

Poetica visului în proza lui Matei Vișniec

*

The Poetics of the Dream in Matei Vișniec's Prose

Ioana-Maricica Brudașca (Hora)

PhD student, West University of Timișoara

Researcher I habil. Grațiela Țuțuianu, PhD (coord.)

Abstract

The work aims to investigate the way in which the writer Matei Vișniec turns from the narrative poetry of the '80s towards a poetic prose. Premised on the poetic/poietic dichotomy, as theorized by researcher Irina Mavrodin, our approach explores the dynamics and mutations in the (sub)layers of narrative discourse, which appear as consequences of the friction between the two concepts. Not only their observation and naming is the objective of this section, but also the pursuit of semantics, stylistics and textual tectonics, which reflects on the ontology, episteme and totalizing vision that Vișniec's prose reflects. Through the prism of the analysis of the way in which the poetics of the dream contributes to the construction of the textual universe, we propose to demonstrate that Matei Vișniec's prose carries with it a profound poetic dimension.

Keywords: poetics, dream, narrative construction, symbol

Potrivit Irinei Mavrodin, poetica este văzută ca activitate creatoare, în stadiul de proces, „relația care unește artistul cu opera sa în procesul de a fi făcut”, în timp ce „poetica este: 1. orice teorie internă a literaturii 2. Alegerea făcută de un autor între toate modurile posibile ale lucrării 3. codurile normative construite de o școală literară, un set de reguli practice a căror aplicare devine obligatorie.” (Mavrodin 14).

Ca rezultat manifestat conștient al pulsionilor inconștiente, visul a fost cercetat de Sigmund Freud. Punctul de pornire al demersului său a fost faptul că visele nu reprezintă un dat al întâmplării, ci sunt tangente cu partea noastră rațională, cu ceea ce gândim sau conștientizăm. Visele sunt, într-o manieră reducționistă, *avatarii* unor simboluri. Potrivit lui Carl Gustav Jung, „aspectul

inconștient al evenimentelor ne este redat prin vis, unde se manifestă nu printr-o gândire rațională, ci printr-o imagine simbolică” (Jung 23).

Analiza viselor pe care diverse instanțe narative le au în romanele lui Vișniec va investiga gradul de poeticitate ale acestora prin potențialul lor simbolic, poetica visului reprezentând, în esență, exteriorizarea unor simboluri în planul semanticii textului. Conținutul visului sau, altfel spus, memoria individului care alimentează visul, este un material inaccesibil în starea de veghe, dar care conține totuși urme ale cunoașterii și trăirii umane.

Capacitatea personajelor vișnieciene sau a instanțelor narative de a visa este corelată în mod direct cu perioada istorică pe care romanele o evocă. Astfel, în romanul *Cafeneaua Pas-Parol*, care este un roman al anxietății și a istoriei potrivnice, nu se visează. Pictorul Epaminonda experimentează *absența visului*, „doarme cu ochii deschiși”, scufundat „într-o dulce moțăială” și este trezit „peste vreo două ceasuri, când un fel de sforăit metalic mi-a pătruns pînă în adîncul creierului dislocînd acolo uriașe semne de mirare.” (Vișniec 49-50), altădată „se trezise *ca* (s.n.) dintr-un coșmar” (Vișniec 65). În jurnalul de pod al aceluiași personaj, angoasa ajunge la paroxism, deoarece în unele nopți pînă și somnul îi este refuzat „Mă plimb cîte două, trei zile în șir. Închid ochii și-mi număr pașii. Încerc să-mi golesc creierul de conținut și să-mi conserv o singură idee: aceea că trebuie să rezist. Proiectez asupra mea un tir puternic de autosugestii. Mă mențin. Mă refac din mers. Dorm în timpul plimbării. Încerc să evaderez din realitate gândindu-mă la fel de fel de lucruri” (Vișniec 274).

