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 semnificaţiilor romanului *Matei Iliescu,* de la ideea avansată de Nicolae Manolescu a existenţei unui infraplan simbolic aflat în spatele poveştii banale de dragoste dintre cei doi protagonişti şi de la demersul lui Virgil Podoabă de a confirma realitatea acestui plan obscur, considerat spaţiu sacru, se doreşte o abordare comprehensivă a tuturor simbolurilor şi a miturilor care stau la baza prozelor lui Radu Petrescu. Datorită apelului la mit şi a recurenţei simbolurilor în majoritatea scrierilor de ficţiune, considerăm necesară o abordare hermeneutică a acestor elemente, a căror semnificaţie culturală va deschide calea către comprehensiunea imaginarului autorial.

Am stabilit o legătură între mit şi simbol pentru a justifica metoda mitanalitică. Apelul la aceste elemente devine relevant pentru plasarea lui Radu Petrescu într-un arhetip al creatorului care doreşte să anuleze distanţa între perioade istorice. Vom întâlni semne ale mitologiei greceşti, romane şi creştine, ca dovadă a ataşamentului faţă de Homer şi faţă de religia creştină. Am urmărit apoi câteva trepte în iniţierea personajelor care reiau traseul unor eroi mitologici, analizându-le în etapa preformării, în timpul iniţierii şi în momentul confruntării cu tenebrele inconştientului, pentru ca analogiile să poată justifica încadrarea textelor în categoria eschatipurilor.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Vom trata simbolurile şi miturile în acelaşi timp, fiindcă cele două structuri se întrepătrund într-atât încât ajung chiar să se confunde, mitul fiind „o naraţiune 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, veşmintele şi 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 secvenţelor supuse demersului interpretativ mitic oferă o viziune de ansamblu ce duce la mitanaliză. Vom aborda şi arhetipologia culturală care „îşi propune să scoată în relief imaginile simbolice şi miturile colective ale fiecărei culturi şi curent, şi, în ultimă analiză, ale întregii umanităţi"[3], căci reluarea traseului tematic al lui Homer la nivel individual sau renaşterea miturilor ca tendinţă a unui curent literar sunt relevante pentru a oferi o imagine fractalică a societăţii noastre.

Sacralizarea literaturii prin mit

Mircea Eliade[4] defineşte mitul ca fiind povestea unei faceri, iar cei cuprinşi în acea facere sunt fiinţe supranaturale, ceea ce înseamnă că timpul începutului este unul prestigios, or acest lucru justifică fascinaţia rapsozilor, a scriitorilor pentru momentul inaugural. Spre deosebire de basme şi legende, numite de Eliade istorii false, mitul îi învaţă pe oameni istoria existenţei lor şi modul de a supravieţui în Cosmos. Mitul este considerat prima manifestare culturală, care, spune Lucia Dărămuş, propune un tip aparte de sensibilitate, el neîncercând să descopere ştiinţific un mister, ci convertind fiinţa la un fior existenţial. Mircea Martin consideră că miturile reprezintă „imagini simbolice pentru o anumită umanitate, «ficţiuni hermetice» (n.n. numite aşa de Călinescu),..., care obsedează şi stimulează imaginaţia creatorilor autohtoni"[5]. Teoreticianul vede în acestea o replică în actualitate a unei imagini primordiale.

După spusele lui Platon, mitul reduce distanţa dintre lumea de dincolo, unde sălăşluieşte Binele, şi cea de acum, or chiar asta încearcă scriitorul târgovişte an: atât o micşorare a distanţei, cât şi o evoluţie 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 dorinţă de a ajunge la alte ritmuri temporale sau mai bine spus, atemporale, statice. Predilecţia pentru miturile antice greceşti[6] şi elogierea constantă a lui Homer trădează o nostalgie a autorului pentru nişte vremuri revolute. Utlizarea lor şi invocarea constantă a acestui nume sugerează nevoia de a reînvia un timp

[1] I. Evseev, *Cuvânt – Simbol – Mit*, Ed. Facla, Timişoara, 1983, p. 46.
[2] Gilbert Durand, *Figuri mitice şi 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, Bucureşti, 1978.
[5] Mircea Martin, *G.Călinescu şi „complexele" literaturii române*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1981, p. 144.
[6] Raportându-se exclusiv la mitologia greacă, Gilbert Durand defineşte mitul drept „ultim discurs care exprimă «războiul zeilor»", (*op. cit.*, p. 27).

