

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA „1 DECEMBRIE 1918” DIN ALBA IULIA
Școala Doctorală de Filologie

TEZĂ DE DOCTORAT

REZUMAT

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. Mircea Braga

Student-doctorand:

Chira (Mîrza) Nicoleta

ALBA IULIA

2020

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA „1 DECEMBRIE 1918” DIN ALBA IULIA
Școala Doctorală de Filologie

REZUMATUL

TEZEI DE DOCTORAT

*MATEIU I. CARAGIALE - LA INCIDENȚA CU PSIHANALIZA LUI
C. G. JUNG*

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. Mircea Braga

Student-doctorand:

Chira (Mîrza) Nicoleta

ALBA IULIA

2020

CUPRINS

INTRODUCERE	p.6.
ARGUMENTUL (RE)LECTURII	p.9.

Capitolul I

BIOGRAFIA, MISTER ȘI SUPRALICITARE

I.1. Cazuistică și mito-biografie.....	p.17.
I.2. În umbra tatălui	p.20.
I.3. Viață și literatură	p.24.

Capitolul II

DECADENTISM. DANDISM. SIMBOLISM. BALCANISM p.29. |

II.1. Decadentismul european. Câteva repere	p.30.
II.2. Dandismul	p.34.
II.3. Dandy occidental	p.34.
II.4. Rafinamentul estetizant al simbolismului.....	p.37.
II.5. Dandy balcanic.....	p.42.
II.6. Balcanismul – ipostază autohtonă a decadentismului	p.45.

Capitolul III

LITERATURĂ ȘI PSIHANALIZĂ

III.1. Psihologia abisală și nașterea operei	p.50.
III.2. Opera – imaginația sufletului	p.52.
III.3. Sinele	p.56..
III.4. Eul	p.59.
III.5. Inconștientul personal	p.62.
III.6. Inconștientul colectiv – arhetipal	p.63.
III.7. Anima	p.69.
III.8. Umbra	p.72.

Capitolul IV

SUB SEMNUL REVERIEI MELANCOLICE (*PAJERE*)

IV.1. Despre istorie și poezie	p.80...
IV.2. Eroicul – principala dimensiune estetică a poeticului matein	p.87.
IV.3. Tipuri umane în antiteză	p.93.
IV.3.1. <i>Boierul și Trântorul</i> – imagini ale decadentei	p.94.
IV.3.2. <i>Înțeleptul și Cronicarul</i> – legenda și istoria	p.98.
IV.3.3. <i>Dregătorul și Sihastrul</i> – politicianul și ascetul	p.102.
IV.4. Imagini ero(t)ice ale feminității	p.107.
IV.5. Psihanaliză și imaginar în confesiunea lirică	p.115.
IV.5.1. Simbolismul grădinii și al curților vechi	p.115.
IV.5.2. Despre <i>psyche</i> în termenii poeziei mateine	p.122.

Capitolul V

DUBLUL ȘI AUTOCUNOAȘTEREA (*REMEMBER*).....

V.1. Reamintirea, o inserție a trecutului în contingență	p.128.
V.2. Sinele bolnav și călătoria inițiativă	p.134.
V.3. De la gest la simbolul care deschide	p.138.
V.4. Animismul iconic	p.143.
V.5. Dandy, Supraomul: Sir Aubrey de Vere	p.145.
V. 6. Remember	p.162.

Capitolul VI

INDIVIDUAȚIE ȘI IMAGOLOGIE (*CRAII DE CURTEA-VECHE*). p.166.

VI.1. Aspectele expresive ale formei	p.168.
VI.2. Despre artă, suprema gratuitate	p.171.
VI.3. Hermeneutică și naratologie	p.174.
VI.4. <i>Homo duplex & Homo trinitas</i>	p.177.
VI.5. Cine sunt Craii?	p.180.
VI.5.1. Identitate simbolico-filosofică	p.180.
VI.5.2. Simbolism semantic și inițiativ.....	p.182.
VI.5.3. Trei portrete masculine	p.185.
VI.6. Spații simbolice ale interiorității	p.193.

VI.6.1. Cârciuma	p.194.
.VI.6.2. Casap.195.
VI.6.3. Curtea-Veche p.199.
VI.7. Stereotipie și imaginar în construcția personajului feminin	p.201.
VI.7.1. Devoratoarea	p.202.
VI.7.2. Victima.....	p.203.
VI.7.3. Intangibila.....	p.206.

Capitolul VII

INTRIGA POLITISTĂ, <i>SUB PECETEA ANIMEI</i>p.208.
VII.1. Sfinxul și polaritățile oculte ale Animeip.209.
VII.2. Lina, văduva lui Gogu Nicolaup.217.
VII.3. „Șefa” vampir	p.228.
VII.4. Anima și autocunoașterea	p.242.

CONCLUZII	p.245.
------------------------	--------

BIBLIOGRAFIE	p.252.
---------------------------	--------

REZUMAT

Scopul acestei cercetări doctorale, *Mateiu I. Caragiale - la incidența cu psihanaliza lui C.G. Jung*, a fost de a interpreta opera marelui din perspectiva revalorizării *mitului personal*, vector al tuturor constructelor sale, indiferent de metoda de analiză aleasă, menținându-ne permanent direcția de investigație pe coordonata estetică și personală a acestuia. Mateiu I. Caragiale valorifică din belșug simboluri și scheme de gândire specifice *imaginarului balcanic*, pe care și-a dorit la un moment dat să-l abandoneze, îndeosebi în timpul „autoexilului” său berliner. Nu a reușit să se desprindă, însă, pentru că nimeni nu se poate detașa de ceea ce este la nivelul aceluia tainic ADN cultural ce ține de moștenirea spirituală paternă, de mentalități și stereotipuri de educație. L-a negat luându-și imaginea unui dandy arogant în societate, dar, înțelegând că în el însuși se află izvorul acestui „comandament” imaginar, l-a valorizat stilistic și estetic din plin în operă. Melanjul echilibrat al Orientului cu Occidentul face ca opera sa să se situeze undeva la confluența mai multor tipuri de simboluri, dificil, dar nu imposibil de abordat hermeneutic. O astfel de provocare, care să urmărească, în primul rând, modul în care autorul *se vede* pe sine și, în al doilea rând, felul în care *se expune* în operă, nu putea fi ratată, motiv pentru care am considerat că autorul și opera merită o abordare dintr-un unghi diferit. Intenția noastră a fost aceea de a surprinde momentul de simbioză dintre creator și creația sa, cu scopul de a înțelege sensul „mitic” al existenței ca experiență de viață a celui dintâi.