Manase Hamburda, în schimb, trăiește într-o stare de plutire, „El suferea cumplit cînd îi vedea rătăciți în aceeași mișcare fără sens, implicați profund în uriașa iluzie pe care o întrețineau și care îi devora” (Vișniec 90). Starea aceasta de *reverie*, îl situează pe personaj la granița dintre două lumi, iar aspectul halucinant al vieții îl obligă să refuze atât realitatea, cât și visul, întrucât ele sunt niște personaje de hîrtie, constructe textuale, incapabile să acceadă la integralitatea conștiinței. Despre reveria poetică scrie Gaston Bachelard, subliniind că „reveria poetică ne deschide lumea lumilor. Reveria poetică este o reverie cosmică. [...] Sufletul nu trăiește în timp. El își găsește odihna în universurile închipuite de reverie.” (Bachelard 21-23). Considerăm că și pentru personajele acestui roman reveria materializează o poartă spre alte lumi posibile, un subterfugiu textual pentru salvarea lor.

Nici Kosef J. din *Domnul K. eliberat* nu are capacitatea de a visa. În pofida eliberării sale din detenție, acesta nu are libertatea de a coborî în resorturile inconștientului și de a trăi viața în libertate. Freud opinează că visul

dispune de amintiri inaccesibile în starea obișnuită de veghe (Freud 36) și acordă visului funcții hipermnestice (care concentrează forme de excitație a memoriei). Privit din acest punct de vedere, personajul lui Vișniec nu are memorie, nici amintiri din perioada de dinaintea închisorii. Clausturarea lui nu este doar fizică, ci se extinde și asupra identității sale inconștiente. Refuzul de a părăsi spațiul carceral, incapacitatea de a trăi libertatea sunt gășibile în paginile textului prin imposibilitatea de a visa, fie chiar și în scop prevestitor, ca o prefigurare a viitorului, după cum credeau vechii antici. Conform lui Freud, înaintea lui Aristotel, anticii considerau visul o inspirație din partea zeilor, iar interpretarea viselor era stâns legată de practica divinației, (Freud 24). La Aristotel se face distincția între vise valoroase și adevărate (cu scop prevestitor, salvator) și vise vanitose, înșelătoare și de nimic (cu scopul pierzării celui ce visează). Lucrarea *Oneirocritica* a lui Artemidoros din Dalis clasifică visele în funcție de momentul temporal ce le influența: vise din prezent/trecut sau vise din viitor (profeția, prezicerea, visul simbolic). Interpretarea viselor debutează cu o fază prelogică așa cum expune Lucien Levy Bruhl în *Mentalitatea primitivă*. Pentru psihanaliști, visul este o oglindă fidelă a trăirii propriu-zise, „Energia psihică înmagazinată în timpul zilei prin inhibare și reprimare devine în timpul nopții motorul somnului” (Freud 117).

Febrilitatea cu care cocoșatul, personajul fără nume, un chelner din cafeneaua Saint-Médard, îl trezește din somn pe narator pentru a-i povesti visul, evidențiază faptul că „visul său era extrem de proaspăt” (Vișniec 164). Urgența *povestirii visului* ar consta de fapt în teama personajului de a nu uita ceea ce a visat. În mod paradoxal însă, visul cocoșatului reiterează un episod care s-a petrecut deja în cuprinsul textului. Paznicul celor șapte limbi din capul lui Pantelis Vassilikioti, este cocoșatul care, conștient că este un personaj secundar, se transformă în sperietoare de bestii (o sperietoare literară), pentru că doar în felul acesta „și cocoașa mea va avea un sens” (Vișniec 150). În vis îi este încredințat un copil pentru a-l păzi de niște capete aeriene cu limbi imense, aceleași limbi care fac din personajul Pantelis un scriitor schizoid, fragmentat între cele șapte identități pe care i le conferă limbile vorbite, „Motivul pentru care nu reușesc, de ani de zile, să termin nici o schiță, nici o povestire, nici o nuvelă, nici un roman și nici un eseu este că în timpul nopții bestiile se luptă între ele pe paginile scrise și îmi amestecă toate cuvintele. Orice text scris în timpul zilei se modifică în timpul nopții.” (Vișniec 147-148).

