

Forme contemporane ale sacralității în literatură

Călin BÎRLEANU

The three parts of the novel Orbitor cannot be analyzed as a whole in the absence of some elements related to psychic or spirituality. The psychological or theological influences, to name only two of them, are combining in the trilogy in order to form a literary corpus, both dense and fertile, where androgyns and angels, saints and deamons, earth and sky, complete each other, sometimes even to the limit of confusion.

Reamintirea prozei cărtăresciene trece de barierele evenimentțiale ale realității trăite sau chiar imparate, accesînd un fond mitic de informații, cu surse antropologice și arhetipale. Viziunea textului cuprinde *totul*: „... căci limbajul n-a apărut decît ca sublimarea emoțiilor, pe pămîntul fosilizat al fricii, dragostei și urii *adevărate*, față de care ce numim noi astăzi așa nu sînt doar umbre ale umbrelor, ci mult mai rău: trădări, strîmbări, etimologii siluite. Căci nu vom mai orăcăi niciodată din răspuțeri, nici în torturi, nici în disperarea lui Iov, cum am făcut-o-n pruncie, și nu vom reuși, nu ni se va da, orice-am face, harul de a-l iubi pe Dumnezeu cu pasiunea rătăcită, pustiitoare, cu care ne-am iubit o dată mama, cînd dragostea nu era numai dragoste și noi nu eram numai noi, și mama nu era numai mama. Esența esenței sacralui: reamintirea. Memoria care precede memoria.” (Cărtărescu, 2002: 326)

Unul dintre cele mai captivante fragmente regăsite în *Aripa stîngă*, reluat și dezvoltat în celelalte volume, este o adevărată „coborîre în timp” (Ștefănescu 2005: 915). Acest proces inițiat cu trăsături mitice reconstruiește fidel dictonul cărtărescian, „orice descoperire e o rememorare” (Cărtărescu, 2002: 73), istoria strămoșilor din partea mamei și a lui Vasili. Macul este motivul declanșator al întregului fragment. *Amintindu-și* acel an, distinct („Îmi amintesc, adică inventez”, Cărtărescu, 2002: 67) scriitorul evocă prezența macului în satul strămoșilor mamei, adus de o șatră care străbătea Balcanii: „Acel an a fost însă anul macului. Încă din iarnă Badislavii priviseră, în palmele pline de bătăuri, semințele mărune și cenușii de mac, necunoscute de ei pe atunci, aduse de o șatră” (Cărtărescu, 2002: 39). În ciuda precizărilor pe care cei din șatră le fac în legătură cu efectele macului (adoarme copiii și mărește pupilele femeilor stimulîndu-le) Badislavii cultivă semințele: „Cînd petalele s-au scuturat și s-au făcut curînd una cu țărîna, au rămas măciuliile mustoase de lapte, emanînd o duhoare atît de dulce, că păsările nu treceau peste ogorul otrăvit, nici gîndacii și lăcustele nu se-ncumetau printre

tulpinele pale” (Cărtărescu, 2002: 40). Culegînd rodul rezultat și amestecîndu-l în toate mîncărurile, de la colaci la vin, tot satul s-a „adunat [...] la o clacă de pomină” care a rezultat într-un consum comun general al macului sub diferite forme: „...aburii macului li s-au suit la cap și toți grămadă, de la flăcăi la moșnegi, au căzut într-o *nălucire ciudată*. Căci li s-a arătat un *înger gol* de lumină, *cu fițe de muier*, dar *cu rușine de bărbat*, cu *păr de aur împletit* în mii de cosițe. Și îngerul le-a spus: «Sînteți fără păcat. Fiți ca moșul vostru Adam și moașa voastră Eva, căci ați fost iertați de păcate.» Și toți, flăcăi și fete, gospodari și neveste, și-au scos bundele și cămeșile și s-au împreunat de-a valma, printre cîini și copii, mamă cu fiu, tată cu fiică, frate cu soră, și-așa au ținut-o, cu *pupilele largi cît irișii ochilor*, cu o sudoare limpede și-nghețată picurîndu-le de pe obraji, pînă cînd toamna s-a arătat, întîi blîndă ca suc de struguri, apoi aspră ca vinul negru” (Cărtărescu, 2002: 40) (s.n.). Echivalența îngerului cu androginia nu apare numai aici, nefiind surprinzător faptul că îngerul are atît sîni cît și organe genitale masculine, la polul opus concepției tradiționale conform căreia duhurile nu pot fi catalogate în funcție de sex sau gen. Părul de aur, însă, trezește asocieri facile cu „codițele de aur” conturate atît de des în roman: „cît de curat eram și cum îmi sticleau codițele aurii...” (Cărtărescu, 2002: 244). Comparația cu imaginea lui Hristos devine mai clară pe parcursul ultimelor două volume ale trilogiei. Mărirea pupilei ochiului este, în adevăr, un efect al drogului halucinogen, dar faptul că acest motiv apare în mai multe rînduri, mai ales, în absența unui stimul efectiv, halucinant, ne îndeamnă să vedem, din nou, ochiul dilatat, ca o formă acută de conștiință, dincolo de înțelegerea cognitiv-senzorială medie, umană. Regresia umană, sugerată în primele proze prin transformarea globului ocular și apoi a corpului, pare să fie aici limitată la nivelul ochilor, de unde și imposibilitatea sau indiferența oamenilor în legătură cu identitatea partenerului. Dilatarea ochiului, în sensul cărtărescian, permite accesul spre o cu totul alt tip de informație, diferită esențial de cea perceptibilă în starea de veghe, naturală, a individului.

Efectul macului pare să fie și unul compensator, înlăturînd, în mod evident, inhibițiile consumatorilor, mai cu seamă în rîndul femeilor, care „se măritaseră fete mari și nu-ndrăzneau să ridice ochii din pămînt în fața omului lor” (Cărtărescu, 2002: 41). Această anulare a barierelor morale transformă radical comportamentul femeilor, acestea „își sufleau acum fustele-n față, arătîndu-și pulpele groase și dîmbul păros dintre ele, și se lăsau călărite acolo, pe sacii de grîu, în mirosul de hamuri date cu dohot” (Cărtărescu, 2002: 41). *Practicile orgiastice* sînt strîns legate de cele ale inițierii și jertfei constituind „o comemorare rituală a potopului, a întoarcerii la haosul din care ființa trebuie să iasă regenerată [...] în orgie are loc o pierdere a formelor: norme sociale, personalități și personaje...” (Durand, 1977: 387). Este, în fapt, reîntoarcerea la starea primordială, haotică, care reprezintă în opinia lui Eliade „dobîndirea condiției semințelor care se descompun în pămînt, părăsindu-și forma pentru a da naștere unei plante noi” (Cărtărescu, 2002: 41).

