Tensiuni şi recuperări identitare în *Ochii Maicii Domnului*

Emanuela ILIE

Key-words: *identity, masculine, feminine, quest, otherness*

Proza arghezianã cu totul particularã – şi, în punctele ei reuşite estetic, chiar spectaculoasã – care este *Ochii Maicii Domnului* a reuşit sã activeze cele mai variate ipoteze interpretative, atunci când nu a stârnit reacţii vehemente de respingere, precum cea a lui E. Lovinescu[1]. Desigur, aceste ipoteze analitice sunt stimulate de grile de lecturã distincte, care valorizeazã preeminent criteriul generic şi/ sau cel tematic. Ca şi în alte cazuri, însuşi G. Cãlinescu dã tonul exegezei, apreciind cartea drept „roman pedagogic, rousseauian, construit din problemele fundamentale ale vieţii: nunta, concepţia, circulaţia vitalã, ilegalitatea şi zãdãrnicia averii" (Cãlinescu 1982 : 819). Divinul critic corijeazã, astfel, subtil, o opinie anterioarã, cu totul exageratã, precum cea a lui Pompiliu Constantinescu, a cãrui cronicã de întâmpinare, apãrutã imediat dupã apariţia textului arghezian (în nr. 384, din 14 aprilie 1935, al ziarului „Vremea"), pare a miza exclusiv pe ceea ce ulterior se va numi „pactul autobiografic", din moment ce apreciazã discursul naratorial drept un discurs care „corespunde sieşi", în sensul cã divulgã datele esenţiale ale autobiografiei scriitorului (Constantinescu 1967 : 92)[2]. Cât despre includerea textului *Ochii Maicii Domnului* într-o categorie genericã, fie ea una bine definitã („roman" ori, dimpotrivã, „poem"), fie doar aproximatã, în urma sesizãrii

[1] În capitolul dedicat „poeziei epice urbane" din *Istoria literaturii române contemporane*, reputatul critic şi istoric literar executã romanul fãrã drept de apel, exilându-l în categoria „catastrofei". Opţiunea este astfel justificatã: „Fabula lui este însã un amestec neînchipuit de realitate deformatã, nu din intenţie pamfletarã, ci din simplã incapacitate de a o vedea, cu situaţii dramatice, cu neverosimilitãţi, cu lipsã totalã de analizã psihologicã şi neputinţa integralã a individualizãrii unor sentimente generale […] când nu e vorba a le exprima liric, ci epic, prin acte şi în dimensiunile cerute de viaţã, cu intenţii freudiene, inabil zvârlite – amestec de imposibilitãţi, de stângãcii, nesalvate nici de arta maximã a expresiei, cãci, depersonalizându-se şi voind sã se adapteze genului, scriitorul a uitat de a fi Arghezi, oricând interesant, pentru a se încerca într-o simplã naraţie" (Lovinescu 1989: 217).

[2] După aceşti critici, existã o serie întreagã de semne care sã valideze interpretarea romanului drept un text cu un puternic fundament autobiografic: ca şi Arghezi, eroul, Vintilã, a avut o copilãrie nefericitã, în sensul lipsei modelului patern suveran, iar la maturitate ajunge sã fie sedus (definitiv, totuşi, spre deosebire de autor), de cariera monahalã. Mama lui, Sabina, are la rândul ei unele pasiuni mãrturisite ale scriitorului, precum cea pentru „maşinãriile complicate" (Arghezi lucrând, se pare, chiar într-o şcoalã de meserii în Geneva, la „dinţi de aur, inele, capace de ceasornice"), fascinaţia faţã de „noua religie, maşinismul" sau obsesia peregrinãrilor prin lume – episodul elveţian din roman este de altfel semnalat şi în biografia autorului. Ca şi Arghezi, Sabina detestã cãrţile de literaturã, având pentru roman „repulsia mâncãrii cu rântaş" etc.

„Philologica Jassyensia", An VI, Nr. 2 (12), 2010, p. 75–83

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Românã „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

interferenţelor generice („roman liric" sau „poem epic"), un rol decisiv în indecizia critică trebuie să-l fi avut chiar opţiunea auctorială, punctată într-un element peritextual imediat vizibil: în ediţia ultimă de *Scrieri,* Tudor Arghezi îşi subintitulează opera „poem". Faptul poate fi justificat, fără nicio îndoială, de cunoscuta oroare a poetului faţă de roman[3], dar şi de necesitatea sa de a-şi valida întreaga operă literară drept un ansamblu coerent, unificat sub semnul poematicii.