Cercetarea noastră, structurată în șapte capitole, își are ca punct de plecare ancheta desfășurată la revista *Vatra* în anul 2018, care surprinde încă balanța criticii care pendulează între calificative diferite acordate scriitorului Mateiu Caragiale, de la extraordinar la modest, de unde reiese o oarecare lipsă de fermitate în a-l poziționa într-un top al valorilor.

În mod cert, Mateiu I. Caragiale este *un caz* excepțional (I.1. *Cazuistică și mito-biografie*) al literaturii române. Crescut în „umbră” celebrității și a personalității zdrobitoare a tatălui, Mateiu este cunoscut ca „rebel”, atitudine uneori amendată de critica noastră. De cele mai multe ori, aceasta este formată din admiratori ai tatălui, de unde partizanatul ei și condamnarea atitudinii sfidătoare a fiului considerat nerecunoscător. Trebuie avut în vedere și faptul că aceasta a intervenit masiv într-un document literar și istoric ce ar fi putut oferi perspectiva auctorială asupra contemporaneității sale. Ne referim la jurnalul matein, „prelucrat”, modificat până la a deveni o sursă de neîncredere în procesul de reconstrucție a „mitului” personal.

Linia „directoare” a criticii părea astfel deja trasată, căci cu greu se poate ieși din capcana prejudecăților oferite, Mateiu I. Caragiale fiind „cunoscut” de acum înainte mai mult din această perspectivă, ce-i drept, ușor de acceptat, departe însă de complexitatea și rafinamentul sufletului creatorului *Crailor* sau al unui personaj atât de „exotic” ca Aubrey de Vere din *Remember*. Reabilitarea apare ca un act just de investigație, care să contrabalanseze stagnarea în acest spațiu al prejudecăților întemeiate până acum pe principiile reduționiste ale societății balcanice, ce ignoră însă faptul că Mateiu trăia cu „un picior” în Occident și cu unul în Orient.

Cercetarea noastră și-a propus să pornească de la cunoașterea omului Mateiu I. Caragiale. În acest sens, opera sa este văzută ca o „oglină” a sufletului creatorului, un manifest plin de simboluri izvorâte, spre exemplu, din pasiunea sa constantă pentru heraldică. Pătrunderea tainei mateine, a cunoașterii, cel puțin în parte, a sinelui scriitorului, dincolo de relația defectuoasă cu un tată lipsit de afectivitate, a fost considerată de noi a fi de absolută necesitate. O astfel de abordare ne transferă din „cazul” Mateiu Caragiale în „mitul” personal, pentru că atât copilăria, cât și experiențele tinereții și relațiile cu tatăl sunt cuprinse în operă. Ficțiunea se reduce la simpla punere a lor în scenă, autorul dedublându-se ca stări în personajele sale.

Principala traumă se formează la adolescență (I.2. *În umbra tatălui*). Ca fiu nelegitim, mai degrabă tolerat decât acceptat, Mateiu I. Caragiale se formează ca un „apendice” al familiei de care se va simți „legat” doar prin prezența tatălui. Influențată de perceperea dureroasă a indiferenței sau, în alte situații, a tiraniei părintelui, structura emoțională a viitorului scriitor se modifică fundamental, contribuind mai târziu la proiecția unui tată ideal în figura bătrânul polițist sfântos din *Sub pecetea tainei*. Prezența maternă, urmată apoi de lipsa ei și de înlocuirea cu o mamă vitregă confuzionează și ea profund natura sentimentelor și acea inteligență emoțională a tânărului aflat în plină formare. Aproape permanent, prezența feminină proiectată în creație este una poziționată „în afară”, indiferentă ori insidios implicată în viața personajelor masculine, aspect dezvoltat de noi în analiza scrierilor cu aparență polițistă din *Sub pecetea tainei*.

Excesul generează exces, atitudinea „decadentă” a părintelui constituind un fond propice nașterii și dezvoltării „elitismului” fiului. De la noblețea de sânge la cea intelectuală nu este decât un singura pas, concretizat în atitudinea dandy, occidentală a tânărului bucureștean care se consideră un oprimat. Opoziția între Occident și Orient este una evidentă, după cum imposibilă rămâne „ruperea” de originile sale balcanice. Cel puțin în plan cultural, tânărul Caragiale se va simți occidental, un „vârf” pe care-l va atinge și trăi deplin în Berlin, Babilonul cultural al Europei.

Între bufon și dandy, Mateiu, la rândul său o fire greu de suportat de mulți contemporani, va alege să fie excepțional. Incompatibilitatea cu familia adoptivă impune căutarea originilor, nobile nu atât în planul moștenirii genetice, cât mai ales în cel intelectual. Apropierea lui de centru presupune prezența ocultului, după cum cunoașterea impune ezotericul, sensuri subliniate în nuvela *Remember*. Treptat, literatura se substituie unui jurnal intim. Ajungem astfel la un nou subcapitol (I.3.) *Viață și literatură*.

Dincolo de afirmațiile răutăcioase ale contemporanilor, Mateiu caută să se *identifice* cu strămoșii ipotetici – de unde bovarismul matein, dorința de a se

imagina a fi altcineva, aspect ce motivează apariția *arhetipurilor* și a surselor capabile de a clădi personalitatea viitorului scriitor. Acești „masoni” (constructori) se prezintă ca surse de inspirație, muze divine de largă respirație occidentală, dar și daimoni protectori balcanici. Mateiu I. Caragiale pornește pe drumul construirii propriei spiritualități, bază a ceea ce mai târziu se va naște ca „metodă”: propriul *stil*. Studiat prin grila blagiană a „matricei stilistice”, autorul *Crailor* apare ca scindat între două orizonturi și stiluri temporale distincte, o *coincidentia oppositorum* de care doar zeii și geniile pot fi capabile. Rezultă că perfecțiunea divină a Creatorului (scriitorul) se revarsă în constructe-personaje, „chip și asemănare” a atributelor fracturate în creație (opera literară).

Mitologizarea nu urmărește mistificarea persoanei, cu atât mai puțin a personalității autorului, ci „recitirea” acesteia din contextul *întregii* opere pentru a o *recupera in integrum*. Accentul astfel pus cade mai degrabă pe părerea autorului despre sine, devenită creatoare de operă, și nu pe opinia criticii *despre* operă, considerată a fi doar expresie a imaginației sale.