Respectînd teoria haosului, dar încercînd exemplificarea acesteia în alt registru, opus umanului, scriitorul oferă proporții temporale uriașe orgiei, prelungind-o pe

parcursul a patruzeci de zile, timp în care, paralel vieții satului, începe să se manifeste viața satului de dedesubt, a morților îngropați și uitați de cei vii: „Sub țărână, în căsuțele lor strâmte de brad, morții flămînziseră. De patruzeci de zile nu mai fuseseră pomeniți în biserică [...] înspăimîntați că vor muri a doua oară de foame și uitare” (Cărtărescu, 2002: 41), morții sapă tuneluri unul spre celălalt, adevărate labirinte în textul cărtărescian, pentru a se sfătui. „Trei sute de morți [...] la-nceputul iernii [...] o oaste putredă, pleșuvă și rînjită și-a croit drum către lumea albă. [...] Strigoii năvăleau în tinde, apoi în odăi, unde, sub ochii femeilor ce credeau că visează, smulgeau pruncii-nfășați din leagăne și rupeau cu poftă din carnea lor fragedă [...] se dădeau la muieri, le-ncălecau pe lavițe și le pătrundeau cu viermele negru ihtifalic...” (Cărtărescu, 2002: 41-42).

Unicul loc intact din sat rămîne biserica, unde cîțiva dintre Badislavi se refugiază, treziți din halucinația macului, pentru a căuta ajutorul preotului, „singurul din sat care nu curvise cu puterile florii-ntunecate” (Cărtărescu, 2002: 43). Aflați sub un adevărat asediu din partea demonilor, care par să arunce adevărate molițe biblice asupra bisericii vechi, Badislavii se apără cu ajutorul icoanelor, a crucilor și a unui dinte aparținînd unui martir, cu puteri divine: „... lăcrița de sticlă cu dintele unuia dintre cei două sute de învățăcei ai sfîntului mucenic Nikon, comoară fără preț a bisericii” (Cărtărescu, 2002: 43). Dintele, ca simbol totemic, este puternic încărcat de înțelesuri, Evseev asociindu-i activități ca „masticăția, sfîșierea, dorința de dominare”: „În culturile arhaice, dinții oamenilor și ai animalelor au o mare importanță în actele de magie simpatetică, deoarece dintele e o adevărată sinecdocă a omului, reflectată și în dictonul biblic «dinte pentru dinte»” (Evseev, 2007: 172-173). Dinții reprezintă în multe culturi vitalitatea, fără a fi explicată legătura, probabil antropologică, a simbolului cu sensul purtat, ei reprezentînd mijlocul esențial al supraviețuirii speciei, atît umane, cît și animale. Tăria dinților, astăzi sau acum cîteva milioane de ani, a condiționat felul și calitatea alimentelor consumate. Ca urmare, Hans Biedermann, în dicționarul său, identifică prin simbolul dintelui atît metafore ale sexualității, cît și ale spiritului războinic sau ale spiritului martirilor: „Creștinii din nordul Africii iau în deridere chipurile cioplite (idolii) sau se luptă cu ele, arătîndu-și dinții, [...] dinții puternici care apucă hrana și o sfărîmă simbolizează vitalitatea [...]. În iconografia creștină Sf. Apollonia este înfățișată ținînd un dinte într-o pereche de clești, întrucît în timpul martiriului său i-au fost scoși dinții cu cleștele” (Biedermann, 2002: I/132).

Episodul asediului asupra bisericii se încheie cu lupta dintre puterile cerului, prin îngeri veniți pe pămînt, cu demonii subpămînteni. Finalul acestui apocalips limitat la granițele unui sat surprinde nu doar victoria forțelor cerești, ci și un înger care îmbrățișează „o enoriașă cu țîțe obraznice”. Rezultatul duce la căderea îngerului: „... își văzu poala veșmîntului îmbătoșată, ridicîndu-se-ncet, nespun de dureros și de dulce, pînă se-nțepeni drept în sus, pe cînd cămeșa de lumină, proptită parcă-ntr-un par nevăzut, se sumețea cutată [...] Cîntarea de slavă îi rămase în gît, și în locul ei un urlet gutural, ca de lup tînăr, i se tîrî afară din gură. Ochii [...] se

tulburară de lacrimi, și îngerul turbat se azvârli deodată, schimonosindu-și chipul dumnezeiesc, în fîntîna de foc, pe urmele ultimului diavol...” (Cărtărescu, 2002: 47). Realizînd o utilă și pertinentă clasificare a simbolurilor (Durand, 1977: 137) găsește două mari direcții ale acestora: *simbolurile catamorfice* și cele *ascensionale*. Simbolurile catamorfice sînt reprezentate de „imaginile dinamice ale căderii.” Căderea îngerului este, în fapt, aruncare conștientă, cădere dorită, cu funcție de canon aplicat sinelui pentru revelarea slăbiciunii specifice umanului. Nu folosim întîmplător acest termen de *slăbiciune*, continuarea romanului cu celelalte volume prezentînd cîteva exemple potrivite pentru acest caz. Sexualitatea, atît de prezentă, de la demitizarea copilăriei, ajunge, aici, în contextul divin. Imperiul erosului pare să domnească, astfel, peste toate lumile textului cărtărescian.

Durand alătură căderii „prima experiență a fricii”, opusă total aspirațiilor și elanurilor spre înălțimi. „Această temă a căderii apare ca un semn al pedepsei și se vede multiplicată într-una și aceeași cultură [...] așa cum putem de asemenea arăta că stau lucrurile în tradiția iudaică: căderea lui Adam se repetă prin căderea îngerilor răi.” (Durand, 1977: 139).

Povestea Badislavilor este departe de încheiere, preotul luînd rolul unui Moise modern, care își conduce sătenii peste Dunăre spre locuri mai bune, în căutarea unui nou început, a unui loc sacru pentru a pune temelii noului sat.