În studiul de faţă, nu ne-am propus, însă, analiza factorilor care au determinat opţiunea lui Arghezi pentru această formulă literară. Ne limităm, prin urmare, la simpla enumerare a posibilelor motivaţii care l-ar fi făcut pe scriitor să se lase finalmente sedus de forma literară atât de disprețuită: o posibilă motivaţie pecuniară, slăbiciunea de a fi răspuns unei cereri a pieţei literare sau, în sfârşit, un orgoliu creator, un fel de „pariu cu sine" ce viza autodepăşirea. Intenţionăm, în fapt, să relevăm tensiunea identitară ca impuls primordial al acţiunii protagoniştilor din *Ochii Maicii Domnului* – ceea ce ar sugera, desigur, în alt plan, chiar semnificaţia de prim rang a temei identitare în opera şi biografia autorului însuşi[4]. Preocuparea auctorială pentru propriile sinuozităţi ale alterităţii interioare trebuie să fi avut, este adevărat, un rol esenţial în alegerea subiectului romanului apărut în 1934. Acest „poem" narativ pare a ilustra cel mai bine concepţia autorului despre raportul inextricabil dintre identitate şi alteritate, despre jocul de umbre şi lumini presupus de alteritatea interioară, despre dinamica identităţilor complementare în sânul aceluiaşi eu sau între euri aparent cu totul diferite, dar în esenţă complementare. În fapt, romanul alcătuit din trei părţi reconstituie două biografii, axate, după cum am mai precizat, chiar pe tensiunea identitară. Prima, redusă ca dimensiuni, recompune copilăria lui Vintilă Voinea, într-o manieră excesiv liricizată, amintind nu atât de *Cartea cu jucării* (1931), cât de primul volum al ciclului *La Medeleni* al lui Ionel Teodoreanu. Singurele personaje ce apar în debutul cărţii lui Arghezi sunt copilul fericit, ce nu percepe încă lipsa unui părinte, suplinit deocamdată cu totul de celălalt, şi mama extrem de grijulie cu „odorul" pentru care joacă şi celelalte roluri familiale, sfârşind aproape prin a-l sufoca în încercarea de a-l proteja de lumea de care femeia crede că s-a rupt în întregime.

Imediat, naratorul consideră necesară o incursiune în trecutul Sabinei, care să explice obsesiile eroinei, tentativa de autoclaustrare, sociopatia, disprețul total faţă de clasa din care face parte. Din acest motiv, a doua parte a cărţii, cea mai întinsă, este consacrată formării anterioare a personajului feminin, ce îi recuperează trecutul nu prea îndepărtat, expediind însă în doar câteva pagini copilăria nefericită – alături de doi părinţi „întâlniţi ca nişte drumuri orientate diferit", convinşi de calităţile lor paterne, dar preocupaţi de fapt doar „să-şi ascundă un zbucium şi o suferinţă de ochii prea apropiaţi ai celuilalt" – şi adolescenţa fascinată, compensatoriu, de geniul

[3] Atitudinea lui Arghezi faţă de hulita specie romanescă apare, tranşant, în articole precum *Autorii de opinii* ori *Ion de d. Liviu Rebreanu sau Cum se scrie româneşte*.

[4] Deloc întâmplător, dualitatea eului este una dintre obsesiile epitextelor semnate de Arghezi. Viitorul scriitor utilizează, spre exemplu, constant termenul „eu" în corespondenţa cu Arétie Panaitescu. Tot aici, divaghează frecvent pe tema pluralităţii eului în filosofia contemporană, când nu îşi manifestă direct teama de plictisul declanşat de fiinţa văzută banalizat, facil, ca simplă individualitate. Dimpotrivă, pe tânărul Arghezi, admirator declarat al lui Nietzsche, îl preocupă dualitatea eului lăuntric, eul văzut ca alteritate, ca pluralitate (Arghezi 1982).

