Trasee onirice în imaginarul inconștient

Andreea-Maria STOICA

Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
"Babeş-Bolyai" University, of Cluj- Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: andreeamstoica@gmail.com

Oneiric Paths in the Unconscious Imaginary

This article aims to identify the oneiric journeys through which the dreamer can access and explore the most intimate compensatory realities and possible worlds, where every contingency finds the necessary means and conditions to turn into a self-standing, purifying, effervescent reality. While dreaming, the individual is introduced to a self-generated fiction which appears to be unpredictable and unfamiliar. This study attempts to discover the particularities of these nocturnal worlds, focusing mainly on the relation between the dreamer and the spaces outlined in his dreams. Starting with a series of ideas taken from Franco Moretti's "Graphs, Maps, Trees", I aim to underline the dependency between the territories perceived in a dream state and the geography of the waking-life. Furthermore, I attempt to point out the way in which space influences the dreamer's actions and attitude. Searching for new angles from which dream contents may be examined, I chose to analyze the journals of dreams written by Walter Benjamin, Federico Fellini and Corin Braga. If Moretti's book draws a parallel between literature and society, the present article will concentrate on indicating ways in which oneiric archives describe worlds that have similar dynamics with the reality of the awakened consciousness. By stepping outside of the usual conflict between psychoanalysis and neuroscience and engaging in the process of distant reading, other types of data can be extracted and oneiric studies may reach new conclusions.

Keywords: dreams, topography, oneiric realities, distant reading, maps, graphs, literary geography, journal of dreams, Franco Moretti

Pornind de la prezumția că transcrierile viselor trădează un interes sporit față de spațiul geografic, voi prezenta atât diferențele topografice, cât și varietatea modalităților de călătorie în cadrul acestor tărâmuri. Am ales să îmbrățișez maniera de abordare a textului prezentată de Franco Moretti în *Grafice, hărți, arbori*[1], și anume lectura de panoramare sau *distant reading*, ce presupune „a privi literatura ca pe o colecție de date, fie ele oricât de complexe, care pot fi cuantificate"[2] fără ca literatura „să piardă ceva esențial."[3] Această metodă pornește de la „premisa că literatura poate fi «văzută» sau, mai exact, că partea ei nevăzută poate fi făcută vizibilă."[4] O serie de hărți și grafice realizate în urma extragerii datelor necesare din arhivele onirice vor constitui punctul de reper al analizei propuse în această cercetare.

Cartografierea teritoriilor diverse dezvăluite în cadrul viselor îi va servi drept busolă cititorului interesat de parcurgerea traseelor, iar în urma procesului „deliberat de reducție și abstractizare în raport cu textul în concretețea sa"[5], graficele și hărțile permit obținerea unei imagini globale a fiecărui jurnal de vise. Aici, distanțarea nu este percepută ca „un impediment în fața cunoașterii, ci ca o formă specifică a acesteia. Este adevărat, distanța ne face să vedem mai puține detalii. Ne face însă să înțelegem mai bine raporturile, pattern-urile, formele."[6] Prin alegerea acestei metode de analiză a textului, Franco Moretti nu respinge teoria, ci vizualizarea ei „ca scop în sine"[7]. Geografia devine „într-adevăr un instrument util, dar ea nu explică totul"[8], alte unelte fiind necesare în maniera

de lucru, iar acest spațiu lipsă este completat de teorie. „Cercetarea cantitativă urmărește să-și elibereze datele de o interpretare specifică, ceea ce reprezintă desigur și limita ei: ne oferă date, nu interpretări.”[9] Informațiile prezente în „modelele abstracte”[10] pot conduce spre niște interpretări rezonabile, însă nu inevitabile, afirmă Moretti.

1. Topografie onirică. Proiecții și teleportări în vis.

Articolul *Making a Place for Space: Spatial Thinking in Social Science*[11] preluat din publicația „Annual Review of Sociology”, descrie analiza spațială folosind cuvinte cheie precum: cartografiere, distanță, expunere, dependență spațială, grupare de spații.[12] Decizia de a desfășura o astfel de analiză în cazul jurnalelor onirice este influențată de identificarea unui număr însemnat de referințe la teritorii geografice în transcrierile viselor, lucru ce subliniază interesul visătorilor pentru cadrele spațiale proiectate în lumea „cealaltă.”[13] Eforturile de a reprezenta cartografic totalitatea datelor colectate din arhivele onirice și de a realiza grafice pe baza lor sunt sprijinite de metoda propusă de Moretti, *distant reading*, ce permite traseelor să fie „văzute”[14] de departe, fiind obținută astfel o perspectivă globală a călătoriilor descrise în fiecare jurnal de vise. După ce „raporturile, pattern-urile, formele”[15] sunt evidențiate și înțelese, lectura imanentă completează imaginea de ansamblu cu detalii din cadrul viselor. Am descoperit prin intermediul reprezentărilor topografice o serie de tendințe, precum existența unor nuclee, a unor puncte centrale de unde sunt inițiate călătoriile. Am avut în vedere caracteristicile acestor centre, distanțele dintre spații și modalitățile de călătorie în cadrul lor. În ciuda modelelor care se repetă, fiecare arhivă de vise dezvăluie un univers profund individualizat, cu reguli emise din interior, diferite de la un autor la altul. John R. Logan subliniază că pentru o analiză spațială „conceptul cheie nu este locul, ci spațiul. Iar prin spațiu, mă refer în mod specific la locație. Gândirea spațială descrie unde se află lucrurile sau unde se întâmplă acestea, și în mod special *unde se situează în relație unele cu celelalte*. Există o referință spațială implicită în aproape toate studiile despre locuri”[16].

Acestea fiind spuse, am ales să analizez o serie de jurnale de vise scrise de autori din mediul european, respectiv Walter Benjamin, Corin Braga, Federico Fellini. Voi menționa în acest studiu și idei preluate din jurnalele lui Carl Gustav Jung, Mircea Cărtărescu și Irina Petraș. *Vise*[17], volum gândit ca antologie, colectează însemnările onirice și reflecțiile teoretice despre vis ale lui Walter Benjamin. Această colecție reunește astfel relatări de vise pe o perioadă de unsprezece ani (1928-1939), selectate din *Das Buch der Träume* [Cartea viselor], *Einbahnstraße* [Sens unic], *Selbstbildnisse de Träumenden* [Autoportretele visătorului], *Berliner Chronik* [Cronică berlineză] și *Berliner Kindheit* [Copilărie berlineză]. Dacă relatările onirice ale scriitorului german sunt restrânse ca număr, arhive bogate de vise sunt oferite cititorilor de Corin Braga în *Oniria: Jurnal de vise (1985-1995)*[18] și *Acedia: Jurnal de vise (1998-2007)*[19], respectiv de Federico Fellini în *Il libro dei sogni*[20] [Cartea viselor], împărțită în două volume ce însumează transcrierile viselor din perioada 1960-1990.

Multitudinea decorurilor onirice din arhiva de vise a lui Walter Benjamin trădează receptivitatea teoreticianului la detaliile și particularitățile spațiale. La nivelul topografiei scenelor onirice, tranzițiile de la un spațiu îngust la unul larg, de la străzile deschise la mediul închis al casei părintești și al camerei întunecoase a părinților, de la decorul exotic la cel urban, prezintă o constantă sensibilitate și concentrare a atenției asupra fiecărui cadru spațial. Deși multe elemente sunt șterse, cufundate în uitare, selecția desfășurată în momentul trezirii nu afectează în cazul lui Benjamin posibilitatea localizării evenimentelor onirice, ci din contră, cele mai multe detalii ale transcrierilor de vise sunt conturate în jurul descrierii spațiului. Lectura arhivei sale oferă impresia unui visător-turist în propriile tărâmuri. Acesta hoinărește, observă trăsăturile fiecărui spațiu și asimilează specificitatea acestora. Maniera abordată este, așadar, una de explorare.