Cărtărescu mărturisește în *Jurnal* că lecturile din *Biblie* reprezintă o sursă de inspirație în timpul elaborării unui text, lucrul fiind evident peste tot în opera sa. Exceptînd aluziile hristice care satisfac în mare măsură complexul eroului, Maria Magdalena și Fecioara Maria se ascund în spatele personajelor scriitorului sau reprezintă direct anumite trăsături pe care acesta le induce mamei, spre exemplu.

Astfel, discutînd aspectul divinității în Vechiul Testament, scriitorul descrie obiceiurile stricte ale slujirii Domnului sau ale vestimentației preoților: „Aveau haine pe care le-mbrăcau numai la intrarea în cort, și le scoteau la ieșire. Marele preot purta efodul ce avea pe piept un alt artefact cu totul misterios, numit Urim și Tummim, prin care se puneau întrebări Domnului [...] Ce erau Urim și Tummin...?” (Cărtărescu, 2007: 377). Vechiul Testament prezintă cele două elemente, care sînt cuvintele ebraice pentru *strălucire* și *înțelepciune* și care capătă în lumina traducerii sensuri clare: „Și va purta Aaron, cînd va intra în cortul adunării, numele fiilor lui Israel pe hoșenul judecății, la inima sa, spre veșnică pomenire înaintea Domnului. În hoșenul judecății să pui Urim și Tumim, și vor fi acestea la inima lui Aaron, cînd va intra el în cortul adunării...”¹.

Pornind de la extrase biblice, Cărtărescu scrie pagini de literatură introspectivă, raportîndu-se, spre exemplu, la harul divin, cu trimiteri evidente spre existența eroului: „«Harul Meu îți este de ajuns; căci puterea Mea în slăbiciune se desăvîrșește»². Cred că și alții, mult mai tîrziu, au avut parte de influența Duhului. Ce stranie prima amintire a lui Da Vinci: la vîrsta de doi ani, în coșulețul său lăsat

¹ *Biblia* sau *Sfînta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, (*Exodul*, 28, 29-30), 1968, p. 99.

² *Ibidem*, p. 1303 (12, 9).

de Caterina pe pajiște, copilul a fost umbrat de o mare pasăre. Aceasta i-a deschis gura cu coada.” (Cărtărescu, 2007: 385). Celebra amintire a lui Leonardo Da Vinci nu a fost străină de aplicațiile psihanalizei, Sigmund Freud preluând-o și analizând-o în raport cu viața și opera artistului și omului de știință. În eseu *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci*³ savantul vienez analizează amintirea prin prisma celebrei picturi *Sfânta Ana, fecioara și pruncul* și a incursiunilor în istoria simbolurilor, obținând adevărate revelații care au asigurat până astăzi strălucirea capacității analitice a psihanalistului. Da Vinci (apud Freud, 1999: I/117) întrerupe brusc un pasaj explicativ cu referire la zborul vulturului: „«Se pare că mi-a fost sortit să mă ocup atât de temeinic de vulture pentru că îmi apare ca o amintire foarte timpurie; când eram încă în leagăn, un vulture a venit la mine, mi-a deschis buzele cu coada și m-a izbit de multe ori cu ea peste buze»”. Fără să ne cramponăm de acest amănunt al prozei cărtăresciene, amintim concluziile freudiene, care găsesc în vultur imaginea zeiței egiptene Mut. Savantul diferențiază între amintire și fantasmă: „Când descompunem o amintire din copilărie, tindem să separăm conținutul real al amintirii de motivele ulterioare care îl modifică și îl denaturează. În cazul lui Leonardo, credem că știm acum conținutul real al fantasmei; înlocuirea mamei cu vulturul ne arată că acel copil simțea lipsa tatălui...” (Freud, 1999: I/124). Modificarea procesului amintirii la Cărtărescu încalcă în mod voit tocmai precauțiile pe care Freud le stabilește. Mai mult, psihanalistul vede în spatele fantasmei motive care se aplică în mod direct la textul cărtărescian: „... zeita Mut întrunește aceleași caracteristici materne și masculine ca și în fantasma cu vulturul [...]. Să se explice oare acest lucru prin aceea că, din lecturile sale, Leonardo ar fi putut afla despre caracterul androgen al vulturului matern?” (Freud, 1999: I/126). Scriitorul preia, în concluzie, un fragment din viața lui Da Vinci pentru a-l folosi în sensul literar al inspirației de ordin divin.

Atribuirea unei afecțiuni cu reminiscențe culturale asupra copilului Mircea este evidentă într-un fragment din al treilea volum, în care tratamentul și modalitatea de aplicare par să fi rămas adânc întipărite în memorie: „Cu acest Graal înfășurat în curcubeu între degete, mama se-apropia de patul în care dormeam [...], apoi îmi desfăcea delicat buzele și-mi turna printre ele lichidul [...] ca un șir de briliante moi [...]. Am găsit fiola de Quilibrex...” (Cărtărescu, 2007: 448).

Problematizarea esenței creștine nu este străină de romanul cărtărescian, raiul, existența ca trup sau amintirile celui înviat întru Hristos fiind abordate într-un spirit interogativ, din care angoasa necunoscutului respiră prin text: „oare mîntuirea va salva memoria, gîndurile și ființa noastră? Vom fi tot noi cei reînviați, dacă va fi o-nviere? La ce mi-ar folosi viața eternă dacă mi-aș pierde amintirile? [...] Vom mai fi, deci, noi înșine, cei reînviați, ne vom mai aduce aminte de cei pe care i-am iubit?” (Cărtărescu, 2007: 448-449). Memoria care integrează și cuprinde *totul* este într-un raport magnetic opus cu moartea, fie ea și reînviere într-un spirit superior, independent de lumea fizică, a amintirilor și iubirilor care au constituit chintesența

³ Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, vol. 1, București, Editura Trei, 1999.

vieții pămîntești. Orice metamorfoză a trupului sau a spiritului care nu include principalul proces al vieții și textului cărtărescian – rememorarea, imaginația – este privit, de fapt, ca o stingere a orbitorului soare și o instaurare a nopții adînci. Schimbarea care îl obsedează pe autorul trilogiei este căutată permanent: „Apostolul Pavel e fie mai informat, fie mai indiscret, pentru că [...] dezvăluie enigma învierii finale [...]: «Iată, vă spun o taină: nu toți vom adormi, dar toți vom fi schimbați [...] morții vor învia nesupuși putrezimii și noi vom fi schimbați. [...] ceea ce este supus putrezirii să se îmbrace în neputrezire...»” (Cărtărescu, 2007: 490). *Noul Testament* conține textul, cu o diferență în ce privește cuvîntul „putrezire”: „Căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune...”⁴.