Exprimarea de sine nu exclude contextul socio-cultural în care Mateiu I. Caragiale s-a născut și s-a format, motiv pentru care, în capitolul II, luăm în considerare următoarele patru aspecte: *decadentismul*, *dandysmul*, *simbolismul* și *balcanismul*, curente literare și direcții ideologice și culturale definiții pentru nașterea autorului, pentru constructul său spiritual.

Revoluția industrială surprinde începutul de secol XX sub puterea politică a sistemelor liberale. Apariția clasei de mijloc, cu ale sale meserii „generatoare” de personaje literare pentru Balzac, Flaubert sau Zola, tind să uniformizeze societatea. Vârfurile intelectuale se dezic de această tendință nivelatoare a micii burghezii, manifestându-se pe toate planurile vieții împotriva conformismului, fapt ce duce la apariția simbolismului, decadentismului și dandismului. În Europa de Est, mai puțin industrializată, ca urmare a căderii Imperiului Bizantin, apare balcanismul. În acest amestec socio-cultural și istoric se va naște, se va forma și va trăi omul și scriitorul Mateiu I. Caragiale. În planul gândirii politice

occidentale, Estul și balcanismul dobândesc aceeași valoare. Nimic nu poate schimba faptul că Mateiu se naște în București, într-un cartier periferic al unei capitale aflate, la rândul ei, la marginea lumii civilizate, după cum nicio abordare ulterioară a culturii europene nu va fi capabilă să-l ferească de nuanța peiorativă aruncată de realitatea balcanismului. Dacă la toate cele afirmate mai sus adăugăm asocierea părintelui cu spațiul aproape demonizat al Bucureștiului, imaginea unei dezamăgiri totale este aproape formată. Antipodul Berlinului-Babilon cultural este Bucureștiul-balcanic subcultural. Elitismul scriitorului poate fi interpretat, dintr-o anumită perspectivă, ca un afront adus spiritului patriotic al timpului.

Ce-i drept, nici Europa nu se afla într-o situație tocmai bună. De acest aspect ne-am ocupat în subcapitolul II.1: *Decadentismul european. Câteva repere*. Decadentismul, o prelungire a romantismului, apare la sfârșitul secolului al XIX-lea. Pierderea de teritorii a vechilor imperii, apariția filosofiei negării vechilor valori, nu doar filosofice, ci și teologice, reconsiderarea omului ca entitate socială și psihologică indică prezența unei acute conștientizări a crizei al cărei vârf va fi atins la mijlocul secolului următor prin declanșarea războiului mondial.

Vorbim despre o criză atunci când vârstele culturale ale omenirii sunt considerate „etapizate” în sens descendent, ca îndepărtare de un moment valoric inițial. Sigur, vârsta de aur aparține începutului, mitului. Nu ne miră faptul că Mateiu I. Caragiale căuta să-și reconfigureze existența în funcție de această epocă de aur pentru a se salva pe sine din realitatea istorică în care trăia, o „vârstă de fier”, a decăderii valorilor spirituale, a victoriei nihilismului și a nașterii în Occident a partidelor extremiste în centrul cărora se află, reinterpretat, Supraomul lui Nietzsche.

Acest uriaș monolit îl va afecta fără îndoială, cu atât mai mult cu cât Mateiu Caragiale avea permanent înaintea, pentru comparație, originea sa balcanică, opusul prin excelență al „Supraomului” eliberat de orice credință,

superstiție și chiar filosofie. Am fi putut avea și noi o astfel de ființare dacă nu am fi căzut smeriți la porțile Imperiului Otoman. Singura salvare a rebelului bucureștean se află în formula estetică a „Supraomului” din dandism. Rebeliunea poate fi asimilată și exprimată, de unde reacțiile aproape viscerale ale părintelui său, un balcanic prin structură.

Dandismul (II.2.) îl înțelegem ca pe un fenomen cultural de graniță. Diferențierea de „mase” se face în special prin purtarea ostentativă a unor elemente de vestimentație care trimit la o anume metafizică. Sigur, dandismul nu poate fi redus la acest aspect, însă, esențial pentru Mateiu I. Caragiale era a se prezenta ca un cu totul altul, o „specie” ce doar prin eroarea destinului a făcut să se nască într-o Românie coruptă și incultă. De altfel, el va taxa fără cenzură ipocrizia unor intelectuali și oameni politici ai timpului în jurnalul care, tocmai din acest motiv, va fi „prelucrat”.

Dandy occidental (II.3.) este un fel aparte, original, unic de a fi în lume. Dandy nu arată niciodată lumii ceea ce ea dorește să vadă, ci doar ceea ce este el cu adevărat, devenind imaginea însăși a vanității masculine, ca element ce-l diferențiază de vulg. Scurtul periplu prin istoria dandismului se impune ca element introductiv la ceea ce Mateiu Caragiale credea că poate să-și aproprieze și să expună în spațiul ignorant al balcanismului bucureștean. Excentricitatea vestimentară ar mai fi putut fi trecută cu vederea, dar impertinența, sarcasmul, aroganța, indiferența condescendentă față de spectacolul lumii ori, mai grav, față de intelectualitatea românească, nu. Ca reacție la platitudinea unei societăți uniformizate și vulgare avem intelectualul care dorește să se descopere pe sine. *Remember* este un astfel de exemplu.

Mateiu I. Caragiale ar fi greu de integrat, dacă ar fi să încercăm o asociere cu unul sau cu ambele manifestări umane ale dandismului decadentist – dandy artist și dandy nobil. Singura relație cu dandismul este narcisismul de care dă dovadă. Atitudinea arogantă îl apropie mai degrabă de spațiul artei, după cum dorința unei vestimentații elegante este proiectată asupra lui Aubrey, dandy-ul

nobil. Dandismul este *un stil* de viață și, în același timp, încă un pas spre desăvârșirea ca scriitor într-o metodă.

În subcapitolul *Rafinamentul estetizant al simbolismului* (II.4.), am pornit de la premisa că simbolul poate fi „curățat”, reîmprospătat, rafinat de inflexiunile decadentismului plecând chiar de la respingerea retorismului declamatoriu, a sentimentalismului artificial și siropos. Un dandy recunoaște simbolul acolo unde îl întâlnește pentru că-i înțelege sensul corect, golit de orice teoretizare inutilă. În acest sens, povestitorul din *Remember* va recunoaște inițiatul în persoana lui Aubrey, pentru că simbolul transcende orice cuantificare carteziană. Cunoașterea sensurilor simbolice din natură, din artă etc. presupune dovada superiorității intelectuale absolute, fără de care constructele gândirii umane nu se pot construi pe o bază durabilă. Mateiu I. Caragiale pare a fi perfect conștient de acest aspect. În spatele simbolurilor el recunoaște arhetipuri ca cel al inițiatului/ „mesia”, al Animei sau al Umbrei, toate aflate în relație perfect contextualizată cu personajele operei.

