezirea falsă transpusă din vis în scris nu doar că-l poate ameți pe cititor, așa cum l-a zăpăcit pe visător și pe onirograf, ba mai mult, îi poate clătina și lui sentimentul acut al realității. Pe de altă parte, visul în vis poate fi chiar modelul aflat la originea tehnicii *mis en abyme*: text în text / povestire cu ramă / sertare, teatru în teatru, dar și film în film, sau tablou în tablou (cu varianta *trompe l'œil*). Dacă visul lucid e repede considerabil drept un vis al viselor, putând fi numit chiar vis despre vis, onirografiile hipermoderne consemnează până și câteva metavise *tale quale*, în care, deși neconștientizat, însuși mecanismul oniric e reprezentat (sub formă de colaj, rebus, ori puzzle).

Urmează mai multe subcapitole dedicate scriiturilor visului. În fond, șase feluri de lectură, sau tot atâtea studii de caz onirografic pe care le-aș putea subintitula nominal *Portret al visătorului Leonid / Georges / Graham / William / Federico*, respectiv *al visătoarei Hélène*. Acolo s-a dat lupta cu morile de vânt ale fiecăruia. Din 1969, Dimov ne-a lăsat o carte de vise în versuri, considerate a fi mai degrabă niște pure invenții poetice. Folosindu-mă de variate și contradictorii mărturisiri, demonstrez că spre deosebire de celălalt versant, parcă mereu însoțit al onirismului românesc, întrupat în personalitatea unui Dumitru Țepeneag, poetul acesta hipermodern locuiește în razele lunii, pentru că se inspiră din vise inclusiv direct, nu doar aplicându-le așa-de-numita *legislație*. Georges Perec, autor în 1973 al unui volum nocturnalier numit *La Boutique obscure*, își începuse jurnalul de vise chiar în mai '68; astfel, după două secțiuni pe care le-aș fi rezumat simplu „antipsihanaliză” și „proretorică”, trec la niște analize de hipertextualism oniric: pe de o parte, oulipianul Perec visează gata scris, textual, vise-deja-text, pe de altă parte, cum acestea sunt transpuse la trezire într-un carnet, putem vorbi despre hipertext. Prozatorul britanic protagonist al următoarei secțiuni aparține modernismului înalt. Însă, la senectute, în perioada 1964-1989, suprapusă în mare parte cu epoca hipermodernă, Graham Greene a ținut un foarte serios jurnal de vise, cumulat în peste 800 de pagini, din care s-a decis în 1991 să publice o selecție pe patul de spital, testamentarul volum apărând în 1992, deja postum. Principala trăsătură onirică din *A world of my own. A dream diary* o constituie hipermemoria din lumea secretă: faptul că de multe ori, în cadrul unui vis, autorul său își amintește un altul, ca și cum l-ar visa din nou. Subcapitolul dedicat lui William S. Burroughs, intitulat „onirodistopie și hipertext”, propune o foarte detaliată analiză a Tărâmului Morților,

