

Noaptea de Sânziene ca „roman al artistului”

Drd. Mihaela Rusu
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *A fictional text may include a metatextual component, inviting the reader to a critical reading. When an author of fiction imagines a novel in a grid of metatextual writing strategy, he contests the tyranny of the story, launching, at the same time, a hypothesis related to the message of the work. In order to stir interaction between the text and the act of reading, he constructs metafiction below the level of the narrative plot*

Assuming Gide’s model, Eliade’s novel of maturity introduces the question of the writer in its diegesis, by appealing to the theme of the double. If one of the facets of the novel traces the mirror writing, it begs a question related to the profile of the reader who Eliade envisages upon the publication of his novel. Does the self-reflective attitude towards his own creation, which he assumes through the voices of the characters-writers (Ciru Partenie and Bibicescu), draw (or nor) the reader’s attention to the fabricated character of the referential illusion?

Key words: *metafiction, self-reflexivity, double, mirror, critical reading*

Metatextualitatea constituie întoarcerea unui text asupra propriului său artificiu literar. Există o întreagă varietate lexicală în domeniul metatextualității: reflexivitate sau autoreflexivitate, punere în abis, scriitură în oglindă, specularitate[1], povestire narcisiacă, ficțiune autoreferențială, antificțiune, nonficțiune, roman în roman, romanul romancierului, operă în operă, duplicație interioară, supraficțiune sau povestire antimimetică. Acești termeni nu pot fi puși toți pe același plan, o parte din ei trimit la procedee narative, alții la însăși natura fenomenului metatextual, în timp ce o parte din ei face referire la contextul istoric și cultural al producerii lor. Tradiția franceză a optat adesea pentru termenul de metatextualitate, în timp ce critica anglo-saxonă a preferat termenul de metaficțiune.

În *Palimpsestes*, Genette analizează metatextualitatea alături de celelalte relații transtextuale, caracterizând-o drept „o relație de tip comentariu.” Pentru Genette, metatextualitatea are în vedere, în principal, relația dintre un text și altul (preață, note, opere critice), fără vreo legătură cu ficțiunea narativă: „Le métatexte, lui, est non fictionnel par essence.” Chiar dacă pastașa se concretizează într-o critică la adresa hipotextului, naratologul francez diferențiază clar metatextualitatea de hipertextualitate, pentru că: „la

métatextualité n'est jamais en principe de l'ordre de la fiction narrative ou dramatique, alors que l'hypertexte est presque toujours fictionnel." [Genette, 1982:10] Se impune astfel ideea că atât metatextul, cât și hipertextul se raportează la un text sursă, unul printr-o operație de tip comentariu, altul printr-o operație transformativă.

În sens larg, metatextualitatea desemnează relația unui text cu sine însuși sau cu arhitextul său (tipul de discurs, genul literar, moduri de expunere), de aceea inclusiv paratextul îndeplinește o funcție metatextuală prin informația infratitulară pe care o aduce. În sens restrâns, metatextualitatea poate fi interpretată strict ca relație critică înscrisă în chiar textul literar. Un text de ficțiune va fi totodată și metatextual dacă îl invită pe cititor la o lectură critică a textului citit sau a altor texte, de aceea strategia scriiturii metatextuale trebuie înțeleasă ca o contestare a „tiraniei povestirii”, pentru că ea emite o profeție legată de mesajului operei, impunând cititorului o lectură critică: „Textele, prin mecanismul lor pus în evidență de strategiile autoreflexive, permit două tipuri radical diferite de lecturi: cea naivă, care confundă verosimilitatea cu realitatea și cea critică, care demontează mecanismul și deconstruiește textul.” [Milea, 2002:59] Metatextualitatea atrage atenția cititorului asupra funcționării artificului ficțiunii, privind crearea și receptarea operei literare. Pentru naratologul Frank Wagner[2], metatextualitatea se prezintă sub o formă de ambiguitate statuară, deoarece operațiile metatextuale survin nu numai dintr-o perspectivă eterogen-exogenă (de la un text la altul), ci și din perspectivă omogen-exogenă (în interiorul aceluiași text). În câmpul mecanismelor metatextuale, frontiera dintre perspectiva exogenă și cea endogenă este foarte strânsă.

Practica textuală impune o distincție între *metatextualitatea explicită*, care este pusă în relație cu procedee textuale ușor reperabile, și *metatextualitatea implicită*, care este mai dificil de sesizat și de analizat. Bazându-se în același timp pe strategiile textuale și pe modurile de lectură, metatextualitatea are ca principal efect orientarea cititorului spre un anumit aspect al actului narativ: un indiciu textual poate centra atenția cititorului asupra caracterului fabricat al iluziei referențiale, astfel strategia textuală metadiscursivă este pusă în funcțiune, vizând cel mai adesea componenta narativă. Decodarea acestei strategii intervine abia atunci când cititorul manifestă o competență avizată de lectură.

Termenul de metaficțiune este folosit pentru prima dată de William Gass în 1971 pentru a caracteriza operele de ficțiune ale lui Jorge Luis Borges:

„Indeed, many of the so-called anti-novel are really metafiction.” [Gass apud Lepaludier, 2003:11] Încă din 1959, Roland Barthes reperase însă, într-un eseu, dubla conștiință a literaturii contemporane: „«littérature-objet et méta-littérature»” [Barthes apud Lepaludier, 2003:11], de aceea am putea numi metaficțiune orice text de ficțiune care are o importantă dimensiune metatextuală. Metaliteratura a apărut din necesitatea de a explica și sistematiza literatura și mai ales modul în care diferite artificii artistice contribuie la realizarea literaturii. În analiza acestui capitol ne vom raporta la punctul de vedere al lui Laurent Lepaludier care are în vedere delimitarea metatextualității de metaficțiune. Pentru acest critic, conceptul de metatextualitate caracterizează un fenomen elementar prin care se declanșează conștientizarea actului critic în text, în timp ce metaficțiunea nu este decât o caracteristică a unui text literar în ansamblul său.

