# PLURALISMUL PERSONAJULUI ÎN IMAGINI ARHETIPALE
## *The pluralism of the character in archetypal images*

**Odette ARHIP, Professor Ph.D.,**
**Ecological University of Bucureşti,**
**Cristian ARHIP, Assistant Professor Ph.D.,**
**"George Enescu" University of Arts, Iaşi**

*Abstract: The attempts to offer a mythical background for literature are notorious. The modern man transcends the historical moment through education, reading, performance and other artistic activities. He wishes to retrieve the mythical time, the great time of the heroes from literature and history who have marked their period with transcendent gestures. The female characters of Camil Petrescu allow a mythical and anchetypal interpretation which reveals the convergence of the universal mythical fields of Don Quixote, Hamlet, but also the one of traditional Romanian myths. The characters Mrs. T, Ela, Emilia Rachitaru, Alta, Ioana Boiu, Mioara are well circumscribed in these mythicald and archetipal areas, having also key-functions. Each character offers new possibilities for interpretation, creating as well a feminine paradigm with negative connotions because of the author's misogyny. The biographical reality of the writer (the lack of his mother's love) strikes a tragic cord, being impossibil for him to redesign an ideal childhood. This awakes bedevil and his artistic achievements excel at burlesque or knightly idealization.*

*Keywords: myth, archetype, transcendence, paradigm, connotation*

Diverse studii au denunţat caracterul androcentric şi falocentric al culturii şi literaturii occidentale, ajungându-se şi la o re-interpretare a celebrului mit al lui Oedip. Acesta s-ar fi înşelat de două ori. Prima greşeală constă în răspunsul greşit dat Sfinxului („Om"), pentru că termenul include abuziv şi femeia – semantic, subtilitatea distincţiei este mai uşor de urmărit în limba engleză (Cavarero, 2000, 49). Astfel, devine posibilă şi a doua greşeală pe care o comite – nu îşi recunoaşte mama, pentru ca nu indiviualizează femeia şi devine vinovat de incest. Acest incipit îl dorim provocator pentru o abordare arhetipală, mitică, aplicată unor personaje ale lui Camil Petrescu. La prima vedere, o simplă constatare se impune : asemenea nefericitului rege, din mitologia greacă, şi scriitorul român are un statut de copil orfan şi, ulterior, înfiat. Literatura lui Camil Petrescu oferă însă o diversitate de interpretări prin personajele sale, în primul rând.

Mitul constituie un model cultural primitiv, idee subliniată de Mircea Eliade (Eliade, 1991, 130). O definiţie lămuritoare aparţine aceluiaşi Mircea Eliade: „Mitul povesteşte o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos, al *începuturilor*. Altfel zis, mitul povesteşte cum, mulţumită isprăvilor fiinţelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituţie. E, aşadar, întotdeauna povestea unei *faceri*: ni se povesteşte cum ceva a fost produs, a început să fie" (Eliade, 1993). Nici Gilbert Durand nu se îndepărtează de viziunea lui Eliade, ambii insistând asupra ideii că mitul tinde să se realizeze ca o poveste. La antropologul francez, povestea inerentă mitului se caracterizează prin prisma unui sistem dinamic specific cuprinzând : schema, simbolul şi arhetipul (Durand, 1977, 75). Uzitând de o comparaţie implicită, Durand conchide că mitul



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

joacă rolul unui regizor, care împarte rolurile în durata culturilor, dar şi în viaţa individuală a oamenilor. Nici istoria, nici destinul uman nu modelează mitul, ci invers – mitul este chiar modelul lor. În structura lui abisală, discursul mitic (povestirea) desfăşoară o tensiune antinomică specifică gândirii umane: „Mitul este discursul ultim unde se constituie tensiunea antagonistă, fundamentală oricărui discurs, adică oricărei dezvoltări a sensului " (Durand, 1998, 93).

Conceptul de arhetip este asociat întemeiat aceluia de mit. „Conceptul de arhetip, inevitabilul corolar al ideii de inconştient colectiv, indică prezenţa în psihic a anumitor forme de universală răspândire… Inconştientul colectiv nu se formează pe parcursul vieţii individului, ci este moştenit. El constă din forme preexistente – arhetipurile – care pot deveni conştiente doar în mod mijlocit şi conferă conţinuturilor conştiinţei o formă bine determinată (Jung, 1994, 22).