așa cum e descris acesta în *My Education. A book of dreams* (1995), după ce, mai devreme, însă prin rescrierea unor pasaje pe atunci deja consemnate în jurnalul de vise, respectivul ținut apăruse onirofictționalizat în romanul *The Western Lands* (1987). Uneori, s-au impus varii comparații cu fragmente visate transpuse de Jack Kerouac, celălalt beatnic autor al unei onirografii publicate antum – *Book of Dreams* (1960). Mai departe, relev cum anume pentru Federico Fellini visul a devenit film desenat. *Il libro dei sogni*, publicată în 2007, reprezintă un jurnal de vise ilustrat, ce combină original și provocator textul cu imaginea, cuvintele cu benzile desenate, în două impresionante caiete: primul, ținut în perioada 30 noiembrie 1960 – 2 august 1968, al doilea răspunzând ceva mai sporadic de intervalul februarie 1973 – august 1990. Am urmărit schimbările survenite între cele două manuscrise, coroborându-le mereu cu mutația culturală produsă în grozavul an 1968. Pe scurt, diferențele majore vin să reflecte o psihodinamică tipică. Primul caiet a fost redactat sub imediata și puternică influență jungiană, contactul Jung-Fellini fiind făcut posibil de medicul Ernst Bernhard, cel care a fost psihologul analitic al regizorului între anii 1960 și 1965. În al doilea manuscris, visătorul devine tot mai lucid, fără ajutor extern. Apoi, unul dintre cele mai frapante aspecte îi privește pe morți, aceștia manifestându-se ca spirite sau fantome în visele din primul volum, dar ca trupuri înviate în al doilea. Nu în ultimul rând, ambele caiete aduc în prim-planul referințelor un film specific: *La Strada*, respectiv *Il Casanova di Federico Fellini*. Ultimul studiu pune lumina reflectoarelor pe Hélène Cixous, maica feminismului post-dacă-nu-cumva-hiperstructuralist. Din multele sale caiete, autoarea a selecționat 63 de vise acoperind perioada 14 mai 1990 – 10 august 2001, publicându-le într-un volum *Rêve je te dis* (2003), după ce pe câteva le utilizase în alte cărți. Am încercat să răspund unei întrebări spinoase: sunt aceste vise feminine? Atât ca fenomene visate, cât, mai ales, în ce le privește scriitura. Nu am vrut să cad în clișeul romantic al visului feminoid, al imaginației ca virtute imago-gină, pentru că lucrurile pur și simplu nu stau așa. O scriitură nu poate fi catalogată feminină, masculină, hermafrodită, androgină, transhomobisexuală, neutră, nedecisă, epicenă – și vor mai fi variante – doar pentru că scriitorul în exercițiu poartă pe umeri un gen de(-)construit lingvistic. Scriitura nu are gen. Scriitura posedă cel mult individualitate, specific personal. Totuși, dacă vom comasa un termen culturalist cu altul psihologic, am putea genera monstruoza lexicală *gender dream studies*, pe când referitor strict la transpunerea visului în text ar ecloza „l'écriture onirique féminine”. Dar, pe lângă faptul că scriitura nu poate fi onirică, la fel cum sintagma „écriture féminine” rămâne din start nonfuncțională, trebuind înlocuită cel mult cu *écriture au féminin*, am adoptat formula de compromis *écriture du rêve au féminin*, aceasta incluzând la modul indistinct ambele sensuri avute în vedere.

A doua mare parte a lucrării pornește de la observația că în hipermodernitate se dezvoltă fără precedent o formă de literatură numită simplist „onirică” sau „cu vise”; titulatura adecvată ar fi un termen până acum inexistent, pe care îl introduc: oniroficțiune. La fel cum defineam onirografia drept cel mai autografic text cu putință, oniroficțiunea se constituie ca o subspecie de prim rang în cuprinzătorul gen autoficțional. Când e creat cu luciditate, visul invadează realitatea printr-o formă de retromimesis, universul întreg apărându-i alter ego-ului auctorial precum unui copil, nediferențiat de propria persoană, ci hiperficționalizat. În celălalt caz, din materialul oniric mai puțin sau mai mult pretranspus într-un jurnal, autorul viitoarei oniroficțiuni alege, decupează, leagă – și umple golurile dintre – vise, generând astfel posibile hipertexte, ba mai mult, opere deschise, pe care lectorul o să le fantasmeze în continuare, după ce va fi semnat un pact oniroficțional.

