

IZOMORFISMUL MIT-SIMBOL ÎN SCRIERILE LUI RADU PETRESCU *The Myth - an Isomorphic Symbol*

Oana CODARCEA, Ph.D.,
“Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

*Abstract: The paper focuses on the analysis of myths and symbols placed in the text substrates. The primordial image represented by myth is revived in Radu Petrescu's prose and it starts a possible repeat of history and what gods and heroes have done at the origin of the cosmos. The time in which the reiteration of myths occurs is not chronological, but primar, leading time to loss its diachronic function. One way for this approach is the incorporation of myths or mythical figures in the text and another strategy is the presentification of the past through the narrative technique of updating a diegetic past moment. The characters leave behind the limited space to enter the geographical vastness of space dimensions. They follow training stages, aimed to outline a complete and complex profile, love being the axis to which the three stages relate to. Preforming stage captures the characters before amorous circumstance, initiation is performed by knowing this feeling, and the last stage coincides with the collapse of love, when there is a dip in the unconscious and a confrontation between the shadow and the anima. By partial restoration or overturned image of a mythical route Hercules, Icarus, Osiris, Zeus, Perseus, Andromeda, Isis are characters' representatives. The androgyne archetype identified in *Ce se vede*, Matei Iliescu and in *O singură vârstă* restore the primary unit by merging the male and female principle or Father and the Son whose result is the Spirit.*

Keywords: myth, symbol, archetype, anima, shadow, initiation

Pornind de la codul de descifrare a semnificațiilor romanului *Matei Iliescu*, de la ideea avansată de Nicolae Manolescu a existenței unui infraplan simbolic aflat în spatele poveștii banale de dragoste dintre cei doi protagoniști și de la demersul lui Virgil Podoabă de a confirma realitatea acestui plan obscur, considerat spațiu sacru, se dorește o abordare comprehensivă a tuturor simbolurilor și a miturilor care stau la baza prozelor lui Radu Petrescu. Datorită apelului la mit și a recurenței simbolurilor în majoritatea scrierilor de ficțiune, considerăm necesară o abordare hermeneutică a acestor elemente, a căror semnificație culturală va deschide calea către comprehensiunea imaginarului autorial.

Am stabilit o legătură între mit și simbol pentru a justifica metoda mitanalitică. Apelul la aceste elemente devine relevant pentru plasarea lui Radu Petrescu într-un arhetip al creatorului care dorește să anuleze distanța între perioade istorice. Vom întâlni semne ale mitologiei grecești, romane și creștine, ca dovadă a atașamentului față de Homer și față de religia creștină. Am urmărit apoi câteva trepte în inițierea personajelor care reiau traseul unor eroi mitologici, analizându-le în etapa preformării, în timpul inițierii și în momentul confruntării cu tenebrele inconștientului, pentru ca analogiile să poată justifica încadrarea textelor în categoria eschatipurilor.

Vom trata simbolurile și miturile în același timp, fiindcă cele două structuri se întrepătrund într-atât încât ajung chiar să se confunde, mitul fiind „o narațiune simbolică”, iar simbolul putând „genera oricând un mit poetic”¹. Metoda la care vom apela pentru identificarea structurilor mitice va fi cea avansată de Gilbert Durand, conform căruia pentru realizarea unei mitanalize e nevoie să se înceapă cu o mitocritică, adică se analizează în parte „picturile, sculpturile, monumentele, ideologiile, codurile juridice, ritualurile religioase, moravurile, veșmintele și cosmeticele, într-un cuvânt tot ce cuprinde inventarul antropologic (...), invitate să ne informeze despre cutare sau cutare moment al sufletului individual sau colectiv”². Mitocritica se aplică particularului, iar reuniunea secvențelor supuse demersului interpretativ mitic oferă o viziune de ansamblu ce duce la mitanaliză. Vom aborda și arhetipologia culturală care „își propune să scoată în relief imaginile simbolice și miturile colective ale fiecărei culturi și curent, și, în ultimă analiză, ale întregii umanități”³, căci reluarea traseului tematic al lui Homer la nivel individual sau renașterea miturilor ca tendință a unui curent literar sunt relevante pentru a oferi o imagine fractalică a societății noastre.

Sacralizarea literaturii prin mit

Mircea Eliade⁴ definește mitul ca fiind povestea unei faceri, iar cei cuprinși în acea facere sunt ființe supranaturale, ceea ce înseamnă că timpul începutului este unul prestigios, or acest lucru justifică fascinația rapsozilor, a scriitorilor pentru momentul inaugural. Spre deosebire de basme și legende, numite de Eliade istorii false, mitul îi învață pe oameni istoria existenței lor și modul de a supraviețui în Cosmos. Mitul este considerat prima manifestare culturală, care, spune Lucia Dărămuș, propune un tip aparte de sensibilitate, el neîncercând să descopere științific un mister, ci convertind ființa la un fior existențial. Mircea Martin consideră că miturile reprezintă „imagini simbolice pentru o anumită umanitate, «ficțiuni hermetice» (n.n. numite așa de Călinescu),..., care obsedează și stimulează imaginația creatorilor autohtoni”⁵. Teoreticianul vede în acestea o replică în actualitate a unei imagini primordiale.