Mitul *Meşterului Manole* îşi dovedeşte concreteţea doar în romanul *Patul lui Procust*. Romanul, mai mult decât alte specii, generează drame şi tensiuni ce ţin atât de conştiinţă, cât şi de existenţa umană, însă la capătul acestora se va întrezări mereu o concepţie mitică asupra lumii: „De câte ori încearcă să privească în faţă, *până la capăt*, tensiunile existenţei şi ale conştiinţei, (ale condiţiei umane, aşadar), romanul întâlneşte dincolo de ele o imagine mitică a lumii şi a destinului omului…" (Creţu, 1982, 20). Dintr-o perspectivă euristică tradiţională, se evocă un reper mitic binecunoscut: jertfa impusă de creaţie. Jertfa şi ofranda sunt ritualuri sacrificiale care asigură comunicarea simbolică a oamenilor cu divinitatea. Acesta este un fapt vechi de cultură universală: „Jertfele omeneşti şi jertfele animale nu sunt decât evocări solemne ale asasinatului primordial." (Eliade, 1991,98).[1] Religiozitatea primitivă îmblânzeşte actul violent mai greu de acceptat pentru omul modern. O victimă unică, victima ispăşitoare, se substituie tuturor membrilor comunităţii.

Pentru câmpul mitic al *Meşterului Manole*, semnalăm un pasaj semnificativ din jurnalul lui Fred Vasilescu: „Era atât de potrivită acestui interior aranjat de ea, încât mi se părea că, dacă o să plece, *are să plece sufletul casei"*. Suntem în faţa unei comparaţii abisale din care conchidem că naratorul – personaj îşi transfigurează iubita într-o esenţă a destinului său de autor accidental.

Balada consacră adevărul axiomatic conform căruia orice creaţie îşi are un suflet al său. În concluzie, naraţiunea lui Fred este însufleţită de prezenţa d-nei T. Motivul jertfei/al jertfirii iubitei întru creaţie este anticipat de categoria arhetipală desprinsă din mentalitatea populară, care spune că primul ivit va fi şi primul jertfit: „Cel dintâi pe care îl aduce soarta, e menit să moară" (Eliade, 1991, 416). În memoria colectivă, personajul este acceptat ca individualitate numai dacă se integrează într-o categorie impersonală, mai concret doar în condiţiile în care individul îşi pierde o serie de trăsături specifice şi se metamorfozează în arhetip. Ana este un asemenea arhetip, iar d-na T. devine arhetipul revitalizat din roman. Ea ni se înfăţişează deopotrivă ca prim interlocutor al autorului, întâia protagonistă şi cel dintâi narator. Mai greu de argumentat este postura de femeie jertfită. Am menţionat deja ipotezele

[1] Relevantă este, de asemenea, distincţia *violenţă* vs. *sacru* – vezi: G. Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris, 1978: autorul demonstrează, făcând apel la cercetări antropologice şi la mitologia greacă, că „Violenţa constituie inima adevărată şi sufletul secret al sacrului" (p. 52), religiile urmărind oprirea marilor violenţe (calamităţi, războaie etc.) tot prin violenţă – sacrificiul ritual.



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

unor exegeţi legate de cauzele care provoacă sciziunea cuplului Fred – d-na T., cea mai judicioasă fiind cele lansate de Liviu Călin şi N. Manolescu.

Eroina este o „femeie hărăzită să fie iubită de toţi bărbaţii", inteligenţa sa debordantă stă sub semnul fluidităţii inefabile, iar sexualitatea disemnează în toate mişcările şi gândurile. În preajma ei, Fred resimte acut un complex de inferioritate, evitând-o pe cât posibil. El riscă să îşi piardă personalitatea, dizolvându-şi calităţile în fluiditatea copleşitoare. Actul creator înseamnă, la Camil Petrescu, renunţarea la Eros. Cu intenţia de a-şi desăvârşi jurnalul, Fred Vasilescu sacrifică sentimentul erotic. Nu e vorba de un ritual al jertfirii fizice, ci de punerea între paranteze a iubirii, fiindcă simte că are suficientă forţă şi inspiraţie pentru a deveni creator de roman: „Ştii că a început să-mi placă să scriu ?"- îi mărturiseşte la un moment dat autorului. Or, în ansamblul acestei componente mitice, un lector avizat şi adept al gândirii pozitiviste ne-ar reproşa că Fred începe redactarea capitolului *Într-o după-amiază de august* după ce sciziunea cuplului fusese săvârşită. Să ne amintim că Mircea Eliade constată, în *Aspecte ale mitului* (Eliade, 1978, 41), că actualizarea unui mit într-o creaţie cultă devine indiferentă la succesiunea cronologică a faptelor. În romanul *Ulysses* al lui J. Joyce, numai anumite epifanii relevă mitul homeric, logica evenimenţială fiind modificată. Concret, Fred Vasilescu pune capăt relaţiei sale cu d-na T. pentru a-şi urma destinul „impus" de Camil Petrescu - cel de scriitor. Intenţia autorului este fondată pe caracterizarea făcută într-o notă a paratextului: Fred este recomandat ca fiind tipul bărbatului campion, „fruntaş" în tot ce întreprinde. Nu surprinde că îşi onorează şi condiţia de narator: „Ceea ce nădăjduiam s-a realizat. Fred Vasilescu s-a *ambalat* şi întâmplarea a luat proporţii. Mărturisesc că n-am avut nevoie de prea multe modificări, abia ici-colo de-am simţit obligaţia unor desluşiri, a câtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri…" (Petrescu, 1981, 42).