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

tehnicii moderne întruchipat de maşină. Această obsesie a personajului feminin este, indubitabil, un semn al indistincției sale identitare. Din această perspectivă, Sabina încarnează o concepție auctorială provocatoare pe care, până la apariția acestui roman, scriitorul şi-o mărturisise în *Icoane de lemn* şi *Tablete din ţara de Kuty* şi pe care o va sintetiza în *Manualul de morală practică*. Adept al unei teorii a cărei modernitate nu mai trebuie demonstrată, conform căreia sexul pur reprezintă o idealitate, o stare limită spre care natura doar tinde, Arghezi percepe ființa ca sediu al unor tensiuni definitorii, ca un hibrid alcătuit din trăsături masculine şi feminine, trecute, prezente şi viitoare. De aici, atracția scriitorului pentru „ființele incomplete”, în care tensiunea identitară este evidentă, determinată de revolta ori măcar exacerbarea trăsăturii ce ar trebui să fie, dacă nu anihilată cu totul, măcar mascată[5]. Sabina din prima tinerețe este un asemenea hibrid feminin modern, desigur, nici o secundă ridiculizat, dat fiind faptul că naratorul îi culpabilizează familia şi educația pentru această identitate în care coexistă contrariile de gen: „educația pe care o primise făcuse din Sabina o jumătate de băiat”, cu „puteri de hotărâre” mai degrabă masculine. Nu e surprinzătoare, de aceea, convertirea fecioarei dintr-un simbol taumaturgic (care vindecă, în anii adolescenței, bolnavii veniți pe moşie numai printr-o singură privire) într-o posedată a duhului tehnicii, visându-se preschimbată în maşină, deci într-o imagine a paradisului artificial percepută drept singura perfecțiune posibilă. Masculinizarea fetei fascinată de zeul automobil, pentru care „trusa cu chei şi cleşti a fost singura podoabă feminină”, explică şi cealaltă mare pasiune a Sabinei, duhul peregrinărilor, care o transformă într-un fel de Goldmund feminin, determinând-o să părăsească „porumburile îngălbenite ale şesului dac către lacurile lui Wilhelm Tell, oglinzi liniştite ale Alpilor stâncoşi.” Dintre numeroasele călătorii ale eroinei, experiența elvețiană rămâne totuşi singura care justifică interesul crescut al naratorului, ce îi acordă de altfel cea mai mare parte a cărții, abia aici un *bildungsroman*.

Episodul helvet, care intervine „ca o intarzie prețioasă şi bizară în structura romanului-poem, constituind o divagație aparentă, dar aparținând ca viziune zonelor profunde ale imaginarului arghezian” (Balotă 1979: 283), descrie parcul de la Saconnex, un univers bizar, supus unor reguli ce depăşesc vizibil granițele normalității. Aici va avea loc inițierea Sabinei în tainele vieții, mai exact în meandrele de nepătruns ale vieții psihice. Doar aparent, parcul, ce ascunde un sanatoriu de lux, este unul edenic, încremenit într-un *illo tempore*

[5] În poezie, exemplele sunt puține, dar sugestive: fătălăul sau unii ocnaşi din *Flori de mucigai*. Proza lui Arghezi abundă, în schimb, în asemenea figuri anormale, pe care natura, ironică în fond, le-a marcat „cu un stigmat, văzut sau nevăzut, fizic sau moral, sentimental sau cerebral”, ceea ce se întâmplă mai des în noile forme de civilizație, care „tind să atenueze contrastele sexuale, efeminând pe băieți şi virilizând fetele”. Scriitorul urmăreşte cu minuție trăsăturile fizice, fiziologice şi/sau caracteriale ori vestimentația ce convertesc feminitatea incertă într-o hilară, rareori de compătimit, masculinitate (a se vedea, de pildă, prințesa Maria, „figură de androgin lipsită de farmecele dulci ale femeii fotografice”, femeia-bărbat din *Doi camarazi*, prezidenta din *Tablete din Ţara de Kuty*). Ori, dimpotrivă, ceea ce transformă masculinitatea îndoielnică într-o dezgustătoare feminitate (ca în cazul arhiereilor – tip de *garçonne* care, „încetând să fie femeie când încalță pantalonii, e în neînstare să devie bărbat din pricina prezenței în pantaloni a lucrului abandonat.”). În fine, pamfletarul Arghezi vede o culme a ridicolului în„femeia-băieți […], viţelul cu două capete al femeii”, caricaturizată în fraze suculente în *Hibridul feminin modern* (Arghezi 1993: 71–75).

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

> Timpul se învârtea rostogolit în iazurile lui cu mai multe funduri şi apărea o secundă la chemarea ceasornicului din vârste, ca un cadavru de fantomă, încremenit, cu ochii cenuşii şi învelit într-o cămaşă de undă albă (Arghezi 1965: 30).