Sinonimia pe care o are copilăria lui Mircișor cu unele trimiteri biblice la existența lui Iisus nu mai are darul, aici, de a surprinde. Fragmentul debutează cu aparent obișnuita scenă în care copilul este chemat la masă de părinți: „Pe un fund de lemn e un *pește mare*, întunecat și bălos [...]. Mama ia un cuțit și deodată despică burta alburie a peștelui [...], smulge bășica sidefie – două burdufuri țuguiate, pline de sînge – și-o pune pe farfuria curată [...]: «Hai, papă! Să nu rămîna nimic»” (Cărtărescu, 2007: 494) (s.n.). Greața cu care copilul primește invitația constrînge părinții la un comportament neobișnuit, ca însăși obiectul cinei: „... deodată amîndoi se ridică de pe scaune, vin spre mine, mă apucă și încearcă să mă silească să mănînc. Urlu disperat, mă trîntesc pe podea [...]. M-au încolțit, tata mă ține strîns, mama se apropie cu o lingură uriașă în care lucește [...] bășica sidefie [...] mi se-ndeasă pe gît mizeria aia [...] de undeva apare un *enorm pahar* cu apă, «*bea*», *îmi spune tata* [...] mama îmi șterge lacrimile [...] pe șoldul ei *fusta albastră crapă cu un trosnet metalic* și *văd* deodată *fluturele*, pata de lupus eritematos [...] pe pielea ei” (Cărtărescu, 2007: 495) (s.n.). *Peștele* este puternic valorizat de tradiția creștină, pînă la identificarea cu Iisus Hristos. Ivan Evseev (2007: 468) identifică în motiv și substratul sexual, cu care lucrează și psihanaliza, dar și semne ale ambivalenței: „apare atît ca simbol matricial feminin, cît și ca simbol falic”. Consumarea peștelui este și ea însoțită de multe semnificații sau restricții, eroinele din unele basme „rămîn gravide consumînd un pește sau înghițind numai un os de pește” (Evseev, 2007: 468), Biserica acordînd dezlegări în zilele de Buna Vestire sau de Florii, pentru consumarea lui ca hrană. Enormul *pahar* cu apă, din care tatăl îi poruncește (în al treilea volum al trilogiei abia, al tatălui), lucru foarte rar în text, să bea și *ruperea* fustei mamei care descoperă *fluturele* încifrat pe corpul ei, constituie, fără îndoială, influențe puternice ale textelor biblice. Înghițirea ciudatului aliment, parte esențială doar la unii pești, reprezintă o adevărată împărtășanie a copilului cu un element pe care nu îl înțelege la adevărata valoare și pe care părinții, înconjurați de aure divine, cu un tată-zeu, nemiîntîlnit pînă acum, i-l oferă aproape ritualic. Scena pare să fie, deloc întîmplător, identică, din perspectiva denaturării unor amintiri, cu cea a lui

⁴ *Biblia* sau *Sfînta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1968 (*Corinteni*, 15, 53), p. 1293.

Leonardo Da Vinci, la care scriitorul se și referă. Amintirea unei cine poate interfera cu cea a administrării forțate a unui medicament, la care copiii sînt deseori supuși de părinți. Vulturul, explicat de Freud în amintirea fantasmatică a lui Da Vinci, este înlocuit, la Cărtărescu, de pește. *Vezica înotătoare*, ca parte anatomică a peștelui, este specifică doar speciilor care înotă atît la suprafață, cît și la fundul apei, peștii din a doua categorie fiind uneori complet lipsiți de vezică. Această parte reglează, cu ajutorul gazului, plutirea și adîncimea la care peștele înotă, cei de adîncime fiind complet lipsiți de ea, înotînd rar în plină apă. Prin forțarea ingerării *simbolului ascensional*, copilul are o împărtășanie cu totemul care îi va transmite ceea ce pînă atunci nu avea: capacitatea de a se ridica, echivalentă, simbolic, cu aripile fluturelui. Paharul primit de Mîntuitor în grădina Ghetsimani este aici forțat la gura copilului, imediat după consumarea ritualului, fusta mamei despicîndu-se îi arată *fluturile* care, acum, nu mai este interzis noului om împărtășit cu puterile lui. *Noul Testament* prezintă cîteva similitudini cu fragmentul cărtărescian, în special în ce privește ruperea materialului care acoperă mama: „Și, alergînd, unul a umplut un burete de oțet, l-a pus într-o trestie și l-a dat să bea [...]. Iar Iisus, scoțînd un strigăt mare, și-a dat duhul. Și catapeteasma templului s-a rupt în două, de sus pînă jos”⁵. Forțarea și chinul celui răstignit, imobilizat, urmată de moartea care susține însăși esența creștinismului, prin reînviere, în spirit și spre cer, constituie suficientul argument pentru a demonstra influențele *Bibliei* în pasaj și în operă. Esența simbolică a *paharului*, încă din *Nostalgia*, asociat pe rînd fetei, mamei și, aici, copilului Mircea, este explicată de Jung în strînsă relație cu legenda Graalului și cultul feminității: „Reprezentarea religioasă centrală a acestei materii legendare, cunoscută în multiple variante, este recipientul sacru, o imagine absolut necreștină – după cum își dă oricine seama – a cărei obîrșie este de căutat în altă parte decît în izvoarele canonice” (Jung, 1997: 256). Psihanalistul identifică în tradiția celtică o posibilă sursă a motivului cupei prin „oala magică” asociată divinităților vechii Irlande.

