

PLURALISMUL PERSONAJULUI ÎN IMAGINI ARHETIPALE

The pluralism of the character in archetypal images

**Odette ARHIP, Professor Ph.D.,
Ecological University of București,
Cristian ARHIP, Assistant Professor Ph.D.,
“George Enescu” University of Arts, Iași**

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 archetypal 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 mythical and archetypal areas, having also key-functions. Each character offers new possibilities for interpretation, creating as well a feminine paradigm with negative connotations because of the author's misogyny. The biographical reality of the writer (the lack of his mother's love) strikes a tragic cord, being impossible 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 denunțat caracterul androcentric și falocentric al culturii și literaturii occidentale, ajungându-se și la o re-interpretare a celebrului mit al lui Oedip. Acesta s-ar fi înșelat de două ori. Prima greșeală constă în răspunsul greșit dat Sfînxului („Om”), pentru că termenul include abuziv și femeia – semantic, subtilitatea distincției este mai ușor de urmărit în limba engleză (Cavarero, 2000, 49). Astfel, devine posibilă și a doua greșeală pe care o comite – nu își recunoaște mama, pentru ca nu individualizează femeia și 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, și scriitorul român are un statut de copil orfan și, 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 definiție lămuritoare aparține aceluiași Mircea Eliade: „Mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos, al începuturilor. Altfel zis, mitul povestește cum, mulțumită isprăvilor ființelor 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 instituție. E, așadar, întotdeauna povestea unei *faceri*: ni se povestește 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 și arhetipul (Durand, 1977, 75). Uzitând de o comparație implicită, Durand conchide că mitul

joacă rolul unui regizor, care împarte rolurile în durata culturilor, dar și în viața 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) desfășoară 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 inconștient colectiv, indică prezența în psihic a anumitor forme de universală răspândire... Inconștientul colectiv nu se formează pe parcursul vieții individului, ci este moștenit. El constă din forme preexistente – arhetipurile – care pot deveni conștiente doar în mod mijlocit și conferă conținuturilor conștiinței o formă bine determinată (Jung, 1994, 22).

Mitul *Meșterului Manole* își dovedește concretețea doar în romanul *Patul lui Procust*. Romanul, mai mult decât alte specii, generează drame și tensiuni ce țin atât de conștiință, cât și de existența umană, însă la capătul acestora se va întrezări mereu o concepție mitică asupra lumii: „De câte ori încearcă să privească în față, *până la capăt*, tensiunile existenței și ale conștiinței, (ale condiției umane, așadar), romanul întâlnește dincolo de ele o imagine mitică a lumii și a destinului omului...” (Crețu, 1982, 20). Dintr-o perspectivă euristică tradițională, se evocă un reper mitic binecunoscut: jertfa impusă de creație. Jertfa și ofranda sunt ritualuri sacrificiale care asigură comunicarea simbolică a oamenilor cu divinitatea. Acesta este un fapt vechi de cultură universală: „Jertfele omenești și jertfele animale nu sunt decât evocări solemne ale asasinatului primordial.” (Eliade, 1991,98).¹ Religiozitatea primitivă împlânzește actul violent mai greu de acceptat pentru omul modern. O victimă unică, victima ispășitoare, se substituie tuturor membrilor comunității.

Pentru câmpul mitic al *Meșterului 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 fața unei comparații abisale din care conchidem că naratorul – personaj își transfigurează iubita într-o esență a destinului său de autor accidental.

Balada consacră adevărul axiomatic conform căruia orice creație își are un suflet al său. În concluzie, narațiunea lui Fred este însuflețită de prezența d-nei T. Motivul jertfei/al jertfirii iubitei întru creație este anticipat de categoria arhetipală desprinsă din mentalitatea populară, care spune că primul ivit va fi și primul jertfit: „Cel dintâi pe care îl aduce soarta, e merit 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 condițiile în care individul își pierde o serie de trăsături specifice și se metamorfozează în arhetip. Ana este un asemenea arhetip, iar d-na T. devine arhetipul revitalizat din roman. Ea ni se înfățișează deopotrivă ca prim interlocutor al autorului, întâia protagonistă și cel dintâi narator. Mai greu de argumentat este postura de femeie jertfită. Am menționat deja ipotezele

¹ Relevantă este, de asemenea, distincția *violență* vs. *sacru* – vezi: G. Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris, 1978: autorul demonstrează, făcând apel la cercetări antropologice și la mitologia greacă, că „Violența constituie inima adevărată și sufletul secret al sacrului” (p. 52), religiile urmărind oprirea marilor violențe (calamități, războaie etc.) tot prin violență – sacrificiul ritual.