În lucrarea *Metafictions*, naratologul Wenche Ommundsen [3] delimitază trei sensuri distincte ale metaficțiunii: *metaficțiunea ca gen literar* (antimimetic) în care dimensiunea reflexivă constituie modul dominant, *metaficțiunea ca procedeu reflexiv* de fabricare a ficțiunii și *metaficțiunea ca produs* al unei practici de lectură. În această a treia dimensiune, ea depinde de competența, interesul și atenția cititorului, metaficțiunea fiind concepută ca o interacțiune între text și actul lecturii. În logica discursului metatextual, Raymond Federman [4] propune ca specie *supraficțiunea*, înțeleasă ca operă care discută despre facerea cărții. Punctul de vedere al scriitorului asupra structurării romanului dovedește faptul că el conștientizează că, în calitate de romancier, are de respectat niște convenții pe care i le semnalează cititorului prin indiciile *pactului de lectură*, pact ce-l antrenează pe acesta din urmă în mod activ în dinamica receptării.

În 1955, când Eliade publică romanul *Noaptea de Sânziene*, scriitura autoreflexivă nu mai reprezenta o noutate pentru tehnica romanescă, dar nici nu-și cântase ultimul tril. Modelul romanului în roman fusese exersat de Eliade încă de la sfârșitul anilor '20 când, apelând la tehnica folosită de Gide în *Falsificatorii de bani*, scrisese *Romanul adolescentului miop*. Romanul de maturitate al autorului furnizează o serie de pasaje autoreferențiale ce trebuie puse în relație cu ideile despre roman exprimate critic de Eliade în câteva eseuri [5] de tinerețe, căci ele au în vedere, nu atât „cucerirea” cititorului, prin dezvăluirea rețetei romanești, cât implicarea acestuia în conștientizarea actului de lectură critică. Odată cu impunerea rețetei romanului în roman, după modelul Gide, în spațiul literaturii se observă o tendință de conștientizare tot mai puternică a rolului activ al cititorului în generarea demersului interpretativ, pentru că „se

simte în teoria lecturii orientarea către lector: o critică argumentativă mizând pe tehnici de persuasiune abile, vizând activarea cititorului: o hermeneutică socio-culturală, interesată să reconstituie codurile la care face apel textul și să dezvăluie mijloacele prin care acesta încearcă să ne controleze răspunsul.”[Milea, 2002:11] Cel mai adesea atitudinea autoreflexivă pe care o adoptă scriitorul, prin vocea unui personaj din roman sau a unui narator extradiegetic față de propria creație arată că, la momentul redactării romanului, Eliade își propunea în subsidiar să ofere prin opera sa și o anumită paradigmă românească redevabilă rețetei romanului în roman.

Raportul metatextualitate/ metaficțiune a fost exprimat și explicat, de cele mai multe ori, prin apelul la metafora oglinzii [6]care reclamă ca strategie narativă tema dublului. Pentru a înțelege procedeul „punerii în abis”, poeticienii folosesc astăzi o figură foarte răspândită, cea a oglinzii. Rolul scriiturii în oglindă este acela de-a face opera să dialogheze cu ea însăși, „de a o înarma cu un aparat de interpretare. Având rol de autoreglare a mecanismului textual, punerea în abis este o reflecție metatextuală plasată la două niveluri: «fie la nivelul ficțional, dublând povestirea în dimensiunea sa referențială de eveniment reprezentat (histoire)», fie «la nivelul textual, reflectând povestirea sub aspectul ei de organizare semnificantă.»” [Milea, 2002: 55-56] Studiile lui Lucien Dällenbach arată că termenul de „punere în abis” este folosit frecvent pentru a desemna orice modalitate autoreflexivă [7] a unui text. El definește punerea în abis drept: „toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient”[Dällenbach, 1977: 18] Romanul care introduce în diegeza sa un alt roman al cărui subiect este parțial asemănător cu textul cadru poate fi privit ca o modalitate de reflectare, în sens larg. Un roman în sensul generic al termenului nu poate să conțină pe deplin un alt roman, decât prin apelul la tema dublului [8], care permite reduplicarea lui sub formă de rezumat sau de extracte.

Oglinda concavă oferă o reflectare mimetică a subiectului romanului, pe când oglinda convexă permite desfigurarea obiectului reflectat. Astfel punerea în abis nu trebuie înțeleasă doar ca o repetare a imaginii de reflectat, dar și ca o pervertire a imaginii, o refractare a acesteia. Orice imagine convexă desfigurează obiectul reflectat, iar această diferență dintre obiect și imaginea lui reflectată este fundamentală pentru înțelegerea relației de metatextualitate. Metatextul devine astfel mai mult decât o oglindă, el se transformă într-un caleidoscop, un fractal, care oferă vizibilitate cititorului din perspective diferite, prin reduplicare. O metaficțiune este, așadar, o poveste despre cum se scriu

cărțile, „un roman al artistului” care vorbește despre rolul acestuia în păstrarea memoriei culturale. Scriitorul se folosește de discursul metatextual „pentru a-l implica pe cititor în recunoașterea/ descifrarea codului discursiv.” [Milea, 2014:24] O înțelegere corectă a metatextualității, trebuie să aibă în vedere faptul că rolul oglinzii nu este doar acela de a reflecta o imagine deja existentă, ci și acela de a reflecta și ceea ce nu se vede, adică absența. Iată de ce metatextualitate impune nu doar un demers analitic, ci și unul hermeneutic. Deși se consideră că referințele metatextuale imprimă textului un caracter facil, pentru că sunt prea evidente pentru ochiul format al cititorului avizat, se poate spune că ele oferă o notă de individualitate scriitorului, prin faptul că reprezintă un element diferențiator în relația cu alte opere din aceeași generație sau din aceeași categorie tematică, care totuși nu recurg la referințele metatextuale.