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

care nu mai este. O modalitate pentru acest demers este inserarea unor mituri sau a unor figuri mitice în corpul textului ficţional, printre personaje insolite, iar cealaltă strategie este prezentificarea trecutului prin tehnica narativă a actualizării unui moment diegetic trecut. Are loc o actualizare a trecutului şi o trăire a stării paradisiace, or aceasta este eficienţa interferării planurilor din prezent şi trecut şi 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 locomoţie în timp şi spaţiu. Personajele care retrăiesc acele practici (Matei- Perseu; Dora-Leda) ies din durata temporală profană pentru a intra în cea sacră şi eternă. Ele părăsesc spaţiul limitat pentru a pătrunde în nemărginirea geografică a unor dimensiuni spaţiale. Este un privilegiu care va lăsa însă nişte semne. Niciunul dintre cei care trăiesc o astfel de experienţă nu rămâne neschimbat. Posibilitatea retrăirii timpurilor revolute confirmă ideea ciclicităţii omenirii, a istoriei şi a civilizaţiei, exact aşa cum literatura stabileşte punţi de legătură între ce a fost şi 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, aşa cum o numea Mircea Eliade. E greu, dacă nu chiar imposibil, să mai pretindem artiştilor să surprindă cu ceva nou şi atunci ei apelează la subterfugii pentru a capta atenţia publicului. Spre deosebire de cei care au văzut în demitizare calea[7], 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. Apariţia acestor nume în anumite episoade narative sugerează elemente comune între numele invocate şi personajele existente. Vor exista însă analogii şi cu eroi mitologici nemenţionaţi în ficţiune sau jurnal, pe baza identificării unor interferenţe caracteriologice sau biografice. Personajele respectă etape ale formării, menite să contureze un profil complet şi complex, dragostea fiind axa la care se raportează cele trei stagii. Preformarea surprinde personajele în faza de dinaintea circumstanţei amoroase, iniţierea se face prin cunoaşterea acestui sentiment, iar ultima etapă coincide cu destrămarea pasiunii amoroase, când are loc o cufundare în inconştient şi o confruntare între *umbră* şi *anima*. Hercule, Icar, Osiris, Zeus, Perseu, Andromeda, Isis devin reprezentanţi ai personajelor prin refacerea parţială sau prin imaginea răsurnată a unui traseu mitic.

Etapa de preformare

Matei... prezintă aparent destinul unui tânăr care adolescent fiind se îndrăgosteşte de o femeie căsătorită, mai în vârstă decât el cu câţiva ani. În planul secund al cărţii, 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 creaţie *Părul Berenicei*, intenţia sa devine mai clară, jurnalul constituind astfel un cod de decriptare a simbolurilor şi a miturilor prezente în proză. Există trimiteri constante la faptele şi eroii din mitologia greacă pe parcursul naraţiunii. Când Matei îşi conştientizează sentimentele de dragoste pentru Dora, el este prezentat în ipostaza unui

[7] Nu intenţionăm a declanşa un oprobriu pentru cei care procedează astfel, dacă această demolare nu e decât o etapă şi anume haosul primordial, ce va fi urmat de un proces asemănător cosmogoniei.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Hercule[8], însă fără a-i fi conturată latura eroică, războinică, ci mai degrabă cea umană. Surprins în ipostaza de îndrăgostit, el simte că îşi pierde centrul existenţei şi, mai mult decât atât, noua situaţie în care se află nu-i oferă certitudinea că va fi fără sfârşit[9]: „Hercule călca pe Coroana boreală, bătut de săgeţile verzi, galbene, albastre sau roşii ca gheaţa ale stelelor." Dacă e să găsim similitudini între cele două personaje putem identifica un traiect biografic asemănător mai ales în ceea ce priveşte dezrădăcinarea celor doi din spaţiul protector al copilăriei timpurii. Ajunşi într-un loc nou, departe de tot ceea ce le este familiar, sunt nevoiţi să-şi preia destinul în propriile mâini. Evident, destinul lui Matei nu trebuie privit prin spectrul fabulosului şi al fantasticului specific mitologiei, ci prin acela al raportării la limitele capacităţii umane. Depăşirea obstacolelor de ordin psihic şi moral ne îndreptăţeşte să ne folosim de această transpunere din plan mitologic în cel fictiv.