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

Eroina este o „femeie hărăzită să fie iubită de toți bărbații”, inteligența sa debordantă stă sub semnul fluidității inefabile, iar sexualitatea diseminează în toate mișcările și gândurile. În preajma ei, Fred resimte acut un complex de inferioritate, evitând-o pe cât posibil. El riscă să își piardă personalitatea, dizolvându-și calitățile în fluiditatea copleșitoare. Actul creator înseamnă, la Camil Petrescu, renunțarea la Eros. Cu intenția de a-și desăvârși 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 forță și inspirație pentru a deveni creator de roman: „Știi că a început să-mi placă să scriu ?”- îi mărturisește la un moment dat autorului. Or, în ansamblul acestei componente mitice, un lector avizat și adept al gândirii pozitivistice ne-ar reproșa că Fred începe redactarea capitoului *Într-o după-amiază de august* după ce sciziunea cuplului fusese săvârșită. Să ne amintim că Mircea Eliade constată, în *Aspecte ale mitului* (Eliade, 1978, 41), că actualizarea unui mit într-o creație cultă devine indiferentă la succesiunea cronologică a faptelor. În romanul *Ulysses* al lui J. Joyce, numai anumite epifanii relevă mitul homeric, logica evenimentială fiind modificată. Concret, Fred Vasilescu pune capăt relației sale cu d-na T. pentru a-și urma destinul „impus” de Camil Petrescu - cel de scriitor. Intenția autorului este fondată pe caracterizarea făcută într-o notă a paratextului: Fred este recomandat ca fiind tipul bărbatului campion, „frunțaș” în tot ce întreprinde. Nu surprinde că își onorează și condiția de narator: „Ceea ce nădăjduiam s-a realizat. Fred Vasilescu s-a *ambalat* și întâmplarea a luat proporții. Mărturisesc că n-am avut nevoie de prea multe modificări, abia ici-colo de-am simțit obligația unor deslușiri, a câtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri...” (Petrescu, 1981, 42).

Câmpul arhetipal al lui *Don Quijote* își are sorgintea în una dintre componentele psihice și temperamentale ale lui Camil Petrescu. Fostul său coleg de școală, Constant Ionescu, credea sincer că aceasta era starea sa organică, donquijotismul fiind cel mai redutabil adversar al scriitorului nostru. Ladima e, în multe privințe, cavalerul spaniol silit să trăiască în mijlocul realităților românești 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 spiritualității catolice din Spania.

Enunțul emergent al câmpului arhetipal donquijotesco îi aparține 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 mișcă spetezele unei mori de vânt.” Două constatări se impun. Printr-un insolit procedeu de glisare arhetipală, Fred se metamorfozează în figura prietenului său de suferință, argument suplimentar că cei doi sunt măștile autorului. Epistola menționată, cu accente de dramatism, dar și de luciditate, ne permite să percepem în Ladima pe individul abulic care, în preajma morții, devine un om cu mintea sănătoasă. Nu pe Emilia ar fi trebuit să o venereze în timpul existenței sale ridicole, ci pe d-na T. Gestul e semnificativ pledând în favoarea considerării poetului ca erou donquijotesco, fiindcă celebrul hidalgo trăiește irațional, dar sfârșește cu o gândire limpede. O spune răspicat Tudor Vianu: „O importantă semnificație se leagă de episodul final al povestirii lui Cervantes. Don Quijote trăiește ca un nebun și moare ca un om cu mintea sănătoasă, recunoscând îndelungata lui eroare și rătăcire. Revenirea lui la bunul-simț se întâmplă numai atunci când resortul lui vital se frânge” (Vianu, 1955, 34). Suntem în fața unei