Eliade introduce în romanul *Noaptea de Sânziene* tema artistului-creator, prin personajele Partenie și Bibicescu, în tripla calitate de prozatori, autori dramatici și diariști. Ca orice autor de literatură, personajul Partenie este un scriitor nocturn care „nu scria aproape niciodată diminețile” [Eliade, 2010, I: 246] și care se confruntă cu tribulațiile vieții de artist. Are momente în care într-un ceas scrie „cinci pagini mari”, când cartea la care lucrează i se înfățișează „întreagă, perfect încheiată”, fiind recunoscător unor astfel de clipe „cu adevărat” inspirate. Încrederea în sine îl părăsește însă repede, pentru că se teme, ca și Eliade [9], „să nu se fi lăsat antrenat de o falsă inspirație, de facilitatea care-l amenința întotdeauna după câteva ceasuri de lucru.” [Eliade, 2010, I: 247] Trăiește sentimente contradictorii față de propriul demers creativ, are momente când paginile scrise i se par admirabile, dar și altele în care simte că ceva dincolo de puterile lui îl împiedică să continue. Se luptă cu daimonul artistic care face din manuscrisul propriei opere „un suflet străin” [Eliade, 2010, I: 247] care vrea să pună stăpânire pe el, să i se „substituie libertății lui”. Din dialogul mut care se stabilește între fantasmalele autorului de pe copertă și ale celui din roman, se insinuează ideea că simpla tehnică epică a inserției unui jurnal de scriitor în interiorul narațiunii de bază nu garantează reușita unei cărți și că ea depinde de talentul celui care scrie de-a epiciza tragicul.

Aflăm din turbionul amețitor de episoade care se întretes în istoria romanului că unul din primele texte scrise de Ciru Partenie se intitula *Tinerețea Melaniei*. Partenie este prezentat în carte, prin vocea cititorului Biriș, drept un scriitor tânăr „care nu caută decât experiențe” [Eliade, 2010, I: 123], un autor a cărui operă „nu are semnificații mistice” [Eliade, 2010, I: 122] și „ale cărui eroine devin personaje interesante în măsura în care își ratează căsătoria” [Eliade,

2010, I: 255], așadar, am putea spune că prin crearea acestui personaj, Eliade pune în discuție scriitura autenticistă și profilul scriitorului trăirist. O altă interpretare posibilă a profilului scriitoricesc al lui Partenie este dată de prenumele lui, Ciru, care, prin anagramare, conduce la ideea că „el este cel care urcă. (...) Ciru sugerează ideea de ascensiune – URCI” [Chiribău, 2016: 413], altfel spus „este un *poeta vates*” [10], un creator chemat să convertească realitatea în artă, lumea contingentă în ficțiune, trăirea în ardere creativă. Biriș este introdus în economia textului romanesc în calitatea de cititor „avizat” al operei lui Partenie. El explică „graba lui [Partenie] de a scrie și de a publica, (...) setea lui de a trăi, de a profita de viață” [Eliade, 2010, I: 252] prin presentimentul morții sale timpurii. Pentru intriga romanului eliadesc, prima carte a lui Partenie semnalată în text, *Tinerețea Melaniei*, constituie o carte-punte, deoarece Ioana, în urma lecturii acesteia, se îndrăgostește iremediabil, *in absentia*, de autorul ei, un scriitor la modă, care se făcea atunci cunoscut publicului tânăr. Ceea ce o frapează pe neexperimentata elevă de liceu la această carte este amestecul de atmosferă simplă și totuși stranie, tulburătoare și obsedantă care se degajă involuntar din povestea de dragoste a protagonistei, poveste care, din perspectiva Ioanei, „merită să fie trăită”, nu doar citită. Prin semnalele autoreferențiale pe care textul i le transmite insinuant lectorului, acesta este obligat să recunoască în atmosfera romanului similitudini cu lumea provincială din *Orașul cu salcâmi*, de Mihail Sebastian. Nu numai fixarea epicii în mediul liceal al unui oraș de provincie, ci inclusiv prezența unor personaje feminine influențate de lecturi din Hamsun și Rilke, și mai ales a prenumelui Sebastian constituie sugestii explicite, inserate în text prin tehnica romanului în roman. „Într-un oraș de la Dunăre” [Eliade, 2010, I: 146], Sebastian, eroul din *Tinerețea Melaniei*, merge la secretariatul unei școli pentru a se interesa de o necunoscută, care urmase cursurile școlii primare împreună cu un bun prieten, acum grav bolnav într-un sanatoriu la Davos. Deși protagonistul precizează la secretariatul școlii că ar vrea să prindă trenul de seară, „de nouă fără cinci”, finalul cărții ne anunță că Sebastian nu a mai prins niciodată trenul, deznodământul fiind rezumat ironic prin dictonul „les jeux sont faits”. Marta Petreu, analizând romanul *Noaptea de Sânziene* în grila unei lecturi autoreferențiale, identifică în imaginea lui Partenie profilul melancolic al colegului de generație al lui Eliade, Mihail Sebastian. Totodată, Ciru Partenie, ca și Mihail Sebastian, este prezent în roman în dubla calitate de autor de romane și dramaturg. Ca dramaturg, este înzestrat cu „talent” și „geniu”, totuși aceste calități sunt anulate de faptul că „n-a înțeles că o piesă de teatru înseamnă un spectacol care are loc în Timp, într-un

Timp concentrat în câteva destine.” [Eliade, 2010, I: 169] Mai mult, povestea de dragoste destrămată, în care Ioana, logodnica lui Partenie, se îndrăgostește „printr-o întâmplare a destinului” de Ștefan Viziru, o face pe exegeta de la Cluj să recunoască, printr-o optică răsturnată, triumphiul amoros Eliade-Nina Mareș-Sebastian. Atitudinea ironică transmisă de franțuzescul „le jeux sont faits” traduce întocmai atitudinea lui Eliade privitoare la prietenia cu Sebastian, încheiată brusc prin intervenția Ninei Mareș. Într-adevăr, istoria ne-a demonstrat că, în momentul redactării romanului, între cei doi colegi de generație „rien ne va plus”, adică situația între ei fusese definitiv hotărâtă, nu mai era nimic de făcut și, odată cu moartea lui Sebastian, orice speranță de împăcare devenise zadarnică.