Momentele în care Matei se transpune în persoana unui călugăr războinic copiază parţial destinul eroic al lui Hercule. „Fiecare din cei ce-şi reglează comportarea pe adeziunea întregii lor fiinţe la vreun principiu tinde să reconstituie în jurul lui un fel de mediu sacru, care suscită emoţii violente de natură specifică, în stare să ia o înfăţişare religioasă caracterizată – extaz, fanatism ori misticism, care, pe plan social, dau naştere într-un mod mai mult sau mai puţin clar la dogme, rituri, la o mitologie şi la un cult"[10]. E adevărat că personajul este un puşti şi că această etapă nu ar trebui privită, după unii, cu cea mai mare seriozitate, însă Freud şi 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 iniţierii

Riturile de întoarcere la origine au mai multe nuanţe, cert este că accesul la o nouă fază a existenţei se face printr-o iniţiere. În cazul personajelor din opera lui Radu Petrescu, ritualul se face prin creaţie poetică (*Ce se vede*), prin introducerea personajului în situaţii problematice (*O singură vârstă, Sinuciderea...*), prin introducerea copilului în societate şi cultură[11], dar şi prin cunoaşterea sentimentului dragostei (*Matei Iliescu*). O idee avansată de Platon este că perfecţiunea se poate atinge numai prin eros, adică în prezenţa şi prin intermediul femeii. Exact asta încearcă să facă scriitorul târgovişte an cu Matei, cu Alphonse sau cu Alexandru Eliade: îl pune în prezenţa unei femei care îl învaţă să-şi descopere sexualitatea, aceasta fiind o probă în iniţierea tânărului şi în accederea la un spaţiu divin. Nici nu contează finalul poveştii de dragoste; important este că experienţa l-a format.

[8] Heracle, fiu al lui Zeus şi al lui Alcmene căsătorită cu Amfitryon se naşte odată cu fratele său geamăn Ificles, al cărui tată este Amfitryon. Din cauza urzelilor puse la cale de Hera, soţia lui Zeus, geloasă pe Alcmene şi pe Hercule, acesta nu poate împlini dorinţa tatălui său de a domni peste perseizi şi de a dobândi nemurirea până nu avea să săvârşească cele douăsprezece isprăvi poruncite de Eurystheus. După împlinirea poruncilor, Hercule săvârşeşte multe alte fapte de vitejie, însă moare răpus de cămaşa îmbibată cu sânge otrăvit al lui Nessus, monstru pe care îl omorâse în trecut.

[9]Radu Petrescu, *Matei Iliescu*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 28.

[10] Roger Caillois, *Omul şi sacrul*, ediţie adăugită cu trei anexe despre sex, joc şi război în relaţiile loc cu sacrul, Traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Ed. Nemira, 1997, p. 146.

[11]O modalitate de transformare a personalităţii este prin integrarea într-o colectivitate, spune Jung, producându-se o identitate inconştientă cu masa. Comunitatea poate să insufle curaj, atitudine, îndrăzneală realizându-se în acelaşi timp o solidaritate între indivizi care îl ajută pe om să depăşească teama singurătăţii, un instinct primar al acestuia. Matei îşi face intrarea în societate cât se poate de firesc. La cina dată de doamna Zahariadi, se îmbracă elegant şi sobru, întreţine conversaţii, chiar dacă îşi pierde repede interesul pentru subiectul în discuţie, şi o conduce pe Dora acasă, la propunerea gazdei.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Mitul Zburătorului apare în *Matei Iliescu* nu la personajul feminin, Dora, trecut deja de stadiul dezvoltării organice, ci la Matei, adolescentul care se îndrăgosteşte de femeia cu şase ani mai mare decât el. Acesta îşi verbalizează primele impulsuri sexuale, confundându-le cu nişte simptome somatice. Prins în îmbrăţişarea şi în sărutul atât de strânse, Matei retrăieşte unitatea primordială, când cele două entităţi, masculină şi feminină, erau una singură. Nemaitrăind o astfel de experienţă, el primeşte din partea trupului semnale codificate inconştient 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 totuşi din nou, văzându-l că se clatină", „Parcă am o eczemă pe tot corpul, spuse înfundat, cu limba împiedicată. Mă arde şi mă mănâncă peste tot"[12].