Vidului identitar al domnului K., îi corespunde în acest roman o identitate multiplă, livrată de cele șapte coduri lingvistice cunoscute de Pantelis. Și, asemeni celor șapte zile ale creației, fiecărui grai îi corespunde o

zi din săptămână, excepția fiind faptul că ordinea primordială și cuvântul ziditor este înlocuit aici de haosul babilonian al amestecului limbilor. „Am scris, sistematic, în fiecare zi în altă limbă. Lunea am scris în armeană, dat fiind că este limba tatălui meu. Marțea am scris în greacă dat fiind că este limba mamei mele. Miercuri am scris în arabă dat fiind că este limba copilăriei mele. Joia am scris în turcă dat fiind că este limba în care am trăit fără griji. Vinerea am scris în italiană dat fiind că a fost limba în care am vrut să mă sinucid. Sîmbăta am scris în franceză dat fiind că a fost limba în care mi-am făcut studiile. Iar duminica am scris în engleză ca să mă odihnesc.” (Vișniec 145).

În *vis*, cocoșatul realizează că traversarea *frontierei* înseamnă salvarea copilului. Această frontieră reiterează granița dintre realitate și ficțiune, iar trecerea ei echivalează cu ieșirea din timpul liniar și intrarea într-un spațiu în care posibilitățile infinite de organizare ale textului fragmentar țin de fiecare cititor în parte. În accepțiunea lui Freud, visul are un sens adânc, ascuns, care se arcuiește spre îndeplinirea unei dorințe (Freud 136) și nuanțează consangvinitatea viselor construite de scriitori cu cele reale, în care primele nu reprezintă un joc gratuit, ci „redau gândul conceput de scriitor într-o deghizare care se potrivește caracteristicilor viselor noastre, cunoscute din experiență” (Freud 136). Visul oglindește subconștientul personajului, urmărind îndeplinirea dorinței ce i-a fost refuzată în realitate, însă în vis se oglindește și experiența lui Vișniec atunci când a traversat el însuși frontiera dintre România comunistă și Occidentul eliberator.

O astfel de frontieră, una fizică, face și obiectul visului personajului narator din *Dezordinea preventivă*. Capitolul 3 prezintă un dialog între eul narativ și un fragment din el însuși, de la vârsta de cinci ani „– De ce mă trezești? – Vreau să stăm de vorbă. – Despre ce? – Despre un vis. – Ce vis? – Despre un vis care vine de la tine. Mă vizitează cu o anumită regularitate, este un vis-cometă, și-a săpat o orbită în creierul meu, în subconștientul meu de fapt” (Vișniec 10).

Deși laconic, visul deschide un fir narativ în care funcția psihanalitică și arhetipală a visării declanșează un proces de rememorare a momentului traumatizant asociat cu trecerea frontierei și separarea de mamă. „Îmi povestește doar, îmi repovestește doar ceva ce nu s-a terminat, îmi pune în față un fragment din mine însumi, un fragment purtînd numele meu, eu sunt acel fragment cu 20 de ani în urmă. Ritmicitatea trezirilor sale ascunde însă un mesaj. [...] Aș vrea să găsesc acea frontieră dincolo de care visul să nu mă mai viziteze.” (Vișniec 10).

Jocul de-a frontiera a început când personajul avea cinci ani; la trecerea frontierei, mama este prinsă, doar tatăl și copilul reușesc să fugă. Consecința acestei despărțiri se traduce în incapacitatea copilului de a vorbi, deoarece „tăcerea sa totală era singura forță de pe lume capabilă să-i restituie mama”, în același timp mama, de cealaltă parte a frontierei „a tăcut cu aceeași forță ca și copilul ei” (Vișniec 65). Încercarea de intrare în contact cu ființele interioare pe care naratorul le poartă în el însuși înseamnă, de fapt, o tentativă de restabilire a întregului, o recuperare a ființei risipite, de-a lungul vieții, în mai multe fărâme de conștiință. Una dintre aceste ființe este mama, figură arhetipală a animei: „în mine se află o mamă enormă. Nu știu cum s-a strecurat ea printre cele patru ființe de gen masculin ascunse în persoana mea. Dar ea trăiește în mine, aş spune că a ajuns să mă paraziteze cu enormitatea ei” (Vișniec 63). Jung identifică mai multe arhetipuri (tipare de comportament): persona, umbra, animus și anima, etc.. Anima reprezintă partea feminină a unei persoane, „Anima nu este un suflet dogmatic, o *anima rationalis*, concept al filozofiei, ci un arhetip natural care subsumează în mod satisfăcător toate enunțurile inconștientului, ale spiritului primitiv, ale istoriei limbii și religiei”. Figura emblematică a animei este arhetipul mamei. Anima are o latură relațională, iar binomul mamă-copil este o matrice esențială în creionarea individualității. Rolul mamei poate avea conotații pozitive, în lipsa ei copilul nu poate supraviețui, dar și negative, mama devoratoare, o figură maternă căreia trebuie să i te supui (Jung 66).