Pentru a oferi imaginea de ansamblu a călătoriilor realizate de Benjamin pe tărâmul nocturn, în măsura în care transcrierile onirice oferă o parte dintre numele destinațiilor în care visătorul poposește, voi atașa o hartă menită să le evidențieze:

Cele mai multe proiecții în vis sunt realizeate



Figura 1. Topografie onirică – călătorii în spațiul visului la Walter Benjamin

în cadrul spațiului european, având drept centru Germania natală. Berlinul este spațiul dominant, fiind conturat în zece dintre cele treizeci și unu de vise puse la dispoziția publicului. Weimar este de asemenea un spațiu recurent, fiind menționate piața din centrul său și casa lui Goethe. Călătoriile în cadrul teritoriului german se deschid însă și spre exteriorul acestuia. Visătorul este surpins încercând să realizeze traseul Capri–Positano în teritoriul italian, pe malul stâng al Senei, în fața catedralei Notre-Dame, într-o expediție

de cercetare în Mexic, respectiv într-un deșert african.

Traseele parcurse de visător în tărâmul „celălalt" reprezintă o serie de treceri bruște și dinamice de la spații înguste, restrictive, la spații ale libertății prin excelență, având ca extreme teritoriul privat al locuințelor și cel natural, unde tendința este de contemplare și admirare a imensității cadrelor exterioare. Are loc o continuă alunecare dintr-un cadru în altul, nefiind menționate mijloace de „transport" oniric, precum voi ilustra ulterior în cazul arhivei de vise a lui Federico Fellini. Spațiul interior oferă impresia unei constante rememorări a trecutului, a reîntoarcerii în anii copilăriei, iar cel exterior conturează posibilitatea de explorare a unor locuri încă necunoscute, lansând promisiunea unor viitoare descoperiri.

Deși manifestă o preferință pentru spațiile largi, deschise, eul visător se întoarce mereu la decorurile trecutului. Odată aflat în aceste spații, tendința este cea de a ieși în exterior, de a se îndepărta de centrul familiar. Părăsirea cadrului îngust al locuinței aduce cu sine perceperea spațiului la o scară mult mai largă, după cum ilustrează visul cu inserții astrologice, în care constelațiilor le sunt oferite contururi clare. Visătorul constată pe cerul întunecat prezența leului, a fecioarei și a balanței, care „privesc pământul de sus."[21] Imensitatea spațiului deschis ce se dezvăluie în fața visătorului după poziționarea deliberată în exterior este amplificată prin referirea la univers și prin constatarea că „figurile după care se îmbină de obicei astrele aveau acum prezență fizică."[22] Într-un alt vis, este ilustrată preferința pentru solitudine în momentul distanțării, pentru ca bucuria întâlnirii cu un teritoriu nou să fie desăvârșită. Deși eul visător realizează incursiunea în spațiul suedez în mijlocul unui grup de oameni, acesta alege să obțină privirea panoramică a împrejurimilor într-un mod individual: „M-am năpustit într-un suflet pe șosea – singur -, ca să mă bucur de o priveliște mai largă"[23]

Pe tărâmul oniric, visătorul e un hoinar, migrând fără încetare undeva unde „nu cunoaște nimic care să dăinuie; crede că toate i se întâmplă, îi ies în cale, dau peste el."[24] Într-un fragment preluat din *Copilărie berlineză*, Benjamin realizează asemănarea visului cu o serie de „plecări și întoarceri."[25] La nivel topografic, această dinamică se materializează într-o stratificare a spațiilor, pornind din centrul german și extinzându-se

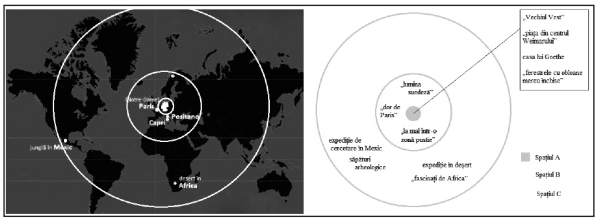


Figura 2. Stratificări ale topografiei onirice – călătorii locale și globale

în extremitățile Europei și în alte continente.

Spațiul A, marcat în arhiva de vise prin „Vechiul Vest"[26], „piața din centrul Weimarului"[27], „reședința noatră de vară de la Babelsberg"[28] „Potsdamer Straße"[29], devine „centrul" universului oniric, locul de unde visătorul realizează noi călătorii în spații îndepărtate. Poziționarea în centru duce la accesarea trecutului personal și a trecutului colectiv german, desfășurându-se atât explorarea vastelor săli de muzeu al cărui director este Gustav Roethe și a casei lui Goethe, cât și reîntoarcerea în internatul Haubinda, unde Benjamin a copilărit timp de câțiva ani, respectiv în căminul părintesc, transformat deseori într-un teritoriu claustrant sau în domeniul unei fantome, al unui „spirit vrăjmaș."[30]

În transcrierile celor două versiuni ale visului în care este menționată casa lui Goethe, Benjamin susține că nu își amintește arhitectura propriu-zisă a camerelor, ci cea a coridoarelor, adică a spațiilor de legătură. În prima versiune însă, visătorul este un simplu vizitator al locuinței devenite aici muzeu, pe când în cea de-a doua versiune, are loc o întâlnire a acestuia cu Goethe încă în viață, într-un moment în care scriitorul își popula încă locuința. Fiind invitat în interiorul muzeului, alături de două turiste englezoaice, visătorul este nevoit să își noteze numele în cartea de oaspeți. Apropiindu-se și răsfoind conținutul cărții, acesta își găsește „numele scris deja cu litere mari, stângace, de copil."[31] Privirea este îndreptată, din nou, spre trecut. Îmbinarea elementelor personale cu cele colective are loc în cea de-a doua versiune a visului, în care Goethe îl conduce pe visător din camera sa de lucru într-o cameră vecină, unde „era pusă masa – o masă lungă – pentru rudele mele. Părea pregătită pentru mai multe persoane. Trebuia că fusese așternută și pentru străbuni."[32] Interesul pentru sfera colectivă, pentru rezolvarea problemelor istorice, se manifestă puternic în universul oniric la Benjamin. Unul dintre visele din arhivă conturează interiorul unui tribunal, unde o femeie depune mărturie împotriva împăratului german. Visătorul devine un martor al procesului în care aceasta „trebuia să dovedească în ce fel o sărăcise împăratul cu războiul lui."[33] .