Dacă reducem punerea în abis la imaginea oglinzii concave, această înțelegere a lucrurilor nu ne va oferi decât o reflectare a textului, dar acest tip de oglindă frânează imaginația, limitând clar perspectivele punerii în abis, de aceea e necesară adoptarea metaforei caleidoscopului pentru lămurirea metatextului. Bertrand Gervais definește oglinda punerii în abis drept „une figure-savoirs” [Gervais, 2007:32], adică o figură care poate fi percepută corect doar ținând cont de cunoștințele primite pentru explicarea și interpretarea subiectului romanului. În textul lui Eliade, ultimul roman al scriitorului Partenie se numea *Plimbare pe întuneric*. Dacă inițial Partenie este considerat drept un tânăr scriitor însetat de experiențe, care nu crede în iubire, după ruperea logodnei cu Ioana, o schimbare fundamentală îi deturneză felul său de-a fi; el mărturisește că simte că este condamnat să nu mai poată iubi și de aceea el îngroapă în ultimul său roman, *Plimbare în întuneric*, cenușa focului pustiitor al dezamăgirii „care nu a sublimat, ci a distrus toată sensibilitatea sa creatoare. În balada populară *Meșterul Manole*, creatorul de excepție știe că oricând geniul său e capabil să clădească o nouă capodoperă, deși vanitatea îl împiedică să vadă rolul sacrificiului inocenței în ecuația celebrității. Manole zidește, clădește la temelia eternității și a unicității iubirea sa, în timp ce Partenie o îngroapă în cenușa regretelor și a deziluziei.” [Danciu, 2016:524], Neîmplinirea erotică atrage în cazul lui ratarea vocației de scriitor. Sugestia tanatică din titlu *Plimbare în întuneric* anticipează, pe de o parte, destinul nefericit al scriitorului real, din spatele personajului Partenie, și totodată comentează în manieră autoreflexivă inclusiv semnificația romanului pe care cititorul tocmai îl parcurge și căruia autorul Mircea Eliade îi atribuie un „gust de cenușă”. Precizarea pe care o găsim în paginile cărții referitoare la lectorii lui Partenie care nu mai citiseră niciodată, până la romanul *Plimbare pe întuneric* „ceva mai deznădăjduit, o carte mai tristă, mai întunecată” [Eliade,

2010, I: 233] se vrea a fi aplicabilă și cititorilor romanului *Noaptea de Sânziene*, pentru că realmente, niciuna din cărțile lui Eliade, nu va mai transmite sentimentul acesta deznădăjduit al unei lumi care se sfârșește, care a fost și care nu va mai fi.

Ca romancier, Partenie ține și un jurnal de creație, iar prin rolul stabilit de autor în țesătura epică el devine atât un dublu narcisiac al protagonistului, cât și al lui Eliade însuși. Procedul inserării fragmentelor de jurnal în paginile unui text autonom atestă, la Eliade, o lectură atentă a operei lui Gide prin asimilarea tehnicii epice a jurnalului în roman. Pentru a recunoaște o punere în abis, cititorul este chemat să identifice, o omologie între relațiile naratorului cu povestirea sa, pe de o parte, și cele ale personajului cu povestirea pe care o narează în calitate de personaj-narator de al doilea nivel, pe de altă parte. Pentru Partenie, jurnalul pare a fi reflexia unei oglinzi pe care a purtat-o toată viața cu sine, dar nu e vorba aici de o oglindă în sens stendhalian, ci de oglinda eului intim al diaristului. Incluziunea jurnalului lui Partenie ține în egală măsură de „o strategie a autenticității, dintr-o perspectivă pragmatică, în care trecerea de la narator la lector se realizează sub o dublă formă a *relatării* (directe) și a *reprezentării* raporturilor de comunicare dintre personaje (indirecte)” [Milea, 2002:38]. Jurnalul menționează că, într-o discuție cu una din admiratoarele sale, Ciru Partenie, scriitor de succes în roman, află cum este privit el și opera sa în rândul cititorilor: „«Îmi spune că mi-a ieșit zvonul că nu scriu decât ce mi se întâmplă mie sau aud că s-a întâmplat altora. O întreb: ce altceva s-ar putea scrie? Îmi răspunde foarte candid: un scriitor trebuie să aibă imaginație...»” [Eliade, 2010, II: 319], controversă care traduce, de fapt, poziția scriitorilor interbelici față de poetica autenticismului și estetica trăirismului privind raportul dintre biografia trăită și cea romanțată, din care se poate naște „autobiografia unei fanteze.”

Una din problemele laboratorului de creație al scriitorului postbelic este legată de dificultatea personajelor intelectuale. Partenie dezbat, în planul ficțiunii jurnalului, raportul dintre omul elementar și cel intelectual, considerând că primul are întotdeauna mai multă autenticitate, pentru că este mai pasional, mai dominat de vicii, în timp ce al doilea este fad, lipsit de contur, artificial, pentru că omul bun, blând și inteligent este preocupat de probleme morale, în timp ce celălalt își consumă existența cu pasiuni puternice. Dificultatea creării personajului intelectual [11], așa cum o expune Partenie, nu constituie o noutate în scriitura eliadescă, tematica ne este cunoscută din două eseuri de tinerețe *Teorie și roman* [12] și *Romanul oceanografic* [13] care dezbate

problematica romanului de idei, deci inclusiv a prezenței vieții intelectuale într-un roman. Eseurile conturează profilul personajului intelectual aflat într-o continuă „osmoză mentală” cu ideile luate de la ceilalți sau din cărți, ceea ce înseamnă că un astfel de personaj „trece puțin în altul și trece mai mult în al treilea.” [Eliade apud Simion, 2011:66] Eliade are convingerea că personajul intelectual, dacă îi reușește unui scriitor, devine un personaj-mit. În 1936 scriind *Despre destinul romanului românesc*, Eliade semnala absența în romanul de la noi a unor „personagii-mituri. (...) Romanul românesc nu strălucește prin personaje excepționale, prin oameni care pot deveni mituri (așa cum a devenit un Grandet sau un Raskolnikov)”. Consecvent cu sine, Eliade își proiectează personajele din roman ca pe niște purtători de idei, încercând să creeze prin ei niște personaje excepționale, adică personaje-mituri.