Câmpul arhetipal al lui *Don Quijote* îşi are sorgintea în una dintre componentele psihice şi temperamentale ale lui Camil Petrescu. Fostul său coleg de şcoală, Constant Ionescu, credea sincer că aceasta era starea sa organică, donquijotismul fiind cel mai redutabil adversar al scriitorului nostru. Ladima e, în multe privinţe, cavalerul spaniol silit să trăiască în mijlocul realităţilor româneşti din perioada interbelică. Personajul din *Patul lui Procust* este dublul arhetipal al eroului din opera lui Cervantes, operă care a avut privilegiul unor celebre interpretări, sublimând-o, astfel, în mitul central al spiritualităţii catolice din Spania.

Enunţul emergent al câmpului arhetipal donquijotesc îi aparţine tot lui Fred Vasilescu. E un monolog interior, consecutiv momentului în care protagonistul află că Ladima, înainte de a se sinucide, a lăsat o scrisoare de dragoste d-nei T.: „În craniul meu se mişcă spetezele unei mori de vânt." Două constatări se impun. Printr-un insolit procedeu de glisare arhetipală, Fred se metamorfozează în figura prietenului său de suferinţă, argument suplimentar că cei doi sunt măştile autorului. Epistola menţionată, cu accente de dramatism, dar şi de luciditate, ne permite să percepem în Ladima pe individul abulic care, în preajma morţii, devine un om cu mintea sănătoasă. Nu pe Emilia ar fi trebuit să o venereze în timpul existenţei sale ridicole, ci pe d-na T. Gestul e semnificativ pledând în favoarea considerării poetului ca erou donquijotesc, fiindcă celebrul hidalgo trăieşte iraţional, dar sfârşeşte cu o gândire limpede. O spune răspicat Tudor Vianu: „O importantă semnificaţie se leagă de episodul final al povestirii lui Cervantes. Don Quijote trăieşte ca un nebun şi moare ca un om cu mintea sănătoasă, recunoscând îndelungata lui eroare şi rătăcire. Revenirea lui la bunul-simţ se întâmpă numai atunci când resortul lui vital se frânge" (Vianu, 1955, 34). Suntem în faţa unei



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

reprezentări arhetipale a morţii ca panaceu al bizarei tulburări mintale. În aceeaşi logică a faptelor, nuanţăm reprezentarea femeii iubite, dar care nu ştie că este iubită. Atât Dulcineea del Toboso cât şi d-na T. s-ar încadra perfect în toposul „nu ştie că nu ştie." Miguel de Unamuno e de acord: „Şi după asta caută domniţa pe care s-o îndrăgească. Şi imaginea Aldonzăi Lorenzo, ţăranca tânără şi foarte chipeşă de care el fusese o vreme îndrăgostit, deşi fata, se înţelege, habar n-avusese vreodată şi nici nu-l băgase în seamă, deveni pentru el întruchiparea Gloriei şi o numi Dulcineea del Toboso." (Unamuno, 1973, 168). Într-o răbufnire delirantă, Ladima crede că triviala Emilia ar fi potrivită ca model ideal pentru maeştrii picturii flamande: „Ah, şi-o nevastă, o nevastă plinuţă, albă ca tine, cu ochii mari, verzi, numai viaţă, strălucitoare de curăţenie şi sănătate... ca un model de Titian, aşa ca Lavinia, ca Emilia, ca să prepare ceaiul... Să ai papuci calzi... Asta... asta... visez" (Petrescu, 1981, 140). În optica lor, superbia femeii se cuvine a fi dublată de o moralitate pe măsură. În periplul său cavaleresc, primele persoane pe care don Quijote le întâneşte sunt două prostituate şi, prin distorsiune, ele i se înfăţişează ca cele mai încântătoare făpturi: „Şi cele dintâi fiinţe omeneşti de care dădu în lume fură două tinere, din cele cunoscute sub numele de femei de stradă; cu două biete prostituate i-a fost prima întâlnire şi eroica sa aventură. Dar lui i se părură două încântătoare domniţe sau două jupâniţe gingaşe, ieşite în poarta castelului – căci drept aşa ceva luă hanul – ca să se desfete." (Unamuno, 1973, 83) De aceeaşi insanitate dă dovadă Ladima, percepând-o pe Emilia ca pe o creatură serafică, trăind într-o cameră ce străluceşte de curăţenie şi lumină, în fapt, iatacul acesteia fiind un bordel semiclandestin. Mult mai lucidul Fred Vasilescu consacră acest adevăr: „Aci vii, dar după ce termini pui o monedă sub scrumieră, pe noptieră, şi pleci cu grija să nu laşi nimic compromiţător la faţa locului"(Petrescu, 1981, 94).