Un alt exemplu al preocupării pentru trecut este preluat din *Autoportretele visătorului*. Teoreticianul descrie traversarea Vechiului Vest, nume sub care erau cunoscute cartierele elegante ale Berlinului, într-o birjă, cu scopul de a ajunge la bunica sa. Pierdut în propriile gânduri și încercând să rememoreze scene din trecut, visătorul este readus în „prezentul" visului. Are loc un joc al tranzițiilor spațiale și temporale, căci deodată, „vehiculul nu se mai deplasează pe roți, ci alunecă pe zăpadă."[34] Această constatare este urmată de teleportarea spontană din exteriorul Berlinului în interiorul apartamentului bunicii. O altă reîntoarcere în anii copilăriei, menționată în transcrierea visului ce evocă internatul Haubinda, este susținută de descrierea

detaliată a împrejurărilor. Imaginea abundă în elemente naturale, a căror prezență respectă în linii mari regulile echivalenței cu realitatea diurnă. Autorul sesizează însă o serie de diferențe în ceea ce privește vecinătatea unora cu celelalte. Toate aceste aspecte sunt indicate prin utilizarea unei cromatici variate și precise, creându-se senzația conturării unei reprezentări vizuale artistice: „Am zărit peisajul prin ovalul format de vârfurile unor copaci, ca într-o veche ramă de fotografie."[35] Colecționarea tuturor acestor imagini din însemnările onirice alcătuiește o formă a „memoriei practice"[36], remarcă Benjamin. Prin intermediul arhivei sale de vise, funcția călătoriei mintale, a realizării unor teleportări onirice în spații diverse, capătă un contur mult mai puternic. Capacitatea autorului de a numi și de a descrie spațiile din vis, precum și încercarea de a stabili în ce măsură aceste teritorii își găsesc echivalentul în starea de veghe, facilitează procesul de cartografiere a traseelor nocturne realizate de teoretician în lumea „cealaltă". Adeseori, acesta nu se oprește la simpla menționare a numelui unui oraș, ci recurge la indicarea unor străzi din cadrul său: „birja a traversat Potsdamer Straße la întretăierea cu Steglitzerstraße."[37]

Pe alocuri, elementele identificabile în realitatea diurnă suferă un proces de reconfigurare în universul oniric, realizându-se o descompunere a lumii de veghe. Aflat pe teritoriul Berlinului, visătorul asistă la metamorfoza magazinului universal Wertheim. Tăblița clădirii a devenit un plan înclinat, la capătul căreia se afla o poartă-oglindă. Strada pustie, atipică în contextul agitației obișnuite din străzile berlineze, a devenit și ea un plan înclinat. Locul cunoscut stării de veghe este supus unui joc al formelor, care deconstruiește, distorsionează și reconstituie aspectul său inițial. Indiferent dacă este descris spațiul închis al locuințelor sau elementele specifice mediului exterior, perceperea spațialității din vis după momentul trezirii se rezumă la tendința de asociere cu cadrele realității diurne.

În Scrisoarea către Toet Blaupot ten Cate, Benjamin își decrie visele ca având „arhitecturi clare și frumoase."[38] Cele două variante ale visului dominat de prezența fantomatică din *Copilărie berlineză* denotă spiritul fin de observație al eului oniric reflexiv. Deși admite inaccesibilitatea acelui colț al încăperii părintești prezentat în transcrierea onirică, visătorul reușește să reconstituie amănunțit elemente ale decorului, precum forma boltită, culoarea și condiția draperiei, descrierea dulapului de rufe, cu „polițe tivite cu borduri albe, al căror text brodat în albastru provenea din *Clopotul* lui Schiller"[39]. Bogăția descriptivă oferă spațiului unicitate și individualitate. Este subliniată referința la un cadru spațial particular, nu la unul general sau aleatoriu. Locul își schimbă însă în acest vis funcția, căci casa scării devine domeniul unei fantome. Familiaritatea căminului nu mai oferă protecție, ci produce angoasă. Fiind privit cu fascinație, spațiul este fixat în desfășurarea onirică pe o treaptă la fel de înaltă precum evenimentele și personajele din cadrul său.

Din centrul german, visătorul realizează incursiuni în spațiul B, extinzându-se spre marginile Europei: extremitatea nordică este marcată în figura 5 prin menționarea „luminii suedeze"[40], latura vestică prin semnalarea catedralei Notre-Dame și a „dorului de Paris"[41], urmând ca depărtarea spre extrema sudică să fie reprezentată de parcurgerea traseului Capri-Positano, „într-o zonă pustie"[42] a teritoriului italian. Pe măsură ce depărtarea de centru se concretizează, are loc câștigarea unui grad mai mare de libertate. Rememorarea trecutului este înlocuită de conștientizarea prezentului în timpul călătoriei. În *Grafice, hărți, arbori*, Moretti citează unul dintre aforismele lui Goethe, spunând că „tot ceea ce se naște cu o anumită libertate tinde spre forma rotundă"[43]. „Circularitatea vizibilă"[44] despre care vorbește ulterior autorul este prezentă și în cadrul figurii 2, conturând un univers autonom, în care visătorul transformă „anii lui de nomad"[45] în „ore în pădurea viselor."[46] Nefiind constrâns de limitările conștiinței treze, „de-acolo își ia prada și o duce acasă, cu gând să o curețe, să o fortifice, să o desvrăjască."[47]

Incursiunea în spațiul B este semnalată pentru prima dată în *Cartea viselor*, într-o reproducere onirică ce prezintă cu precizie o șosea „cufundată într-un semiîntuneric de nepătruns"[48] și elementele cadrului natural din proximitatea acesteia, fiind „străjuită pe ambele părți de arbori înalți și, în plus, mărginită de un zid de pământ ce se ridica la o înălțime considerabilă"[49]. Aura soarelui, „indistinctă și mascată aproape cu totul de frunziș"[50], rămâne vivid în memoria visătorului după revenirea în starea trează, deși aspecte legate de compania în care se afla se limitează la existența a „mai multe persoane"[51], a căror nume au fost uitate. O selecție asemănătoare a informațiilor păstrate în conștiința diurnă poate fi remarcată și în visul cu expoziția din camerele lui Adrienne Monnier. După trezire, Benjamin notează o serie de aspecte legate de spațiul conturat în vis, însă nu își amintește detalii despre obiectele de artă din cadrul expoziției. În spațiul B se remarcă preponderența cadrelor deschise, naturale, ce comunică neîncetat cu visătorul. Acestea nu sunt lipsite de pericole, însă facilitează luarea deciziilor salvatoare, ce elimină angoasa, comparativ cu spațiul A. Șoseaua labirintică și marea spre care aceasta conduce[52] devin spații neprielnice explorării atunci când soarele dispare într-un mod atipic, „nu coborând sub linia orizontului și nici ascunzându-se după nori, ci ca și cum ar fi fost stins sau luat de pe cer. Într-o clipă s-a făcut noapte neagră."[53] Visătorul continuă acest traseu alergând, însă se întoarce din drumul său după sesizarea „luminii suedeze"[54], interpretată de acesta drept „semnul de pericol venit la timp."[55] Oniricul înregistrează perceptiv ceea ce natura îi transmite, simte proximitatea primejdiei și permite ca deciziile sale să

fie condiționate de elementele mediului nocturn, de simțul ascuțit al orientării obținut în acest spațiu.

Același instinct al eului explorator se remarcă și în visul ce conturează călătoria de la Capri la Positano. Oniricul, alimentat de dorința puternică de orientare, dezvoltă siguranța intuitivă a înaintării pe strada pustie din interioriul pădurii, cu credința, nu prezumția, că Positano se află la capătul străbaterii acestui traseu. Apare aici însă o alterare a spațiului recunoscut în starea de veghe, în transcriere fiind menționat faptul că spațiul „n-avea nimic comun cu cel real"[56]. Benjamin are „convingerea că o parte a acestui peisaj nu e accesibilă decât pentru cel care trage la mal într-o zonă pustie, în dreapta debarcaderului propriu-zis."[57] Aceste mențiuni indică familiaritatea visătorului cu spațiul ce aparține realității treze și abilitatea de a descoperi elementele ce modifică acest spațiu în universul oniric. Atunci când amintirea unui loc este veche, se creează posibilitatea înlocuirii involuntare a evocării reale cu cea onirică, după cum menționează și Benjamin: „sau poate am visat doar, mai târziu, acest drum, iar amintirea visului a înlocuit-o pe cea care, mai înainte, ținuse loc de realitate."[58] În cazul teoreticianului, indiferent dacă este descris spațiul închis al unei locuințe sau elementele specifice ale mediului exterior, spațialitatea din vis se rezumă mereu la încercarea de a identifica seria de corespondențe cu cadrele reale identificate în starea de veghe.