Notațiile din jurnalul lui Ciru Partenie se constituie într-o formă de scriitură metatextuală prin care autorul își autocomentează propriul statut: „«Fac parte dintr-o generație de scriitori sacrificați. Niciunul dintre noi nu va mai putea scrie în stil major. Suferim de ticurile psihologiei, de clișeele experiențelor literare recente etc. Trebuie redescoperită narațiunea mitică. Dar nu o va redescoperi unul ca mine, un raționalist incapabil să guste miturile.»” [Eliade, 2010, II: 319] Neliniștile lui Partenie transpun, de fapt, temerile autorului Eliade care, știind că generația scriitorilor interbelici era prima generație cu adevărat liberă, lipsită de constrângerile unificării naționale, se vedea imediat după război, sacrificată în numele ideologiilor care alimentaseră conflictul armat al celui de-Al Doilea Război Mondial și care își căuta în postistorie țapii ispășitori. Prin inserția jurnalului lui Partenie, Eliade oferă cititorului o enclavă semnificativă de tip comentariu textual. Reflecția metatextuală dinamitează frontiera dintre realitate și ficțiune, pentru că aduce în spațiul ficțiunii discuția despre semnificația ei. Acțiunea romanului va pendula între întâmplările eroului Ștefan Viziru, preocupat de aflarea mai multor enigme care-i abulizează existența, și dezamăgirile și deziluziile unor personaje-scriitori, legate de condiția artistului modern. Pe finalul cărții, cititorul este menținut activ în text prin permanente treceri în zigzag de la un episod cu Partenie, personaj al romanului, la un alt moment din viața aceluiași Partenie, narator-personaj al propriului jurnal. Inserând strategia narativă a jurnalului în roman, Eliade distruge linearitatea diegezei, provocând cititorului reflecția asupra narativității textului, obligându-l astfel să ia act de modul său de funcționare. Narațiunea romanului nu se construiește coerent, nu are o diacronie a evenimentelor, logica cronologică putând fi refăcută doar dacă cititorul reușește

să despartă multiplele planuri ale acestui text polifonic, tocmai pentru că acțiunea este centrată pe mai multe nuclee narrative. „Mircea Eliade fragmentează intenționat desfășurarea logică a povestirii tocmai pentru a sugera inexprimabilul și eșecul oricărei explicații coerente.” [Vighi, 1988:34]

În această scriere amplă, Mircea Eliade jonglează cu reflecții asupra actului producerii unui text și a procesului de semnificare a acestuia, optând uneori pentru folosirea persoanei I, astfel încât granița dintre autor, narator și personaj să fie tulburată în mod voit. Ștefan Viziru intră, întâmplător, în posesia jurnalului lui Partenie, care este, în linii mari, un jurnal de creație. Paginile diaristice consemnează nemulțumirea creatorului care, romanțându-și propria biografie, (scrie la vârsta de 18-19 ani un roman autobiografic, în care autorul este protagonistul unei povești neîmplinite de iubire), conștientizează că a scris, de fapt, „autobiografia unei fanteze”, comentariu metatextual prin care Eliade rezumă, în esență, întreaga concepție prozastică care stă la baza romanului *Noaptea de Sânziene*. Prin vocea lui Partenie, Eliade mărturisește că a scris această carte „ca să se vindece”, dar translația dinspre persoana reală spre personaj a dus la anularea autenticității care a dat naștere „autobiografiei unei fanteze”: „voind să le scriu oarecum autobiografic, la persoana I, am ajuns totuși la un roman teribil și totodată insipid, fals și grandilocvent, deși aproape tot ce știam fusese trăit de mine, și încă trăit până la incandescență.” [Eliade, 2010, II: 322]

Printr-o enclavă textuală, pusă pe seama vocii narrative a lui Biriș, Eliade inserează o legendă în care un pustnic indian, pe nume Narada, merge la zeul Vișnu pentru a-i cere o demonstrație a puterii iluzioniste a Mayei. Vișnu îl face pe Narada protagonistul unui experiment exemplar: plecând într-o călătorie alături de maestru, Narada este trimis după apă până în cel mai apropiat sat. Acolo întâlnește o fată deosebit de frumoasă cu care ajunge să se căsătorească și să aibă trei copii. Timp de doisprezece ani, Narada trăiește bucuriile vieții împlinite, până când, o ploaie torențială îi înghite în vârtejul ei soția, copiii și casa. În urma naufragiului, Narada se trezește strigat de vocea maestrului care-l întreabă ce s-a întâmplat cu apa după care a fost trimis. În felul acesta Vișnu îi arată discipolului în ce constă puterea iluziei cosmice, Maya. Ciclul de doisprezece ani evocat de povestea lui Narada reflectă în oglindă durata acțiunii romanului *Noaptea de Sânziene*. Ștefan Viziru este o reîncarnare a lui Narada, pentru că, la fel ca pustnicul indian, și el și-a pierdut casa și familia în urma bombardării Bucureștiului de către artileria sovietică. Acest paralelism funcționează ca o punere în abis prin care este comentată metafora labirintului existenței în care este ținut captiv Ștefan și din care, atunci când iese, înțelege că

adevărata beatitudine este realizabilă numai în absența timpului istoric și că „Maya, iluzia cosmică, e posibilă datorită exclusiv Timpului, (...) Maya se poate manifesta grație duratei temporale.” [Eliade, 2010, II: 179] Eliade investește evenimentele narate cu un anumit sens, astfel încât acțiunile prezentate să fie interpretate ca acțiuni simbolice. Actul narării creează iluzia timpului, dar faptul în sine trișează, pentru că face să pară că timpul poate fi tăiat în bucăți. Narațiunea lui Biriș este folosită ca un artificiu literar, grație căruia protagonistului i se creează iluzia că s-ar putea sustrage trecerii implacabile a timpului. Caracterul artificial al narațiunii este evident mai ales în deznodământul legendei lui Narada, care trebuie pus în paralel cu deznodământul existenței lui Ștefan Viziru. Ca etapă narativă, deznodământul ocupă un loc privilegiat în procesul de gestație al acestui text amplu, pentru că autorul a construit retroactiv intriga romanului știind de la bun început doar finalul, iar cititorul, pentru a da o interpretare romanului, trebuie să țină obligatoriu cont de acest final pe jumătate realist, pe jumătate metafizic.