Câmpul arhetipal *Hamlet.* Alături de Platon şi, dintr-o perspectivă biblică, Shakespeare este un monument exegetic, reuşind să inducă cititorului o aglomerare a contradicţiilor. Dramaturgul englez surprinde ca nimeni altul jocul antinomiilor prin ceea ce Camil Petrescu numeşte, cu o metaforă, „fiorul de vierme în trandafir", iar Binele rămâne o incertitudine metafizică. Şi personajul lui Shakespeare trăieşte „drama condiţiei umane", sintagmă proprie lui Cervantes, dar transpusă în conştiinţa sa. El percepe din plin „nebunia lumii", dezordinea, analizează cu intensitate melancolică, acţionând abia în final. Dramaturgul englez face efortul de a reaşeza umanitatea în cadre existenţiale clădite pe ideea de bine şi de adevăr. Acest lucru este posibil prin faptele aşa-zişilor „mari nebuni". Compasiunea Ofeliei face trimitere la aparenta rătăcire a minţii prinţului ce se potriveşte perfect idealului de om al Renaşterii: „Ce minte-aleasă se destramă aici!...El, pilda tuturor s-a prăbuşit!" Tragedia lui Shakespeare subliniază condiţia ontologică a umanităţii bazată pe un paradox: înţelepciunea trebuie să îmbrace haina nebuniei pentru a elimina din scenă uzurpatorii de orice factură. Regalitatea a fost supusă, din timpuri mitice, unui joc al hazardului, între incest, violenţe de tot felul, certuri, invidie, ură pe de o parte, şi vigoare, stabilitate, seninătate, pe de altă parte. Cel puţin la sfârşitul feudalismului, ea rămăsese structurată pe jocul violenţei sacralizate (Girard, 1978, 442).[2] Nu acest aspect este avut în vedere în *Hamlet.* Eventual, doar prin prisma deznodământului şi a piesei în piesă, adică a asumării măştii, se poate detecta un *mise en*

[2] Girard,, alături de G. Frazer şi mulţi alţii discută tema uciderii rituale a regelui – viaţa suveranului are valoare doar în măsura în care asigură bunul mers al naturii şi al existenţei poporului.



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

*abyme* al topos-ului Carnavalului, moment în care libertatea şi excesul forţează Adevărul să iasă la lumină (Stoichiţă, 2007).

Posibile afinităţi între opera camilpetresciană şi *Haml*et sunt frecvente. Accesele de gelozie ale lui Ştefan Gheorghidiu apar după ce mama sa devine aliata unchiului Nae, în intenţia de a-i spolia averea lăsată prin testament de celălalt unchi, Tache. Printr-un fenomen de transfer în inconştient, repudierea mamei face din Ela o victimă cvasi-inocentă. Susţinem o subtilă constatare a lui G. W. Knight. Hamlet vede răul şi vinovăţia în persoana Gertrudei, dar şi a Ofeliei: „Mai mult decât atât, Hamlet descoperă acum răul în fiinţa mamei sale, în făptura Ofeliei chiar: gândul său se îndreaptă spre ele, mai mult decât spre Claudius" (Knight, 1975, 188). Comportamentul Ofeliei este, cel puţin în debutul piesei, ambiguu. Ea ne apare docilă faţă de tatăl ei şi dispusă să îl ispitească pe Hamlet pentru a-i cunoaşte intenţiile. În acelaşi timp, îi poartă o dragoste nedisimulată. Ela este şi ea îndrăgostită de Ştefan, însă dă dovadă de mondenitate şi, pragmatică, nu refuză ideea ca Nae Gheorghidiu să investească averea soţului în afaceri rentabile. O apropiere mai aprofundată între piesa shakesperiană şi operele camilpetresciene ar trebui să ţină seama nu numai de drama ontică şi fenomenologică a eroului hamletian, prin intermediul căreia scriitorul nostru îşi verifică propriul sistem filozofic. Fascinaţia exercitată de *Hamlet* îşi găseşte suport argumentativ în condiţia de orfan a lui Camil Petrescu. Scrierile sale evidenţiază un complex matern, aceleaşi texte indicând o tentativă de idolatrizare a tatălui. Totodată, Ştefan Gheorghidiu îşi apără părintele în faţa acuzaţiilor celorlalţi membri ai familiei, care îl învinuiau că şi-a lăsat copiii fără avere din lipsă de pragmatism. Tot eşafodajul ideatic, construit de Gelu Ruscanu, are sorgintea în puritatea morală a tatălui. Când acesta e deconspirat ca delapidator şi cartofor, mitul patern se frânge şi, odată cu acesta, şi eroul. De dincolo de moarte, tatăl lasă fiului drept unic „testament" dezideratul sinuciderii. Este anunţată, de la prima piesă, una din obsesiile autorului: repetitivitatea în destin. Să mai observăm că atât Corneliu Gheorghidiu cât şi Grigore Ruscanu sunt existenţe dispărute, având, la prima vedere, doar un simplu rol de reper moral şi intelectual. Reabilitarea tatălui se constată şi în *Patul lui Procust*. Tănase Vasilescu nu mai aminteşte prin nimic de afaceristul venal şi analfabet din primul roman, fiul său fiind, biologic şi spiritual, un ins superior.