Mai departe, am identificat și analizat trei tipuri de ficționalizare a visului în proza perioadei 1968-2001. În primul rând, onirismul estetic românesc, pe care Dumitru Țepeneag îl rezumă prin motoul „Noi nu visăm, noi creăm vise.” Deși visează (totuși...), de fapt oniriștii nu pornesc de la visele lor, nocturne, inventând hiperlucid altele, diurne – fără să le putem cataloga însă drept reverii – dintr-o joacă de-a inconștientul, în care, de altfel, nu par să creadă. Cum arăt în secțiunile respective, Țepeneag aplică efectiv logica visului recurent și a trezirii false numai în volumele de proză scurtă (*Exerciții, Frig, Așteptare*), pe când romanul cu constrângere muzicală *Zadarnică e arta fugii* (1973) pare că vrea să prindă din urmă visul precum Ahile broasca țestoasă, printr-o serie de variațiuni, variante, versiuni, ca și cum autor-narator-personajul și-ar exersa oniroficomotivul sau mecanismul amintirii visului, în reveniri și completări declanșate de obiecte căzute în mână, cuvinte-capcană, persoane văzute pe stradă, ca niște madlene proustiene ce vin să ne recâștige când ne-am aștepta mai puțin – vis, care, *nota bene*, funcționează el însuși pe post de memorie involuntară.

Deja când – cenzurat fără milă – curentul onirist autohton dispăruse, la rândul său fostul neoromancier Michel Butor s-a lansat într-o altfel de scriitură ficțional-onirică, pornind fie de la visele proprii, fie revisând la modul textual din cele pictate sau deja transpuse de alți visători – în pentalogia sa *Matière de rêves* (1975-1985). Nu am insistat foarte mult asupra acestui prolific autor inclusiv pentru că, fiind vorba de un autor străin, pe volumele sale stă o bibliografie destul de stufoasă. Însă chiar dacă imaginarul oniric butorian a fost analizat cu atât aplomb, am găsit zone mai degrabă nedefrișate, cum e visul în vis, ce structurează ciclul menționat. Când a fost cazul, am trasat niște secante la oniropoetica lui Dumitru Țepeneag; pentru ambii creatori, un travaliu al scriiturii substituie printr-o mișcare tipic hipermodernă travaliul visului – de nemaitranspus într-un omolog textual, întrucât textul devine vis, analog!

În sfârșit, anii '90 ne aduc ficțiunile oniroide ale lui Mircea Cărtărescu, scriitor căruia, cu toate că nu și-a *publicat* visele decât în jurnalul mare, îi putem admira, în schimb, un volum de proză intitulat inițial *Visul*, apoi rebotezat *Nostalgia*, direct inspirat din vise reale, dus între timp la consecințe mai puțin reușite într-un roman *Travesti(t)* precum visul, acest imaginar expandându-se la maxim sub forma unei trilogii perfect inclasabile, din care mai ales *Aripa stângă* e de receptat ca ditamai visul: *Orbitor*, asurzitor, sufocant. Cele trei capete de acuzare pentru hipermodernism – hiperindividul, hipertextul și hiperrealul – sunt apărute la modul superlativ de Cărtărescu prin întreaga sa creație de prozator: subiectul nu e deloc dat dispărut, eul narcisoid nu e decât spart, autorul nu e nici pe departe mort, ci teribil de viu, prezent la modul aproape senzorial-pulsatil în fiecare literă din fiecare cuvânt al fiecărei fraze din fiecare text cărtărescian, numaidacă autoficțional, chiar și atunci când rescrie un altul, tot așa cum în vis fiecare pixel din fiecare imagine a fiecărei persoane rămâne un minuscul fragment din același visător. Cu riscul de-a poseda, parazita sau hipnotiza la propriu lectorul, un fantastic hiperrealism oniric, dacă nu chiar magic, se degajă din aceste pagini, căroră eticheta de magie lucidă li se potrivește ca o mânășă de unică folosință unui chirurg proaspăt ce taie fără milă în carnea realității, scoțându-(ș)i dintre măruntaie visul în piața publică.