O formă de sacralitate incipientă se ascunde și în povestea *arhitectului*, pasionat de noua mașină achiziționată, de care se atașează din ce în ce mai mult: „Cînd trîntea portiera, zgomotul lumii înceta și arhitectul se simțea fericit în acel spațiu tandru și confortabil, în care totul era făcut ca să-l servească. Nici în patul conjugal nu se simțea mai bine” (Cărtărescu, 1993: 294). Este vizibilă în atitudinea arhitectului tendința de fetișizare a obiectului. Analizîndu-l, fără a intra în detalii, fetișismul eroului apare în text ca prima vîrstă a devenirii personale. O asemenea formă de fetișism este caracteristică și formelor de viață primitive, sălbatice, desemnînd, în fapt, religia acestora. Spre exemplu, divinizarea vietăților moarte și înzestrarea acestora cu puteri magice sau investirea diferitor obiecte, animate sau nu, cu valențe spirituale: „Obiectele ce servesc de totem aparțin, în majoritatea cazurilor, fie regnului vegetal, fie regnului animal [...] cît despre lucrurile neînsuflețite, ele sînt utilizate mult mai rar” (Durkheim, 1995: 103). Vorbind de

⁵ *Biblia* sau *Sfînta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1968 (*Marcu*, 15, 36-38), p. 1156.

această primă vîrstă a umanității, Freud a conceput studiul *Totem și Tabu* (2000), anunțînd că fetișismul este o formă primară de manifestare a individului. Fetișismul poate fi ușor identificat la copii, de unde și ipoteza că vîrsta infantilă corespunde „vîrstei sălbatică” care trebuie să avanseze spre stadiul matur, adult al civilizației. Din această perspectivă, Emil Popescu va parcurge toate etapele pentru a evolua spre un „individ matur”. Ne referim aici la maturitatea umanității din interiorul personajului.

Reconstituirea imaginii mamei are adevărate aspecte mistic-religioase. „Mama uriașă” a poemelor revine prin intermediul curajului scriitorului în abordarea tematică a unui caracter mitologic: „Apărea în poemele mele mama, pășind pe șoseaua Ștefan cel Mare, mai înaltă decît blocurile, răsturnînd camioanele și tramvaiele, strivind cu tălpi uriașe chioșcurile de tablă, măturînd trecătorii cu fusta ei ieftină de diftină. Se oprea în dreptul ferestrei triple a camerei mele, se ghemuia și privea înăuntru. Toată fereastra se umplea de marele ei ochi albastru” (Cărtărescu, 2002: 17). Ritualic, pornind de la obiecte simple, cum ar fi o proteză dentară, eroul clădește parcă felie după felie, corpul și existența imaginar-reală a mamei. Evocînd reminiscentele divine pe care Maria Cărtărescu le avea în ochii copilului (părinții sînt zei pentru copii prin capacitatea de a pedepsi sau oferi recompense; imaginea și raportarea copiilor la aceștia va determina viitoarea relație cu divinitatea⁶) scriitorul îi naște un trecut fantastic din care va rezulta nu un clasic complex Oedip, ci un adevărat complex al eroului. Inversînd rolul de divinitate, adolescentul devine creator: „Am ridicat proteza deasupra capului meu, și dinții au prins să sclipească galbeni ca flacăra de sare, pe cînd gingiile au dispărut, topite-n culoarea identică a înserării. «Ah, mamă», am șoptit în nebunia acelei tăceri. Am rămas cîteva minute privind în lumina tot mai întunecată proteza, pînă cînd, amurgul devenind stacojiu ca sîngele venos, aparatul dentar căpăta un fel de lumină interioară, de parcă un gaz ușor fluorescent ar fi umplut arcul gingiilor de cauciuc. Și-n jurul lor se alcătui, fantomatic, mama” (Cărtărescu, 2002: 23).

„Insectă cu valențe mitice și cu funcții augurale în folclorul românesc, *încarnare a sufletului mortului*” (Evseev, 2007: 211) (s.n.), fluturele poartă complexe semnificații mitice prin alegoria prezentă în fazele evoluției sale: „crisalida este un ou care conține toate potențialitățile ființei [...] e un simbol al regenerării sau chiar o ființă primordială demiurgică” (Evseev, 2007: 212). Reprezentînd neîncetata metamorfoză, fluturele se ascunde în textul lui Mircea Cărtărescu în emisferile cerebrale, în măduva spinării („secționează-mi măduva spinală și vei găsi, pe un disc alb, desenul unui fluture cenușiu...”, Cărtărescu, 2002: 235), în burta femeilor sau sub întinse ape înghețate. Simbolizînd viața și veșnica năzuință umană spre mai sus⁷, *fluturele* pare în permanență pîndit de opusul său, *păianjenul*.

⁶ Cf. Donald W. Winnicott, *De la pediatrie la psihanaliză*, București, Editura Trei, 2003; vezi și Sigmund Freud, *Nevroza la copil*, București, Editura Trei, 2000.

⁷ Ivan Evseev subliniază traducerea cuvîntului grecesc *phsysche* care înseamnă ‘în același timp, suflet, respirație, dar și fluture’.

Motivul pare o echivalență metaforică a timpului, așa cum este perceput în opera cărtăresciană de personaje și de narator. Timpul în textul lui Cărtărescu poate constitui un cu totul alt demers, fiind structurat pe nivele diferite, latente și manifeste, pasive sau dinamice, în incubație sau în explozivă expansiune.

Fluturile poate fi inclus printre *simbolurile ascensionale*: „Schema înălțării și simbolurile verticalizante sînt prin excelență «metafore axiomatice»” (Durand, 1977: 153) care angajează toate structurile psihicului. Durand vede un punct maxim al simbolurilor ascensionale în *aripă*. Aceasta devine un mijloc simbolic de purificare. Mai mult, „psihologii care utilizează testul Rorschach ne arată că interpretările de păsări și de fluturi alcătuiesc un grup perfect distinct de celelalte simboluri teriomorfe [...] Imaginile ornitologice răspund toate dorinței dinamice de înălțare, de sublimare” (Durand, 1977: 160). Testul Rorschach nu este străin scriitorului, care îl utilizează simbolic din ce în ce mai des, începînd cu al doilea volum al trilogiei („... care-i amintea petele de cerneală din planșele Rorschach...”, Cărtărescu, 2002: 297). Însăși descrierea celor zece planșe desenate de psihiatrul Hermann Rorschach (numele Herman este atribuit în *Orbitor* unui personaj cu valențe arhetipale) constituie parcă o fidelă descriere a universului tematic cărtărescian. O simplă trimitere la semnificațiile analitice sau arhetipale ale planșelor constituie argumentul suficient. Teoretizate de Didier Anzieu, cele zece planșe ascund următoarele *semnificații analitice*, în ordine numeric crescătoare: angoasa pierderii obiectului, scena primitivă sau cuplul original, situația oedipiană, supraeul patern, imaginea mamei falice, bisexualitatea, separarea de partenerul matern, mediul exterior, străin de familie, pulsiunea morții și angoasa de îmbucătățire, distrugere a ansamblului cu păstrarea disponibilității reîntregirii. Cum complexitatea textului nu poate fi redusă doar la o singură metodă aplicativă, vom prezenta și *semnificațiile arhetipale* ale testului, teoretizate de McCully, pentru fiecare planșă, în aceeași ordine: autoritatea feminină matriarhală (Anima), ideea nașterii, continuitatea vieții și elemente bisexuale, complexe personale și psihismul individual profund, principiul masculin – puterea, virilitatea (Animus), psihismul personal primar și imaginea de sine, funcționarea principiului masculin și investirea energiei masculine, arhetipul feminității – energia și funcționarea principiului feminin, disponibilitățile adaptive ale subiectului și lumea străină, transpersonalul și unirea marilor opoziții cu angoasa morții, iar în cele din urmă, arhetipul-sursă, inconștient, în care se identifică sursa inconștientă profundă, simbolică, cum ar fi principiul acvatic sau al metamorfozei.