reprezentări arhetipale a morții ca panaceu al bizarei tulburări mintale. În aceeași logică a faptelor, nuanțăm reprezentarea femeii iubite, dar care nu știe că este iubită. Atât Dulcinea del Toboso cât și d-na T. s-ar încadra perfect în toposul „nu știe că nu știe.” Miguel de Unamuno e de acord: „Și după asta caută domnița pe care s-o îndrăgească. Și imaginea Aldonzăi Lorenzo, țărâna tânără și foarte chipeșă de care el fusese o vreme îndrăgostit, deși fata, se înțelege, habar n-avusese vreodată și nici nu-l băgase în seamă, deveni pentru el întruchiparea Gloriei și o numi Dulcinea del Toboso.” (Unamuno, 1973, 168). Într-o răbufnire delirantă, Ladima crede că triviala Emilia ar fi potrivită ca model ideal pentru maestrul picturii flamande: „Ah, și-o nevastă, o nevastă plinuță, albă ca tine, cu ochii mari, verzi, numai viață, strălucitoare de curățenie și sănătate... ca un model de Titian, așa 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 prapeliul său cavaleresc, primele persoane pe care don Quijote le întâlnește sunt două prostituate și, prin distorsiune, ele i se înfățișează ca cele mai încântătoare făpturi: „Și cele dintâi ființe omenești 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 și eroica sa aventură. Dar lui i se părură două încântătoare domnițe sau două jupânițe gingașe, ieșite în poarta castelului – căci drept așa ceva luă hanul – ca să se desfete.” (Unamuno, 1973, 83) De aceeași insanitate dă dovadă Ladima, percepând-o pe Emilia ca pe o creatură serafică, trăind într-o cameră ce strălucește de curățenie și 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, și pleci cu grija să nu lași nimic compromițător la fața locului”(Petrescu, 1981, 94).

Câmpul arhetipal *Hamlet*. Alături de Platon și, dintr-o perspectivă biblică, Shakespeare este un monument exegetic, reușind să inducă cititorului o aglomerare a contradicțiilor. Dramaturgul englez surprinde ca nimeni altul jocul antinomiilor prin ceea ce Camil Petrescu numește, cu o metaforă, „fiorul de vierme în trandafir”, iar Binele rămâne o incertitudine metafizică. Și personajul lui Shakespeare trăiește „drama condiției umane”, sintagmă proprie lui Cervantes, dar transpusă în conștiința sa. El percepe din plin „nebunia lumii”, dezordinea, analizează cu intensitate melancolică, acționând abia în final. Dramaturgul englez face efortul de a reaseza umanitatea în cadre existențiale clădite pe ideea de bine și de adevăr. Acest lucru este posibil prin faptele așa-zișilor „mari nebuni”. Compasiunea Ofeliei face trimitere la aparenta rătăcire a minții prințului ce se potrivește perfect idealului de om al Renașterii: „Ce minte-aleasă se destramă aici!...El, pilda tuturor s-a prăbușit!” Tragedia lui Shakespeare subliniază condiția ontologică a umanității bazată pe un paradox: înțelepciunea 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, violențe de tot felul, certuri, invidie, ură pe de o parte, și vigoare, stabilitate, seninătate, pe de altă parte. Cel puțin la sfârșitul feudalismului, ea rămăsese structurată pe jocul violenței sacralizate (Girard, 1978, 442).² Nu acest aspect este avut în vedere în *Hamlet*. Eventual, doar prin prisma deznodământului și a piesei în piesă, adică a asumării măștii, se poate detecta un *mise en*

² Girard,, alături de G. Frazer și mulți alții discută tema uciderii rituale a regelui – viața suveranului are valoare doar în măsura în care asigură bunul mers al naturii și al existenței poporului.

abyrne al topos-ului Carnavalului, moment în care libertatea și excesul forțează Adevărul să iasă la lumină (Stoichiță, 2007).