În linia aceleiaşi ipoteze se înscrie şi argumentul onomastic. Eroul din *Ultima noapte...* are un nume foarte asemănător cu cel al lui Constantin Gheorghiu, prezumtivul tată al lui Camil, colonelul participant la Războiul de Independenţă. Dacă presupunerile scriitorului, bazate pe cercetări asidue în arhiva Stării civile, sunt corecte, atunci gestul lui Camil Petrescu de a se înrola ca voluntar ne apare nu doar ca o dorinţă de cunoaştere în absolut a individului surprins într-o încleştare colectivă. Instinctiv, el venerează amintirea cazonă a unui tată pe care nu l-a cunoscut, dar l-a preţuit în forul lăuntric. Este momentul semnalării unei prime reprezentări arhetipale, cea a reabilitării tatălui-rege. Dincolo de controversata abulie a prinţului, de iubirea şi abandonarea Ofeliei sau de trădarea mamei incestuoase, căsătorită în grabă cu un unchi ipocrit şi asasin, dincolo de dileme metafizice, prietenii durabile sau efemere, *Hamlet* ne relevă dulcea povară a reabilitării memoriei ultragiate a regelui. Fiindcă înainte de a fi răzbunat, el trebuie înfăţişat conştiinţei colective aşa cum a fost: un rege bun, dar sever, purtând mereu pe chip lumina adevărului şi a devotamentului faţă de femeia iubită pe care „...nu lăsa nici vântul să o bată/Prea aspru în obraz." În optica lui Hamlet, tatăl se cuvine reinvestit postum ca erou solar (asemeni lui Danton, Fred Vasilescu şi d-na T.) şi ca



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

deţinător al peceţilor divinităţii. Duhul regelui, fiinţă aparţinând eminamente regimului nocturn, este scos în lumina apoteotică de discursul cu nuanţe de panegiric al fiului său. Shakespeare vrea parcă să ne reamintească de vechiul principiu elin al triumfului luminii în faţa întunericului (Agapè), chiar dacă forţele obscure se dovedesc copleşitoare: „Priveşte-acest portret, şi pe acesta;/Doi fraţi sunt zugrăviţi. Vezi ce lumină/Domnea pe-această frunte: cîrlionţii/Luceafărului; Jupiter la chip;/Ochii lui Marte, fulger şi porunci;/La port Mercur fugaciul, pogorît/Pe-un vîrf de munte ce sărută cerul;/O îmbinare şi-o alcătuire/Pe care zeii toţi şi-au pus pecetea/S-arate lumii-un om într-adevăr" (Shakespeare, 1996, 131). Uciderea unei fiinţe investite cu puteri divine nu aduce decât nenorociri şi semne apocaliptice. De aceea, pentru prinţ „...vremurile-s scoase din ţîţîni".