Ultima parte, la care țin cel mai mult, analizează un tip de beletristică numaidacă special: texte prozastice unde visele sunt arhivate într-o bibliotecă – mai pe scurt, onirotecă. Visul apare citit, nu visat. Personajele din aceste ficțiuni citesc vise, nu (le) mai visează. Pre-consemnat – sau nu – textual, visul se bucură de un lector specializat, eventual interpret și clasificator, întotdeauna atent să nu piardă nimic din conținutul aflat în fața ochilor săi – larg deschiși. Dacă dintre instanțele narrative onirografia hipermodernă favoriza autorul (tot mai des în ipostaza de visător lucid), pe când oniroficțiunea evidențiază un alter ego devenit personaj într-o narațiune construită cu luciditate, similară unui vis, oniroteca definită generic va pune accentul pe funcția lectorială, cititorul acționând ca într-un vis lucid – pentru că (re)imaginează deplin conștient visul anonim al cuiva, deja (pre)citit. Suntem invitați în fond să ne identificăm cu un lector implicit al fiecărui vis din textul pe care îl citim, încât, printr-o nouă punere în abis, putem vorbi de hiperlectură, de lectura unor lecturi. După un capitol introductiv, am trecut în revistă, ca prin vis, câteva exemple apropiate numai tangențial de subiect: *Visul scării* (1971) de Dino Buzzati, *Povestea fără sfârșit* (1979) a lui Michael Ende, foarte scurtul text *Mă ofer să visez* (1980) aparținând lui Gabriel García Márquez, povestirea *Coșmaruri* (1982) de Julio Cortázar, *Dicționarul khazar* (1984) semnat Milorad Pavić și romanul *Casa somnului* de Jonathan Coe (1997). În următoarele trei subcapitole m-am oprit separat asupra unor texte construite parcă dinadins pentru a exemplifica metafora onirotecii.

Mai întâi, *Palatul Viselor* (1981) de Ismail Kadare. Instituția inventată în roman, ca o veritabilă onirotecă de stat, caută să controleze absolut toate visele populației, colectându-le, sortându-le, interpretându-le, dacă nu cumva chiar fabricându-le. Prima secțiune dedicată cărții reprezintă o mizanscenă factologică total necesară pentru ca următoarele comentarii să fie motivate. Al doilea sucapitol vine cu interpretarea mitanalitică a toposului textual, considerând Palatul Viselor (sau Tabir Saray-ul) drept un fel de infern, atât la figurat (întrucât ne apare secularizat), cât și la propriu (fiindcă scriitorul ne-a mărturisit că rescrie voluntar *Infernul* comis de un Dante); în fond, avem descris un tablou distopic al Imperiului – otoman sau sovietic, nu prea contează. La final, punctez câteva aspecte privind un așa-numit retromimesis, ce declanșează procesul unei dezindividuații suferite de protagonist. Împreună cu toți funcționarii, Mark-Alem se comportă ca un șoarece de onirotecă.

Din *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor* (1985) de Haruki Murakami, interesează îndeosebi cum, printr-o corespondență extrem de ofertantă, biblioteca din țara aspră a minunilor, alt nume pentru o Japonie contemporană ușor distopică, respectiv laboratorul subteran cu oase de mamifere al unui bătrân savant apar condensate ca prin vis ajungând să fie la capătul lumii onirotecă. Volumele de pe rafturi devin cranii de unicorni depozitând visele vechi. Personajul numit în original *Boku* le citește. Numele său în orașul împrejmuit va fi chiar „Cititorul-de-vise”. Actul lecturii se desfășoară tactil, cu degetele, după o tehnică Braille, sub atenta supraveghere a unei onirotecare, posibilă imagine a soției de care *Watashi*, celălaltă jumătate a protagonistului, se despărțise înainte ca printr-o intervenție bionică pe creier să i se implanteze practic un alt inconștient. Apoi, romanul murakamian poate fi citit fie așa cum e scris (alternativ, un capitol *aici*, în țara aspră a minunilor, altul... *dincolo*), fapt ce îi oferă personajului niște compensații prin corespondențe onirice, *en détail*, fie pe sărite, mai întâi toate secțiunile impare și apoi restul, caz în care pasajele de la capătul lumii par să zugrăvească un spațiu post-mortem, o lume personală de apoi – compensația survenind astfel *en gros*. Știm însă de la James Hillman, visul *este* viața de apoi, acum și aici. Putem citi oricum, efectul scontat rămâne același.