Cu toate acestea, libertatea prin excelență este obținută de abia atunci când visătorul poposește în spațiul C, reprezentat de jungla din Mexic și de deșertul din Africa. Incursiunea în acest spațiu are loc sub forma unor expediții de cercetare, de explorare profundă a noilor teritorii, menite să conducă la descoperiri ce vizează cultura, istoria, religia. Departe de centrul familiar, visătorul se lasă pătruns de noile peisaje și chestionează în urma descoperirilor realizate concepții vechi și valori personale. Este cules din *Sens unic*[59] un vis ce conturează incertitudini privind religia, căutarea divinității. Desfășurarea onirică se mută în afara spațiului european, localizându-se în Mexic, unde visătorul întreprinde o expediție de cercetare. Benjamin își prezintă visul pornind de la cuvintele lui Baudelaire, care nu întâlnește niciodată un fetiș de lemn, un Buddha aurit sau un idol mexican fără a lua în considerare posibilitatea ca acela să fie adevăratul Dumnezeu.[60] Visătorul ajunge la o ceremonie religioasă străveche, în peștera care găzduiește statuia cu bustul de lemn a lui Dumnezeu. Atunci când preotul înalță cu mâinile sale un fetiș mexican, capul statuii se mișcă „de trei ori, de la dreapta la stânga, în semn de negație". În același spațiu mexican, Benjamin contribuie la niște săpături arheologice, descoperind vârful unui turn de biserică.[61] În urma unor astfel de desfășurări onirice, teoreticianul nu numai că descrie lipsa de angoasă în cadrul viselor, dar și recunoaște că deșteptarea în starea de veghe are loc râzând. Retragerea în spațiul C se manifestă însă și ca formă de escapism, precum în visul localizat inițial în teritoriul german, mai exact în fața magazinului universal Wertheim. În compania unui grup de prieteni, oniricul remarcă riscul la care sunt expuși în acest spațiu: „Dar la Berlin e agitație pe străzi. Naziștii amenință să ia cu asalt cafeneaua în care ne-am întâlnit; nici una nu pare să ofere adăpost."[62] Prin urmare, aceștia aleg să părăsească teritoriul german, să pornească „într-o expediție în deșert."[63] Tranziția spre această zonă îndepărtată are loc în universul oniric în mod spontan, precum o teleportare. Vecinătatea primejdiei încetează a mai fi conștientizată, căci deși „e noapte acolo"[64], iar „în apropiere sunt lei"[65], indivizii din compania visătorului „sunt cu toții prea fascinați de Africa."[66]

Arhiva onirică a lui Benjamin conține multe alte trasee ce respectă regula ieșirii din interior spre exterior, din îngust spre deschis. Astfel, labirintul de scări se deschide spre un vârf de munte, de unde poate fi observată „o vastă panoramă asupra ținuturilor"[67], perimetrul gării devine un spațiu natural, cu râuri și vegetație bogată, iar șantierul de săpături conduce spre o pădure. Tribunalul se transformă la rândul său dintr-un spațiu închis într-o instituție atipică, în plină stradă, în vecinătatea gării Oranienburg: „Aici a avut loc o ședință de tribunal, în timpul căreia cele două părți au stat așezate de-a dreptul pe caldarâm, una în fața celeilalte, la două colțuri de stradă."[68] După cum am încercat să ilustrez până acum, particularitatea colecției de vise a lui Benjamin constă în dinamica puternică interior-exterior, manifestată în cadrul tuturor tranzițiilor spațiale. Acesta nu este însă și cazul celorlalți onirici analizați în lucrarea de față, noi direcții și puncte de interes fiind găsite în arhivele lor de vise.

La fel precum în transcrierile onirice a lui Benjamin, topografia viselor lui Fellini este variată și bogată, însă punctul de interes al acestuia este mai degrabă relația dintre personajele ce populează tărâmul nocturn și atitudinea lor în raport cu visătorul. Acesta se află mereu în compania unor persoane din prezentul, respectiv trecutul său, cu care interacționează, discută, călătorește. Absurdul și grotescul sunt inserate abundent în desfășurările onirice, proiectate cu precădere în orașele Rimini și Roma. Localizarea spațială este așadar dominată de teritoriul italian, însă au loc alternări cu spații ce aparțin restului Europei, Americii, Sudului asiatic. Regizorul asociază cu ușurință spațiile onirice cu cele din realitatea stării de veghe. Apar însă o serie de confuzii, precum neputința diferențierii Nordului Germaniei de Danemarca. De asemenea, urmărind de la o terasă militară spectacolul oferit de acrobațiile avioanelor în zbor, Fellini nu poate recunoaște dacă spațiul oniric în care se află aparține Rusiei sau Poloniei. Prânzul în compania lui Jung are loc în Liguria sau într-un oraș mărunt din Elveția. Precum am realizat în cazul arhivei de vise a lui Benjamin, voi atașa o nouă hartă menită să ofere imaginea globală a călătoriilor

nocturne realizate de Fellini:

Detaliile spațiale apar cu precădere în visele ce prezintă teritoriul italian, locurile exterioare acestuia fiind doar menționate fugitiv. Tranzițiile spațiale sunt haotice, realizate absent sau în grabă, iar accentul cade în special pe motivul incursiunii în aceste spații, pe

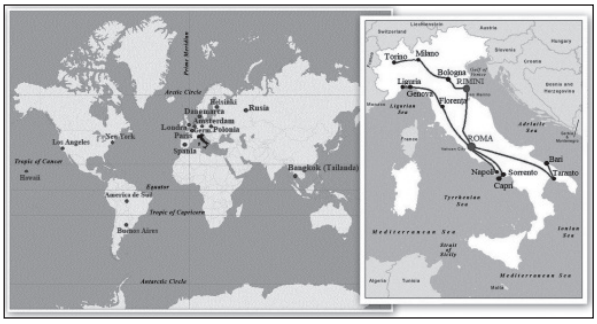


Figura 3. Topografie onirică – călătorii în spațiul visului la Federico Fellini

acțiunea petrecută în cadrul lor, pe oamenii întâlniți, și nu pe particularitățile arhitecturale sau pe amănuntele peisagistice. Astfel de exemple vizează călătoriile din munții Nordului European, finalizate prin sosirea în Helsinki, unde regizorul italian privește colecția de postere a filmelor sale, expuse pe pereții unui vechi cinematograf. Spațiul britanic, reprezentat oniric prin referința la orașul Londra, descrie momentul în care Giulietta ascunde în unul dintre bagajele sale cadavrul lui José Villalonga. Traseele onirice se extind și în afara spațiului european, precum reastaurantul din Congo, insulele Hawaii, drumul spre Buenos Aires. În compania lui Piero Gherardi, Fellini întrezărește posibilitatea unui atac din partea a două triburi de negri aflați pe tărâmul african. Sudul Americii este modificat structural în urma proiectării în vis. La nivel geografic, acesta devine un spațiu constituit în întregime din mai multe insule, iar la nivel istoric și social, fiecare insulă se află într-o stare de război una cu cealaltă.

Preluând ritmicitatea urbană alertă, visele din spațiul italian prezintă accesarea constantă a unor orașe precum Roma, Rimini, Florența, Milano, Torino, Napoli, Genova. Familiaritatea regizorului cu teritoriul natal este accentuată prin numărul impresionant al numelor de străzi și instituții menționate. Dacă la Benjamin poate fi identificat un centru al universului oniric, arhiva de vise a lui Fellini indică existența a două astfel de centre, care prezintă însă aspecte similare.