După spusele lui Platon, mitul reduce distanța dintre lumea de dincolo, unde sălășluiește Binele, și cea de acum, or chiar asta încearcă scriitorul târgoviștean: atât o micșorare a distanței, cât și o evoluție a miturilor. Se poate observa în prozele lui Radu Petrescu o revoltă împotriva timpului istoric, cronologic, specific umanului. Se apelează la suprapuneri temporale, la o anacronie a relatării sau la o modificare a ordinii firești a evenimentelor; toate acestea dintr-o dorință de a ajunge la alte ritmuri temporale sau mai bine spus, atemporale, statice. Predilecția pentru miturile antice grecești⁶ și elogierea constantă a lui Homer trădează o nostalgie a autorului pentru niște vremuri revoluate. Utilizarea lor și invocarea constantă a acestui nume sugerează nevoia de a reînvia un timp

¹ I. Evseev, *Cuvânt – Simbol – Mit*, Ed. Facla, Timișoara, 1983, p. 46.

² Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, Traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Ed. Nemira, 1998, p. 294.

³ Corin Braga, *10 Studii de Arhetipologie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 19.

⁴ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, București, 1978.

⁵ Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, Ed. Albatros, București, 1981, p. 144.

⁶ Raportându-se exclusiv la mitologia greacă, Gilbert Durand definește mitul drept „ultim discurs care exprimă «războiul zeilor»”, (*op. cit.*, p. 27).

care nu mai este. O modalitate pentru acest demers este inserarea unor mituri sau a unor figuri mitice în corpul textului ficțional, printre personaje insolite, iar cealaltă strategie este prezentificarea trecutului prin tehnica narativă a actualizării unui moment diegetic trecut. Are loc o actualizare a trecutului și o trăire a stării paradisiace, or aceasta este eficiența interferării planurilor din prezent și trecut și viceversa. Reactualizarea momentelor din trecut are rolul de a stabili o ordine după crearea haosului în urma uitării sau refulării acestora, un nou început. Mitul, prin reactualizarea lui de către personaje, devine vehicul de locomoție în timp și spațiu. Personajele care retrăiesc acele practici (Matei- Perseu; Dora-Leda) ies din durata temporală profană pentru a intra în cea sacră și eternă. Ele părăsesc spațiul limitat pentru a pătrunde în nemărginirea geografică a unor dimensiuni spațiale. Este un privilegiu care va lăsa însă niște semne. Niciunul dintre cei care trăiesc o astfel de experiență nu rămâne neschimbat. Posibilitatea retrăirii timpurilor revoluate confirmă ideea ciclicității omenirii, a istoriei și a civilizației, exact așa cum literatura stabilește punți de legătură între ce a fost și ce este.

Personajele mitologice

Trăim într-o perioadă în care mult, dacă nu chiar totul s-a spus în plan artistic, într-o criză spirituală, așa cum o numea Mircea Eliade. E greu, dacă nu chiar imposibil, să mai pretindem artiștilor să surprindă cu ceva nou și atunci ei apelează la subterfugii pentru a capta atenția publicului. Spre deosebire de cei care au văzut în demitizare calea⁷, Radu Petrescu s-a întors la mit, la trecutul glorios, la origine. Personajele mitologice sunt prezente pentru a zugrăvi paralelismul, ca tehnică narativă folosită de Radu Petrescu. Apariția acestor nume în anumite episoade narative sugerează elemente comune între numele invocate și personajele existente. Vor exista însă analogii și cu eroi mitologici nementionați în ficțiune sau jurnal, pe baza identificării unor interferențe caracteriologice sau biografice. Personajele respectă etape ale formării, menite să contureze un profil complet și complex, dragostea fiind axa la care se raportează cele trei stagii. Preformarea surprinde personajele în faza de dinaintea circumstanței amoroase, inițierea se face prin cunoașterea acestui sentiment, iar ultima etapă coincide cu destrămarea pasiunii amoroase, când are loc o cufundare în inconștient și o confruntare între *umbră* și *anima*. Hercule, Icar, Osiris, Zeus, Perseu, Andromeda, Isis devin reprezentanți ai personajelor prin refacerea parțială sau prin imaginea răsunată a unui traseu mitic.

Etapă de preformare

Matei... prezintă aparent destinul unui tânăr care adolescent fiind se îndrăgostește de o femeie căsătorită, mai în vârstă decât el cu câțiva ani. În planul secund al cărții, autorul dezvoltă asemenea lui Arachne scene sugestive referitoare la metamorfoza protagonistului, percepute doar de ochiul vigilent al unui lector instruit. Mai târziu, însă, prin publicarea jurnalului de creație *Părul Berenicei*, intenția sa devine mai clară, jurnalul constituind astfel un cod de deciptare a simbolurilor și a miturilor prezente în proză. Există trimiteri constante la faptele și eroii din mitologia greacă pe parcursul narațiunii. Când Matei își conștientizează sentimentele de dragoste pentru Dora, el este prezentat în ipostaza unui

⁷ Nu intenționăm a declanșa un oprobriu pentru cei care procedează astfel, dacă această demolare nu e decât o etapă și anume haosul primordial, ce va fi urmat de un proces asemănător cosmogoniei.