În romanul *Negustorul de începuturi de roman*, remarcăm că *visul* devine un element de construcție narativă. Într-una dintre poeziile dedicate Domnișoarei Ri, aceasta îi interzice naratorului să o viseze: „Ea mă trezește la miezul nopții/ și-mi spune domnule vă interzic să mă visați goală/ fără încuviințarea mea” (Vișniec 67), în timp ce visul este personificat: „visul însuși se face mic, din ce în ce mai mic/ îmbujorat, jenat/ eu și visul suntem ca doi elevi care au copiat la teză” (Vișniec 67), eului creator îi este „imposibil să mai adorm în aceste condiții/ în orice moment risc să fiu trezit din somn/ de însuși visul care acum ține cu ea, îi povestește ce fac/ îi trimite în timp real note secrete despre mine/ chiar și acest poem, abia terminat/ zboară la ea” (Vișniec 68).

În altă secțiune, personajele bănuiesc că ceea ce ele trăiesc este *visul altcuiva*: „Toți avurăm o bănuială vagă că întâlnirea noastră fusese declanșată de un vis, ne aflam de fapt acolo întrucât cineva, undeva, visa o astfel de întâmplare. Eram toți, fără să știm de ce, solidari cu acest om, și așteptărăm cu răbdare să se trezească” (Vișniec 113), iar acest aspect metatextual, de tipul

povestirii în ramă, reprezintă un subterfugiu scriitoricesc specific romanului postmodern.

Identificăm, de asemenea, o *clasificare tematică* a visurilor, în care protagonistul își inventariază visurile și recurența cu care unele dintre ele îl vizitează: vise care se finalizează cu trezirea precipitată sau vise care persistă îndelung în memorie. Punctul comun al viselor descrise are în centru întoarcerea acasă. Formulează și o *teorie a visului*, „ca formă de revizitare a frustrărilor profunde. Niciodată, dar absolut niciodată niciunul din visele mele nu a fost o poveste cu happy end. Cel care mi-a scris scenariile visurilor în tot acest timp a lucrat cu un cinism lipsit de măsură. Într-un fel el a fost Torționarul meu timp de cincizeci de ani.” (Vișniec 131-132).

Acest Torționar sau *creator al visurilor* aderă la calitatea demiurgică a scriitorului. Dacă perioada onirică ar reprezenta la nivel subconștient o împlinire a tuturor dorințelor, atunci subiectul care visează ar rămâne captiv în acea lume, nu ar mai dori să se trezească, ori funcția de cenzurare a viselor este tocmai apanajul Torționarului, devenit un gardian al realității. Rolul său de inginer al visului este însă depășit. „El nu se mulțumește doar să ne taie aripile și să ne cenzureze visele. Nu, el o face ironizându-ne puțin și chiar umilindu-ne. Visul descris mai sus este un exemplu perfect, ați constatat cum absolut toate liniile narrative s-au încheiat printr-un eșec. Într-un fel, Torționarul se amuză cu noi demolându-ne sistematic tentațiile nostalgice.” (Vișniec 134).

Prin acest exercițiu de analiză a visului, naratorul face trimitere la punerea în abis a textului literar. Romanul începuturilor de roman este, în definitiv, o înșiruire de linii narrative pe care naratorul le retează, amânând realizarea experienței lecturii și satisfacerea nevoii de a descoperi cum se termină o poveste.