Deși Rimini, primul centru, este spațiul rememorării copilăriei, în cadrul acestuia sunt inserate personaje pe care regizorul le-a întâlnit ca adult, situații inedite, atipice, prezența puternică a morții și a angoasei. Spațiul urban este alternat cu cel rural mai mult decât în cadrul realității diurne. Confuzia eului oniric este remarcată prin neputința diferențierii mamei și soției sale. Descriind traseul unui drum de

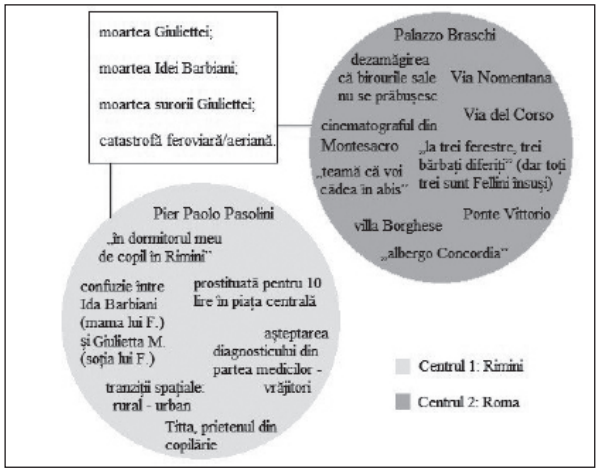


Figura 4. Centrul dual al universului oniric la Federico Fellini – diferențe și similarități

țară, persoana din proximitatea lui Fellini ar putea fi în egală măsură Giulietta sau Ida. Accesarea spațiilor copilăriei aduce o schimbare profundă a amintirilor din trecutul diurn: „În camera mică din Rimini, unde obișnuiam să studiez când eram tânăr (acum 30 de ani), mă aflu în pat cu Pasolini. Am dormit împreună toată noaptea precum doi frați sau poate precum soț și soție. (...) Realizez că îl privesc cu un sentiment de puternică afecțiune"[69]. Într-o altă cameră mică din Rimini, regizorul este condus de prietenii săi pentru a fi vindecat de către un grup de medici-vrăjitori. Aceștia îi desprind de trup un picior și o mână, în timp ce un grup de persoane privesc scena grotescă. În timp ce își așteaptă diagnosticul, Fellini se autoportretizează ca fiind fericit. Transferat în lumea „cealaltă", Rimini se transformă din orașul protector, familiar al regizorului-copil într-un spațiu populat de femei lascive, într-un loc imoral, desfrânat. Dacă piața centrală din Rimini este locul destinat alegerii prostituatelor, hotelul Concordia din Roma este descris într-un alt vis drept spațiul preferat pentru desfășurarea propriu-zisă a plăcerilor trupești cu acestea.

Transferat în Roma, cel de-al doilea centru, regizorul acordă o atenție sporită detaliilor spațiale, precum în visul ce descrie Villa Borghese. Aceasta este prezentată prin intermediul atmosferei create de întunericul profund, prin observarea picăturilor de ploaie ce o învăluie, a trunchiurilor de copaci și a trupurilor de marmură ale statuilor. Interesul pentru spațiu nu se manifestă însă în visul ce conturează Ponte Vittorio și Palazzo Braschi, căci Fellini este mult mai preocupat de reflecția asupra unor articole de ziar scrise de fasciști împotriva sa. Prezentată în cadre spațiale realiste, capitala teritoriului italian devine deseori căminul unor surse de teamă, de anxietate. În cinematograful din cartierul Montesacro, Fellini urmărește extinderea dinspre film spre realitatea exterioară a unei inundații care acoperă întreaga Roma: „spre final, mă aflu într-

un cinematograf uriaș în Montesacro. În spatele nostru cineva se apropie de afară, strigând că râul Tibru se revarsă, în urma unei ploi de câteva săptămâni. Pe ecran, sunt proiectate imaginile terifiante ale vârtejurilor de apă care se revarsă pretutindeni. Filmul prezintă ceea ce se întâmplă în realitate în acest moment precis. Aud pe cineva vorbind despre o eclipsă de soare"[70]. La finalul visului, întregul oraș este în ruine, iar singurii supraviețuitori sunt Fellini, Giulietta, alți trei sau patru oameni și un câine vagabond. Spațiul Romei este particularizat prin referirea la anumite străzi, precum Via Nomentana, unde el și Giulietta își așteaptă moartea plângând, în casa pe care au construit-o împreună. Via del Corso este marcată de desfășurarea războiului. Sunt prezentate două rânduri de copaci, la baza fiecăruia existând o mină pregătită de explozie. Fellini nu este implicat, ci mai degrabă joacă rolul unui observator, urmărind modul în care o persoană încearcă mai multe posibilități de a dezactiva minele. Tot cu tematica războiului este și visul ce îl prezintă pe regele Italiei încercând să fugă după terminarea luptelor. Aceste proiecții onirice cu caracter cinematografic sunt prezentate impersonal, neimplicând în mod emoțional visătorul. Trăirile sufletești se intensifică în momentul în care însuși visătorul devine implicat direct în luptă. În mijlocul unui schimb de focuri cu soldații germani care încearcă să îi ia viața, disconfortul provocat de situația limită este resimțit în întregime. În vis, Fellini este „înconjurat din trei părți de flăcări imense, în spatele peretelui casei. Nu pot scăpa. În spatele barierei de foc, soldații (germani) trag asupra mea pentru a-mi accelera moartea"[71].

Intensificarea angoasei este provocată și de situațiile în care spațiul deschis, liber al visului devine foarte îngust, fără o posibilitate variată de acțiune și de decizie. Fellini visează deseori blocarea sa într-un spațiu foarte închis, precum azilul din Maggiano, unde este înconjurat de indivizi agresivi, care îl atacă verbal. De asemenea, are loc pe tărâmul nocturn conturarea repetitivă a interiorului unei închisori, regizorul fiind arestat fără a cunoaște motivul din spatele acestui eveniment. Deși este un loc decadent, menit reținerii între granițele sale, clădirea se află într-o stare atât de degradată, încât posibilitatea evadării este facilă: „Închisoarea este un castel vechi din care au rămas numai ruinele. Curțile acesteia sunt invadate de iarbă înaltă, pereții de apărare ai cetății au căzut acum mult timp, tavanele s-au prăbușit"[72]. Cu toate acestea, subiectul nu ia în considerare ideea evadării, așteptând interogatoriul pentru a afla de ce a fost arestat: „Aș putea să mă sustrag oricând doresc, castelul este plin de găuri pretutindeni, însă nu mă gândesc la evadare, și urmez gardianul de-a lungul curții pline de pietre mari căzute din pereții ce înconjoară închisoarea"[73]. Această reacție este mult mai temperată decât cea care îl caracterizează într-un alt vis similar, în care subiectul recunoaște că situația nu are ieșire, fiind posibile doar două opțiuni pentru a soluționa problema: sinuciderea sau mimarea morții. Alteori, propria locuință devine spațiul înțesat cu pericol și violență, visătorul surprinzându-se mușcând capul unei femei în vârstă, în încăperea populată deopotrivă de sfinți, oameni care îi doresc răul și cadavrul unui individ căruia nu îi cunoaște numele.