Două enunţuri emergente ranforsează construcţia câmpului arhetipal hamletian şi ambele îi aparţin lui Fred. Tribulaţiile vieţii lui Ladima, aşa cum se întrevăd din scrisori, ca şi nuanţările aduse de Emilia îl conving pe protagonist că participă la o reprezentaţie a *Uciderii lui Gonzago*: „Creşte în mine o durere mărăcinoasă şi sunt actor într-un teatru care, ca teatrul în teatru din *Hamlet*, corespunde unei drame adevărate" (Shakespeare, 1996, 148). Un enunţ succint reliefează, prin alăturarea lexemelor „gânduri" şi „apă" (conotând o debordantă mobilitate), un seducător complex al Ofeliei: „Mă trag gîndurile ca o apă". În fapt, întregul context, în care este inclus acest enunţ, merită atenţie: „Iar trebuie să mă întrerup. Mă trag gîndurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine. Propria mea viaţă, şi toate întâmplările pe care le ştiu trecute se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui." (Shakespeare, 1996, 98). Fluxul memoriei cu întreg cortegiul de aduceri-aminte fixat în scris de Fred Vasilescu este provocat de Ladima, în ipostaza sa de strigoi. Pentru acest câmp arhetipal, poetul pare un dublu al duhului regelui. Atât pentru Hamlet, cât şi pentru Fred, viaţa şi întâmplările la care iau parte sunt predeterminate de porunci ce vin inexorabil din sfera Thanatosului. Întregul context ontologic se esenţializează într-o poveste rostită de un duh, fapt argumentat de acelaşi G. W. Knight (Knight, 1975, 170). Duhul tatălui provoacă spaimă în sufletele lui Horatio şi ale străjerilor de la castel, iar Ladima, chiar în viaţă fiind, e perceput de Fred ca o stafie ce bântuie noaptea pe străzile Bucureştiului : „Abia când mi-am dat seama cine e, în lumina lunei târzii, la ora aceea, m-am înfiorat. Era domnul de la Movilă cu care mă bătusem în duel. Parcă era un strigoi, desprins de cele pământeşti" (Petrescu, Camil, 1981, 126). Regimul nocturn este apanajul existenţial al poetului, şi metafora ontică prin care se autodefineşte într-o epistolă ar fi „...ocnaş al vieţii". Cvasi-identic apare caracterizat şi fostul rege, de însuşi fiul său: „Aşa, sobol bătrîn! Zi, roboteşti/Atât de iute sub pământ? Grozav ocnaş!" (Shakespeare, 1996, 52). Ladima şi regele ucis apar într-o dublă situaţie tragică. Ei au revelaţia că moartea îi răpune mai înainte ca destinul lor să fie împlinit; tatăl îl avertizează pe Hamlet că a fost „Trimis cu catastiful ne-ncheiat", după cum personajul lui Camil, mult apreciat ca autor de versuri, nu reuşeşte până la gestul fatal să îşi organizeze opera într-un volum. Eşecul erotic e cu atât mai torturant, cu cât femeile frivole (Gertrude/Emilia) par maculate de o apă stătută, mlăştinoasă, amintind de apa morţilor, în timp ce ochii acestora trădează lenea de a privi, imposibilitatea unei *elevatio spiritualis*: „Lăsaşi păşunea muntelui frumoasă/Şi lăpăi într-un smîrc? Ai ochi? Vorbeşte!" (Shakespeare, 1996, 131).

Mult mai încărcată de sensuri este coborârea lui Hamlet în mormântul Ofeliei. În fapt, duelul său cu Laert începe aici, chiar dacă ulterior, până la confruntarea finală, eroul va regreta gestul necugetat de a întina atmosfera cernită din cimitir, ca şi memoria unei ingenue



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

fecioare. În plus, cei doi adversari sunt şi ei uniţi printr-un destin comun: „Îmi pare rău că faţă de Laert/Am fost nestăpânit, Horatio;/Căci doar în soarta mea văd oglindirea/Ursitei lui. Dar am să-i cer iertare/" (Shakespeare, 1996, 197).

E greu de verificat în exegeza hamletiană dacă shakesperiologii au analizat un amănunt care ni se pare ilustrativ pentru destinul şi condiţia existenţială a eroului. În debutul scenei, groparul ţine să precizeze că şi-a început abjecta meserie în anul în care s-a născut Hamlet şi cam în acelaşi timp în care tatăl acestuia l-a învins în duel[3] pe bătrânul rege al Norvegiei, Fortinbras. Dintr-o asemenea perspectivă cu certe conotaţii mitice, groparul se substituie Parcelor, acele divinităţi ale Infernului care hotărau, chiar de la naştere, soarta oamenilor. Nu ar fi exclus ca umoarea prinţului, sufletul său adumbrit de un fior tanatic greu de reprimat, ca şi antinomiile pe care le constată în tumultoasa-i viaţă, să-şi aibă sorgintea tocmai aici: anul ivirii în lume este unul al morţii şi al confruntărilor (duelurilor), al neantului şi dilemelor în conştiinţă. Interpretarea aceasta a faptelor se confirmă şi prin constatarea că prima apariţie a prinţului, după sosirea din Anglia, se produce în cimitir. În mod normal, n-ar fi avut ce căuta acolo fiindcă nu aflase de moartea Ofeliei. Geniul lui Shakespeare a dictat această logică a povestirii şi aici se cuvine să dăm credit deplin afirmaţiilor lui Baudelaire şi Jan Kott: în *Hamlet* niciun cuvânt şi, cu atât mai mult niciun gest scenic nu sunt de prisos. Prinţul din Elsinore este atras de apanajele neantului, le caută cu ostentaţie şi le contemplă ca modernul Bacovia de mai târziu. Dezvelind craniul Bufonului, groparul îi oferă prilejul lui Hamlet să gloseze pe două teme atât de familiare lui: *vanitas vanitatum* şi *ubi sunt*. Acum se poate dezvolta cu deplin temei comparaţia dintre lucrarea shakesperiană şi tabloul celebru al lui Holbein cel Tânăr – *Ambasadori francezi la curtea Angliei*. Între cei doi bărbaţi surprinşi într-o poziţie maiestuoasă, îmbrăcaţi cu haine scumpe, pictorul a aşezat câteva obiecte care condensează o natură moartă simbolizând opulenţa. Printr-un aparent joc al hazardului, oglinda de la picioarele lor reflectă un craniu, ironic *memento mori* pentru cei aflaţi în plină glorie.