Mateiu, de altfel ca toți acei dandy ai literaturii universale amintiți, prețuiește simbolul și respinge banalitatea cotidianului. Relația cu lumea este scrisă ținând cont de proprii lor termeni, dar în acord cu simbolurile „tari”, capabile de a le oferi aripi suficient de puternice pentru a se desprinde de mundan. Cu acesta păstrează o legătură „plăpândă” prin intermediul erosului. Măștile sociale ale unui dandy nu acoperă, ci revelează personalitatea, dar doar în „secvențe” simbolice, o diferență importantă în opoziție cu măștile burghezilor menite să le acopere personalitatea, de a-i reprezenta ca ceea ce nu sunt de fapt. Nu avem de-a face cu o lectură în sens invers a simbolului măștii, ci doar cu o „recitare” a sa în *sens personal*, pentru că dacă simbolul nu te exprimă, atunci pentru cine există?

Noblețea indiferentă este „adaptată”, recunoscută, dorită și asumată de Mateiu, un *dandy balcanic* (II.5.). El nu este doar un construct cultural, ci și social al unei societăți eminentemente rurale, proiectate dincoace de granițele

Occidentului. Paradoxal sau nu, tocmai o astfel de societate, urâtă și discreditată, pare să fi descoperit identitatea spirituală prin prisma valorilor de castă ale vechilor familii boierești autohtone. Originea rămâne balcanică, chiar dacă Occidentul îl inspiră. Începutul de secol XX îl surprinde pe autor în plin avânt al descoperirii de sine. Această arheologie personală îl direcționează spre găsirea unei surse financiare care să-l propulseze în mult râvnita categorie a celor care „nu fac nimic”. La toate acestea se adaugă pasiunea pentru heraldică. Începe construcția de sine ca nobil, versiunea balcanică a dandismului occidental. Considerăm acest moment drept esențial în desăvârșirea sau, mai degrabă, în procesul conștientizării unei mitologii a sinelui.

Balcanismul – ipostază autohtonă a decadentismului (II.6) se impune ca temă în planul cercetării noastre, de vreme ce Mateiu Caragiale este un balcanic, în ciuda eforturilor sale de a exorciza acest datum. Perioada fanariotă marchează în mod definitiv modelul comportamental în Țările Române, în timp ce, în Occident, avem epoca victoriană tradițională și plină de clișee, în funcție de care se rescriu până la o transformare totală „istorii personale”, impunându-se *elitismul* ca atitudine față de spațiile de graniță considerate inferioare, barbare: Balcanii.

Cu toate că își detesta originea, Mateiu nu aprobă evaluările superficiale. Există mister și simbol și în Balcani, *Craii de Curtea-Veche* devenind expresia literaturizată a unui *modus vivendi* specific tocmai lui *homo symbolicus*. Pentru Mateiu I. Caragiale, *homo balcanicus* este *homo duplex* ce se opune armoniei cu celălalt, cu societatea. Nu se poate ignora finețea analizei psiho-sociale mateine, al cărei vector este conflictul tată-fiu. Pentru balcanic, perspectivă de care Mateiu se detașează, purtarea măștii semnifică *imitarea spectacolului vieții*. Dandy balcanic nu este altceva decât donjuanul ieftin de mahala, lipsit de ideal, dar dominat de instincte de supraviețuire puternice. În spatele acestei măști sociale se ascunde adevărata realitate, un sine ocultat, ezoteric – foarte rar

exoteric, un risc asumat doar în preajma celor mai apropiați prieteni. Limbajul este un mijloc mai degrabă de ispitire decât de cunoaștere a celuilalt.

Estetismul balcanicului matein corespunde viziunii decadentismului occidental. Ambii își doresc să-și trăiască viața ideală aici pe pământ, sursa „frumosului” depinzând doar de capacitatea fiecăruia de a o recunoaște în preocupările intelectuale și spirituale ce îi animă.

O „rupere de nivel” a cercetării a constituit-o provocarea de a oferi o perspectivă nouă, jungiană asupra gândirii personale și deopotrivă (ca „reflecție”) literare a autorului cercetat. Se impunea o introducere în teoria psihologiei jungiene, motiv pentru care, capitolul III, *Literatură și psihologie abisală*, se construiește ca un „adjuvant” la cercetarea a două dintre scrierile mateine, *Remember* și *Sub pecetea tainei*.

Nașterea operei se produce în urma inundării conștiinței de gânduri și imagini sosite din spațiul inconștient al Sinelui, informații despre care autorul crede că îi sunt străine. Acest proces al inundării este asociat inspirației, muzelor, daimonului, mai nou inconștientului colectiv al psihologiei abisale. Am încercat să rezumăm într-un singur capitol un proces extrem de complex, centrat pe ideea de naștere a constructului literar. Opera, subiect al subcapitolului III.1. (*Psihologia abisală și nașterea operei*), este, la final, expresia conștientă a arhetipului, o interfață născută din „traducerea” și „adaptarea” lui explicită.

Am afirmat încă de la începutul capitolului că nu avem pretenția unei abordări cuprinzătoare a „pacientului” Mateiu I. Caragiale din perspectiva psihoterapiei actuale. Cât privește opera, o analiză jungiană ar face ea însăși subiectul mai multor teze de doctorat. În fine, demonstrația noastră evidențiază o personalitate complexă, al cărei *libido* sau „energie psihică”, refulată în inconștient, defulează mai apoi în actul creator, în operă. Chiar dacă nu s-au cunoscut, opera mateină „mustește” de elemente arhetipale, subiect al subcapitolului III.2 (*Opera – imaginație a sufletului*).

Procesul creației cunoaște fluența în funcție de capacitatea imaginativă a sufletului (*criptomnezia*), libertatea conștiinței fiind preluată de structuri arhetipale. Coexistența celor două (conștient – inconștient) generează *metoda* de lucru, atât de importantă în coerența textului și în apariția operei. Structurile arhetipale „povestite” se deschid ulterior, prin asociere, spre interpretare, povestitorului și, prin analiză hermeneutică, cercetătorului.