Hercule⁸, însă fără a-i fi conturată latura eroică, războinică, ci mai degrabă cea umană. Surprins în ipostaza de îndrăgostit, el simte că își pierde centrul existenței și, mai mult decât atât, noua situație în care se află nu-i oferă certitudinea că va fi fără sfârșit⁹: „Hercule călca pe Coroana boreală, bătut de săgețile verzi, galbene, albastre sau roșii ca gheața ale stelelor.” Dacă e să găsim similitudini între cele două personaje putem identifica un traiect biografic asemănător mai ales în ceea ce privește dezrădăcinarea celor doi din spațiul protector al copilăriei timpurii. Ajunși într-un loc nou, departe de tot ceea ce le este familiar, sunt nevoiți să-și preia destinul în propriile mâini. Evident, destinul lui Matei nu trebuie privit prin spectrul fabulosului și al fantasticului specific mitologiei, ci prin acela al raportării la limitele capacității umane. Depășirea obstacolelor de ordin psihic și moral ne îndreptățește să ne folosim de această transpunere din plan mitologic în cel fictiv.

Momentele în care Matei se transpune în persoana unui călugăr războinic copiază parțial destinul eroic al lui Hercule. „Fiecare din cei ce-și reglează comportarea pe adeziunea întregii lor ființe la vreun principiu tinde să reconstituie în jurul lui un fel de mediu sacru, care suscită emoții violente de natură specifică, în stare să ia o înfățișare religioasă caracterizată – extaz, fanatism ori misticism, care, pe plan social, dau naștere într-un mod mai mult sau mai puțin clar la dogme, rituri, la o mitologie și la un cult”¹⁰. E adevărat că personajul este un puști și că această etapă nu ar trebui privită, după unii, cu cea mai mare seriozitate, însă Freud și Jung se pun de acord atunci când afirmă despre copil că e un depozitar de instincte dintre cele mai relevante pentru dezvăluirea naturii umane.

Prima treaptă a inițierii

Riturile de întoarcere la origine au mai multe nuanțe, cert este că accesul la o nouă fază a existenței se face printr-o inițiere. În cazul personajelor din opera lui Radu Petrescu, ritualul se face prin creație poetică (*Ce se vede*), prin introducerea personajului în situații problematice (*O singură vârstă*, *Sinuciderea...*), prin introducerea copilului în societate și cultură¹¹, dar și prin cunoașterea sentimentului dragostei (*Matei Iliescu*). O idee avansată de Platon este că perfecțiunea se poate atinge numai prin eros, adică în prezența și prin intermediul femeii. Exact asta încearcă să facă scriitorul târgoviștean cu Matei, cu Alphonse sau cu Alexandru Eliade: îl pune în prezența unei femei care îl învață să-și descopere sexualitatea, aceasta fiind o probă în inițierea tânărului și în accederea la un spațiu divin. Nici nu contează finalul poveștii de dragoste; important este că experiența l-a format.

⁸ Heracle, fiu al lui Zeus și al lui Alcmena căsătorită cu Amfitryon se naște odată cu fratele său geamăn Ificles, al cărui tată este Amfitryon. Din cauza urzelilor puse la cale de Hera, soția lui Zeus, geloasă pe Alcmena și pe Hercule, acesta nu poate împlini dorința tatălui său de a domni peste perseizi și de a dobândi nemurirea până nu avea să săvârșească cele douăsprezece isprăvi poruncite de Eurystheus. După împlinirea poruncilor, Hercule săvârșește multe alte fapte de vitejie, însă moare răpus de cămașa îmbibată cu sânge otrăvit al lui Nessus, monstru pe care îl omorâse în trecut.

⁹ Radu Petrescu, *Matei Iliescu*, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 28.

¹⁰ Roger Caillois, *Omul și sacrul*, ediție adăugită cu trei anexe despre sex, joc și război în relațiile loc cu sacrul, Traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Ed. Nemira, 1997, p. 146.

¹¹ O modalitate de transformare a personalității este prin integrarea într-o colectivitate, spune Jung, producându-se o identitate inconștientă cu masa. Comunitatea poate să insufle curaj, atitudine, îndrăzneală realizându-se în același timp o solidaritate între indivizi care îl ajută pe om să depășească teama singurătății, un instinct primar al acestuia. Matei își face intrarea în societate cât se poate de firesc. La cina dată de doamna Zahariadi, se îmbracă elegant și sobru, întreține conversații, chiar dacă își pierde repede interesul pentru subiectul în discuție, și o conduce pe Dora acasă, la propunerea gazdei.

Mitul Zburătorului apare în *Matei Iliescu* nu la personajul feminin, Dora, trecut deja de stadiul dezvoltării organice, ci la Matei, adolescentul care se îndrăgostește de femeia cu șase ani mai mare decât el. Acesta își verbalizează primele impulsuri sexuale, confundându-le cu niște simptome somatice. Prins în îmbrățișarea și în sărutul atât de strânse, Matei re trăiește unitatea primordială, când cele două entități, masculină și feminină, erau una singură. Nemaitrăind o astfel de experiență, el primește din partea trupului semnale codificate inconștient în plan verbal. Confesiunea nu are structura unui discurs ca în cazul Floricăi lui Heliade Rădulescu, ci se concentrează într-o singură replică provocată de confuzia Dorei: „Ce este cu tine, Matei? Îl întrebă totuși din nou, văzându-l că se clatină”, „Parcă am o eczemă pe tot corpul, spuse înfundat, cu limba împiedicată. Mă arde și mă mănâncă peste tot”¹².