2. Mijloace de „transport" oniric

Tranzițiile de la spațiile mici și înghesuite la cele aerisite, exterioare, continuă să se desfășoare la nivelul multor alte vise transcrise în jurnal. Traseele onirice conțin vizite la clinici și spitale, cinematografe reduse în dimensiune, camere ieftine de hotel. Într-o mică sală de teatru, Fellini observă cu regret declinul propriei soții, care intră în încăperea populată cu spectatori ținând în brațe o rață. Într-un alt vis, regizorul savurează carne de girafă într-un spațiu sărac și degradat. Aflându-se în mașină alături de Giulietta, acesta rememorează episoade ale trecutului, încercând să îi arate toate locurile în care obișnuia să aibă conflicte cu L. În timp ce îi explică aceste lucruri, cei doi au parte de un accident de mașină, deoarece L. revine în prezent, sfidând cronologia obișnuită a timpului, și lovește mașina lui Fellini cu un avion. Astfel de elemente absurde caracterizează frecvent scenariile sale onirice. În comparație cu ceilalți autori analizați în această cercetare, Fellini aduce un element adițional perindărilor nocturne, și anume prezența unui interes puternic pentru mijloacele de transport ce facilitează finalizarea călătoriilor sale. Acest lucru aduce visul mai aproape de real, întrucât visătorul nu este teleportat după propria-i voie într-un alt spațiu, ci este nevoit să apeleze la un mijloc concret de a traversa distanțele dintre cele două puncte spațiale. Regizorul nu este interesat de particularitățile fiecărui spațiu conturat în vis, ci de modalitatea de călătorie dintr-un un spațiu în altul, de distanța și de legătura dintre tărâmurile accesate pe cale onirică.

În visele sale, traseele sunt realizate într-un ritm asemănător celui din starea de veghe. Astfel, un element recurent în universul său nocturn este manifestarea angoasei provocată de pierderea mijloacelor de transport necesare desfășurării traseelor. Trenul este un element recurent al viselor lui Fellini. Aflându-se într-o gară în Nordul Italiei, regizorul și soția sa, Giulietta, așteaptă momentul plecării spre Belluno. Într-un alt vis, aceștia realizează traseul Roma-Fregene. Menținând pasul realității de veghe, prin traducerea regulilor sale și în plan oniric, visătorul este surprins în încearcarea de a ajunge în stația de tren înainte de plecarea acestuia. Deși aleargă spre destinație, nu reușește să ajungă la timp. Trenul se îndepărtează, ținând cont de planificarea oficială a rutei feroviare, nu de dorința individuală a visătorului, iar traseul oniric nu mai poate avea loc. De asemenea, precum în cadrul existenței diurne, trenurile onirice ajung în stație cu

întârziere, regizorul fiind nevoit în unul dintre vise să aștepte sosirea trenului timp de șase ore.

Avionul este un alt mijloc de transport recurent în tărâmul visului, ce face posibilă călătoria subiectului în spații diverse. O transcriere onirică din 1975 ilustrează atitudinea visătorului în raport cu evenimentele periculoase și situațiile extreme din timpul zborului. Acesta privește cu entuziasm încerarea terifiantă a pilotului de a ateriza pe pista aeroportului, deși descrie viteza foarte ridicată și proximitatea avionului de centrul orașului: „Văd derulându-se pe ferestre precum un fulger fețele clădirilor și strada largă pe care roțile avionului sunt pe cale să o atingă”[74]. Avionul este pe cale să lovească „la o viteză foarte mare ferestrele, ușile de la intrare și copacii”[75]. Aceste manevre aeriene îi produc lui Fellini un sentiment de admirație, dorind „să îl cunoască, să îl felicite și să îl aplaude pe minunatul capitan capabil de un asemenea act de curaj”[76]. Pentru a vedea mai bine spectaculoasa aterizare, visătorul se poziționează în exteriorul mijlocului de transport, fiind „suspendat pe un mic scaun de metal în formă de coș”[77] pe aripile avionului. Deși una dintre aripi se izbește de fațadele clădirilor, avionul ajunge cu bine la destinație. La finalul visului, Fellini nu este preocupat de catastrofa la care ar fi putut lua parte dacă pilotului nu îi reușea aterizarea, ci de imaginea sa în ochii celorlați pasageri: „Nu am simțit frică, însă aud râsete în jur de parcă totul a fost o glumă adresată mie”[78].

Realitatea este deseori transformată în planul oniric, subiectul alegând să călătorească într-un tren cu șapte etaje ce adăpostește un teatru. Un alt mijloc de transport ieșit din comun este „trenul-vapor”[79], în care visătorul traversează uriașele ținuturi înghețate din extrema nordică a Europei. Distanța dintre Nordul Italiei și Tailanda se micșorează semnificativ în visul ce prezintă călătoria din Milano la Bangkok, căci visătorul optează să aleagă un taxi drept mijloc de transport, de parcă ar dori doar să ajungă într-un alt cartier al orașului italian. Destinația își pierde uneori importanța, fiind subliniată în schimb dificultatea procesului de deplasare. Un astfel de vis îl prezintă pe regizor în cabina pilotului unui avion, manevrând zborul la o viteză imensă din cauza unor defecțiuni. Se conturează un sentiment puternic de teamă în jurul incertitudinii deținerii oricărei siguranțe, în contextul izbirii de geamul avionului a unor bucăți mari de gheață. Proximitatea morții este amintită neîncetat în cadrul acestui vis.

Deși nu prezintă aceeași doză de fascinație pentru mijloacele de transport precum cea manifestată de regizorul italian, Corin Braga realizează la rândul său călătorii onirice cu ajutorul acestora. Trenul, avionul și elicopterul sunt investite cu o funcție distructivă, iar automobilul cu o funcție salvatoare. Într-unul dintre vise, curtea bunicii devine un peron, de la care un tren se pregătește să plece. Acesta transportă un grup de călători atipici – și anume o serie de copii proaspăt întorși din război – devenind astfel un tren al morții. Visătorul constată apariția spectrală a unuia dintre copii în fața trenului și meditează asupra condiției precare camarazilor săi „în timp ce merg, mai cad câte unii”.[80] Într-un alt vis, clădirea școlii se metamorfozează într-un tren. Moartea nu își face simțită prezența, însă înșiruirea alertă și eliberatoare a peisajelor ce se desfășoară în fața ochilor călătorilor este înlocuită brusc de o senzație puternică de claustrofobie, căci trenul se oprește „într-o scobitură circulară, cu pereți calcinați.”[81] Într-un nou vis, preluat tot din *Oniria*, cabina unui elicopter se transformă subit într-un robot. În ciuda stării de panică a tuturor cetățenilor rezultată în urma declanșării războiului, protagonistul visului încearcă să le explice celor din jurul său evenimentul straniu la care a asistat. Robotul ia însă forma unui om și se pierde în mulțime, suscitând în visător teama și anxietatea că este urmărit, încercând să fie ucis. Un alt exemplu al rolului dăunător atribuit mijloacelor de transport din universul oniric este oferit prin descrierea a două avioane ce produc un zgomot infernal, în timp ce își desfășoară traseul deasupra blocului visătorului. Acesta constată că nu își va putea părăsi locuința, căci „avioanele aruncau asupra orașului substanțe cu efecte necunoscute.”[82] Automobilul, deși devine un spațiu prielnic morții, întrucât permite uciderea unor personaje din vis în interiorul lui, îi oferă în cele din urmă visătorului șansa de a se elibera de primejdiile anunțate de un individ amenințător.