Izvorâtă din inconștient, opera este, în parte, expresia unui complex autonom al arhetipurilor, exprimat în conștiință prin simbol și adaptată câmpului imaginarului colectiv, pentru a fi percepută și înțeleasă de lector. Arhetipurile exprimate ca subiect al operei trebuie să reverbereze dincolo de conștientul cititorului, în inconștientul colectiv al acestuia, de unde *feed-beak*-ul ca plăcere a lecturii.

După Freud, creația artistică este produsul unei stări nevrotice în care realitatea este alterată până la falsificare, în timp ce Jung crede că artistul este un *om superior*, motiv pentru care „distorsiunea” se detașează de sfera patologicului, revelându-și partea numinoasă în calitate de creație artistică. Or, din această perspectivă, *arta vorbește despre creator* și nu invers. Astfel, autorul *se lasă citit* plecând de la propria creație. Teologia o numește *revelație naturală*, iar scopul ei stă în „recompunerea” atributelor „recuperate” din citirea hermeneutică a creației.

Există, totuși, un loc-stare interior capabil de a „expulza” în conștiința Eului arhetipurile metamorfozate în creația artistică. Acesta este *Sinele* (III.3), căruia i-am acordat o atenție aparte. În construcția psihologiei abisale, el are funcția de a cuprinde atât conștientul, cât și cele două aspecte ale inconștientului, cel personal și cel colectiv. Funcția sa se rezumă la medierea contactului dintre conștient și inconștient, de a-l facilita fără a-l impune. El nu se face responsabil de crizele conștientului și nici de invaziile („posesiunile”) inconștientului, chiar dacă prin mediere apare tendința de a asimila inconștientul, de unde și înțelegerea sa ca sursă a paradoxului absolut, a

antinomiilor. De aici rezultă atributul său de a fi *provocator*, deoarece există antinomia conștient-inconștient chiar și în reprezentările arhetipale aflate în opoziție, figura toxică a tatălui versus cea mesianică/ hermafrodită a lui Aubrey, un bărbat-femeie – Anima bună sau mama ocrotitoare.

Raportul conștient cu Sinele se realizează prin *Eul* (III.4) identic pentru antici cu *numele*, pentru Mateiu, cu blazonul familiei. Eul marchează limitele conștiinței despre Sine, o imagine a sa despre lume, o mască mai mult sau mai puțin reușită în relația personală cu aceasta, de unde importanța sa în dezvoltarea personalității. *Feed-beak*-ul negativ aduce dezordinea în cadrul reprezentărilor ordonate despre lume și impune o serie întreagă de conținuturi negative refulate în *inconștientul personal* (III.5), conținuturi care „alimentează” cu energie prezențele arhetipale ale inconștientului colectiv. Prezența toxică a tatălui, lipsa mamei, „cheamă” din acest inconștient acele arhetipuri salvatoare, noi le-am numit „mesianice”, ale unui alt arhetip – „copilul abandonat”/ castrat, de unde și plictiseala morbidă sau lipsa de sens a vieții, ori pur și simplu indică prezența unei Anime distructive (cum este cazul în *Sub pecetea tainei*).

Inconștientul ocupă cea mai mare „parte” a Sinelui. Jung îl împarte în *personal*, o secțiune infimă sau „istorică” a Eului, și în unul colectiv, „ancestral”, „mitologic”, stare (în psihologie) – spațiu (în religie) a arhetipului – „zeu”, amoral, nici bun, nici rău în sine, ci doar în „reacția” sa cu atitudinea mai mult sau mai puțin obiectivă a conștientului față de lume. Așadar, arhetipurile ar trebui să corespundă și să răspundă tipurilor de trăiri „de graniță”, situate între arhaic și cartezian, ale conștientului.

Inconștientul colectiv–arhetipal (III.6) corespunde vieții psihice a strămoșilor, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Jung. Căutarea conștientă a originilor face parte din actul inițiativ al descoperirii inconștientului colectiv. Mateiu I. Caragiale nu era străin de o astfel de abordare, de vreme ce abordarea sa pleacă de la autoinițiere (căutarea originilor, a strămoșilor și preocuparea pentru

heraldică/ simbol – ezoterism) la ocultismul societăților secrete (sau „experimentul” *Remember*) – exoterismul discret al masoneriei.

Energia (libidoul) prin care se manifestă conținutul *symbolic* (pentru conștient) al arhetipului este *fantezia creatoare*. În funcție de reacția de control a conștientului, ea poate pendula între operă de artă și nebunie patologică. Doar cunoașterea de sine a conștientului, mai degrabă o stăpânire de sine, i se opune, ordonând-o în limitele „relației” cu lumea, ca operă de artă, creație muzicală, poezie, literatură etc. Cunoașterea de Sine se prezintă ca o imersie „în trepte”, prima fiind indicată de coborârea în inconștientul personal, unde Eul conștient al autorului va întâlni Umbra, „exponentul” aproape „palpabil” al Animei capabile, după caz, de *autonomie creatoare* ori *distrugătoare* (vezi *Sub pecetea tainei*). Manifestată, scriitorul experimentează senzația de abandon în fața fluviului divin de idei ce-l inundă sau, dimpotrivă, a lipsei acestuia, ca stare de „gol”, de „inutilitate” și chiar de îndemn la sinucidere. În esență, cunoașterea presupune regresia omului modern în lumea spiritelor – de la început nefamiliar prin lipsa neconcordanțelor cu societatea seculară –, de unde trauma contactului, spaima în fața pierderii sufletului (Eului, conștiinței despre sine).

În starea-loc a inconștientului personal, Eul primește revelația sau simbolurile mitice ca „extensii” ale arhetipurilor (pe care doar le indică și nu le exprimă) din inconștientul colectiv. Pe acestea Eul le poate „digeră” în viitorul proces hermeneutic (în funcție de capacitatea deja dezvoltată a unui astfel de limbaj) cu scopul de a le împărtăși cititorului prin intermediul operei. Simbolurile sunt noi sau vechi doar pentru că ele reprezintă expresia capacității infinite de adaptare a arhetipurilor. Criza simbolismului este expresia unui analfabetism cultural al omului modern, din ce în ce mai sărăcit de simboluri și deopotrivă confuz prin reducerea la semn convențional, „rutier” sau profan. Ea se naște din ignoranță pentru a continua în prostia generalizată a maselor informe, atât de detestate de scriitorul român. Inevitabila revenire la nefasta

poziționare geografică a țării sale ca datum este, în acest context, o babilonie a victoriei arhetipurilor. Aici rolul Animei este mai degrabă unul nefast.