Mitul lui Icar prezent în *Matei Iliescu* apare și el răsturnat însă la nivel lexical, în sensul că trebuie citit „(raci)” după cum ne îndeamnă diaristul în *Părul Berenicei*, și trebuie interpretat drept zbor întrerupt al lui Matei. Uitându-se la chipul lor reflectat în apă, Dora conștientizează că începe să-i semene lui Matei, chiar dacă Matei îi infirmă această supoziție, subliniind prezența deosebirilor dintre ei. Apa iazului îi permite Dorei să vizualizeze asemănarea dintre chipul ei și al lui Matei. Ceea ce este evident pentru ea, dar ambiguu pentru el este *umbra*, adică latura tenebroasă a inconștientului său proiectată asupra Dorei. Cealaltă componentă a inconștientului lui, adică *anima*, reflectată pe perete în timpul șederii în compania fetei, este reprezentată de Marta. Asociem personajul Dorei cu partea obscură a inconștientului din cauza încercării constante de a o regăsi în Dora pe Marta. Relația nu poate funcționa armonios câtă vreme el nu se poate desprinde de trecut sau câtă vreme regulile societății nu tolerează o asemenea legătură. Trecutul înseamnă eveniment mort, iar cel care simbolizează moartea este chiar tatăl, astfel că *imago-ul* patern se împotrivesc fructificării acestei relații adultere. Un alt reprezentant al cenzurii care încearcă să împiedice dezvoltarea relațiilor extraconjugale (Dora este surprinsă de soțul ei în compania lui Paul în ipostaze compromițătoare) este Jean Albu. Dogma morală este cea care învinge în final, întrucât dragostea lor nu se oficializează. Însă legătura dintre cei doi a fost absolut necesară personajului masculin, care, fără această încălcare a eticii familiale, nu ar fi putut accede la o renaștere. Aduse la suprafață, are loc o confruntare între *anima* și *umbră* și o anulare, astfel că acestea nu vor mai exercita obsesii asupra inconștientului lui Matei. Compatibilitatea dintre cei doi în pădure, în acest capitol, urmează un traiect ce descrește în intensitate, fapt evident din schimbul de replici tăioase, dar și din dispariția norilor, despre care autorul explică în jurnal că simbolizează imposibilitatea realizării zborului. Dacă până acum dragostea l-a înălțat, ridicându-l la ceruri, propulsarea încetează, din momentul în care focul pasional dintre el și Dora începe să se stingă. Nu putem vorbi despre un regres, o coborâre sau un eșec, ci doar despre sfârșitul unei etape.

Naratorul ne oferă în partea a doua din *Ce se vede* perspectiva lui Virgil Aurelian asupra momentului întâlnirii dintre Gabriel și Eliade, cu adăugirea episodului cu cerșetorii văzut de Leon Marcu și care atunci avusese impresia că între aceia se afla și Eliade, lucru de altfel confirmat acum de Virgil. Prin urmare nu fusese o năucire, ci realitate. Autorul creează însă între acel moment și acest surplus un spațiu mare, astfel că detaliile estompe

¹² *Idem, Matei Iliescu*, ed. cit, p. 234.

legate de scena cu cerșetorii trebuie activate. Virgil îi lămurește lui Gabriel cum au stat lucrurile atunci când cel din urmă și Eliade s-au întâlnit pentru prima dată. Confuzia lui Eliade legată de chipul primului copil văzut atunci e perfect întemeiată, fiindcă de fapt primul chip văzut fusese al lui Virgil și al doilea al lui Gabriel, însă sub impactul vasului spart și al privirii aspre a lui Leon Marcu, Eliade nu-și clarificase această ordine, crezând că primul băiat observat fusese Gabriel. Înlocuirea tatălui (narratorul imperceptibil din prima parte), de către Virgil Aurelian (narratorul din a doua parte, conștient de prezența primului narator) dă naștere teofagiei, un demers răsturnat al **mitului lui Osiris**, cel care este salvat din tenebrele morții de fiul, Horus, în urma victoriei cu Seth, fratele și ucigașul tatălui său¹³.