Motivul apare particularizat și în scena apocaliptică a trezirii morților. Descrie anatomia femeilor după halucinanta orgie ritualică: „... erau muieri cu *fluturile șoldului* lățit de nașteri...” (Cărtărescu, 2002: 42). Această descriere a oaselor bazinului este regăsită și în ultimul volum, fiind revelatoare atît pentru imaginea maternă, cît și pentru cea a copiilor născuți în apropierea simbolică a fluturului.

În urma ritualului sacrificial al umbrei copilului Vasili este introdus un alt fragment memorabil al romanului, dominat de motivul fluturului. Pentru a-și asigura trecerea în siguranță peste apa Dunării, Badislavii apelează la acest rit

specific antropologic. Gheața Dunării primește ofranda, lăsînd copilul fără umbră, într-o stare aproape inertă și dezvăluind oamenilor un covor înaripat: „Niciodată nu și-ar fi-nchipuit atîta frumusețe încremenită în crusta groasă de gheață. [...] Căci la un stînjén sub cleștar se aflau pretutindenea, cu aripile întinse, fluturi. Trupurile lor delicate și păroase ca viermușii, stacojii sau galben-pal sau negricioase, aveau mai bine de douăzeci de pași lungime [...]. Pretutindenî, pe toată întinderea fluviului, cît zăreai cu ochii, fluturi colorați, cu aripile-ntinse, la cîtiva pași unele de altele...” (Cărtărescu, 2002: 52).

Discuția de început asupra motivului fluturelui oferă ritualului un aspect mai puțin barbar pentru copil, umbra acestuia fiind pusă de scriitor în legătură directă cu apariția fluturilor sub gheață. Viața lui Vasili, prin oferirea umbrei, se schimbă în mod radical și este urmărită de evoluția romanului tocmai în aceeași idee a omului excepțional. Ne limităm deocamdată la trimiterea spre Gilbert Durand (1977: 213), care consideră zăpada ca „o apă purificatoare prin excelență”, atît prin culoare, cît și prin răceala ei. Vedem în gheață, așa cum scriitorul sugerează, nu doar aluzia apei, ci și pe cea biblică, preotul satului începînd ritualul sacrificial cu Evanghelia deschisă „la fila în care fugarii din Eghipt, cu Moisi-n frunte, trec Marea Roșie între zidurile de apă”⁸, pare să fie axată pe cîteva momente-cheie în care apa joacă rolul esențial. Astfel, Moise este găsit în apă și ocrotit, pentru a deveni personajul de importanță biblică. Nu este preotul cel care îi ia aici, în mod simbolic, locul, ci, paradoxal, Vasili, care își lasă umbra în *apele* înghețate ale fluviului. Este satisfăcut astfel registrul esențial pentru apariția individului *ales*, excepțional, diferit în mod fundamental de ceilalți și care este pus la baza rădăcinilor genealogice ale eroului narator. Nu se va insista asupra similitudinilor dintre fragmentul trecerii Dunării și cel al minunii trecerii prin Marea Roșie, aceasta fiind semnalată chiar de Cărtărescu, ca inspirație pentru fragmentul *exodului* strămoșilor.

Revenind la textul cărtărescian, se cuvine să punem în evidență fragmentul din *Orbitor* în care Badislavii se opresc să mănînce și observă, în timp ce „scoaseră zacusca” sau „ciozvîrtele de porc”, de care „*li se urîse de-atîta amar de vreme*”, „spinarea unui fluture gigantic” care „se ivea sub ei, doar la cîtiva pași sub gheață, asemenea cefeî unui dulf sub valurile mării. «Cum o fi carnea de flutur?» se pomeni vorbind *un fînc* cu mucii curgînd lumîinare pe buza de sus, și, *brusc însufleșiți*, țăraniî începură să-și dea cu părerea, ba că ar fi ca pieptul de gîscă, ba ca piciorul bălos al melcului, ba ca mușchiul moale și fraged din crusta racilor fierți [...] în ciuda îndemnului la chibzuință al popii, *înfierbîntați* de șliboviță, cîtiva săteni apucară săpăligi și țărăși [...] și începură să spargă gheața [...] ca să scoată bivolul înaripat la iveală” (Cărtărescu, 2002: 53) (s.n.). Întrebarea, aparent retorică, a copilului, specifică vîrstei, declanșează un comportament atipic din partea oamenilor, care nu doar că se implică imediat și total în încercarea unui răspuns, dar se și hotărăsc să scoată fluturile din gheață. Plictiseala Badislavilor de aceeași

⁸ Mircea Cărtărescu, 2002: 51; cf. și . *Biblia* (ed.cit., *Ieșirea*, 2, 1-8: 69).

mîncare și nevoia apărută subit, imperioasă, de a diversifica cina, amintește de *piramida nevoilor umane*, teoretizată de Maslow, la baza căreia putem găsi, între năzuințele primare, *mîncarea, apa, sexul și somnul*. Nu vom transforma textul într-o oglindire a acestor nevoi, cu toate că, dintr-un anumit punct de vedere, demersul ar fi justificat, imaginarul scriitorului pornind de la nevoile elementare, umane, spre uriașe compoziții narative, de sondare a subconștientului, întocmai ca o bătaie din aripi a unui fluture supranatural care provoacă imense furtuni la mii de kilometri distanță. Cărtărescu pare că exemplifică literar, pas cu pas, baza piramidei.