Scena se deschide prezenței *Animei* (III.7), personificare a tendințelor feminine din mintea bărbatului cu rol pozitiv/ fertil (însoțitoarea lui Eros) în actul creației (imaginația creativă), identic inițierii șamanice sau descoperirii de sine a autorului prin propria operă. Acest act creator devine echivalent, ca efect „terapeutic”, cu scrierea unui jurnal absolut sincer, obiectiv îndeplinit de Mateiu I. Caragiale. Natura nobilă a Animei se opune ironiei tatălui, devine expresie a lipsei de coerență în ducerea la bun sfârșit a unui plan impus din afară, cum este cazul studiilor de Drept.

Blocajul bărbatului de a-și proiecta Anima în orice act creator personal neimpus îi schimbă polaritatea. Anima pierde treptat funcția ei numinoasă, proiectându-se în forme simbolice ca femeia sterilă, văduva și bătrâna. Trăind alături de o astfel de proiecție nefastă, consumatoare și nu generatoare de vitalitate, bărbatul va risca pierderea sensului propriei vieți, exprimată ca dezgust față de tot ceea ce-l înconjoară.

Am spus că Anima devine „palpabilă” prin *Umbră* (III.8), produs secundar al Eului (simbolul ei este trupul celuilalt, asupra căruia se proiectează, „încărcându-l „heraldic”), cel mai ușor dedusă din conținuturile inconștientului personal, unde sunt refulate conținuturile negative ale personalității. Umbra este expresie a conținuturilor ce nu se lasă „stînse”, a ceea ce nu trebuie să se știe despre sine. Capacitatea Umbrei de a deveni extensie a arhetipurilor este dată de starea ei de neutralitate. Nu este nici bună, nici rea, după cum poate fi oricare dintre acestea, dacă este pusă în relație cu „lumina” sau conștientul (norma sau cutuma), de unde și funcția ei de *mască*. Nu este exclusă gestică și mimică (dandismul ar putea fi privit ca „stil de viață al Umbrei”). Rolul Umbrei este să *refuleze* din conținuturile incomode ale conștientului, după cum cel al arhetipurilor, încărcate cu această energie refulată, este să *defuleze*, potențând în conștient, până la patologic, aceste conținuturi.

Clivajul Umbrei este resimțit în *Umbra vicleană*. Ea se suprapune peste imaginea tatălui, integrându-se în constituția lui fizică. Avem de-a face în *clivajul Umbrei* cu o autonomie desprinsă de subiect, în cazul nostru Mateiu, fiul lui I.L. Caragiale. Apariția dublului malefic (tatăl ca străin și dușman) face ca toate construcțiile sentimentale să eșueze în fața fascinației posesive a Umbrei. Tatăl devine expresia a tot ceea ce fiul poate concepe mai rău ca relație, un rău care riscă să se întoarcă asupra sa, să-l sufocă. Abandonul oricărui proiect patern (Facultatea de Drept) și fuga se conturează ca singurele forme de păstrare a sănătății psihice. Revolta împotriva tatălui duce la conturarea conștiinței de sine prin apariția alterității, o alteritate în care tatăl, rudele și mahalaua Bucureștiului sunt contopite într-un melanj toxic respins întreaga viață.

Totuși, originile sale balcanice sunt sursa pentru marea majoritate a scrierilor mateine, semn că autorul se vedea cel mai bine ancorat în elementele arhetipale ale Balcanilor, mai degrabă căzute în sfera indiferenței colective. Considerăm că în contextul descoperirii de sine se construiește treptat (1904-1913) volumul de poezii *Pajere*, subiect al capitolului IV: *Sub semnul reveriei melancolice*. Cele douăzeci de texte evidențiază preocuparea constantă a tânărului intelectual român pentru istorie, cu precădere apetitul pentru aspectul eroic (Imperiul Roman – heraldică: vultur/ emblemă – pajură/ mit), glorios al acesteia care marchează destinul unui popor. În melanjul dintre *istorie și poezie* (IV.1), arhaicul devine pentru istoric un mod de a fi autentic, crud, dar neatins de falsitatea așa-zisei modernități, astfel că, în imaginarul poetic matein, pajera ajunge să înlocuiască acvila romană, cu toate „efectele secundare” ale decadenței acestei civilizații.

Cam tot ce era palpabil, teluric (vulturul-stindard înfipt în pământul cucerit) se volatilizează în eterul permanentelor schimbări: pajerele. De aici, *melancolia* ce străbate cele douăzeci de poezii (sau mai degrabă poeme-avataruri ale unor personaje istorice-cheie) aflate „sub pecetea” eroicului mitic. Totul este învăluit în „taina” și în „vraja” unui trecut imemorial devenit „poveste”. Caracterul

narativ, *epopeic* este sugerat de influența constructului grecesc evidențiat de raportul dialectic prezență/ absență. Arta descriptivă este evidentă în jocurile cromatice de tip pastel și în înclinația stilului matein spre parnasianism, plasticitate și perfecțiune formală (frumos). În aceste poeme, istoria este eternizată ca mit.

În opera sa poetică sau narativă, creatorul nu are în intenție expunerea unui frumos cultural unanim acceptat. În jurnal, el afirmă sigur pe sine: „cel puțin eu aveam program și stil”, continuând, în spiritul decadentismului baudelairian, că menirea lui superioară este aceea de a corecta creația divină imperfectă: „Viața e confecționată ieftin din întâmplări și neîntâmplări. Ca un roman. Dacă Dumnezeu e mai neglijent, măcar naratorul lucrează cât de cât *professionnel*, pune mai puțin hazard, mai multă logică, uneori are bun-simț, chiar și gust. Dar nici unul, nici altul nu au stil, nu au program”¹. Dacă un imperiu urmărește să cuprindă și să schimbe tot ce cucerește după chipul și asemănarea sa, aspirația spre perfecțiune, un alt imperiu, eteric, al gândurilor, de ce ar avea un alt scop?

Cum toate imperiile își au limitele lor, și programul creator matein își impune propriul final (semn al controlului absolut) în contextul crizei culturale de la începutul secolului XX. Limbajul său (cultural și istoric, unde istoria este revelație mistică, „adormită” în simboluri arhetipale) își pierde „consistența”, se eterizează în fața culturii decadente a timpului (căreia îi scapă sensul ultim al simbolului – arhetipul), de unde imposibilitatea autorului de a fi înțeles, cu consecință directă în inutilitatea scrisului.