Inedit, în jurnalele de vise ale lui Corin Braga, este numărul ridicat de trasee desfășurate în zbor. O modalitate de a călători „acolo unde piepturile se deschid imense, cu exuberanță,”[83] este oferită de capacitatea visătorului de a realiza tranziții naturale între mers și plutire. În asemenea cazuri, spațiile devin deschise prin excelență, oferind o mare libertate de mișcare. Încercând să evite o baltă cu apă printr-o săritură, visătorului îi vine ideea de a prelungi saltul. Continuă să repete acest lucru, până la convingerea că îi „revenise puterea de zbor.”[84] Plutirea în văzduh, deasupra orașului, are un efect pozitiv asupra visătorului, iar teama manifestată față de opinia celor din jur este înlocuită de o „bucurie mai adîncă”.[85]

Figura 5 ilustrează spațiile pe care visătorul le



Figura 5. Topografie onirică – călătorii în spațiul visului la Corin Braga

accesează pe tărâmul „celălalt". Având drept punct de pornire spațiul clujean, acesta se reîntoarce în cadrele familiare ale copilăriei, menționând „casa bunicilor de la Alba-Iulia"[86], realizează multiple călătorii în Bistrița și în Sibiu, meanționează expediția desfășurată „undeva în Africa"[87] și călătoria cu „autocarul spre Atena."[88] Particularitatea arhivei sale onirice constă însă în faptul că visele nu descriu într-o atât de mare măsură călătorii în spații geografice, ci mai degrabă în dimensiuni ale realității. Se conturează astfel nevoia de a gândi un nou grafic, pentru a reprezenta mai eficient dinamica tranzițiilor din cadrul acestor vise. Corin Braga descrie aceste treceri în primele pagini ale jurnalului *Oniria*, menționând că „trec tot mai repede prin camere ca niște gîtuituri de stomac (...) spre o ultimă încăpere, prototip al acestora, ca și cum aș sta pe loc înaintînd prin straturi succesive de realitate."[89]

coborârea unor „scări largi" tranziție tranziție

VIS 1	podul, „unde se află patul mortuar"	cea dintâi cameră	cea de-a doua cameră	...	„o ultimă încăpere, prototip al acestora"
VIS 2	clădire veche, în care un grup de medici, împreună cu C. G. Jung, se pregătesc pentru înmormântarea unui prieten.	„apoi am pătruns într-o încăpere situată în partea cealaltă a sălii. Când i-am trecut pragul, am pătruns într-o altă realitate. Acum știam că murise bunica mea de la Alba-Iulia."[90]	„am trecut în camera de-alături și le-am spus rîzînd (...) că bunicului îi este cald și probabil își va scoate piciorul și de sub capacul sicriului (...)."[91]	...	-

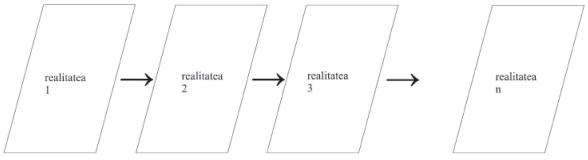


Figura 6. Tranziții în universul oniric – straturi ale realității la Corin Braga

În figura 6 sunt prezentate două exemple de vise în care au loc tranzițiile de la un strat al realității la altul, așa cum sunt descrise de Corin Braga în transcrierile onirice. Deținând un fundal sumbru și întunecat, ambele vise ilustrează înmormântarea unor persoane din proximitatea visătorului. Dacă primul exemplu denotă claritate și linearitate, fiind vorba de moartea unui singur individ, în cel de-al doilea, visătorul se confruntă cu decesul a trei persoane, fiecare dintre acestea aparținând unei realități diferite. Deși sunt prezentate succesiv – fiecare eveniment funerar dezvăluindu-se doar după accesarea unei noi încăperi – realitățile par a se suprapune. În prima sală/realitate, conștientizarea morții este una detașată, visătorul fiind un spectator neimplicat emoțional în desfășurarea evenimentelor. Aceasta devine însă o experiență intimă în momentul pătrunderii în cea de-a doua cameră, unde are loc identificarea bunicii drept persoana decedată. Prin accesarea ultimei încăperi, are loc nu doar descoperirea figurii neînsuflețite a bunicului, dar și căderea barierei „care separă moartea de viață".[92]

Un model asemănător de vis este oferit cititorilor de C. G. Jung în *Amintiri, vise, reflecții*. Acesta menționează că se află într-o casă cu două etaje care, deși este locuința sa personală, are un aspect necunoscut. Datorită stilului mobilierului, fiecare nivel al casei are aspectul unei epoci distincte. Acesta își traversează locuința, îndreptându-se mereu spre etajul inferior. Ajuns la ultimul nivel, subsolul, realizează că încăperea nu mai deține un aspect obișnuit, ci este o „peșteră joasă, săpată în stâncă."[93] În stratul gros de praf ce învăluie podeaua, el descoperă oase „și vase sparte, ca niște rămășițe ale unei civilizații primitive,"[94] împreună cu „două cranii umane, evident foarte vechi și pe jumătate dezintegrate."[95] Acesta este visul care a contribuit la deteriorarea relației dintre Jung și Freud, cel dintâi nefiind mulțumit de direcția de interpretare a discipolului său. Jung consideră că acesta este unul dintre visele sale importante, dar „cu care însă Freud nu a știut ce să facă."[96] A continuat, așadar, să îl interpreteze singur, ajungând la concluzia că acea casă „reprezenta un fel de imagine a psihicului"[97], unde „conștiința era reprezentată de camera de zi."[98]

Se remarcă preponderența afectelor negative trăite de protagonistul visului pe tărâmul nocturn. Prin intermediul unei identificări totale cu ceea ce e „pus în scenă" de inconștientul său, visătorul are parte de o purificare. Fiind supus triadei angoasă-moarte-catharsis, acesta are parte de o cunoaștere complet diferită de cea rațională, nedorită și mai puțin accesibilă în starea de veghe: o cunoaștere emotivă, afectivă, prin care poate înțelege aspecte esențiale ale condiției umane. Visătorului îi este amintit în tărâmul nocturn caracterul trecător al omului, confruntându-se cu situații extreme, cu imanența pericolului, cu moartea unor personaje onirice sau chiar cu moartea sa. Constatând „știința/darul"[99] omului de a uita că în cele din urmă va pieri, Irina Petraș subliniază importanța somnului în a facilita acceptarea acestui fapt esențial chiar vieții omenești. Iar acest lucru are loc prin desfășurările onirice și prin mimarea morții în timpul somnului,

drept exercițiu de acceptare: „În somn, omul e supus, aș spune, unei experimentări imperfecte a morții. Povestea i se spune sub forma, plină de semne ascunse, a visului."[100] Indiferent de tragedia resimțită prin intermediul coșmarului, visătorii analizați în această cercetare continuă să afirme în arhivele lor onirice conturarea unui vid atunci când nopțile nu aduc trăiri puternice, revelații și înțelegeri. În urma unei serii de insomnii, Cărtărescu notează în jurnal că nu are „numai viața făcută praf, ci și nopțile, pustii acum «ca niște stepe»."[101] Petraș se îndreaptă spre „somnul-cu-vise ca spre o înfruntare."[102] Braga așteaptă vise care, „lăsînd să se elibereze vîrtejuri amenințătoare, venite dinăuntru, ce se întorc extatic și frenetic pe dos, îți răzuiesc sufletul aruncîndu-l cald să se atingă cu obiectele."[103] Doar astfel cortina spectacolului nocturn se poate apleca negreșit, lăsând zorii zilei să reînsuflețească conștiința trează.