Tot jocul straniu al unor aparenţe, când înşelătoare, când devoalate crud, îi fixează iniţial funcţia preponderent taumaturgică, accentuându-se în repetate rânduri că parcul este menit salvării sufletelor chinuite de fantasme, de complexe adânc ocultate în subconştient. În esenţă, însă, este vorba de un spaţiu malefic, în care conduc „valori de subversiune" (Balotă 1979: 216) – urâtul, grotescul, monstruosul, trivialul, macabrul – justificând, aşadar, o potenţială comparaţie a acestui infern cu cel din *Florile de mucigai*. Universul de la Saconnex, semănând cu o rezervaţie naturală, în care vegetaţia şi fauna cunosc o regresiune într-un veritabil paradis, nu este defel unul deschis, şi în nici un caz unul salvator, ci unul ermetic, o altă monadă, în care şi Sabina va simţi în final recluziunea.

Viziunile provenite din acest „putregai subtil de la Saconnex" capătă cele mai neaşteptate chipuri, prezentate de un narator deghizat, el însuşi, într-un psihanalist preocupat de înlăturarea măştilor sociale, de sinele în care sunt ocultate, cum spuneam, tendinţe stranii şi complexe terifiante. Parcul solitar se umple, treptat, cu monştri înspăimântători, ca *Grădina desfătărilor* lui Bosch sau *Infernul* lui Blake. Exemplele de indivizi marcaţi de o alteritate ostilă, terifiantă, chiar demonică sunt numeroase. Şocant e, mai mult decât propriii pacienţi, bizarul doctor Marc Gauthier, a cărui terapeutică este bazată pe o filosofie anormală despre viaţă, în care centrale sunt două teorii, considerate de el axiome: „omul este o ciupercă" şi „omul este un animal nebun". Prima pleacă de la ideea fragilităţii cărnii şi

> importanţa fiziologică derizorie a omului, egală cu această băşică a pământului, născută subit şi lăsând, scufundată dintr-odată, un cadavru mai consistent decât corpul viu, dar şi faptul că maladiile se pot prinde numaidecât de pasta lui fragedă şi puhavă (Arghezi 1965: 41),

iar a doua de la convingerea că „în el germinează, ca un ferment imponderabil şi ca o funingine translucidă, şi bolile morale, acestea vindecabile". El însuşi este „niţeluş atins, detracat prin contactul cu bolnavii lui atinşi de confuzie şi halucinare", câtă vreme cântă, pe o bancă din parc, *Metamorfozele*, în original chiar, acompaniat de o chitară şi de papagalul pe care îl învăţase „o sentinţă de filosofie care-i rezuma doctrina, ca un preot: Amen!" Mai mult, are ambiţia de a trata omul, „animalul nebun", singurul care îl mai interesează, printr-o metodă terapeutică originală, care stârneşte ilaritate: scoate bolnavul din mediul său natural şi îl transportă într-o lume de senzaţii nouă, prin băi prelungite, luxoase, printr-un „confort de padişah, cu sclave care îl ungeau cu mirodenii alese în flacon, în conformitate cu mirosul bolnavului, de obicei atras de lavandă, de busuioc, de cimbru, şi, în majoritate, de leuştean", pe fundalul unei muzici îndepărtate, evident, de chitară. Manii periculoase conduc şi pe ceilalţi doctori, dintre care naratorul se opreşte cu precădere la Sandoz, cel fascinat de puterea creierului (pe care îl percepe ca unica instanţă supratemporală) şi de regnul animal, căruia speră să îi redea, într-un soi de eden organizat de el la Saconnex, armonia preadamică. Nu poate fi omis nici doctorul Ax, fost asistent la institutul de medicină legală, înconjurat de legende ce îl asociază cu un fel de Frankenstein modern, fascinat de ciopârţirea

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

meticuloasă, noaptea, a cadavrelor primite ziua („legenda povestea isprăvile de fachir, de strigoi şi de profanator ale medicului”), absorbit şi acum, la Saconnex, de ideea reîntineririi posibile şi a reînvierii printr-un procedeu cel puţin bizar (tăierea cadavrului în două jumătăţi şi… spălarea lui în nenumărate ape, până la întinerire!)