Războiul, violența și cruzimea glorificate nasc eroicul (IV.2), *principala dimensiune estetică a poeticului matein*. Vitalitatea sa străbate, dincolo de păgânism, prin creștinism, prevestindu-i în același timp decadența în „martorul” lui Nietzsche: Supraomul. Viața poate fi concretizată doar prin manifestarea libertății de a trăi și de a muri sălbatic, păgân, adică *rupt* de norme, înlocuite

¹ *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan*. Ediția a II-a. București, Editura Curtea Veche, p. 294.

cu propria normă. Jung ar vedea aici modelul Sinelui împăcat cu sine. Aici Eul și inconștientul colectiv se întrepătrund fără a se dizolva. Lipsește „bariera” inconștientului personal, un produs artificial al normelor societății, iar scindarea anunță decadența ființei umane, de care doar cei *atenți* la sine se pot salva.

Mateiu I. Caragiale, un dandy „mag” („negrul Domn” și Prințul Negru), nu dorește o „întoarcere la origini”, ci o *rememorare* a stării primordiale. Ea poate fi refăcută în realitatea personală a omului modern, efectul ei cathartic salvându-l de la neantizarea socială din ce în ce mai evidentă în secolul XX. În acest context, simbolurile funcționează ca senzori, vectori ce stimulează arhetipurile dinspre conștient spre inconștient, cel dintâi „chemându-l” pe cel din urmă prin intermediul simbolului, o calitate a actului poetic (o litanie magică a evocării – *remember* – și a invocării – *simbolul heraldic* – prezențelor arhetipale) prin excelență.

Decadența este dominată de figuri umane desfigurate, „personalități” trândave și parazitare, de unde necesitatea studierii *tipurilor umane în antiteză* (IV.3). Pentru Balcani, ca tipuri sociale, am identificat *Boierul* și *Trântorul*, adevărate *imagini ale decadenței* (IV.3.1). Primul, boierul fanariot (împopoțonat cu veșminte ce-i trădează modul de viață), descendent al Voievodului-cuceritor arhaic (aureolat în simplitatea armurii metalice), dobândește „moștenirea” sub forma degenerată a dorinței de a posedea bunurile altora. Boierul lasciv și parazitărilor nu este altceva decât imaginea secătuită de vitalitate a liderului războinic de altădată. Aici Mateiu I. Caragiale recunoaște rolul inserției malefice, de supunere ipocrită și lașă a nobilimii române ce trebuia să-și salveze neamul în fața Imperiului Otoman. O ironie subtilă face ca imaginea poetică ideală a eroicului miteic să-și aibă reversul decăzut în „viața care se viețuiește” într-o pseudo-„boierie” experimentată cu morgă și tipic într-un conac „balcanic”. Un singur fapt este comun voievodului-erou și boierului-trântor: blazonul, acum obiect al unei istorii familiale, personal mitologizate.

Înțeleptul și Cronicarul (IV.3.2) sugerează captivitatea intelectului între legendă (istorie nescrisă – obiectivă spiritualicește: fapte pozitive) și istorie (scrisă – subiectivă: doar fapte); cei doi sunt promotori ai două curente antagonice, epicureismul (armonia morală ca fericire supremă) și stoicismul (stăpânirea de sine până la desprinderea de societate ca ideal ascetic), Mateiu I. Caragiale optând, evident, pentru prima variantă ca model de salvare a vitalității proiecțiilor Sinelui despre un trecut mitologizat asumat.

Un alt „cuplu gemelar” este abordat în secțiunea IV.3.3: *Dregătorul* (narcisistul, expresie artistică a camuflării esenței diabolice în spatele smereniei, bunătății și cumpătării: Umbra rea – strigoiiul – corporalitatea) și *Sihastrul* (sau Umbra ca proiecție benefică a arhetipului bunului rătăcitor – extracorporalitatea) – *politicianul și ascetul*. În dialogul său (de la eroic la erotic – IV.4. *Imagini ero(t)ice ale feminității*) cu Umbra ascetului, poetul preferă exprimarea extracorporală a abisului arhetipal.

Văduva eroului-lider din *Pajere*, demnă și fidelă, se prezintă ca ipostază feminină superioară, opusă văduvei devoratoare de vitalitate masculină din *Craii de Curtea-Veche*. Prima este ipostaza complexă a soției-partener și a mamei de care poetul nu a avut parte în viața reală, a doua vizează feminitatea pur erotică, sterilă și letală, de care se simțea „legat” magic la nivelul pulsionilor inconștientului, rejectată de către conștient. Istoria trăită poate fi mascată în opera de artă. Erosul poeziei mateine se zbate între vitalitate și somn/ moarte (thanatos): un sărut. Avem de-a face aici cu o luptă în inconștientul personal în vederea asumării pulsionilor, de unde și irezistibila preocupare a autorului, urmărit ca o *umbră* de necesitatea cunoașterii originilor sale aristocratice.

Psihanaliză și imaginar în confesiunea lirică (IV.5) se deschide cu subsecțiunea IV.5.1: *Simbolismul grădinii și al curților vechi*, unde reluăm discursul asupra Umbrei, dar aplicat asupra sihastrului, a cărui „istorie”-simbol, închis-deschisă, relevă însăși personalitatea poetului, în funcție și de gradul de dezvoltare a capacității de autocunoaștere. În acest proces, temporalitatea și

spațialitatea sunt adjuvante în procesul complex al autocunoașterii. Timpul suferă devenirea unui prezent continuu, după cum locul se metamorfozează în stare prin simbolurile pe care le asimilează. Spre exemplu, spațiul „curților vechi” (sau al grădinii, forță centripetă irezistibilă) primește devenirea simbolismului abisalității insondabile a sufletului uman, a *Animei* (vitalității), la rândul ei exprimată ca „sălbăticită viță” și „iedera cea neagră”, un *perpetuum mobile* al mișcărilor inconștientului în care se lasă voit prinsă (fascinată) conștiința poetului, provocând, în versurile sale, senzația unei ambiguități voite. Aceasta este atemporalitatea-stare a Umbrei, „echivalent” simbolic al unui mitic continuum timp-loc.