Mitul lui Icar prezent în *Matei Iliescu* apare şi el răsturnat însă la nivel lexical, în sensul că trebuie citit „(raci)" după cum ne îndeamnă diaristul în *Părul Berenicei*, şi trebuie interpretat drept zbor întrerupt al lui Matei. Uitându-se la chipul lor reflectat în apă, Dora conştientizează că începe să-i semene lui Matei, chiar dacă Matei îi infirmă acestă supoziţie, subliniind prezenţa deosebirilor dintre ei. Apa iazului îi permite Dorei să vizualizeze asemănarea dintre chipul ei şi al lui Matei. Ceea ce este evident pentru ea, dar ambiguu pentru el este *umbra*, adică latura tenebroasă a inconştientului său proiectată asupra Dorei. Cealaltă componentă a inconştientului lui, adică *anima,* reflectată pe perete în timpul şederii în compania fetei, este reprezentată de Marta. Asociem personajul Dorei cu partea obscură a inconştientului din cauza încercării constante de a o regăsi în Dora pe Marta. Relaţia nu poate funcţiona armonios cătă vreme el nu se poate desprinde de trecut sau câtă vreme regulile societăţii nu tolerează o asemenea legătură. Trecutul înseamnă eveniment mort, iar cel care simbolizează moartea este chiar tatăl, astfel că *imago-ul* patern se împotriveşte fructificării acestei relaţii adultere. Un alt reprezentant al cenzurii care încearcă să împiedice dezvoltarea relaţiilor extraconjugale (Dora este surprinsă de soţul ei în compania lui Paul în ipostaze compromiţătoare) 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 renaştere. Aduse la suprafaţă, are loc o confruntare între *anima* şi *umbră* şi o anulare, astfel că acestea nu vor mai exercita obsesii asupra inconştientului lui Matei. Compatibilitatea dintre cei doi în pădure, în acest capitol, urmează un traiect ce descreşte în intensitate, fapt evident din schimbul de replici tăioase, dar şi din dispariţia norilor, despre care autorul explică în jurnal că simbolizează imposibilitatea realizării zborului. Dacă până acum dragostea l-a înălţat, ridicându-l la ceruri, propulsarea încetează, din momentul în care focul pasional dintre el şi Dora începe să se stingă. Nu putem vorbi despre un regres, o coborâre sau un eşec, ci doar despre sfârşitul unei etape.

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

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

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

legate de scena cu cerşetorii trebuie activate. Virgil îi lămureşte lui Gabriel cum au stat lucrurile atunci când cel din urmă şi 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 şi al doilea al lui Gabriel, însă sub impactul vasului spart şi al privirii aspre a lui Leon Marcu, Eliade nu-şi clarificase această ordine, crezând că primul băiat observat fusese Gabriel. Înlocuirea tatălui (naratorul imperceptibil din prima parte), de către Virgil Aurelian (naratorul din a doua parte, conştient de prezenţa primului narator) dă naştere teofagiei, un demers răsturnat al **mitului lui Osiris**, cel care este salvat din tenebrele morţii de fiul, Horus, în urma victoriei cu Seth, fratele şi ucigaşul tatălui său[13].

Metamorfoza Dorei este inevitabilă în aceste condiţii, câtă vreme s-a produs „ingurgitarea" partenerului, luând naştere astfel o fiinţă metafizică de aer, iar codul comunicării cu aceasta sunt interjecţiile. Interiorizat în trupul Dorei, Matei se simte într-o „închisoare de flori", cu toate că florile stilizează spaţiul, totuşi prizonier al unei dimensiuni ce îngrădeşteşte. Ideea că totul s-a terminat între el şi Dora, la ivirea zorilor, îl lasă indiferent, fiindcă ştie că din dragostea lor s-a zămislit un alt eu, un alt Matei, astfel că Matei îşi este tată sieşi. Eroul pământean s-a transformat în zeu (Zeus). Autorul îşi înalţă personajul în patria cerului concretizându-şi astfel planul cărţii, operând modificările necesare şi în plan scriptural, folosindu-se de majuscule pentru a-l numi pe Matei „Celui". Într-un dialog metafizic cu tatăl, a cărui prezenţă trupească nu o mai avea în preajmă, Matei îi comunică o siguranţă de sine demnă de cea a unui zeu olimpian ce poate fi interpretată ca o erezie a condiţiei umane, dacă ignorăm teribilismul vârstei şi intenţia autorului: „Tată,...sunt plin de forţă şi ştiu 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 şi anularea"[14]. Tatăl lui Matei observase încă de timpuriu semne ale superiorităţii 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 ţinută şi Dora, întrucât locuinţa ei este construită în interiorul casei lui Jean Albu. Ceea ce au în comun cele două spaţii închise este că ocuparea lor de către protagonişti este benevolă. Matei caută confortul unui spaţiu intrauterin, iar Dora ştie că numai închizându-se într-un asemenea loc, se poate îndepărta de soţul ei pe care nu îl iubeşte.