Reținem din atitudinea Torționarului pulsiunea ironică și îndreptarea spre nostalgie care, coroborate, lasă să se întrevadă mecanismul diegetic al experienței textuale: atingerea caracterului totalizant și integrator rămâne un act ironic. Detașarea cu care naratorul se scufundă în sondarea profunzimilor inconștiente relevate prin vis este rezultatul unui proces de deconstrucție a narativului. Urmarea lacunelor care apar în plasa narativă se materializează în aderarea nucleelor poetice care vin să umple aceste goluri.

Un astfel de filon este metafora *zborului*, în care se topesc cele mai multe dintre visurile naratorului. „Zborul a fost una dintre temele cele mai persistente ale viselor mele. [...] Când zbor (în vis) o fac într-un mod instinctiv și fără un control total al gesturilor mele. Mă arunc de fapt în brațele aerului și în general reușesc destul de repede să mă ridic la o înălțime apreciabilă”

(Vișniec 129). Exercițiile de zbor au loc în zona orașului natal, iar punctul central al acestui aerodrom este simbolizat de un nuc bătrân: „Este nucul copilăriei mele, acest nuc m-a vegheat dintotdeauna, la ora la care deschideam ochii el se afla deja acolo, așteptându-mă, a făcut parte din primul meu sistem de repere. A fost un nuc cu care am dialogat întrucât mi se părea oarecum înfricoșător.” (Vișniec 130).

Acest catalizator al copilăriei este elementul declanșator al energiei care îl propulsează pe visător în zbor și este, deopotrivă, motivul dorinței de elevație, întrucât nucul „era atât de rămuos și de contorsionat încât niciodată nu am reușit, de fapt, să mă urc măcar pînă la jumătatea lui. Subconștientul meu a înregistrat cu siguranță acest fapt ca pe un eșec.” (Vișniec 130).

Relația naratorului cu visele se degradează pe măsură ce acesta conștientizează starea de bestialitate a visurilor și modul arbitrar în care Torționarul ridiculizează statutul ființei umane, mergând până la demascarea și condamnarea acestuia la moarte. „Consideră, domnule torționar, că adevărul a ieșit la iveală și că întreaga umanitate va avea acces la el. Da, domnule torționar, nu vreau să te ameninț, dar să știi că o nouă revoluție se profilează la orizont. Revelația pe care am avut-o eu în ceea ce te privește nu va rămîne fără urmări. Viitoarea etapă a omenirii va fi Revoluția onirică. Te vom elimina din adîncul ființei noastre, din arhitectura care ne structurează accesul la vis. Îți vom tăia capul și vom construi un nou raport social între viață și vis.” (Vișniec 142).

Un alt factor metatextual este un dispozitiv precum Dream Patch, care înregistrează visele și le transpune în ficțiune. „Tot ceea ce subconștientul tău scuipă din adîncurile sale se va transforma în descriere, în cuvînt îți dai seama ce materie vei avea la îndemîină pentru viitoarele tale romane? Aproape că nu va mai fi necesară vreo construcție pentru romanele tale onirice, unele dintre ele vor fi perfecte doar prin simpla copierea viselor și înregistrarea lor pe hîrtie sub formă de cuvinte (Vișniec 245). Stabilirea unui departament al viselor are rolul de a reglementa raportul care se desfășoară între starea de veghe și cea onirică, dar contribuie totodată la procesul de ficționalizare a visurilor.

Într-un alt fir narativ, personajul Victor se visează în plin deșert, iar visul părea un fel de film proiectat pe un ecran „Victor juca în film, dar în același timp îl și privea și-l analiza din exterior” (Vișniec 324). Montajul cinematografic al visului este presărat cu elipse, secvențele se derulează consecutiv, asemeni unor cadre de film, iar schimbarea decorului atrage după sine scene fragmentate, fără a respecta o logică sau o anumită ordine, ci mai degrabă un sens natural, intrinsec visului.