Nici registrul teologic nu poate fi ignorat, ceea ce este numit *păcatul pîntecelui*, în sens tradițional, fiind echivalentul *desfrînării*, prin încălcarea celei de-a șaptea porunci. Instinctual și raportat la piramida lui Maslow, gestul oamenilor capătă puternice conotații sexuale, susținute de starea de saturație în fața aceleiași alimentații și de *înfierbîntarea* care ascunde, așa cum Bachelard 2002 a demonstrat, o intenție sexuală. Chiar și în *Divina Comedie* (Dante, 2000: 99), în *Infern*, în cîntul al VI-lea, se identifică *cercul lacomilor*, acest aspect întărind echivalența pe care ne susținem analiza. Cea mai concretă relație între sexualitate și mîncare, ca patimă, reiese din *Filocalia sfintelor nevoițe ale desăvîșirii*, unde *neînfrînarea pîntecelui* este urmată de păcatul *curviei*: „să nu se amăgească nimeni cu săturarea pîntecelui și să nu se lase furat de plăcerea gîtlejului. Pentru că nu numai deosebirea felurilor, ci și mărimea cantității mîncărilor face să se aprinză săgețile curviei. Căci cu orice fel de hrană de se va umplea pîntecelul, naște sămînța desfrînării; asemenea nu numai aburii vinului fac mintea să se îmbete, ci și săturarea de apă, precum și prisosul a orice fel de hrană...”⁹.

Argumentul final pentru lăcomia Badislavilor și pentru *păcatul pîntecelui* vine chiar din fragmentul textului: „Toți grămadă trudiră cîteva ceasuri, pînă cînd putură, de jur-împrejur, să pipăie blana de catifea de pe pîntecul inelat [...] deodată, un tremur însufleți cornițele cu măciulii ale fluturului și picioarele subțiri începură să zvîcnească, țăraniile retezară cu securea capul cît un butoi și-l rostogoliră mai departe. [...] Apoi începură să reteze hălci întregi din spinare. Carnea era sticloasă și tremurătoare ca piftia, dar ceva mai închegată, și mirosea dulceag. Nici un os nu o străbătea. [...] O puseră la fiert în oale de lut, pe pirostirii. *Mîncară din ea cu toții*, afară de popă [...] Nu se-ntîmplă însă nimic rău: țăraniile își lingeau degetele de plăcerea gustului celui strașnic” (Cărtărescu, 2002: 53) (s.n.). După ospaț bărbații taie bucăți din aripile fluturului pentru a împodobi femeile: „... bucăți din pînzele ca de corabie ale aripelor văpsite în mii de culori, chemîndu-și muierile și înconjurîndu-le șoldurile cu cergile zdrențuite.” (Cărtărescu, 2002: 53). Fragmentul amintește de *prînzul totemic* pe care Freud îl prezintă în eseul său, *Totem și tabu*, ca împărtășire a indivizilor din puterea conducătorului printr-un act sacrificial, canibal: „... frații *alungați* s-au unit, și-au ucis și *devorat tatăl* și au pus astfel capăt hoardei tatălui. Ei au luptat uniți și au realizat ceea ce, individual, le-ar fi rămas

⁹ *Filocalia sfintelor nevoițe ale desăvîșirii*, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediția a IV-a, București, Editura Harisma, 1993, p. 133.

imposibil. (Poate un *progres cultural*, mînuirea unei noi arme, le-ar fi dat sentimentul superiorității.). [...] Violentul tată primitiv era desigur modelul invidiat și temut al fiecăruia din cohorta de frați. Astfel, prin actul devorării lui au realizat *identificarea cu el*, și-au apropiat fiecare o parte din puterea sa. Masa totemică, poate prima sărbătoare a umanității, ar fi deci repetarea și amintirea acestei fapte memorabile...” (s.n.). Textul cărtărescian amintește, de asemenea, și de *Mana* biblică, cînd poporul lui Israel se plînge lui Moise: „«Mai bine muream bătuți de Domnul în pămîntul Egiptului, cînd ședeam împrejurul clădirilor *cu carne* și mîncam»” (Freud, 2000: IV/ 319-320) (s.n.). Fluturile devine, astfel, masă a împărtășaniei ritualice cu spiritul purității, prin umbra pe care Vasili a lăsat-o în apele înghețate ale fluviului și care s-a metamorfozat în fluturi.

Émile Durkheim analizează motivul totemului în studiul său dedicat manifestărilor religioase primitive, observînd diferitele comportamente ritualice care prezintă pentru noi apropieri evidente cu cel descris în roman. Postul este principiul de bază al pelerinajelor tribale, Badislavii fiind mai mult decît motivați spre acesta, prin spirituala călătorie a descoperirii noului așezămînt. Părăsirea vechiului sat, datorată demonilor, este continuată astfel cu *exodul* oamenilor spre locuri prielnice, în care să poată întemeia o nouă vatră. Antropologul descrie un ritual specific clanului omizii witchetty: „*Ținutul pe care-l traversează este populat de amintirile glorioase ale strămoșilor. În cele din urmă ajung într-un loc unde este înfipt în pămînt un bloc mare de cuarțit, înconjurat de mici pietre rotunjite. Blocul intruchipează omida witchetty la maturitate. Alantunja îl lovește cu un fel de albie mică din lemn numită apmara, în timp ce psalmodiază un cîntec care invită animalul să se ouă*” (Durkheim, 1995: 302) (s.n.). Sublinierile făcute reprezintă suficiența apropiere care delimitează asemănările dintre cele două comportamente. Durkheim (1995: 310) continuă analiza riturilor cu masa totemică: „Unele părți din trupul victimei sînt rezervate divinității; altele sînt consumate de cei care execută sacrificiul; de aceea, în Biblie, sacrificiul este uneori denumit masă luată în prezența lui Iahve. Or, în multe societăți, se consideră că mesele luate în comun creează legături de rudenie artificială între comeseni. [...] Alimentația în comun poate deci reproduce aceleași efecte ca și originea comună, [...] banchetele sacrificiale ar avea drept scop producerea unei comuniuni carnale între credincios și zeul său...”. Contopirea mitică prin masa simbolică satisface complexul eroului, la care ne-am referit, strămoșii acestuia fiind consumatorii animalului totem, spiritual. Mai mult, împodobirea cu părți ale fluturului simbolizează, în aceeași accepțiune antropologică, metamorfoza oamenilor: „... podoabele [...] sînt mai curînd reprezentările materiale ale transformării sale interioare...” (Durkheim, 1995: 203). În concluzie, paradoxul absenței efectelor negative este explicat prin spiritualitatea care însoțește această masă neobișnuită și care compensează instinctualitatea căreia Badislavii îi cedează din nou prin *nebungia stomacului*.