Metamorfoza Dorei este inevitabilă în aceste condiții, câtă vreme s-a produs „ingurgitarea” partenerului, luând naștere astfel o ființă metafizică de aer, iar codul comunicării cu aceasta sunt interjecțiile. Interiorizat în trupul Dorei, Matei se simte într-o „închisoare de flori”, cu toate că florile stilizează spațiul, totuși prizonier al unei dimensiuni ce îngrădește. Ideea că totul s-a terminat între el și Dora, la ivirea zorilor, îl lasă indiferent, fiindcă știe că din dragostea lor s-a zămislit un alt eu, un alt Matei, astfel că Matei își este tată sieși. Eroul pământean s-a transformat în zeu (Zeus). Autorul își înalță personajul în patria cerului concretizându-și astfel planul cărții, operând modificările necesare și în plan scriptural, folosindu-se de majuscule pentru a-l numi pe Matei „Celui”. Într-un dialog metafizic cu tatăl, a cărui prezență trupească nu o mai avea în preajmă, Matei îi comunică o siguranță de sine demnă de cea a unui zeu olimpian ce poate fi interpretată ca o erezie a condiției umane, dacă ignorăm teribilismul vârstei și intenția autorului: „Tată,...sunt plin de forță și știu că voi izbuti să fac tot ce vreau. Nimic nu mi se pare însă destul de sus pentru ce pot face, nimic la capătul căruia să nu fie pustiul și anularea”¹⁴. Tatăl lui Matei observase încă de timpuriu semne ale superiorității fiului manifestate sub forma orgoliului. Scriitorul afirmă că “Cu acest capitol am început metamorfozele lui Zeus. Dragostea duce pe bărbat până în mitologie, îl face să se simtă zeu.”¹⁵ Tot într-o închisoare este ținută și Dora, întrucât locuința ei este construită în interiorul casei lui Jean Albu. Ceea ce au în comun cele două spații închise este că ocuparea lor de către protagoniști este benevolă. Matei caută confortul unui spațiu intrauterin, iar Dora știe că numai închizându-se într-un asemenea loc, se poate îndepărta de soțul ei pe care nu îl iubește.

Dacă în anumite secvențe din romanul *Matei Iliescu* se pot stabili corespondențe între destinul protagonistului și cel al lui Heracles, atunci la fel se poate proceda și în cazul perechii Dora-**Atena**¹⁶. Dora este cea care mijlocește destinul mitic al lui Matei, în ceea ce privește transformarea lui în ființă cosmică după experiența iubirii. Matei o numește pe Dora **Andromeda** în timpul unei discuții al cărei subiect este bronzul acesteia. Legătura cu personajul mitologic se face în urma comparației fetei cu o etiopiană, asemănare justificată

¹³ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, Traducere de Cezar Baltag, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, pp. 101-102.

¹⁴ *Ibidem*, p. 203.

¹⁵ Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 181.

¹⁶ Preluând câteva dintre cele mai importante date oferite de istorici precum: Hesiod, Homer, Pausanias, U. von Willamowitz, W. Otto etc., Mircea Eliade ajunge la concluzia că Atena este o admiratoare a lui Heracles, pe care îl consideră un model. Ea constituie un sprijin în rezolvarea celor douăsprezece sarcini supraomenești și devine călăuză în drumul său spre cer, Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, ed. cit., p. 295.

prin culoarea închisă a pielii. Iubirea dintre cei doi devine astfel o continuare a celei dintre Andromeda și Perseu. Așadar, noua ipostază a lui Matei se poate explica prin mitul lui Perseu¹⁷. Cufundat în părul Dorei, el dorește să o deposedeze pe aceasta de apanajul său, tocmai pentru a intra în posesia sa, adică să își asume feminitatea Meduzei, a Dorei. Același lucru se întâmplă atunci când mărturisește că a probat rochia Dorei într-o noapte în camera sa. Matei se identifică cu Perseu, cel născut din părul Dorei, supus pericolelor lumefști. Primejdia intuită de Dora se referă însă la raptul pe care copilul îl suferă atunci când se naște, de-aici și ideea interiorizării lui Matei în ea. Zămislirea succesului se produce totuși când el hotărăște să își scoată capul din părul ei. Nedorind un copil nici cu soțul ei, nici cu Matei, ea consideră că din dragostea lor s-a născut o ființă de aer interiorizată încă în corpul său și în același timp fiind Matei însuși. Ea îl poartă în sine pe Matei și i se pare că și trăsăturile proprii fețe se metamorfozează în cele ale băiatului așa cum în pădure oglindindu-se în apa râului i se părea că seamănă cu acesta sau când o vede prima dată în oglinda din casa avocatului¹⁸.

Arhetipul androginului¹⁹ se revelează în *Ce se vede* prin năzuința de a armoniza principiul Tatălui și cel al Fiului, obținându-se Duhul, acesta exprimând unitatea primordială. E adevărat că androginul presupune unitatea dintre masculin și feminin, însă vom fi interesați în acest moment al analizei de doctrina gnosticilor creștini, redusă la ideea conform căreia considerau androginia „ca o stare inițială ce trebuie redobândită”²⁰. O figură androgină apare în *O singură...* în ipostaza băiatului care citește cea mai recentă carte a lui Alphonse. Cu toate că autorul îl numește „băiat”, acesta este instalat într-un cadru natural feeric, însoțit de animale și într-o comuniune perfectă cu natura. Veșmintele albe, liniștea desăvârșită și pietrele tombale amintesc de acele vremuri revoluate în care armonia era reprezentată prin îmbinarea masculinului cu femininul. Mai mult decât atât, personajul este comparat cu Pierrot²¹, or figura deghizată a celui care joacă acest rol este atât de ambiguă

¹⁷ Perseu este fiul Danaei și al lui Zeus. Temându-se de predicția oracolului conform căreia fiul Danaei îl va omorî pe tatăl frumoasei fete, acesta o izolează într-o încăpere subpământeană, însă Zeus reușește să o facă soția sa, iar din dragostea lor se naște Perseu. Devenind un tânăr puternic și viteaz, acesta este provocat de regele la curtea căruia crescuse și care dorea ca Danae să-i devină soție să îi fie adus capul gorgonei Meduza. După reușită, la întoarcere, se îndrăgostește de Andromeda pe care o salvează din ghearele unui balaur. Ceea ce face Perseu, de fapt, este să răpească Meduzei capul cu părul, care reprezintă elementul feminin.