În *Noaptea de Sânziene* sunt inserate intenționat pasaje din câteva romane și piese de teatru care „se creează”. Aceste texte-document parodiază anumite formule ale romanului melodramatic și anunță câteva particularități ale dramei postmoderne. Punerea în abis reprezintă o strategie la care Eliade apelează și în cazul personajului Dan Bibicescu, „actor, regizor și discipol al lui Gordon Craig” [Eliade, 2010, I: 168], care îndrăznește să-și compare genialitatea cu cea a lui Shakespeare. Bibicescu este construit din lumini și umbre, prietenii văd în el un individ lipsit de talent, un om care suferă mai ales de singurătate, un ratat care, conștientizând lipsa talentului, „încearcă să se refugieze în nebunie ca să poată continua să creadă în el” [Eliade, 2010, I: 245]. Susține părtinitor că el i-a inspirat subiectul ultimei piese de teatru lui Partenie și, de aceea, îndrăznește să-și atribuie, prin fraudă, paternitatea dramei *Priveghiul* 14]. Paradoxal acest „actor cabotin” are o teorie revoluționară despre arta teatrală. În linii mari, ideologia sa teatrală se rezumă la teza potrivit căreia spectacolul dramatic constituie un „timp concentrat” care comprimă în câteva ceasuri evenimente și destine. Propria viziune dramatică se concentrează asupra ideii că un actor, întruchipând pe rând nenumărate personaje, „trăiește un număr considerabil de existențe, deci își consumă propria lui *karma* într-un timp mult mai scurt decât restul omenirii” [Eliade, 2010, I: 253], de aceea spectatorii, pentru a gusta arta pură, trebuie invitați să reinvețe să trăiască spiritul catastrofei, singurul capabil să le reveleze emoția crepusculului.

În roman, în timpul guvernării legionare, Bibicescu îmbracă „cămașa verde”, doar pentru a obține funcția de director al Teatrului Național. Acuzat de impostură odată cu punerea în scenă a *Priveghiului*, hotărăște să scrie o piesă de teatru prin care să dovedească că nu este „decât un biet scriitor de geniu”. [Eliade, 2010, II: 216] Scrie *Întoarcerea de la Stalingrad*, inspirându-se din drama soldaților români morți în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, pentru a propune un subiect actual, „cu rădăcini în istorie, și având totuși o dimensiune mitică” [Eliade, 2010, II: 154]; prin arta sa dramatică încearcă să împace un mit al morții, pe jumătate păgân, cu dobândirea conștiinței istorice. Faptul că omul, mitul și realitatea constituie pentru Bibicescu dimensiuni ontologice ale dramaticului este un semn de înțelegere a libertății de gândire a scriitorului, care acordă lumii văzute și nevăzute o atenție complexă și diversificată. Imaginând asasinarea unui pluton de soldați români în timpul bombardamentului de la Stalingrad, Bibicescu pune în relație moartea ca „ieșire din timp” cu mitului mortului devenit umbră în lumea de dincolo. Subiectul spectacolului nu funcționează decât ca factor declanșator al unei revelații, ținta teatrului său este spectatorul, care este silit să trăiască concomitent timpul spectacolului cu timpul istoric pentru a reactualiza, prin anamneză, memoria arhetipurilor. Ideile sale, deși fundamentate filosofic, nu au o finalitate, întrucât el nu încheie nici una din piesele începute, fiind mereu deturnat din procesul creativ de identificarea unei alte teme valoroase.

În dialogul cu ceilalți, regizorul Dan Bibicescu emite o serie de opinii privitoare la resursele regeneratoare ale artei teatrale [15] care ar putea echivala cu o nouă poetică a dramaturgiei, pe care, de altfel, Eliade și-a asumat-o în mod explicit atât în jurnal, cât și într-o serie de nuvele fantastice [16]. Această poetică teatrală se fundamentează pe resursele soteriologice ale artei. Teza binecunoscută a „sacralului camuflat în profan” se insinuează în principiu de bază al acestui *nou teatru* [17] imaginat de Eliade prin vocea lui Bibicescu. Din punctul său de vedere, teatrul reactivează vechi ritualuri și drama se constituie astfel într-o reprezentare rituală. Noutatea teatrului său constă în aceea că își propune să împace „problema Timpului, problema Morții și problema Spectacolului” [Eliade, 2010, II: 243] prin redescoperirea mitului, „înțeles ca rădăcină vie a Spectacolului.” [Eliade, 2010, II: 243] Pentru el destinul „este un aspect dramatic al timpului” [Eliade, 2010, II: 246], iar spectacolului îi revine funcția ezoterică de-a „exorciza” destinul: „A exorciza Destinul, asta e funcția Spectacolului. A-l sili să se manifeste *lângă tine, pe scenă*, într-un timp concentrat – și tu *să scapi*, să rămâi *spectator*, să ieși din timp.” [Eliade, 2010, II: 246] Eliade

vede în teatru un mijloc de a revela semnificațiile simbolice, transistorice ale oricărui eveniment sau accident cotidian. Pentru Bibicescu, teatrul este înainte de orice un mijloc de a construi un sens. De altfel, pentru eroii eliadești arta este revelație, grație artei omul poate ajunge la o cunoaștere salvatoare, uneori ezoterică, a ființei umane.