Dacă în anumite secvenţe din romanul *Matei Iliescu* se pot stabili corespondenţe între destinul protagonistului şi cel al lui Heracles, atunci la fel se poate proceda şi în cazul perechii Dora-**Atena**[16]. Dora este cea care mijloceşte destinul mitic al lui Matei, în ceea ce priveşte transformarea lui în fiinţă cosmică după experienţa iubirii. Matei o numeşte pe Dora **Andromeda** în timpul unei discuţii al cărei subiect este bronzul acesteia. Legătura cu personajul mitologic se face în urma comparaţiei fetei cu o etiopiană, asemănare justificată

[13] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, Traducere de Cezar Baltag, Editura ştiinnţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, pp. 101-102.
[14] *Ibidem*, p. 203.
[15] Radu Petrescu, *Părul Berenicei,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 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 supraomeneşti şi devine călăuza în drumul său spre cer, Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, ed. cit., p. 295.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

prin culoarea închisă a pielii. Iubirea dintre cei doi devine astfel o continuare a celei dintre Andromeda şi Perseu. Aşadar, noua ipostază a lui Matei se poate explica prin mitul lui Perseu[17]. Cufundat în părul Dorei, el doreşte să o deposedeze pe aceasta de apanajul său, tocmai pentru a intra în posesia sa, adică să îşi asume feminitatea Meduzei, a Dorei. Acelaşi lucru se întâmplă atunci când mărturiseşte că a probat rochia Dorei într-o noapte în camera sa. Matei se identifică cu Perseu, cel născut din părul Dorei, supus pericolelor lumeşti. Primejdia intuită de Dora se referă însă la raptul pe care copilul îl suferă atunci când se naşte, de-aici şi ideea interiorizării lui Matei în ea. Zămislirea succesorului se produce totuşi când el hotărăşte să îşi scoată capul din părul ei. Nedorind un copil nici cu soţul ei, nici cu Matei, ea consideră că din dragostea lor s-a născut o fiinţă de aer interiorizată încă în corpul său şi în acelaşi timp fiind Matei însuşi. Ea îl poartă în sine pe Matei şi i se pare că şi trăsăturile propriei feţe se metamorfozează în cele ale băiatului aşa 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 avocatului[18].

Arhetipul androginului[19] se revelează în *Ce se vede* prin năzuinţa de a armoniza principiul Tatălui şi cel al Fiului, obţinându-se Duhul, acesta exprimând unitatea primordială. E adevărat că andoginul presupune unitatea dintre masculin şi feminin, însă vom fi interesaţi în acest moment al analizei de doctrina gnosticilor creştini, redusă la ideea conform căreia considerau androginia „ca o stare iniţială ce trebuie redobândită”[20]. O figură androgină apare în *O singură*... în ipostaza băiatului care citeşte cea mai recentă carte a lui Alphonse. Cu toate că autorul îl numeşte „băiat”, acesta este instalat într-un cadru natural feeric, însoţit de animale şi într-o comuniune perfectă cu natura. Veşmintele albe, liniştea desăvârşită şi pietrele tombale amintesc de acele vremuri revolute în care armonia era repezentată prin îmbinarea masculinului cu femininul. Mai mult decât atât, personajul este comparat cu Pierrot[21], or figura deghizată a celui care joacă acest rol este atât de ambiguă