¹⁸ „ea (oglanda) riscă să dezvăluie, fără ca el să-și dea seama, partea feminină secret ascunsă în fiecare bărbat”, (Jean Cournut, *De ce se tem bărbații de femei?*, Traducere din limba franceză de Daniela A. Luca, Ed. Trei, București, 2003, p. 26).

¹⁹ Conceptul androginului trebuie separat de cel al hermafroditului, cel din urmă explicat de Carolyn Heilbrun ca o anomalie fizică, *Apud. Ginette Castro, American Feminism, A Contemporary History*, Translated from French by Elizabeth Loverde-Bagwell, 1990, p. 125.

http://books.google.ro/books?id=DYUbjJXGzK&pg=PA125&dq=carolyn+heilbrun+toward+a+recognition&hl=ro&sa=X&ei=F2noUJnNfcjWswa2_YG4Cw&sqi=2&ved=0CDgQ6AEwAQ#v=onepage&q=carolyn%20heilbrun%20toward%20a%20recognition&f=false

Aceeași delimitare o face și Catriona MacLeod, în sensul că separă categoric dimensiunile în care se manifestă figura androgină. Dacă este prezent în realitate, atunci este perceput drept monstroozitate, însă dacă se manifestă în artă, trebuie receptat ca o categorie estetică, *Embodying Ambiguity Androgyny and Aesthetics from Winkelmann to Keller*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1998, p. 32.

http://books.google.ro/books?id=jVZwDVRyRlgC&pg=PA16&dq=the+myth+of+androgyny&hl=ro&sa=X&ei=LD_pUif4E4TUtaAc5YDACA&ved=0CEIQ6AEwAg

²⁰ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri (mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere)*, Traducere după ediția din 1969 revăzută și adăugită, vol. I, Ed. Artemis, București, 1995, p. 98.

²¹ Pierrot este arhetipul clown-ului cu fața vopsită în alb.

încât face trimitere la arhetipul androginului. Pentru Alphonse, sculptura lui Henry Moore, dedicată maternității, devine pretext pentru un discurs estetic rezultat din contemplarea statuii care contopește elemente feminine și masculine. Citatul este mult prea lung pentru a fi reprodus integral, însă vom reda fragmente ale expunerii care surprind îngemănarea dintre elemente andro („ochii cruzi, reci”, „pumnul stâng sprijină pe soclu o mână războinică”, „stern”, „ciolane”) și gin („o femeie”, „sânul căzând”, „rochia”, „vulve”). Atenția artistului se fixează atât pe părțile componente, cât și pe emoția transmisă. Analogiile pe care le face Alphonse în ceea ce privește construcția, „viețuitoare marină teratologică”, „imagine baudelairiană”, „neagră Bradamante”, nu fac altceva decât să transmită universul nelimitat de imagini pe care statuia le trezește în mintea privitorului, dar în același timp niciuna suficient de potrivită pentru a-i echivala sensurile, determinându-l pe Alphonse să o considere „un contrariu absolut”²².

Cufundarea în inconștient (ultima treaptă a inițierii)

Umbra și *anima*, simboluri ale părții feminine cu toate fazele în care a transformat-o civilizația: zeiță, vrăjitoare, regină cerească, mamă protectoare, reprezintă confruntări constructive sau distructive ale individului cu interiorul, afirmă Jung. Prin urmare, fiecare este purtătorul celor două gene, însă una rămâne într-o stare regresivă sau se dezvoltă într-o mică măsură față de cealaltă. *Anima* este latura caracterizată drept feminină a bărbatului de care, în general, este inconștient, iar *umbra* este inconștientul personal, după clasificarea lui Jung, figura umbrei personificând tot ceea ce nu recunoaște subiectul. Locul în care sălășluiesc *anima* și *umbra* este acel strat adânc al inconștientului, adică al inconștientului colectiv; ele actualizează spiritul strămoșilor noștri necunoscuți, spune Jung.