Bibicescu propune prin teatrul său o mostră de spectacol postmodern. Este vorba de o reprezentare (*in media res*) care se ancorează în viața reală, chiar se pierde în ea. Ea este concepută live, interpretarea făcându-se pe loc, în funcție de inspirația de moment. Sensul dramei se disimulează sub aparenta monotonie a vieții, în așa fel încât sacrul rămâne camuflat în profan. Prin vocea lui Bibicescu, Eliade transmite cititorului o revelație: arta îl poate obliga pe om să se deschisă spiritualului: „Vreau să reînvăț pe contemporani să trăiască adevăratul spirital al catastrofei, să le revelez emoția religioasă a crepusculului. În fața catastrofei, oamenii nu mai cunosc decât frica și lașitatea. Eu îi silesc să se întoarcă înapoi la Nibelungi, să-și dea seama că sunt condamnați de Istorie, că vor pieri, dar să învețe să piară eroic, în glorie...” [Eliade, 2010, II: 245] Arta poate provoca o anamneză, în sens platonician, adică ea poate recupera memoria arhetipurilor. Ideologia lui Bibicescu are în vedere o convenție artistică pe care se fundamentează, în fapt, ideea de literatură, doar că în cazul spectacolului teatral ea dobândește o aură de mister, pentru că ea implică *in tempore* spectatorul. Spre deosebire de ipostaza de cititor, care permite parcurgerea unei opere în câteva zile sau în câțiva ani, ipostaza de spectator obligă la o trăire colectivă ritualizată, care impune un ritm propriu. „Uniți parcă de o vrajă, actori și spectatori călătoresc, după ridicarea cortinei, într-un dincolo metafizic, din care nu se știe dacă se vor mai întoarce.” [Ștefănescu, 2003]

Așadar, prin vocea celor doi autori fictivi (Partenie și Bibicescu), puși în scenă de intriga complicată a romanului, textul eliadesc și-a definit modul de generare de sens secund. Cele două personaje, în calitate de scriitori, deci de alter-ego al autorului, constituie tot atâtea puneri în abis, prin capacitatea lor de a construi lumi imaginare, dar și prin voința lor generatoare de dramatic și tragic. În *Noaptea de Sânziene*, Eliade a folosit tehnica povestirii în ramă, a nivelurilor narrative suprapuse, care se deschid unul din celălalt, pentru a sintetiza astfel un mesaj privitor la îndrăzneala de-a înfrunța provocările vieții. Valorificând inteligența umană în relațiile dintre personaje, Eliade a căutat să obțină un avantaj din confruntarea cu celelalte euri ale sale, în așa fel încât, prin epica imaginată, să-și romantizeze propria viață. Rezultatul acestui tip de scriitură pare a fi un roman care este în același timp la fel de adevărat și la fel de

îndepărtat de realitatea interbelică. Discursul lui Eliade din acest roman trădează analogii evidente cu comentariul și hermeneutica textului, „ficțiunea realistă a scriitorului dobândește un iz inconfundabil de metaliteratură – de scriere născută din lectura lucidă de sine.” [Spiridon, 1988:45]

Subtilele trimiteri metatextuale pe care le oferă textul operei fac din acest roman un precursor al poeziei postmoderne, prin fragmentarismul epic, prin dialogul ideilor și prin implicarea cititorului în actul receptării. Nucleele cu valoare metatextuală furnizează indicii de lectură pentru cititorul purtat de-a lungul unor narațiuni cu structură labirintică, în așa fel încât autoreflexivitatea se transformă într-o veritabilă meditație asupra condiției scriitorului secolului XX. „Această punere în text a scriiturii, o mistificare și o demistificare a construcției textului, în care «punerea în abis» nu este decât o modalitate eficientă de a dezarticula logica narativității, vizează în toate cazurile recunoașterea de către lector a strategiilor sau a ideii de coerență artificială a unei lumi artificiale, lumea textului.” [Milea, 2002:61]

NOTE

[1] „En minéralogie, on qualifie de spéculaire les pierres qui réfléchissent la lumière. Encore appelées «miroirs d'âme» par les Anciens, qui en usaient pour garnir les croisées des maisons ou les bords des litières, elles ont donné naissance à la science spéculaire, celle qui enseigne à faire des miroirs. (...)” [Marie-Claude Lambotte, *Spéculaire et spectaculaire, littérature et psychanalyse*, în *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 12, *Encyclopaedia Universalis France S.A* 1997, 731]

[2] Frank Wager, *Les hypertextes en question: (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité)*, în „*Études littéraires*”, vol.34. nr.1-2/ 2002, pp. 297- 314.

[3] Profesor-cercetător de formație anglo-saxonă, specialist în literatură comparată și studii culturale, autoare a volumului *Metafiction? Reflexivity in Contemporary Texts*, Carlton, Vic.: Melbourne University Press, 1993.

[4] Raymond Federman (1928-2009), scriitor franco-american care a făcut carieră în critica literară, domeniu în care a pus la punct conceptele de *supraficțiune* și *critificțiune*. A se vedea în acest sens volumul său teoretic *Surfiction*, Éd. [Le mot et le reste](#), Marseille, 2006.

[5] În anii '30 Eliade a publicat câteva eseuri care dau mărturie despre o poetică romanescă novatoare, poetică care în linii mari a rămas aceeași până la vârsta senectuții. Avem în vedere articole precum *Teorie și roman*, *Ideile în epică*, *Despre Aldous Huxley*, *Romanul oceanografic*, *Dostoievski și tradiția europeană*.

[6] il s'agit de l'étrange faculté de prediction du miroir et encore de l'image spéculaire elle-même, c'est à dire de l'apparition du double que le miroir ne cesse de renvoyer à qui le regarde.”[Lambotte, 1997: 732]

[7] În funcție de gradul de asemănare dintre agentul reflector și ansamblul reflectat, Dällenbach identifică trei modalități de construcție a unei scrieri speculare: „*la réflexion simple*, c'est-à-dire la duplication intérieure symbolisée par l'image du blason dans le blason ou le «modèle réduit» (il en va pour la plupart des oeuvres dans l'oeuvre); *la réflexion à l'infini* emblematisée par les matriochkas ukrainiennes; enfin, *la réflexion aporistique*, c'est-à-dire l'auto-inclusion qui boucle l'oeuvre sur soi et, à l'instar de ces structures réversibles ou ambidextres réalise une manière d'oscillation entre son dedans et son dehors.”[Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris,1997:12]

[8] Otto Rank asociază mitului dublului trei funcții bine definite: „celle d'un moi identique, qui assurerait une vie personnelle dans le futur, celle d'un moi intérieur, qui sauvegarderait la jeunesse de l'individu, celle d'un moi opposé, assimilé au Diable en tant que partie périssable et mortelle que la personnalité présente répudierait.”[Lambotte, 1997: 732].

[9] A se vedea în acest sens jurnalul de creație al romanului *Noaptea de Sânziene* care dă mărturie despre demersul anevoios al scrierii și rescrierii capodoperei sale românești.