Episodul tanatic, comun celor două capodopere, se evidenţiază şi în *Patul lui Procust*. Nu ar fi exclus ca „divinul critic" să fi intuit inflexiunile hamletiene din roman când constată execelentul joc dramatic care se construieşte discret în camera Emiliei: „Dacă ne gândim că Emilia ţine scrisorile în mână şi Fred le citeşte peste umărul ei înţelegem jocul excepţional dramatic. Ladima vorbeşte postum din scrisoare, Emilia comentează cu voce tare şi Fred, fără ca ea să-şi dea seama, are rezervele lui mentale" (Călinescu, 1941, 662). Dacă celor doi ambasadori din tabloul lui Holbein moartea, sub chipul ei cel mai hidos, li se înfăţişează în momentul solemn al apogeului lor diplomatic, ţeasta lui Yorrick îi apare lui Hamlet tot într-o situaţie triumfală, după un periplu în Anglia în care şi-a răpus toţi adversarii care erau tocmiţi

[3] Noţiunea de „duel" este mai greu de adaptat mentalităţii româneşti. „Ceva din structura psihică a românului l-a ţinut departe de practica duelului." – v. A. Oişteanu, *Duelul la români de la Dimitrie Cantemir la Lucian Blaga,* în *România literară,* nr. 21/iunie 2005, pp. 16-18. Face excepţie „duelul judiciar", cu un caracter ordalic, făcând apel la justiţia divină, care se răspândeşte în Transilvania, prin biserica catolică, începând cu secolul al XVII-lea. Altfel, familiar românului, este ceea ce găsim în documentele folclorice, adică „lupta" ori „trânta voinicească". Chiar în mediul nobiliar, o astfel de întrecere are şanse mari de a deveni o serbare câmpenească, fie şi în momentele în care întrecerea se desfăşoară în străinătate (exemplu: boierul moldovean, hatmanul Răducanu, care, la Viena, câştigă un concurs oficial şi îi uimeşte pe austrieci în 1806. Duelul, în sens modern, va fi adus, odată cu ideologia Revoluţiei franceze, de bonjuriştii secolului al XIX-lea, <<eroii civilizatori>> cum sunt supranumiţi de către Vasile Alecsandri. Oricum, tema în sine este tratată în registru parodic, încă suntem îndreptăţiţi să facem aceste lămuriri numai tangenţial, fără substanţă pentru câmpul mitic discutat aici.



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

să-l piardă. A demonstrat că nu este laş ori ezitant, depăşind o stare de criză inerţială care îl măcina. Nu-şi poate clama victoria fiindcă, până la răzbunarea supremă, tăcerea este virtutea lui de preţ, însă în forul lăuntric îşi strigă bucuria. Ca într-un intermezzo din *Simfonia destinului*, între două lupte se reculege pe marginea gropii ţinând în mâna dreaptă craniul histrionului ce făcea deliciul unei curţi regale a cărei strălucire este acum umbrită de patibularul Claudius.

Bogat şi iubit de aproape toate femeile din Bucureşti, automobilist şi aviator preţuit de protipendada oraşului, Fred Vasilescu descoperă, după deliciile erotice oferite de Emilia, că moartea ni se relevă oricum şi oricând. Printr-o anamorfoză, craniul este reactualizat de pachetul cu scrisori – dosar al unei existenţe dispărute. Anamorfoza, termen folosit eminamente în artele plastice (Baltruisaitis, 1975, 74), înseamnă deformarea calculată, precisă a unui obiect sau idei, astfel încât forma iniţială să nu poată fi remarcată decât dintr-un punct determinat. Aceasta implică inteligenţă şi curiozitate intelectuală din punctul de vedere al receptorului. Trebuie să parcugem aceeaşi aventură spirituală cu a autorului. Punctul determinat este tocmai coexistenţa vieţii în toată superbia sa cu neantul. În camera Emiliei, neantul este permanentizat de prezenţa scrisorilor, dovadă că, la simpla atingere a acestora, Fred are senzaţia că pe mâini i-a rămas polenul unui fluture mort.