În galeria de psihopaţi şi sociopaţi sunt incluşi în special pacienţii de la Saconnex, prin care Arghezi construieşte un ciudat univers teratologic, atins de morbul descompunerii şi al morţii lente, ce pare a cuprinde întreg sanatoriul şi chiar întreaga umanitate: doamna Alina Ducroc, domnişoară bătrână – încă neconsolată după moartea singurului logodnic – internată la sanatoriu într-o noapte în care apare, culme a ridicolului, cu un coş ce conţine o pisică şi un misterios cocoş pe jumătate descompus, deci sugestii ale intrării lente în putrefacţie (nu doar) ale regnului animal. Un alt bolnav este convins că se întâlneşte cu diavolul, ce îi apare ca un urs din care smulge câteva fire de blană, dovadă certă, în ochii doctorului, a întrupării demonice. Un celebru director de bancă dă în mintea copiilor, scoate limba la subalterni, îi imită, se îmbracă cu pantaloni scurţi şi bluză de marinar; în fine, un misterios pensionar al sanatoriului, autointitulat „Omul Natură”, îmbrăcat şi pe cel mai cumplit ger în capot şi sandale, ţine conferinţe, preferabil la răspântii, despre simplitatea naturală, convins că oamenii se vor dezbrăca de paltoane şi blănuri, urmându-l fericiţi în cămăşi etc. etc.

Raportul firesc dintre identitate şi alteritate este însă cel mai vizibil încălcat în cazul altor personaje de la Saconnex. Ne referim la cele mai stranii întruchipări ale anormalităţii identitare din roman, în speţă cele reprezentate de alţi pacienţi internaţi în sanatoriu: cei patru tineri identici, descendenţi dintr-o veche familie de aristocraţi, înconjurată de o aură de legendă. Aduşi într-o seară, într-un automobil închis, de un călugăr cordilier, cei patru „par o sfidare a legilor naturii, în virtutea cărora orice fiinţă umană îşi are propria ei ireductibilă individualitate şi unicitate” (Anghelescu 1988: 119). Grupul de ciudaţi fraţi gemeni, „născuţi doi câte doi”, pare alcătuit prin multiplicarea unui singur trup, având ca rezultat patru fantoşe mânuite de un păpuşar crud, amintind pe undeva de *Manechinele* lui Bruno Schultz:

> păreau că dansează de la mijloc în sus. Ei purtau cu toţii barbişonul muşchetar şi mustaţa lungă a păpuşilor de porumb. Mergând alături, ei se uitau unii la alţii cu un sentiment de dezgust, marcat cu exagerare pe fizionomiile compuse, şi îşi întorceau capul cu groază, ca de la nişte oameni care s-ar hrăni, scoţându-le din buzunar şi ducându-le deasupra gurii, ca nişte macaroane, cu viermi. Umerii le jucau în ritm aderent cu braţele, care se apropiau de şolduri şi se depărtau, braţele se frângeau în cadenţă, mâinile cu degetele deschise păreau că prind ceva şi că-i dau drumul (Arghezi 1965: 74).

Lipsiţi de orice urmă de personalitate, cei patru Filipi sunt diferenţiaţi doar prin culorile care li se atribuie de către medicul Gauthier, fascinat tocmai de perfecta lor identitate, pe care nici nu încearcă să o explice cu mijloacele ştiinţei: „M-am gândit că avem de-a face cu un singur Filip în patru trupuri aparente, adică toţi patru făcând unul singur”. Complicatul hibrid pare totuşi a sugera, la o analiză mai profundă, precaritatea identităţii fiinţei umane într-o eră tehnicizată, nevoia de substituire a fiinţei din ce în ce mai mult artificializată sau chiar necesitatea unei alterităţi care să anuleze o identitate nedorită (o temă ce va apărea frecvent în

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

literatura postmodernă – a se vedea, spre exemplu, romanele lui Max Frisch: *Homo faber, Eu nu sunt Stiller* ori *Numele meu fie Gantenbein*).

Revenind la protagonista romanului, trebuie să observăm faptul că finalitatea crudei inițieri în sine a personajului feminin este una negativă, căci *cathabasis*-ul experimentat de Sabina la Saconnex îi împinge ființa spre o nedorită mortificare, simbolizată de viziunile ei coşmareşti, în final chiar escatologice:

> I se părea că umblă prin regiuni cojite, prin lucruri dărâmate, prin tencuielile risipite ale unui maidan imens, prin cenuşă, prin funingini, prin rumeguş, la o periferie de oraş, unde încep amintirile tuturor osemintelor şi câmpul cioburilor aruncate, cutiile strivite, cristalele şi porcelanurile amestecate cu un gunoi universal; ceea ce s-a spart, s-a stricat şi s-a răscopt. Fără să ştie, Sabina ajungea la marginea ei însăşi, ieşise din lăuntrul ei dincolo, în afară din sine, în zona asemănărilor din specia nul (Arghezi 1965: 31).