Posibile afinități între opera camilpetresciană și *Hamlet* sunt frecvente. Accesele de gelozie ale lui Ștefan Gheorghidiu apar după ce mama sa devine aliata unchiului Nae, în intenția de a-i spolia averea lăsată prin testament de celălalt unchi, Tache. Printr-un fenomen de transfer în inconștient, repudierea mamei face din Ela o victimă cvasi-inocentă. Susținem o subtilă constatare a lui G. W. Knight. Hamlet vede răul și vinovăția în persoana Gertrudei, dar și a Ofeliei: „Mai mult decât atât, Hamlet descoperă acum răul în ființa mamei sale, în fapta Ofeliei chiar: gândul său se îndreaptă spre ele, mai mult decât spre Claudius” (Knight, 1975, 188). Comportamentul Ofeliei este, cel puțin în debutul piesei, ambiguu. Ea ne apare docilă față de tatăl ei și dispusă să îl ispitească pe Hamlet pentru a-i cunoaște intențiile. În același timp, îi poartă o dragoste nedisimulată. Ela este și ea îndrăgostită de Ștefan, însă dă dovadă de mondenitate și, pragmatică, nu refuză ideea ca Nae Gheorghidiu să investească averea soțului în afaceri rentabile. O apropiere mai aprofundată între piesa shakesperiană și operele camilpetresciene ar trebui să țină seama nu numai de drama ontică și fenomenologică a eroului hamletian, prin intermediul căreia scriitorul nostru își verifică propriul sistem filozofic. Fascinația exercitată de *Hamlet* își găsește suport argumentativ în condiția de orfan a lui Camil Petrescu. Scrierile sale evidențiază un complex matern, aceleași texte indicând o tentativă de idolatrizare a tatălui. Totodată, Ștefan Gheorghidiu își apără părintele în fața acuzațiilor celorlalți membri ai familiei, care îl învinuiau că și-a lăsat copiii fără avere din lipsă de pragmatism. Tot eșafodajul ideatic, construit de Gelu Ruscanu, are sorgintea în puritatea morală a tatălui. Când acesta e deconspirat ca delapidator și cartofor, mitul patern se frânge și, odată cu acesta, și eroul. De dincolo de moarte, tatăl lasă fiului drept unic „testament” dezideratul sinuciderii. Este anunțată, de la prima piesă, una din obsesiile autorului: repetitivitatea în destin. Să mai observăm că atât Corneliu Gheorghidiu cât și Grigore Ruscanu sunt existențe dispărute, având, la prima vedere, doar un simplu rol de reper moral și intelectual. Reabilitarea tatălui se constată și în *Patul lui Procust*. Tânase Vasilescu nu mai amintește prin nimic de afaceristul venal și analfabet din primul roman, fiul său fiind, biologic și spiritual, un ins superior.

În linia aceleiași ipoteze se înscrie și 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 Independență. 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 dorință de cunoaștere în absolut a individului surprins într-o încheștare colectivă. Instinctiv, el venerează amintirea cazonă a unui tată pe care nu l-a cunoscut, dar l-a prețuit în forul lăuntric. Este momentul semnalării unei prime reprezentări arhetipale, cea a reabilitării tatălui-rege. Dincolo de controversata abulie a prințului, de iubirea și abandonarea Ofeliei sau de trădarea mamei incestuoase, căsătorită în grabă cu un unchi ipocrit și asasin, dincolo de dileme metafizice, prietenii durabile sau efemere, *Hamlet* ne relevă dulcea povară a reabilitării memoriei ultragiante a regelui. Fiindcă înainte de a fi răzbunat, el trebuie înfățișat conștiinței colective așa cum a fost: un rege bun, dar sever, purtând mereu pe chip lumina adevărului și a devotamentului față 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 și d-na T.) și ca

deținător al pecetilor divinității. Duhul regelui, ființă aparținând eminentemente regimului nocturn, este scos în lumina apoteotică de discursul cu nuanțe de panegiric al fiului său. Shakespeare vrea parcă să ne reamintească de vechiul principiu elin al triumfului luminii în fața întunericului (Agapè), chiar dacă forțele obscure se dovedesc copleșitoare: „Privește-acest portret, și pe acesta;/Doi frați sunt zugrăviți. Vezi ce lumină/Domnea pe-această frunte: cîrlionții/Luceafărului; Jupiter la chip;/Ochii lui Marte, fulger și porunci;/La port Mercur fugaciul, pogorît/Pe-un vîrf de munte ce sărută cerul;/O îmbinare și-o alcătuire/Pe care zcii toți și-au pus pecetea/S-arate lumii-un om într-adevăr” (Shakespeare, 1996, 131). Uciderea unei ființe investite cu puteri divine nu aduce decât nenorociri și semne apocaliptice. De aceea, pentru prinț „...vremurile-s scoase din țîțîni”.