Pătruns de un sentiment nou, necunoscut până atunci, Matei se metamorfozează. Alter-egoul se corporalizează și dialogul interior devine unul exterior, concret. Cealaltă ipostază a lui Matei sau alter-egoul său este o „EA” ceea ce confirmă teoriile lui Jung conform cărora în orice individ este prezentă atât latura feminină, cât și cea masculină. Intenția lui Radu Petrescu de a-l interioriza pe Matei în corpul Dorei, adică de a-l interioriza sieși, se concretizează în capitolul XXI, acesta fiind efectul dragostei asupra sa. Amintirea legată de ultima prezență în casa din strada Polonă, de dinaintea mutării, constituie acum pentru Matei o călătorie în inconștient. Preumblarea prin toate ungherele și încăperile casei goale reprezintă încercarea deznădăjduită de a-și identifica *anima*, eul protector identificat în persoana Martei, invocat acum pentru a-l salva de situația compromițătoare în care l-a pus Dora, când i-a mărturisit soțului ei adevărul despre relația sa adulteră cu Matei. Inconștientul, vechea casă, simbolizează în cazul lui Olimpul, nu Hadesul, întrucât Matei are capacitatea de a-și suspenda existența, cunoscând astfel infinitul în primul rând prin ferestrele „lipsite de perdele” și apoi privind cerul. Discursul despre senzația ultimei șederi în vechea casă este al raționalului adult prin prisma senzorialului infantil: „Golul acela era casa mea, în care eram închis...O peșteră, repetă Matei. Lumina se prelingea de pretutindeni, fierbinte, pe pereții ei duri și îmi proiecta umbra pe un zid...”²³. Episodul din trecut îi relevă zonele ascunse ale inconștientului, însă abia acum, după experiența trăită

²² Radu Petrescu, *O singură vârstă*, Ed. Cartea Românească, București, 1975, p. 62.

²³ Radu Petrescu, *Matei Iliescu*, ed. cit., p. 363.

în prezent, deslușește semnificația lor: lumina, *anima* este Marta, iar *umbra* este Dora. Înălțarea lui Matei în planul cosmic se suprapune accesului în Olimp, cerul simbolizând „sălașul ființelor de esență divină”²⁴ sau „abisul înaltului”²⁵.

Aceeași cufundare în tenebrele inconștientului o face Alphonse întâi prin izolarea propriu-zisă alături de Aurélia Verdet în casa acestuia, iar apoi prin pătrunderea în casa ei. Exilul temporar îi permite viitorului scriitor să aibă existența hedonistă pe care și-a reprimat-o până atunci, să concretizeze în plan senzorial obsesia dezvoltată pentru doamna căsătorită pe care o cunoscuse în urmă cu cinci ani. Experiența celor doi este strict corporală. Comunicarea se poate produce numai prin apropiere efectivă: „Ca să distingă ce-i spunea, Alphonse trebui să-și lipească aproape urechea de buzele ei, îngenuncheat din nou lângă canapea, printre cutele prelungi și ample ale rochei ei”²⁶, iar prezența lui îi produce leșinul. Mai mult decât atât, Alphonse simte nevoia să își amestece lacrimile cu ale ei. Aurélia este *umbra* de care Alphonse nu vrea încă să se elibereze: o acceptă în casa lui cu toți însoțitorii ei îndoielnici, suportă zilnic altercațiile violente, consimte claustrarea la domiciliu timp de câteva săptămâni. Aurélia devine călăul care dorește să își elibereze victima, deoarece nu-i suportă slăbiciunile sentimentale. Pentru a se elibera, eroul trebuie să treacă o ultimă probă, aceea de a pătrunde „în salonul întunecat de la etajul casei Verdet”, unde ferestrele nu mai facilitează accesul spre lumina cerului, ci confirmă valoarea de ținut al lui Hades, căci „draperia de catifea grea acoperă aproape în întregime fereastra”. De asemenea, este locul unde femeia ține un manechin care trebuie să creeze impresia că acolo se află soțul ei mort. Aurélia îndeplinește aici rolul unui psihopomp, a cărui inițiativă maladivă devine providențială, căci după această întâmplare, tânărul o părăsește și la scurt timp își întâlnește *anima*, pe Emily Bath.

Dorind să scape de ororile războiului, tânărul Henry din *Sinuciderea...* dezertează din armată, este rănit, recuperat și îngrijit de o călugăriță, personaj pentru care va dezvolta o fixație. Îndepărtat de ținutul acesta luminos al inconștientului său, Henry își va întâlni *umbra* în persoana Paminei, pe care o va întâlni după o nouă evadare, traversând o întindere acvatică, simbol al coborârii în propriul inconștient. Pătrunde seara în casa familiei Paminei, un loc al infernului, ticsit cu obiecte materiale prețioase: oglinzi imense, scaune aurite, covoare persane. Din acest moment devine prada Paminei, „femeia fatală” care îl va subjugă cam în aceeași manieră în care a făcut-o Aurélia cu Alphonse. Tortura la care îl va supune adolescența în timp ce Henry își exercita rolul de pedagog, prin constanta ațâțare, se extinde și atunci când aceasta devine femeie, în timpul conviețuirii celor doi ca un cuplu, căci îl va înșela cu prietenul lor Candide și îl va compara mereu cu Alphonse. Dintre cele trei personaje masculine care pătrund în inconștientul lor, Henry este singurul care nu reușește să își învingă *umbra*, Pamina dovedindu-se mai puternică, iar eroul sfârșind prin moarte.

Aplicând grila de lectură arhetipală propusă de Corin Braga²⁷ în *Ce se vede*, ajungem la următoarea interpretare a principiului Trinității construit prin tehnica mise-en-abyme. La suprafață fiecare dintre cele trei elemente sunt clar expuse de către unul dintre personaje:

²⁴ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 37.