[17] Perseu este fiul Danaei şi al lui Zeus. Temându-se de predicţia oracolului conform căreia fiul Danaei îl va omorî pe tatăl frumoasei fete, acesta o izolează într-o încăpere subpământeană, însă Zeus reuşeşte să o facă soţia sa, iar din dragostea lor se naşte Perseu. Devenind un tânăr puternic şi viteaz, acesta este provocat de regele la curtea căruia crescuse şi care dorea ca Danae să-i devină soţie să îi fie adus capul gorgonei Meduza. După reuşită, la întoarcere, se îndrăgosteşte 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 (oglinda) riscă să dezvăluie, fără ca el să-şi dea seama, partea feminină secret ascunsă în fiecare bărbat”, (Jean Cournut, *De ce se tem bărbaţii de femei?*, Traducere din limba franceză de Daniela A. Luca, Ed. Trei, Bucureşti, 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=DYuBjJXGsZkC&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
Aceeaşi delimitare o face şi Catriona MacLeod, în sensul că separă categoric dimensiunile în care se manifestă figura androgină. Dacă este prezent în realitate, atunci este perceput drept monstruozitate, însă dacă se manfestă 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=jVZwDVRYrIgC&pg=PA16&dq=the+myth+of+androgyny&hl=ro&sa=X&ei=LD_pUIf4E4TUtAac5YDACA&ved=0CEIQ6AEwAg

[20] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri (mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere)*, Traducere după ediţia din 1969 revăzută şi adăugită, vol. I, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995, p. 98.

[21] Pierrot este arhetipul clown-ului cu faţa vopsită în alb.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

încât face trimitere la arhetipul androginului. Pentru Alphonse, sculptura lui Henry Moore, dedicată maternităţii, devine pretext pentru un discurs estetic rezultat din contemplarea statuii care contopeşte elemente feminine şi 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 mănuşă războinică", „stern", „ciolane") şi gin („o femeie", „sânul căzând", „rochia", „vulve"). Atenţia artistului se fixează atât pe părţile componente, cât şi pe emoţia transmisă. Analogiile pe care le face Alphonse în ceea ce priveşte construcţia, „vieţuitoare marină teratologică", „imagine baudelairiană", „neagră Bradamante", nu fac altceva decât să transmită universul nelimitat de imagini pe care statuia le trezeşte în mintea privitorului, dar în acelaşi timp niciuna suficient de potrivită pentru a-i echivala sensurile, determinându-l pe Alphonse să o considere „un contrariu absolut"[22].

Cufundarea în inconştient (ultima treaptă a iniţierii)

Umbra şi *anima*, simboluri ale părţii feminine cu toate fazele în care a transformat-o civilizaţia: zeiţă, 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 faţă de cealaltă. *Anima* este latura caracterizată drept feminină a bărbatului de care, în general, este inconştient, iar *umbra* este inconştientul personal, după clasificarea lui Jung, figura umbrei personificând tot ceea ce nu recunoaşte subiectul. Locul în care sălăşluiesc *anima* şi *umbra* este acel strat adânc al inconştientului, adică al inconştientului colectiv; ele actualizează spiritul strămoşilor noştri necunoscuţi, spune Jung.

Pătruns de un sentiment nou, necunoscut până atunci, Matei se metamorfozează. Alter-egoul se corporalizează şi 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 şi cea masculină. Intenţia lui Radu Petrescu de a-l interioriza pe Matei în corpul Dorei, adică de a-l interioriza sieşi. se concretizează în capitolul XXI, acesta fiind efectul dragostei asupra sa. Amintirea legată de ultima prezenţă în casa din strada Polonă, de dinaintea mutării, constituie acum pentru Matei o călătorie în inconştient. Preumblarea prin toate ungherele şi încăperile casei goale reprezintă încercarea deznădăjduită de a-şi identifica *anima,* eul protector identificat în persoana Martei, invocat acum pentru a-l salva de situaţia compromiţătoare în care \l-a pus Dora, când i-a mărturisit soţului ei adevărul despre relaţia sa adulteră cu Matei. Inconştientul, vechea casă, simbolizează în cazul lui Olimpul, nu Hadesul, întrucât Matei are capacitatea de a-şi suspenda existenţa, cunoscând astfel infinitul în primul rând prin ferestrele „lipsite de perdele" şi apoi privind cerul. Discursul despre senzaţia ultimei şederi în vechea casă este al raţionalului adult prin prisma senzorialului infantil: „Golul acela era casa mea, în care eram închis....O peşteră, repetă Matei. Lumina se prelingea de pretutindeni, fierbinte, pe pereţii ei duri şi îmi proiecta umbra pe un zid..."[23]. Episodul din trecut îi relevează zonele ascunse ale inconştientului, însă abia acum, după experienţa trăită