Detaşarea inițială cu care personajul asistă la spectacol lugubru[6] al dezumanizării petrecut în şedințele de pseudoterapie de la Saconnex face loc, treptat, unei trăiri din ce în ce mai acute, până la o intensitate extremă a privirii spectacolului transformat în destin şi, de aici, la senzația co-participării la un evenimențial tragic. Această „apologie a maculării" (Popa 1974: 103) sfârşeşte prin a o atinge pe nesimțite, dar iremediabil. Sabina va înțelege, ea însăşi – deloc întâmplător, atunci când la sanatoriu se petrece o crimă abominabilă – faptul că „atmosfera de aproximații şi de fracții" de la Saconnex îi distruge propriul psihic, atins de „morbul complicației", simptom decisiv al efasării identitare.

Ek-stazia totală a vieții, alienarea pe care o percepe Sabina la capătul crudului examen al sinelui de la Saconnex („Total general: neant... Ridicând topografia vieții întregi, rămânea harta unui gol întins") nu pot fi însă definitive, naratorul arătându-se convins de faptul că o viață începe „de mai multe ori." Dar această alienare explică viitoarea opțiune a eroinei, care primeşte încă o şansă, pe care o fructifică într-un mod previzibil: ireala poveste de dragoste, începută în trenul ce o poartă dincolo de granițele Elveției. În economia romanescă, episodul erotic nu are, însă, o miză prea mare (ceea ce determină, credem, şi deficiențele lui stilistice). Întâlnirea şi fascinația imediată pe care o exercită chipeşul căpitan William Horst asupra fecioarei dezgustate de lume sunt, în orice caz, neverosimile; impresia de inserție neatentă, insuficient lucrată stilistic, o lasă şi discuțiile începute de cei doi necunoscuți, ce sar peste orice formalități şi schimbă direct păreri despre golul fizic şi cel mental, despre misterul sângelui şi moarte, apoi citesc cu voce tare din *Cântarea Cântărilor*, prilej să conchidă că sunt făcuți unul pentru celălalt. Logodna mistică din tren (nelipsită, e drept, de o oarecare poezie), se cere prelungită, după coborâre, într-un mister al dragostei carnale. Acesta va fi împlinit fără întârziere, într-un hotel francez. Iubirea dintre Sabina şi Horst, deşi consumată la temperatura înaltă a sentimentului unic în viața indivizilor aleşi, este amenințată însă imediat de un simbol al morții, care tulbură conştiința femeii – un păianjen uriaş, imaginat de

[6] Imaginea poate fi subsumată, fără nicio îndoială, ideii de carnaval resimțit drept sărbătoare a alterității odioase, în care se „celebrează perioada de derivă a Universului atunci când ordinea se prăbuşeşte. Opusul ei – dezordinea – triumfă, iar însuşi cosmosul este învins de haos" (Stoichiță, Coderch 2007: 14).

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

candelabrul de deasupra patului nupţial. Firesc, aşadar, nu mult după aceea, eroina este regăsită într-o mănăstire, unde-şi caută fosta slugă, devenită Maica Pulcheria, singura căreia-i povesteşte tragica întâmplare ce i-a determinat transformarea „viscolului personalităţii” într-o „catapeteasmă fără icoane: moartea accidentală, enigmatică a lui Will, care a adâncit-o în abisul sufletesc pe care îl percepuse la Saconnex, în certitudinea că, dincolo de învelişul subţire al aparenţei, sufletul îi ascunde aceeaşi demonie ca a lumii din sanatoriu: „Ca într-un zmârc negru, bălăcesc în el nişte făpturi urâte, de mocirlă, alunecă unele peste altele şi vor să iasă de acolo, şi cad şi iar se ridică”.

Partea finală a cărţii cuprinde formarea fiului Sabinei, Vintilă Voinea, un alt om-insulă, un hibrid provenit din bizara împerechere a fecioarei atrase de terestru, de mecanicul amorf şi îndrăgostitul de aer şi zbor. Personajul îi va recunoaşte, de altfel, prietenului ce i se va dovedi de fapt unchi:

> Sunt un hibrid, Ştefan. [...] Nu pot utiliza nici pe englezul aventurier din sângele meu, nici puterile de hotărâre ale mamei. Sunt urzit din două materiale ce nu se urzesc între ele: beţe şi lână. Nu merg împreună (Arghezi 1965: 205).