În contextul câmpului arhetipal hamletian, cel mai dificil este de demonstrat complexul Ofeliei şi o explicaţie prozaică rezidă în aceea că femeile din opera scriitorului român nu au tentaţia suicidului. Excepţie face Maria Sinu din piesa *Prof. dr. Omu vindecă de dragoste,* care, nemaisuportând ironiile misoginului şef de clinică, se aruncă în apele lacului Snagov, fiind totuşi salvată de un infirmier. Majoritatea shakesperiologilor au evidenţiat sfârşitul deopotrivă acvatic şi floral al Ofeliei. Maria Sinu se reabilitează psihic după teribila tentativă şi profesorul se îndrăgosteşte de ea, caracterizând-o hamletian: „Eşti o inteligenţă de floare.” (Petrescu, Camil, 1947, 290) Gaston Bachelard crede că, atunci când dramaturgul englez a construit-o pe Ofelia ca personaj, el nu a avut în vedere o înecată reală, care pluteşte odată cu scugerea valurilor. Imaginea ţine mai mult de registrul imaginarului primitiv (Bachelard, 1997, 86). Astfel, pentru imaginaţia poeţilor de pretutindeni, toate apele se ofelizează, iar fiinţele se lasă în voia lor, simţind că se sting lent, ca mişcările imperceptibile ale heleşteului pe care pluteşte nevinovata fecioară. Prin fluiditatea-i debordantă pe care am mai remarcat-o, d-na T. ofelizează existenţa celor din jur, mai ales iubirea şi gândurile lui Fred Vasilescu. Ar fi o inedită explicaţie pentru enigmaticul abandon la care recurge bărbatul. Chiar de la prima apariţie scenică, Ofelia este pentru Hamlet o nimfă, după cum cea dintâi impresie pe care d-na T. i-o lasă Autorului este de femeie a cărei inteligenţă şi graţie stau sub semnul inefabilei fluidităţi. Şi dacă stilul e omul, atunci ofelizarea sufletească a lui Fred transpare şi în stilul său de scriitor ocazional: s-a văzut că în planul expresiei, cele mai multe comparaţii trimit la regimul acvatic. Încă din incipitul romanului, eroina ne apare cu braţul încărcat de flori şi tot fragmentul liminar al jurnalului ei (implicit al cărţii) construieşte o reţea paradigmatică hamletiană: mustrările scriitorului sunt pentru ea la fel de inutile ca mânia cuiva care a bătut din greşeală la o uşă străină, aluzie subtilă la uciderea gratuită a lui Polonius, străpuns de spada lui Hamlet într-un acces de furie dublat de confuzie. Polonius se afla unde nu trebuie, după o draperie din iatacul reginei şi asta îl face pe erou să creadă că şi-a meritat soarta. Gândul d-nei T. este otrăvit de durerea provocată de Fred şi otrava parcă îi cuprinde întregul corp. Letala substanţă care îi răpune pe toţi în finalul piesei lui Shakespeare!



BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)

Iar prima comparaţie, la care recuge în jurnal, este din sfera acvaticului: ea obişnuia să disece orice amănunt cu încăpăţânarea celui care caută izvorul unei ape subterane într-o grotă.

**Bibliografie**


Bachelard, G. (1997) *Apa şi visele*, Bucureşti : Univers.
Baltruisaitis, J. (1975), *Anamorfoze*, Bucureşti : Meridiane.
Cavarero, A. (2000), *Relating Narratives,* London: Routledge.
Călinescu, G. (1941), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti: Fundaţia regală pentru literatură şi artă.
Creţu, N. (1982), *Constructori ai romanului,* Bucureşti : Eminescu.
Durand, G. (1977), *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti : Univers.
Durand, G. (1998), *Figuri mitice şi chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză,* Bucureşti : Nemira.
Eliade, M. (1991), *Drumul spre centru*, Bucureşti : Univers.
Eliade, M. (1993), *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti: Humanitas.
Girard, R. (1978), *La Violence et le Sacré,* Paris : Grasset.
Jung, C. G. (1994), *În lumea arhetipurilor*, Bucureşti: Jurnalul literar.
Knight, G. W. (1975), *Studii shakesperiene*, Bucureşti: Univers.
Petrescu, C. (1947), *Teatru,* vol al III-lea, Bucureşti: Fundaţia pentru literatură şi artă.
Petrescu, C. (1981), *Opere,* ediţie îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin, Bucureşti: Minerva.
Shakespeare, W. (1996), *Hamlet*, (trad. de Leon Leviţchi şi Dan Duţescu), Bucureşti: Univers enciclopedic.
Stoichiţă, V. I. (2007), *Ultimul Carnaval,* Bucureşti : Humanitas.
Unamuno, M. de (1973), *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho*, Bucureşti : Univers.
Vianu, T. (1955), *Cervantes*, Bucureşti : ESPLA.




BDD-A23350 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:27 UTC)