Așadar, construcția textuală își regăsește în interiorul visului un corespondent metatextual, Victor fiind simultan personaj, regizor și spectator, însă nu și scenograf, întrucât starea de stupefacție, mirarea repetată și interogațiile retorice: „De ce să continui să mergi pe un drum care oricum nu avea sfârșit?”, „Ce fel de vis este acesta?” (Vișniec 325), arată că nu cunoaște mecanismul întregului vis. Localizăm, în plus, adâncirea narațiunii onirice, prin punerea în abis: „Cu totul stupefiantă fu însă, în vis, continuarea acestei secvențe pentru că de fapt Victor-personajul adormi în mașina dezmembrată, ținând-o pe față strâns lipită de el. Vocea de rezervă tresări din nou pentru a analiza această scufundare extrem de rară în abisul unui vis. Deja că visez, își spuse vocea, iar acum visez că adorm în propriul meu vis. Atîta ar mai lipsi, să văd ce visez în timp ce adorm în propriul meu vis.” (Vișniec 328). Finalul deschis al acestei povești, în care personajul feminin intenționează să citească o scrisoare a unui anume Guy Courtois către domnișoara Matilde, dezvăluie cititorului mecanismul de construcție al textului și o posibilă cheie de lectură.

O abordare inedită a tematicii visului este redată în romanul *Iubirile de tip pantof*. *Iubirile de tip umbrelă...*; aici visul comun al locuitorilor unui oraș are aspectul unui experiment oniric colectiv. Imaginea mamei care apare în visul tuturor împreună cu alte elemente (grădină, oameni veseli, casa cu lumini aprinse, turn, ușă masivă, cheie) constituie, din punct de vedere simbolic, un univers al deschiderii spre cunoaștere, al inițierii în tainele subconștientului uman. Evenimentul transformă oamenii în „victimele unei inundații... Încercați să vă imaginați că un vis s-a revărsat cu o forță emoțională fără precedent și a creat o interconexiune cerebrală între toți locuitorii orașului” (Vișniec, 194). Visul comun trimite, la nivel arhetipal, spre un subconștient colectiv în care oniricul desfășoară un spectacol ce are rolul de liant între oameni și conștiința lor „«ați fost toți spectatorii unui vis unic», explică unul dintre actorii cei mai vîrstnici” (Vișniec 193). Ca atare, visul are aici o funcție terapeutică.

În prelungirea *visului-spectacol*, ca mecanism de defulare/ salvare, romanul *Un secol de ceață* prezintă o viziune similară. Doctorul Hubert Mirwald, inspirat de *Interpretarea viselor* a lui Freud, folosește tehnica apropierei de pacienții săi, admitându-le starea de boală ca normalitate și notându-le visele în mod sistematic și metodic. „Majoritatea lor erau oameni care trecuseră într-o altă dimensiune, altfel spus, traversaseră frontiera dinspre ceea ce noi considerăm normalitate spre altceva” (Vișniec, 397). Caracterul de veridicitate al visului este exploatat fără scrupule de autoritățile comuniste, care au acordat importanță demersurilor medicale din acel spital psihiatric: „«Visele nu mint niciodată» - spunea tovarășul însărcinat cu visele” (Vișniec,

402). Episodul morții lui Stalin este precedat de două reprize onirice: prima fază, a somnului profund este lipsită de vise („un somn ca o ghilotină”), în timp ce faza a doua este marcată de coșmaruri. Ruptura dintre cele două secvențe depășește spațiul visului și atinge paroxismul prin angoasa în fața morții. Cel mai temut om al Uniunii Sovietice este paralizat, nu doar fizic, ci și psihologic. Dacă neputința de mișcare este atribuită coșmarului, atunci frica de dușmani și neîncrederea în oameni sunt amplificate de prezența în vis a celor șase ofițeri: „Stalin visează că Beria, Hrușciov, Malenkov, Molotov, Bulganin și Mikoian intră în dormitorul său și încep să-l privească îndelung, dar fără să miște un deget pentru a-l ajuta sau pentru a-l ridica.” (Vișniec, 259). Visul lui Stalin catalizează nu doar dimensiunea onirică, ci și pe cea fantastică, întrucât visul îl transpune în gara Iaroslav și de acolo călătorește în gara unui oraș de provincie, unde se metamorfozează în tablou: „Stalin simte cum cei șase îl coboară de pe umerii lor, cum îi pun pe umeri vestonul impiegatului și cum îl agață apoi de frontispiciul gării, ca și cum ar fi fost un tablou” (Vișniec 262). Dubla conotație poetică a acestui fragment textual demonstrează nu doar caracterul hibrid al discursului narativ, ci și aplecarea naratorului de a închide concentric anumite fire narative.