Chiar dacă este crescut de o mamă care se străduieşte să facă insesizabilă absenţa figurii paterne în sufletul băiatului, Vintilă devine un ins fracţionat, funciarmente contradictoriu, având o pronunţată vocaţie a ratării – a ales matematica, şi nu pictura, iar opţiunea a sfârşit prin a-i determina o puternică senzaţie a nemulţumirii de sine, a unei apăsătoare frustrări (alta pe lângă cea determinată de absenţa tatălui, evident), ce îi acutizează aceeaşi impresie de vid interior pe care o trăise şi mama lui. Tragismul personajului poate fi explicat, desigur, şi prin faptul că, având o mamă autoritară, Vintilă devine lipsit, el însuşi, de autoritatea masculină. Deficitara autoritate îi este însă suplinită de un exces de sensibilitate care, combinată freudian cu obscura dorinţă a fiului de a se substitui tatălui, îi determină şi bizara dragoste faţă de mama în care vede concentrată întreaga exterioritate. Traiul în doi căpătă tot mai mult, exact din acest motiv, aparenţa unei nevinovate relaţii matrimoniale care exclude cu totul o altă prezenţă umană. De aici, spre exemplu, felul în care îşi apropie, ca un fetiş erotic, degetarul Sabinei, sau manechinul de cârpă pe care aceasta lucrează. De aici, şi strania înstrăinare de lume cu care înţelege adolescentul să celebreze, după moartea femeii, cultul matern, romanul arghezian ilustrând perfect cauzalitatea, formele şi modalităţile de construcţie ale mariolatriei.

Departe de a prezenta personaje monostadiale, această proză a lui Arghezi ilustrează, dimpotrivă, faptul că

> insul are de străbătut diferite stadii, care sunt acelea ale unei involuţii morale, spirituale şi sufleteşti, stadii ce presupun tot atâtea metamorfoze ale omului fragmentar, contrafăcut, incomplet (Anghelescu 1998: 114).

Chiar dacă debutul romanului pare a exclude, prin suavitatea şi candoarea cu care este înfăţişată prima copilărie a lui Vintilă, o viitoare decădere sau măcar o alterare a protagonistului, aceasta va fi evidentă pe parcursul ultimei părţi. Tradusă iniţial prin înstrăinarea de ceilalţi, decăderea personajului este determinată de această accepţie diferită pe care o dă noţiunii de „iubire maternă”, deloc străină de

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

complexul lui Oedip. După moartea mamei, tânărul insuficient maturizat se vede lipsit deodată de singurul sprijin, singura certitudine a vieții proprii, şi are, ca şi cea pierdută, senzația de neant interior: „Sunt covârşit şi anulat – şi e toată mulțumirea mea că respir exclusiv în golul pe care l-a lăsat Ea. Nu e numai mama mea, e toată iubirea mea, tot gândul meu, idolul meu total". Vintilă se adânceşte într-o suferință nemăsurată, într-o durere lipsită de orice mângâiere creştină, pe care i-ar fi putut-o oferi ideea consolatoare a ne-morții mamei, ci a întoarcerii ei în sânul paradisului divin. Tânărul încearcă, inițial, să recreeze, mintal, paradisul familial pierdut, după care este nostalgic, atribuind moartei virtuți pe care nu le-a avut sau declarând, obsesiv, că „ea nici nu a murit". Treptat, Vintilă prezintă simptomatologia unei regresiuni afective şi comportamentale tipice: se izolează de ceilalți, recapătă limbajul infantil, asemeni pensionarului de la Saconnex, se arată afectuos cu obiectele care mai poartă încă identitatea mamei, îi vorbeşte neîncetat etc. Interesant e faptul că, în centrul *imago*[7]-ului construit cu minuție, o poziție centrală revine unui simbol al alterității, manechinul de cârpă al moartei, care produce celui viu o „alterare a vederii", pecetluindu-i o periculoasă „intrare într-o închisoare a imaginarului"[8].