²⁵ Acest simbol apare alături de conceptul antitetic al “abisului adâncului”, primul reprezentând un spațiu al bucuriei și al luminii, *Ibidem*, p. 65.

²⁶ Radu Petrescu, *O singură vârstă*, ed. cit., p. 96.

²⁷ Corin Braga, *10 Studii de Arhetipologie*, ed. cit., pp. 11-12.

Tatăl, Fiul și Duhul. Acestea sunt reprezentate în plan literar, în ordinea mai sus-enunțată, astfel: primul narator, al doilea, care prin reluarea discursului narativ materializează existența primului narator, și al treilea element are drept corespondent fuziunea celor două discursuri a căror esență devine Poezie. În plan psihologic, ego-ul autorului este personificarea Tatălui. El zămislește în mod conștient opera (Fiul), care de la un punct încolo nu mai are nevoie de niciun creator. Se dezvoltă și funcționează după reguli proprii. Revolta, independența, nesupunerea sunt totuși acte condamnabile ce vor fi sancționate, însă până atunci semnalele transmise prin intermediul *umbrei* (războiul) sau a *animei* (Maria Bogdan) au menirea salvagărdării unității creștine, funcționale numai prin exercitarea proporțională a rolului fiecăruia. Revenirea primului narator în finalul romanului re-poziționează ierarhic fiecare dimensiune, confirmând rolul suprem al Autorului. Nu trebuie însă neglijată valoarea fiecăreia, întrucât imanența triadei este conferită de subordonarea și dependența dintre elemente ce se condiționează reciproc.

În prozele lui Radu Petrescu există transpuneri ale miturilor. Nu avem de-a face însă cu o transformare a acestora în ficțiuni, demers care ar duce la desacralizarea lor, ci cu accente, nuanțe sau cu o formă de manifestare discretă și voalată a miturilor, scrierile făcând parte astfel din categoria eschatipurilor²⁸. Se expune astfel un traseu paralel: povestea personajelor se raportează la mituri originare, acestea fiind astfel imaginea reflectată în oglindă a personajelor.

Așa cum Joyce reia scene din *Odissea*, Radu Petrescu reia scene nu doar în *Matei...*, dar și în *Ce se vede*, doar că perspectiva este pusă în cărucia personajelor. *Ce se vede* poate fi considerat dintr-un anumit punct de vedere o continuare a romanului, fiindcă, dacă în *Matei* personajul realizează că parafrazându-se pe sine însuși, textul își este tată sieși, în *Ce se vede*, prin tema aceasta a corporalizării ideilor și a mesajului cu ajutorul personajelor, dar și al conștientizării lor că sunt ființe de hârtie, inițiativa scriitorului își continuă traseul de a sugera viabilitatea textului.

Proiectul literar al lui Radu Petrescu constă în ipostazierea mitică a personajelor sale, astfel că ficțiunile vor relua traseul unor figuri mitologice pentru a demonstra crezul scriitorului târgoviștean care pare să se ghideze parcă după concepția arhaică, general valabilă, conform căreia: „acțiunile omului nu sunt decât repetarea (imitarea) actelor revelate de către Ființele divine”²⁹. Prin urmare, procedeele textuale, apelul la mituri și invocarea unor nume din literatură, certifică circularitatea literaturii.

Oricât de tentant este mirajul unui traseu ce se abate de la cel “clasic”, oricât de mult dorim să credem că trăim o altfel de viață decât predecesorii noștri, istoria ne dovedește constant că direcția este spre obârșie și că totul are un sens circular. Există o forță care restaurează echilibrul în lume și în orice perioadă istorică și literară această cenzură morală s-a simțit prin raportarea la trecut: negându-l, desființându-l, elogiindu-l, lumea s-a pus mereu în legătură cu trecutul.

²⁸ Noțiunea de eschatip desemnează acea categorie de opere cu o schemă arhetipală care nu este dată de la început, ci se construiește și se finalizează pe parcurs, componentele schițând treptat un pattern; ele nu pornesc de la un arhetip dar se organizează într-unul spre finalul existenței lor, (Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Ed. Polirom, Iași, 2006).

²⁹ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, ed. cit., p. 64.

Bibliografie

Bibliografia operei

Matei Iliescu, Editura Eminescu, București, 1970.

O singură vârstă, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Ce se vede, Editura Eminescu, București, 1979.

Părul Berenicei, Ed. Cartea Românească, București, 1981.

Bibliografie generală

Braga, Corin, *10 Studii de Arhetipologie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Ed. Polirom, Iași, 2006.

Caillois, Roger, *Omul și sacrul*, ediție adăugită cu trei anexe despre sex, joc și război în relațiile loc cu sacrul, Traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Ed. Nemira, 1997.

Castro, Ginette, *American Feminism, A Contemporary History*, Translated from French by Elizabeth Loverde-Bagwell, 1990

Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri (mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere)*, Traducere după ediția din 1969 revăzută și adăugită, vol. I, Ed. Artemis, București, 1995.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, Traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Ed. Nemira, 1998.

Evseev, I., *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001.

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, București, 1978.

Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, Traducere de Cezar Baltag, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981.

Martin, Mircea, *G.Călinescu și „complexele” literaturii române*, Ed. Albatros, București, 1981.