Fluturile cărtărescian, așa cum scriitorul va dezvolta în volumele următoare, se comportă, de multe ori, ca un organism parazit, fără a prelua și funcțiile distructive ale acestuia. Gazda sa este, de fapt, *alesul*, care va moșteni prin această întîlnire

metamorfoza și ieșirea din *eu*, atît de căutată în textele lui Cărtărescu: „... simți intrîndu-i în carne șase gheare ascuțite ca acele, și știu atunci că imensele aripi nu-i crescuseră, bizarerie anatomică, dintre omoplați, ci că în spinare i se suise un mare fluture, bine ancorat de coastele lui, cît el însuși de lung și privindu-l cu ochii bulbucăți...” (Cărtărescu, 2002: 155).

Legătura simbolică a Mariei cu simbolul fluturelui este evidentă, scriitorul alăturînd în planul amintirii (deci al imaginației și al fantasmei, în sens psihanalitic, al dorinței) cele două mari motive: „... Maria [...] știu că venise primăvara. Căci un fluture purpuriu stătea, cu aripile lipite, pe o țevă de pe perete, mișcîndu-și din cînd în cînd piciorușele filiforme. Maria l-a privit mult timp, cu aviditate, păstrînd doar pentru ea descoperirea asta. Nu i-l arătă nici măcar lui Costel [...] Și, într-adevăr, numai la trecerea Mariei fluturele s-a desprins...” (Cărtărescu, 2002: 185).

Tot de prezența mamei este condiționată apariția mamei arhetipale, ca exemplu fidel extras din planșele Rorschach. Maria este descrisă în mijlocul unui episod halucinant, întîlnind o femeie „orbitoare în maturitatea lăptoasă a pielii ei, ținînd în brațe, ca pe-o lebdă și la fel de greu, un imens fluture cu corpul gros și plușat...” (Cărtărescu, 2002: 193). Este sugerată aici o anumită stagnare evolutivă a femeii blocate într-un stadiu inferior ca într-o crisalidă de netrecut. Invariabil, primul volum al trilogiei plasează motivul ascensional cu precădere în preajma femeilor, finalul textului evocînd comuniunea totemică a Badislavilor. Și, mai mult, în spatele femeii, scriitorul ascunde un sens angelic, alimentînd în continuare complexul eroului, prin acordarea unor valențe divine chiar propriei sale mame: „Bucură-te, Marie!” (Cărtărescu, 2002: 193) *Buna Vestire* în care este mama implicată ajunge pînă la contopirea lui Mircea cu eroul salvator. Fluturele este prezentat și ca un „zburător din povești” care lasă fetele tinere, după înșămîntarea lor cu „ouă mici ca semințele de mac” (Cărtărescu, 2002: 333), „să bocească-ntrre flori” ca siluite de un spirit necunoscut.

Marthe Robert (1983) își susține modelul de analiză a romanelor pornind de la descoperirile lui Freud în „folclorul pacienților”: „... se cunoaște, într-adevăr, la jumătatea drumului între psihologie și literatură, o formă de ficțiune elementară care, conștientă la copii, inconștientă la adultul normal și tenace în numeroase cazuri de nevroză [...] poate varia sensibil de la caz la caz și poate trece prin diferite stadii de dezvoltare”, fără să-și schimbe însă „coloratura afectivă” (atitudinea copilului în fața tatălui, și ca matur, pare neschimbată). *Romanul familial al nevroticilor* are drept catalizator psihic fantasmele copilului care sînt apoi refulate de exigențele evoluției naturale și reale, ajungînd „doar un biet fragment, uitat din arheologia noastră, una dintre acele rămășițe, pe care în mod conștient (sau mai degrabă inconștient) le putem considera inexistente...” (Robert, 1983: 70). Fragmentul la care face referire Marthe Robert este, în primul rînd, plin de semnificații pentru psihologie, dar poate fi privit, în contextul cărtărescian, ca „o bucată de literatură tăcută, un text nescris care, deși compus fără cuvinte și lipsit de orice public, are totuși intensitatea și sensul unei creații autentice” (Robert, 1983: 70). Între rîndurile care construiesc imaginile și poveștile mamei sau pe cele

ale tatălui, putem citi tocmai aceste influențe ale „micului mit”. Copilul își percepe părinții întocmai ca eroul narator din textele lui Cărtărescu: „... mult timp copilul vede în părinții săi puteri tutelare care îi dăruie fără încetare dragostea și atențiile lor [...], considerându-i desăvârșiți, cu însușiri care îi plasează într-o sferă aparte, deasupra lumii omenești” (Robert, 1983: 71). Complexul eroului, la care s-a făcut până acum referire, își are originile tocmai aici, în mijlocul familiei, adevărate sau imaginate: „... a-ți diviniza părinții înseamnă a deveni tu însuși copil-zeu”, afirmă Marthe Robert.

Bibliografie

- Alighieri, Dante, 2000, *Divina Comedie*, Iași, Editura Polirom
- Bachelard, Gaston, 2002, *Psihanaliza focului*, București, Editura Univers
- Biedermann, Hans, 2002, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Saeculum I.O.
- Cărtărescu, Mircea, 2002, *Orbitor. Aripa stângă*, București, Editura Humanitas
- Cărtărescu, Mircea, 2007, *Orbitor. Aripa dreaptă*, București, Editura Humanitas
- Cărtărescu, Mircea, 1993, *Arhitectul*, în vol. *Nostalgia*, București, Editura Humanitas
- Durand, Gilbert, 1977, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, Editura Univers
- Durkheim, Émile, 1995, *Formele elementare ale vieții religioase*, Iași, Editura Polirom
- Evseev, Ivan, 2007, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea
- Freud, Sigmund, 1999, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, vol. 1, București, Editura Trei
- Freud, Sigmund, 2000, *Opere*, vol. 4, *Studii despre societate și religie*, București, Editura Trei
- Freud, Sigmund, 2000, *Studii despre societate și religie*, vol. 4, București, Editura Trei
- Jung, Carl Gustav, 1997, *Tipuri psihologice*, București, Editura Humanitas
- Winnicott, Donald W., 2003, *De la pediatrie la psihanaliză*, București, Editura Trei
- Robert, Marthe, 1983, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Editura Univers
- Ștefănescu, Alex, 2005, *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris
- Filocalia sfințelor nevoițe ale desăvârșirii*, 1993, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediția a IV-a, București, Editura Harisma
- Biblia sau Sfânta Scriptură*, 1968, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române