Eforturile făcute de rudele recuperate miraculos sunt inutile; nici măcar bunica, doamna Şileriu, nu îl mai poate readuce la realitate. Refuzând cu obstinație să îi substituie mamei o altă figură feminină, tânărul ajunge să îşi implore propria moarte pentru a o reîntâlni. Transformarea finală a personajului, punctul în care pierderea sinelui –presimțită încă de la moartea mamei – are loc într-o mănăstire, în care Vintilă ajunge printr-un capriciu al hazardului, ca şi în cazul lui Medardus, protagonistul din romanul hoffmannian *Elixirele diavolului*. Doar aici, personajul pare a ieşi cu totul de sub influența unei lumi degradate, maculate şi ostile, de care excesiva grijă a mamei îl ferise inițial. Şi tot aici lui Vintilă îi pare posibilă mult dorita uniune, mistică de data aceasta, cu chipul mamei, care-l posedă şi în moarte. Recunoaşterea finală a mamei în chipul Mariei aminteşte de o scenă similară din opera scriitorului romantic german, în care călugărul Medardus suprapune, sub influența licorii diavoleşti, imaginea iubitei, suava Aurelia, peste a icoanei întruchipând-o pe sfânta Rozalia. Confuzia, chiar dacă pare neverosimilă, este explicabilă în trama romanului şi devine un subtil coeficient, un truc structural ce unifică debutul şi finalul, reluând practic un segment al narațiunii părăsit după primele pagini: relația Sabinei cu fiul ei, pură, e adevărat, ca cea exemplară – a Madonei cu Pruncul – se va prelungi, compensatoriu, într-o altă relație mistică, cea a călugărului cu Fecioara, ce transcende cu totul altfel granițele normalității. Figura mariană se converteşte, astfel, pentru protagonist în alteritate unică. Altfel spus, în rațiunea însăşi a existenței şi, implicit, în sursă esențială a recuperării identitare.

[7] Termenul «imago», preluat după un roman celebru în cercurile psihanaliştilor, scris de Carl Spitteler în 1906, desemnează la Carl Gustav Jung o reprezentare inconştientă prin care subiectul îşi conturează imaginea despre propriii părinți (Roudinesco 2002).

[8] Sintagme utilizate de Bernhild Boie, în paginile consacrate analizei raporturilor dintre Nathanael, protagonistul celebrei nuvele hoffmanniene, *Omul cu nisipul*, şi manechinul fără viață asociat Clarei (Boie 1979: 220).

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)

Bibliografie

Arghezi 1965: Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului*, în *Scrieri IX*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură.
Arghezi 1982: Tudor Arghezi, *Autoportret prin corespondenţă*, Bucureşti, Editura Eminescu.
Arghezi 1993: Tudor Arghezi, *Manual de morală practică*, Galaţi, Editura Porto Franco.
Anghelescu 1988 : Adrian Anghelescu, *Barocul în proza lui Arghezi*, Bucureşti, Editura Minerva.
Baudrillard, Guillaume 2002: Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterităţii,* Piteşti, Editura Paralela 45.
Brion 1970: Marcel Brion, *Arta fantastică*, Bucureşti, Editura Meridiane.
Boie 1979 : Bernhild Boie, *L'homme et ses simulacres*, Paris, Librairie José Corti, p. 220–221.
Călinescu 1982: George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva.
Chevalier, Gheerbrant 2000: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis.
Cioculescu 1947: Şerban Cioculescu*, Aspecte epice contemporane*, în „Revista Fundaţiilor Regale”, serie nouă, an XIV, nr. 1, ianuarie 1947.
Constantinescu 1967: Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 1, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
Crohmălniceanu 1972: Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Bucureşti, Editura Minerva.
Jourde, Tortonese 1992: Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double*, Paris, Nathan.
Lovinescu 1989: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900 – 1937,* Bucureşti, Editura Minerva.
Piru 1968: Al. Piru, *Panorama deceniului literar 1940–1950*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
Popa 1974: Mircea Popa, *Spaţii literare*, Cluj, Editura Dacia.
Rank 1997: Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Iaşi, Institutul European.
Roudinesco 2002: Elisabeth Roudinesco, *Dicţionar de psihanaliză*, Bucureşti, Editura TREI.
Stoichiţă, Coderch 2007: Victor Ieronim Stoichiţă, Anna Maria Coderch, *Ultimul Carnaval. Goya, Sade şi lumea răsturnată*, traducere din limba engleză de Delia Răzdolescu, Bucureşti, Editura Humanitas.

Tensions and Identity Recoveries in *The Mother of God's Eyes*

Tudor Arghezi's first novel, *Ochii Maicii Domnului* (*The Mother of God's Eyes*), is focused on the identity themes: the long series of the oppositions and formation novels or the subtle dynamics between the masculine and the feminine, the identity and the otherness recommend this text as a meditation about the quest of the inner essence and, in the same time, the profound need of the other.

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi
România

BDD-A947 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 22:46:58 UTC)