Două enunțuri emergente ranforsează construcția câmpului arhetipal hamletian și ambele îi aparțin lui Fred. Tribulațiile vieții lui Ladima, așa cum se întrevăd din scrisori, ca și nuanțările aduse de Emilia îl conving pe protagonist că participă la o reprezentatie a *Uciderii lui Gonzago*: „Crește în mine o durere mărăcinoasă și sunt actor într-un teatru care, ca teatrul în teatru din *Hamlet*, corespunde unei drame adevărate” (Shakespeare, 1996, 148). Un enunț succint reliefează, prin alăturarea lexemelor „gânduri” și „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 enunț, merită atenție: „Iar trebuie să mă întrerup. Mă trag gîndurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine. Propria mea viață, și toate întâmplările pe care le știu 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 și pentru Fred, viața și întâmplările la care iau parte sunt predeterminate de porunci ce vin inexorabil din sfera Thanatosului. Întregul context ontologic se esențializează într-o poveste rostită de un duh, fapt argumentat de același G. W. Knight (Knight, 1975, 170). Duhul tatălui provoacă spaimă în sufletele lui Horatio și ale străjerilor de la castel, iar Ladima, chiar în viață fiind, e perceput de Fred ca o stafie ce bântuie noaptea pe străzile Bucureștiului : „Abia când mi-am dat seama cine e, în lumina lunii 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 pământești” (Petrescu, Camil, 1981, 126). Regimul nocturn este apanajul existențial al poetului, și metafora ontică prin care se autodefinește într-o epistolă ar fi „...ocnaș al vieții”. Cvasi-identice apare caracterizat și fostul rege, de însuși fiul său: „Așa, sobol bătrîn! Zi, robotești/Atât de iute sub pământ? Grozav ocnaș!” (Shakespeare, 1996, 52). Ladima și regele ucis apar într-o dublă situație tragică. Ei au revelația 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 reușește până la gestul fatal să își organizeze opera într-un volum. Eșecul erotic e cu atât mai torturant, cu cât femeile frivole (Gertrude/Emilia) par maculate de o apă stătută, mlăștinoasă, amintind de apa morților, în timp ce ochii acestora trădează lenea de a privi, imposibilitatea unei *elevatio spiritualis*: „Lăsași pășunea muntelui frumoasă/Și lăpăi într-un smîrc? Ai ochi? Vorbește!” (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 și memoria unei ingenu

fecioare. În plus, cei doi adversari sunt și ei uniți printr-un destin comun: „Îmi pare rău că față 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 shakespeareologii au analizat un amănunt care ni se pare ilustrativ pentru destinul și condiția existențială a eroului. În debutul scenei, groparul ține să precizeze că și-a început abjecta meserie în anul în care s-a născut Hamlet și cam în același timp în care tatăl acestuia l-a învins în duel³ pe bătrânul rege al Norvegiei, Fortinbras. Dintr-o asemenea perspectivă cu certe conotații mitice, groparul se substituie Parcelor, acele divinități ale Infernului care hotărau, chiar de la naștere, soarta oamenilor. Nu ar fi exclus ca umoarea prințului, sufletul său adumbrit de un fior tanatic greu de reprimat, ca și antinomiile pe care le constată în tumultoasa-i viață, să-și aibă sorgintea tocmai aici: anul ivirii în lume este unul al morții și al confruntărilor (duelurilor), al neantului și dilemelor în conștiință. Interpretarea aceasta a faptelor se confirmă și prin constatarea că prima apariție a prințului, 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 și aici se cuvine să dăm credit deplin afirmațiilor lui Baudelaire și Jan Kott: în *Hamlet* niciun cuvânt și, cu atât mai mult niciun gest scenic nu sunt de prisos. Prințul din Elsinore este atras de apanajele neantului, le caută cu ostentație și 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* și *ubi sunt*. Acum se poate dezvolta cu deplin temei comparația dintre lucrarea shakespeareiană și tabloul celebru al lui Holbein cel Tânăr – *Ambasadori francezi la curtea Angliei*. Între cei doi bărbați surprinși într-o poziție maiestuoasă, îmbrăcați cu haine scumpe, pictorul a așezat câteva obiecte care condensează o natură moartă simbolizând opulența. Printr-un aparent joc al hazardului, oglinda de la picioarele lor reflectă un craniu, ironic *memento mori* pentru cei aflați în plină glorie.