Un alt vis ocupă spațiul unui capitol, capitol care - prin intermediul elementelor paratextuale (înscrierea datei la final, 13 octombrie 2020) - vehiculează apartenența la genul memorialistic. Semnificativ în acest vis este sentimentul de angoasă și neputință, desprins din trăirea experienței de a nu putea scrie: „Am visat că aveam degetele de la mână dreaptă retezate”, „Mă îngrijoram doar din cauză că o vreme voi fi obligat să scriu cu mîna stîngă”, „nu cumva îmi răniseram degetele întrucît scrisesem prea mult?” (Vișniec 461-463).

Alt vis, datat (2 aprilie 2020), relatează o falie temporală din viața personajului Georges, a cărui întâlnire cu René Cotăux, un somnolog, este reluată și în visul din 3 mai 2020. Relevanța acestui episod constă în demonstrația poetică (prin recursul la comparația extinsă) pe care specialistul în somn o aduce conceptului de *pasarelă*: „Între realitate și vis există pasarele, dar și între vise există pasarele, iar dacă vrem ne putem deplasa pe aceste pasarele. Visele, mai spunea René Cotăux, sînt ca apa de ploaie cînd se scurge pe marginea părții carosabile a străzilor.” (Vișniec 623).

Toxicitatea viselor și repeziciunea cu care oamenii le expulzează denotă statutul viselor de deșeuri ale conștiinței, de *modus operandi* al creierelor umane, de curățare și eliberare de sub imperiul constrîngerilor impuse de masca socială, *persona*, cum o numește Jung. În concepția acestuia,

persona reprezintă un fragment din psihicul colectiv, suprapus psihicului individual. În accepțiunea jungiană, persona este arhetipul social utilizat pentru facilitarea comunicării, conviețuirii și colaborării dintre indivizi (Jung 10). Seria de episoade onirice ale personajului G. continuă cu un vis în care dublul său îi analizează visul, iar un alt vis irumpe după ce personajul rămâne blocat în toaleta restaurantului.

Ca o concluzie, romanul *Un secol de ceață* se încheie cu visul naratorului întors din nou la școală, unde instituția de învățământ reprezintă simbolic o perpetuă conștientizare a calității de ucenic a ființei umane, precum și necesitatea educației continue, dar și o oarecare funcție ludică, asociată jocului.

Bibliografie

1. Primară

Vișniec, Matei. *Cafeneaua Pas-Parol*. Iași: Editura Polirom, 2014.

Vișniec, Matei. *Dezordinea preventivă*. București: Editura Cartea Românească, 2011.

Vișniec, Matei. *Domnul K. Eliberat*. București: Editura Cartea Românească, 2010.

Vișniec, Matei. *Negustorul de începuturi de roman*. București: Editura Cartea Românească, 2013.

Vișniec, Matei. *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*. București: Editura Cartea Românească, 2009.

Vișniec, Matei. *Un secol de ceață*. Iași: Editura Polirom, 2021.

2. Critică

Bachelard, Gaston. *Poetica reveriei*. Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu. Prefață de Mircea Martin. Pitești: Editura Paralela 45, 2005.

Freud, Sigmund. *Opere esențiale*. Vol. 2.: *Interpretarea viselor*. Traducere din limba germană de Roxana Melnicu. Notă asupra ediției de Raluca Hurduc. București: Editura Trei, 2009.

Jung, Carl Gustav. *Analiza viselor*. Ediție critică, selecție de texte, introducere și note de Jean Chiriac. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Editura Aropa, 1998.

Mavrodin, Irina. *Poetică și poetică*. București: Editura Univers, 1982.