[22] Radu Petrescu, *O singură vârstă,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1975, p. 62.
[23] Radu Petrescu, *Matei Iliescu,* ed. cit., p. 363.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

în prezent, desluşeşte semnificaţia lor: lumina, *anima* este Marta, iar *umbra* este Dora. Înălţarea lui Matei în planul cosmic se suprapune accesului în Olimp, cerul simbolizând „sălaşul fiinţelor de esenţă divină”[24] sau „abisul înaltului”[25].

Aceeaşi cufundare în tenebrele inconştientului 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 existenţa hedonistă pe care şi-a reprimat-o până atunci, să concretizeze în plan senzorial obsesia dezvoltată pentru doamna căsătorită pe care o cunoscuse în urmă cu cinci ani. Experienţa celor doi este strict corporală. Comunicarea se poate produce numai prin apropiere efectivă: „Ca să distingă ce-i spunea, Alphonse trebui să-şi lipească aproape urechea de buzele ei, îngenuncheat din nou lângă canapea, printre cutele prelungi şi ample ale rochei ei”[26], iar prezenţa lui îi produce leşinul. Mai mult decât atât, Alphonse simte nevoia să îşi amestece lacrimile cu ale ei. Aurélia este *umbra* de care Alphonse nu vrea încă să se elibereze: o acceptă în casa lui cu toţi însoţitorii ei îndoielnici, suportă zilnic altercaţiile violente, consimte claustrarea la domiciliu timp de câteva săptămâni. Aurélia devine călăul care doreşte să îşi 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 ţinut al lui Hades, căci „draperia de catifea grea acoperă aproape în întregime fereastra”. De asemenea, este locul unde femeia ţine un manechin care trebuie să creeze impresia că acolo se află soţul ei mort. Aurélia îndeplineşte aici rolul unui psihopomp, a cărui iniţiativă maladivă devine providenţială, căci după această întâmplare, tânărul o părăseşte şi la scurt timp îşi întâlneşte *anima*, pe Emily Bath.

Dorind să scape de ororile războiului, tânărul Henry din *Sinuciderea...* dezertează din armată, este rănit, recuperat şi îngrijit de o călugăriţă, personaj pentru care va dezvolta o fixaţie. Îndepărtat de ţinutul acesta luminos al inconştientului său, Henry îşi va întâlni *umbra* în persoana Paminei, pe care o va întâlni după o nouă evadare, traversând o întindere acvatică, simbol al coborârii în propriul inconştient. Pătrunde seara în casa familiei Paminei, un loc al infernului, ticsit cu obiecte materiale preţioase: oglinzi imense, scaune aurite, covoare persane. Din acest moment devine prada Paminei, „femeia fatală” care îl va subjuga cam în aceeaşi manieră în care a făcut-o Aurélia cu Alphonse. Tortura la care îl va supune adolescenta în timp ce Henry îşi exercita rolul de pedagog, prin constanta aţâţare, se extinde şi atunci când aceasta devine femeie, în timpul convieţuirii celor doi ca un cuplu, căci îl va înşela cu prietenul lor Candide şi îl va compara mereu cu Alphonse. Dintre cele trei personaje masculine care pătrund în inconştientul lor, Henry este singurul care nu reuşeşte să îşi învingă *umbra,* Pamina dovedindu-se mai puternică, iar eroul sfârşind prin moarte.

Aplicând grila de lectură arhetipală propusă de Corin Braga[27] în *Ce se vede*, ajungem la următoarea interpretare a principiului Trinităţii construit prin tehnica mise-en-abyme. La suprafaţă fiecare dintre cele trei elemente sunt clar expuse de către unul dintre personaje:

[24] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 37.
[25] Acest simbol apare alături de conceptul antitetic al “abisului adâncului”, primul reprezentând un spaţiu al bucuriei şi 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.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Tatăl, Fiul şi Duhul. Acestea sunt reprezentate în plan literar, în ordinea mai sus-enunţată, astfel: primul narator, al doilea, care prin reluarea discursului narativ materializează existenţa primului narator, şi al treilea element are drept corespondent fuziunea celor două discursuri a căror esenţă devine Poezie. În plan psihologic, ego-ul autorului este personificarea Tatălui. El zămisleşte în mod conştient opera (Fiul), care de la un punct încolo nu mai are nevoie de niciun creator. Se dezvoltă şi funcţionează după reguli proprii Revolta, independenţa, nesupunerea sunt totuşi acte condamnabile ce vor fi sancţionate, însă până atunci semnalele transmise prin intermediul *umbrei* (războiul) sau a *animei* (Maria Bogdan) au menirea salvgardării unităţii creştine, funcţionale numai prin exercitarea proporţională a rolului fiecăruia. Revenirea primului narator în finalul romanului repoziţionează ierarhic fiecare dimensiune, confirmând rolul suprem al Autorului. Nu trebuie însă neglijată valoarea fiecăreia, întrucât imanenţa triadei este conferită de subordonarea şi dependenţa dintre elemente ce se condiţionează reciproc.

În prozele lui Radu Petrescu există transpuneri ale miturilor. Nu avem de-a face însă cu o transformare a acestora în ficţiuni, demers care ar duce la desacralizarea lor, ci cu accente, nuanţe sau cu o formă de manifestare discretă şi voalată a miturilor, scrierile făcând parte astfel din categoria eschatipurilor[28]. Se expune astfel un traseu paralel: povestea personajelor se raportează la mituri originare, acestea fiind astfel imaginea reflectată în oglindă a personajelor.

Aşa cum Joyce reia scene din *Odiseea,* Radu Petrescu reia scene nu doar în *Matei*…, dar şi în *Ce se vede*, doar că perspectiva este pusă în cârca 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 însuşi, textul îşi este tată sieşi, în *Ce se vede*, prin tema aceasta a corporalizării ideilor şi a mesajului cu ajutorul personajelor, dar şi al conştientizării lor că sunt fiinţe de hârtie, iniţiativa scriitorului îşi continuă traseul de a sugera viabilitatea textului.

Proiectul literar al lui Radu Petrescu constă în ipostazierea mitică a personajelor sale, astfel că ficţiunile vor relua traseul unor figuri mitologice pentru a demonstra crezul scriitorului târgovişte an care pare să se ghideze parcă după concepţia arhaică, general valabilă, conform căreia: „acţiunile omului nu sunt decât repetarea (imitarea) actelor revelate de către Fiinţele divine”[29]. Prin urmare, procedeele textuale, apelul la mituri şi 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 viaţă decât predecesorii noştri, istoria ne dovedeşte constant că direcţia este spre obârşie şi că totul are un sens circular. Există o forţă care restaurează echilibrul în lume şi în orice perioadă istorică şi literară această cenzură morală s-a simţit prin raportarea la trecut: negându-l, desfiinţând-l, elogiindu-l, lumea s-a pus mereu în legătură cu trecutul.

[28] Noţiunea de eschatip desemnează acea categorie de opere cu o schemă arhetipală care nu este dată de la început, ci se construieşte şi se finalizaează pe parcurs, componentele schiţând treptat un pattern; ele nu pornesc de la un arhetip dar se organizează într-unul spre finalul existenţei lor, (Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Ed. Polirom, Iaşi, 2006).

[29] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, ed. cit., p. 64.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Bibliografie

Bibliografia operei

Matei Iliescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.
O singură vârstă, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975.
Ce se vede, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979.
Părul Berenicei, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Bibliografie generală

Braga, Corin, *10 Studii de Arhetipologie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Ed. Polirom, Iaşi, 2006.
Caillois, Roger, *Omul şi sacrul*, ediţie adăugită cu trei anexe despre sex, joc şi război în relaţiile 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, *Dicţionar de simboluri (mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere)*, Traducere după ediţia din 1969 revăzută şi adăugită, vol. I, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995.
Durand, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, Traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Ed. Nemira, 1998.
Evseev, I., *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Ed. Amarcord, Timişoara, 2001.
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978.
Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase, I.- de la epoca de piatră la misterele lui Eleusis*, Traducere de Cezar Baltag, Editura ştiinnţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981.
Martin, Mircea, *G.Călinescu şi „complexele" literaturii române*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1981.

BDD-A23369 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)