Episodul tanatic, comun celor două capodopere, se evidențiază și în *Patul lui Procust*. Nu ar fi exclus ca „divinul critic” să fi intuit inflexiunile hamletiene din roman când constată excelentul joc dramatic care se construiește discret în camera Emiliei: „Dacă ne gândim că Emilia ține scrisorile în mână și Fred le citește peste umărul ei înțelegem jocul excepțional dramatic. Ladima vorbește postum din scrisoare, Emilia comentează cu voce tare și Fred, fără ca ea să-și 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 înfățișează în momentul solemn al apogeului lor diplomatic, țeasta lui Yorrick îi apare lui Hamlet tot într-o situație triumfală, după un periplu în Anglia în care și-a răpus toți adversarii care erau tocmiți

³ Noțiunea de „duel” este mai greu de adaptat mentalității românești. „Ceva din structura psihică a românului l-a ținut 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 excepție „duelul judiciar”, cu un caracter ordalic, făcând apel la justiția divină, care se răspândește 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 șanse mari de a deveni o serbare câmpenească, fie și în momentele în care întrecerea se desfășoară în străinătate (exemplu: boierul moldovean, hatmanul Răducanu, care, la Viena, câștigă un concurs oficial și îi uimește pe austrieci în 1806. Duelul, în sens modern, va fi adus, odată cu ideologia Revoluției franceze, de bonjuriștii secolului al XIX-lea, <<eroii civilizatori>> cum sunt supranumiți de către Vasile Alecsandri. Oricum, tema în sine este tratată în registru parodic, încă suntem îndreptățiți să facem aceste lămuriri numai tangențial, fără substanță pentru câmpul mitic discutat aici.

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

Bogat și iubit de aproape toate femeile din București, automobilist și aviator prețuit de protipendada orașului, Fred Vasilescu descoperă, după deliciale erotice oferite de Emilia, că moartea ni se relevă oricum și oricând. Printr-o anamorfoză, craniul este reactualizat de pachetul cu scrisori – dosar al unei existențe dispărute. Anamorfoza, termen folosit eminentemente în artele plastice (Baltruisaitis, 1975, 74), înseamnă deformarea calculată, precisă a unui obiect sau idei, astfel încât forma inițială să nu poată fi remarcată decât dintr-un punct determinat. Aceasta implică inteligență și curiozitate intelectuală din punctul de vedere al receptorului. Trebuie să parcurgem aceeași aventură spirituală cu a autorului. Punctul determinat este tocmai coexistența vieții în toată superbia sa cu neantul. În camera Emiliei, neantul este permanentizat de prezența scrisorilor, dovadă că, la simpla atingere a acestora, Fred are senzația că pe mâini i-a rămas polenul unui fluture mort.

În contextul câmpului arhetipal hamletian, cel mai dificil este de demonstrat complexul Ofeliei și o explicație prozaică rezidă în aceea că femeile din opera scriitorului român nu au tentația suicidului. Excepție face Maria Sinu din piesa *Prof. dr. Omu vindecă de dragoste*, care, nemaisuportând ironiile misoginului șef de clinică, se aruncă în apele lacului Snagov, fiind totuși salvată de un infirmier. Majoritatea shakesperiologilor au evidențiat sfârșitul deopotrivă acvatic și floral al Ofeliei. Maria Sinu se reabilitează psihic după teribila tentativă și profesorul se îndrăgostește de ea, caracterizând-o hamletian: „Ești o inteligență 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 plutește odată cu scugerea valurilor. Imaginea ține mai mult de registrul imaginarului primitiv (Bachelard, 1997, 86). Astfel, pentru imaginația poezilor de pretutindeni, toate apele se ofelizează, iar ființele se lasă în voia lor, simțind că se sting lent, ca mișcările imperceptibile ale heleșteului pe care plutește nevinovata fecioară. Prin fluiditatea-i debordantă pe care am mai remarcat-o, d-na T. ofelizează existența celor din jur, mai ales iubirea și gândurile lui Fred Vasilescu. Ar fi o inedită explicație pentru enigmaticul abandon la care recurge bărbatul. Chiar de la prima apariție 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 inteligență și grație stau sub semnul inefabilei fluidități. Și dacă stilul e omul, atunci ofelizarea sufletească a lui Fred transpare și în stilul său de scriitor ocazional: s-a văzut că în planul expresiei, cele mai multe comparații trimit la regimul acvatic. Încă din incipitul romanului, eroina ne apare cu brațul încărcat de flori și tot fragmentul liminar al jurnalului ei (implicit al cărții) construiește o rețea paradigmatică hamletiană: muștrările scriitorului sunt pentru ea la fel de inutile ca mânia cuiva care a bătut din greșală la o ușă 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 și asta îl face pe erou să creadă că și-a meritat soarta. Gândul d-nei T. este otrăvit de durerea provocată de Fred și otrava parcă îi cuprinde întregul corp. Letala substanță care îi răpune pe toți în finalul piesei lui Shakespeare!

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

Bibliografie

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