Ultimul autor analizat e cel mai puțin literat: Michel Jovet, descoperitorul somnului paradoxal. În cele două romane publicate până acum, *Castelul viselor* (1992), respectiv *Hoțul viselor* (2004), onirologul devenit peste noapte prozator își transpune ficțional o viziune pur scientistă. Primul text amintit îl aduce în prim-plan pe Hugues la Scève, personaj – fictiv, dar verosimil – despre care aflăm că ar fi fost un aristocrat iluminist pionier în studiul viselor. Izolându-se în castelul său – real – din Bouligneux, personajul își adună oniroteca personală, un sistem ingenios de cartele cu marginile colorate astfel încât să respecte criteriile sortării.

În concluziile finale subliniez importanța lucidității intraonirice și trasez linii pentru cercetări viitoare. Visul lucid dinamitează fundamentul ontologic al ambelor planuri în sens pozitiv: atât realitatea visului cât și cea reală ies câștigate. Se produce permeabilizarea frontierei, ba chiar o mult fantasmată ștergere a granițelor, cu podurile de flori și libera circulație între veghe și vis. Devoalarea, deconspirarea convenției din romanele hipermoderne (faptul că de la un punct personajele devin conștiente de condiția lor ficțional-textualistă) se dovedește neliniștitor de similară cu situația dintr-un vis lucid.

Aproape la fiecare autor văzut survine o mașină de visat: William S. Burroughs a inventat una; ceva mai înainte, Georges Perec a fost considerat el însuși de către psihanalistul său Pontalis drept un visător cumva mecanic; apoi, Michel Butor și-a calificat veritabilul dispozitiv oniroficțional mașină de fabricat vise; mai aproape de noi, Mircea Cărtărescu a visat mașini de scris ori și-a pus personajele să-l viseze în plin proces de dactilografiere tocmai a textului respectiv; iar Michel Jovet ne-a demonstrat cum se poate face carieră din a încerca să auzi pârâind osiile mașinăriei cerebrale. De asemenea, la fel, aproape cu toții și-au putut considera sau pur, efectiv și simplu vizualiza la un moment dat visele ca lume proprie de apoi: nopțile cu rude și cunoștințe decedate ale unui Federico Fellini; același Burroughs numindu-și o bună parte din spațiul oniric drept *Ținut al morților*; Hélène Cixous visând, ca și cum l-ar fi patronat, un infern oribil de discriminatoriu; din nou Butor, considerându-și cele cinci volume din pentalogia dedicată viselor tot atâtea descinderi în infern; desigur, *Palatul Viselor* de Ismail Kadare ca hipertext al *Infernului* dantesc; nu cel din urmă, Haruki Murakami și orașul eschatologic de *La capătul lumii*, tot mai dincolo de *țara aspră a minunilor*.

Cele două caracteristici se întâlnesc într-un loc geometric pe undeva inefabil cu cyborgul uman, respectiv cu spațiul cibernetic-digital ca lume colectivă de apoi.

Hipermodernitatea, ca modernitate dusă la extrem, s-a văzut într-un final depășită la începutul noului mileniu de o cibermodernitate. Hipermodernismul, de un cibermodernism definit prin trecerea dinspre textul de pe suport clasic înspre cel pe suport digital. Visele suferă – sau profită – și ele din cauza acestor mutații: fie, când sunt deja transpuse onirografic, ajung translatate în format electronic pe un blog personal / portal colectiv (cibertext oniric?), fie sunt încărcate direct pe un sit (digitext oniric?). În ambele cazuri, abia așteaptă să fie oniroficționalizate. Recent, aplicația tip alarmă pentru *smartphone*-uri nostalgic numită *Shadow* și-a propus realizarea unei baze-oniroteci de date on-line. Revoluția digitală mărșăluiește dincolo de modernitate, instaurând epistema digitală – firesc ar fi s-o numim digitalitate, iar mișcării literare corespunzătoare să-i spunem digitalism. Ultracontemporan și, da, scăpat în sfârșit de sufixul „modern-ist” de secol XX! Visele nu vor putea fi oprite în veci!