Note:

1. Franco Moretti, *Grafice, hărți, arbori: literatura văzută de departe*, cu un studiu de Alberto Piazza, traducere de Cristian Cercel, prefață de Andrei Terian, Editura TACT, Cluj-Napoca, 2016.
2. *Ibidem*, p. xvi.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*, p. xii.
5. *Ibidem*, p.3.
6. *Ibidem*.
7. *Ibidem*, p. vii.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*, p.5.
10. *Ibidem*, p.15.
11. John R. Logan, *Making a Place for Space: Spatial Thinking in Social Science*, în „Annual Review of Sociology", vol. 38, 2012, doi: 10.1146/annurev-soc-071811-145531.
12. *Ibidem*.
13. Corin Braga, *Acedia: Jurnal de vise (1998-2007)*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 101.
14. Moretti Franco, *op.cit.*, p. xii.
15. *Ibidem*, p. 3.
16. John R. Logan, *op.cit.*, traducere proprie a fragmentului: „the key concept is not place but space. And by space, I mean specifically location. Spatial thinking is about where things are or where they happen, and it is especially about *where they are in relation to others*. There is an implicit spatial reference in almost all studies of places."
17. Walter Benjamin, *Vise*, ediție îngrijită și postfață de Burkhardt Lindner, traducere din limba germană și note de Andrei Anastasescu, Editura Art, 2012.
18. Corin Braga, *Oniria: Jurnal de vise (1985-1995)*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.
19. Braga, Corin, *Acedia: Jurnal de vise (1998-2007)*.
20. Federico Fellini, *Il libro dei sogni*, editată de Tullio Kezich și Vittorio Boarini, Editura Rizzoli, Milano, 2016.
21. Walter Benjaim, *op.cit.*, p. 11.
22. *Ibidem*.
23. *Ibidem*, p. 7.
24. *Ibidem*, p. 12
25. *Ibidem*, p. 31.
26. *Ibidem*, p. 17.
27. *Ibidem*, p. 14.
28. *Ibidem*, p. 20.
29. *Ibidem*, p. 35.
30. *Ibidem*, p. 17.
31. *Ibidem*, p. 15.
32. *Ibidem*.
33. *Ibidem*, p. 41.
34. *Ibidem*, p. 35.
35. *Ibidem*, p. 48.
36. *Ibidem*, p. 82
37. *Ibidem*, p. 35.
38. *Ibidem*, p. 48.
39. *Ibidem*, p. 18
40. *Ibidem*, p. 8.
41. *Ibidem*, p. 43.
42. *Ibidem*, p. 40.
43. Franco Moretti, *op. cit.*, p. 71.
44. *Ibidem*.
45. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 12.
46. *Ibidem*.
47. *Ibidem*.
48. *Ibidem*, p. 7.
49. *Ibidem*.
50. *Ibidem*.
51. *Ibidem*.
52. *Ibidem*.
53. *Ibidem*.
54. *Ibidem*.
55. *Ibidem*, p. 9.
56. *Ibidem*, p. 40.
57. *Ibidem*, pp. 39-40
58. *Ibidem*, p. 101.
59. *Ibidem*, p. 11
60. *Ibidem*, p. 13.
61. *Ibidem*, p. 13.
62. *Ibidem*, p. 39.
63. *Ibidem*.
64. *Ibidem*.
65. *Ibidem*.
66. *Ibidem*.
67. *Ibidem*, p. 50.
68. *Ibidem*, p. 46.
69. Fellini, Federico, *op. cit.*, traducere proprie a fragmentului: „Nella cameretta a Rimini, dove ragazzetto studiavo, (trenta anni fa) sono a letto con Pasolini. Abbiamo dormito insieme tutta la notte come due fratellini o forse come marito e moglie. (…) Mi accorgo che lo sto guardando con un sentimento di tenerissimo affetto.", p. 474.

70. *Ibidem*, traducerea mea: „infine mi trovo in un vastissimo cinematografo di Montesacro. Alle nostre spalle qualcuno che viene da fuori grida che il Tevere sta straripando, sono settimane che piove. Sullo schermo appaiono immagini terrificanti di gioghi d'acqua che travogono ogni cosa. Il film rappresenta ciò che fuori avviene realmente in quello stesso momento. Sento parlare di eclisse solare.", p. 475.
71. *Ibidem*, traducerea mea: „circondato da tre lati da fiamme altissime, dietro di me la parete di una casa. Non ho via di stampo. Al di là della barriera di fuoco dei soldati (tedeschi) sparano per affrettarmi la fine.", p. 497.
72. *Ibidem*, traducerea mea: „La prigione è in un vecchio castello di cui non restano che rovine, i cortili sono invasi da erbacce, le mura della fortezza sono crollate da tempo, i soffitti sfondati.", p. 475.
73. *Ibidem*, traducerea mea: „Potrei fuggire in qualunque momento, il castello fa breccia da tutte le parti ma non pendo ad evadere, e seguo il mio carceriere attraverso il cortile ingombro di massi crollati dalle mura attorno."
74. *Ibidem*, traducerea mea: „Vedo sfilare al di là dei finestrini fulmineamente le facciate dei palazzi del grande viale alberato che le ruote dell'aereo stanno toccare.", p. 426.
75. *Ibidem*, traducerea mea: „a gran velocità le finestre, i portoni, gli alberi."
76. *Ibidem*, traducerea mea: „conoscere, congratularmi, applaudire lo straordinario comandante capace di tale prodezza."
77. *Ibidem*, traducerea mea: „sospeso in un seggiolino de metallo a forma di cesto".
78. *Ibidem*, traducerea mea: „Non ho provato paura ma sento ridere attorno come se si fosse trattato de un scherzo fatto a me."
79. *Ibidem*, „la nave-treno", p. 481.
80. Corin Braga, *Oniria: Jurnal de vise (1985-1995)*, p. 25.
81. *Ibidem*, p. 29.
82. *Ibidem*, p. 39.
83. *Ibidem*, p. 21.
84. *Ibidem*.
85. *Ibidem*.
86. *Ibidem*, p. 25.
87. *Ibidem*, p. 50.
88. Corin Braga, *Acedia: Jurnal de vise (1998-2007)*, p. 72.
89. *Idem*, *Oniria: Jurnal de vise (1985-1995)*, p. 7.
90. *Ibidem*, p. 10.
91. *Ibidem*.
92. *Ibidem*.
93. Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, Editura Humanitas, București, 2015, p. 193.
94. *Ibidem*.
95. *Ibidem*.
96. *Ibidem*, p. 191.
97. *Ibidem*, p. 194.
98. *Ibidem*.
99. Irina Petraș, *op. cit.*, p. 22.
100. *Ibidem*, p. 23.
101. Mircea Cărtărecu, *Zen: jurnal 2004-2010*, Editura Humanitas, 2011, p. 39.
102. Irina Petraș, *Viața mea de noapte: Fragmente onirice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 12.
103. Corin Braga, *Oniria: Jurnal de vise (1985-1995)*, p. 21.

Bibliography:

Benjamin, Walter, *Vise / Dreams*, ediție îngrijită și postfață de Burkhardt Lindner, traducere din limba germană și note de Andrei Anastasescu, Editura Art, 2012

Braga, Corin, *Acedia: Jurnal de vise / Acedia: Dream Diary (1998-2007)*, Editura Polirom, Iași, 2014.

Braga, Corin, *Oniria: Jurnal de vise / Oniria Dream Diary (1985-1995)*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

Cărtărescu, Mircea, *Zen: jurnal / Zen: Diary 2004-2010*, Editura Humanitas, 2011.

Fellini, Federico, *Il libro dei sogni / The Boote of Dream*, editată de Tullio Kezich și Vittorio Boarini, Editura Rizzoli, Milano, 2016.

Jung, Carl Gustav, *Amintiri, vise, reflecții / Memories, Dreams Reflection*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, Editura Humanitas, București, 2015.

Logan, John R., *Making a Place for Space: Spatial Thinking in Social Science*, în „Annual Review of Sociology", vol. 38, 2012, doi: 10.1146/annurev-soc-071811-145531.

Moretti, Franco, *Grafice, hărți, arbori: literatura văzută de departe / Maps, Graphs, Trees*, cu un studiu de Alberto Piazza, traducere de Cristian Cercel, prefață de Andrei Terian, Editura TACT, Cluj-Napoca, 2016.

Petraș, Irina, *Viața mea de noapte: Fragmente onirice*, / My Nightlife : Oneiric Fragments Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.