[10] Liliana Danciu, interpretează condiția scriitorului în textul eliadesc în postura de *poeta vates*, de „individ ales și atins de divin”. A se vedea în acest sens eseul autoarei *The double and the male doublet in „The Forbidden Forest”, By Mircea Eliade*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, no.9, 2016, pp.520-526.

[11] Eliade însuși recunoaște în jurnal că pentru el, ca prozator, cea mi mare dificultate o constituie conceperea personajului intelectual într-o manieră care să-l individualizeze între ceilalți intelectuali care folosesc același limbaj, trădând o psihologie similară: „Dificultatea de care se va plânge Partenie în Jurnalul lui intim (...) dificultatea aceasta este în primul rând a mea. O simt uneori covârșitoare, mai ales în Ștefan – pe care, atunci când îl lansez în scene dramatice și oricum absurde îl simt destul de concret, dar care îmi scapă când «redevine el însuși». Îmi scapă, căci atunci e un simplu intelectual ca noi toți.”[Mircea Eliade, *Jurnal*, I (1941-1969), Humanitas, București, 1993, p. 202]

[12] Eseul *Teorie și roman* a fost publicat inițial în 1939, în volumul *Fragmentarium*. Prezentul studiu a exploatat ideile textului din ediția Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Univers, București, 1991, pp.136-137.

[13] Articolul *Romanul oceanografic* a fost publicat de Eliade în „Vitrina literară”, în 1934, fără a mai fi ulterior republicat. Eugen Simion este cel care îi alocă o analiză detaliată, insistând asupra conceptului de „tropism intelectual”, a cărui paternitate a fost atribuită (în ce măsură pe nedrept?!) lui Nathalie Sarraute, în urma publicării volumului *L'Ère du supçon*, în 1939.

[14] Conținutul piesei nu este prezentat explicit în textul romanului, pentru că ea, împreună cu alte manuscrise, au intrat în posesia lui Bibicescu, care își permite să modifice textul dramei și s-o pună în scenă, atribuind scriiturii sale mediocre paternitatea unui autor de succes (care, mort fiind, nu-și mai putea apăra opera) pentru ca astfel să obțină aprecierea publicului. Viziru dorește să parcurgă lectura operei, din dorința de-a găsi în acest ultim text al lui Partenie o idee salutară care să-l vindece de culpa de a-i fi luat ursita celui alt. Ioana, fosta logodnică a lui Partenie, și actuala soție a lui Viziru, oferă, printr-un comentariu metatextual, o posibilă grilă de interpretare a titlului: „el, Ciru, a vrut să scrie *Priveghiul*, pentru că nu știa că eu continuam să-l iubesc, (...) el credea că a murit în mine, așa cum simțise el când am rupt logodna. (...) tot ce a urmat de atunci (...) n-a fost decât priveghiul unui mort , de aceea și-a intitulat el piesa *Priveghiul*; că noi doi, Ștefan și cu mine, l-am privegheat pe el cinci ani.” [Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, I, Prefață de Angelo Mitchievici, Litera Internațional, București, 2010, p. 257]

[15] „Arta nu se poate regenera decât printr-o reînnoire sinceră și totală la realitate, și în primul rând la realitatea istorică.” [Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, II, Prefață de Angelo Mitchievici, Litera Internațional, București, 2010, p. 154]

[16] Nuvele fantastice care abordează metatextual poetica teatrului sunt: *Nouăsprezece trandafiri*, *În curte la Dionis*, *Incognito la Buchenwald* și *Uniforme de general*.

[17] Poetica *noului teatru* imaginat de Eliade se apropie de o altă poetică teatrală, la modă în Europa secolului al XX-lea, cea a *teatrului viu* inaugurat de Antonin Artaud și discipolii săi: „le théâtre vif invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies”, adică teatrul își manifestă adevăratul sens doar dacă spectatorii sunt implicați în actul dramatic. În teatrul viu nu este important ceea ce spune spectacolul spectatorilor, ci ceea ce îi determină să facă, puterea sa de a acționa asupra lor.

BIBLIOGRAFIE

a. Corpus de texte

Eliade, Mircea, *Jurnal*, I (1941-1969), Humanitas, București, 1993.

Eliade, Mircea, *Drumul spre centru*, Univers, București, 1991.

Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, I,II, Prefață de Angelo Mitchievici, Litera Internațional, București, 2010.

b. Studii critice

Albu-Chiribău, Mihaela, *Mircea Eliade. Itinerarii labirintice*. Prefață de Vasile Spiridon, Eikon, București, 2016.

Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino, Al treilea discurs. Cultura, ideologie si politica in Romania/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania, Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>

Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1997.

Danciu, Liliana, *The double and the male doublet in „The Forbidden Forest”, By Mircea Eliade*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, no.9, Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureș, România 2016.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Collection Poétique, Édition du Seuil, Paris, 1982

Gervais, Bertrand, *Logique de l'imaginaire*, I, Lectures, Montréal, 2007.

Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>

Lambotte, Marie-Claude, *Spéculaire et spectaculaire, littérature et psychanalyse*, în volumul *Encyclopaedia Universalis* (XII), Paris, 1997.

- Lepaludier, Laurent, *Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.
- Milea, Doinița, *Elemente de poetică a povestirii*, Alma, Galați, 2002.
- Milea, Doinița, *Intertextul ca pretext pentru funcționarea textului ficțional*, în vol. *Manifestări ale creativității limbajului uman*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.
- Spiridon, Monica, *Introducere în metoda lui Eliade*, în „Caiete critice”, nr.1-2, 1988.
- Ștefănescu, Alex., *La o nouă lectură: Mircea Eliade – Evadarea din timp*, în „România literară”, nr.3, 2003, accesat la adresa [http://www.romlit.ro/mircea_eliade - evadarea din timp](http://www.romlit.ro/mircea_eliade_-_evadarea_din_timp).
- Vighi, Daniel, *Taina primei repetiții*, în „Caiete critice”, nr.1-2, 1988.
- Wager, Frank, *Les hypertextes en question: (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité)*, în „Études littéraires”, vol.34. nr.1-2/ 2002.