Inevitabil, Psyhe apare ca o continuitate (în ultimele două poezii: *Mărturisire* și *Singurătatea*) simbolică a Animei-Umbră (IV.5.2, *Despre psyche în termenii poeziei mateine*). Apelând la taina confesiunii lirice, poetul se destăinuie cititorului cu privire la esența sufletului său, redat printr-o triplă reprezentare poetică a aceleiași structuri ambivalente, construite pe verticala axei adânc-înalt. Atras de perspectiva autocunoașterii, eul poetic știe că este pândit de dublul pericol, al pierderii definitive de Sine sau al anulării sale în Sine, nimic mai mult decât eliberarea (nirvana) gnostică (în cunoaștere) a Eului în vecinătatea Arhetipului, a Sinelui, înțeles ca Dumnezeu. Psyche este energia angelică a Animei, umbra și totodată consistența acesteia, un daimon călăuzitor care atrage și ghidează Eul poetului spre realitatea ultimă, starea sinergică a împăcării tuturor energiilor în Sine, unicul Dumnezeu al propriei mito-istorii personale.

Capitolul V, intitulat *Dublul și autocunoașterea – Remember*, argumentează faptul că nuvela mateină este rezultatul unei hierofanii mistico-poetice experimentate de Eul creator al lui Mateiu I. Caragiale. Întâlnirea cu dublul său, respectiv cu gemelarul său daimonic, îl face martorul manifestării kratofanice, iar *Remember* nu este altceva decât produsul unei revelații. Experiențele spirituale ale autorilor din toate timpurile sunt transpuse adesea în

poezie, proză sau roman, devenind, pentru lector, obiectul unei cunoașteri subtile împărtășite indirect prin intermediul limbajului metaforic². *Remember* se dorește a fi produsul unui astfel de act de autocunoaștere salvatoare pentru subiectul Mateiu I. Caragiale.

Ce altceva este *reamintirea decât inserția trecutului în contingent* (V.1)? Cu cât mai ocultată este o temă, cu atât mai dense sunt prezențele simbolurilor arhetipale. Am urmărit în permanență ca, pe de-o parte, să redescoperim în text o întâmplare stranie, dar posibil „adevărată”, și, în același timp, am coborât în ceea ce am considerat a fi „tainele” psihologiei abisale mateine.

Obiectele (în cazul nostru, un bilet-scrisoare) produc iluminarea, sinonimă cu reamintirea, căci sunt încărcate de o istorie, vie prin conexiunea ei cu subiectul uman, povestitorul, „ființa de hârtie” a scriitorului, Mateiu I. Caragiale. Întâlnirea cu Aubrey (un *nume-simbol*) într-un muzeu berlinez (după revenirea autorului la Berlin din București), relația de prietenie construită pe fascinația față de ocult a „povestitorului”, păstrarea sub mister a originii, a lojei, precum și a celor discutate cu Aubrey, dispariția bruscă a acestuia, cu finalul mitologizat prin crima ritualică sunt suficiente aspecte indicând *un nucleu real* al viitoareii povestiri.

Avem de-a face cu o deconspirare parțială (discretă – exoterică) a unei experiențe personale vii, oculte – ezoterice a autorului. Preocupările de ocultism (societăți secrete, magie etc.) ale tânărului Mateiu, departe de rezistența parental - balcanică a tatălui, găsesc în Berlinul Babilon-cultural răspunsul mult așteptat. Nu speculăm asupra vreunei filiații cu lojele masonice, după cum, desigur, era posibil ca un om de cultură să le întâlnească, iar muzeul este o proiecție culturală a templului de unde „zeii” își recrutează credincioșii. Acest proces interpretativ, păstrat în permanenta limitare a lucrării (*Remember*), urmărește

² Vezi Colin Wilson, *Ocultismul*. Traducere din limba engleză de Laura Chivu, București, Pro Editură și Tipografie, 2007, pp. 100-130 (capitolul *Capacitățile oculte ale poetului*).

reconstruirea unei părți din istoria personală a scriitorului, intimă și ocultată, o recuperare din forma ei mitologizată: nuvela.

Povestitorul este avatarul autorului, după cum Aubrey al inițiatului, la fel de lipsit de consistență nominală ca și povestitorul. Vom afirma că avatarul devine un construct estetic și psihologic, prin intermediul căruia conștientul își explicitează ex pozitiv inconștientul. Pentru studierea nuvelei apelăm la psihologia abisală, câtă vreme despre *realitatea* întâlnirii nu avem mai multe informații. Această perspectivă va oferi răspunsuri cu privire la dorința de cunoaștere a autorului, precum și efectele unei astfel de întâlniri exotice. Din acest motiv, este adevărat faptul că opera „reflectă” autorul în trăirile sale conștiente și inconștiente, însă ea nu-l „cuprinde” *in integrum*, dincolo de etapele ce i-au făcut posibilă existența. Acesta este motivul pentru care nu vom specula mai mult cu privire la posibilitatea unei *întâlniri reale* cu un vector uman al unei societăți secrete. La nivel metafizic, nuvela se deschide spre analiză.

În subcapitolul V.2, *Sinele bolnav și călătoria inițiativă*, îl surprindem pe povestitorul întors din București la Berlin după o lungă boală. Din perspectiva tehnicilor de inițiere, convalescența (în sine boala este o inițiere, la fel cum Bucureștiul poate fi asociat „lumii de dincolo”) presupune deschiderea spirituală necesară în vederea acceptării gnozei, întâlnirea accidentală cu Aubrey indicând mâna destinului ce „leagă” inițiatul de dublul său spiritual, daimonul. Acesta este singurul capabil să-i „reconfigureze” viziunea asupra relației de *asumare* a Eului ca *centru* în Sine. Pentru ca acest lucru să se întâmple, trebuie produs *gestul, simbol care deschide* (V.3) actul comunicării.

Sir (ebr. *Adonai* – „Domn”-ul) Aubrey este expresia (manifestare simpatetică și magnetică: vedere și asimilare) umană a tot ceea ce presupune prezența pozitivă proiectată a Umbrei – hermafroditul/ travestitul – Anima – eros/ gnoză – daimon/ mesia: *părintele suprem*, un cumul de emoții parentale. Funcțiile divine sunt coborâte, „extrase” din pictură și suprapuse (imaginea

travestitului) structurii gnoseologice a inițiatului Aubrey (hermafroditul). Povestitorul vede și povestește despre un bărbat, dar va întreține permanent confuzia cu privire la genul acestuia. Aceeași confuzie este experimentată deopotrivă de cei care văd „incomplet” îngerii. Episodul biblic al Sodomei și Gomorei, în care oaspeții lui Lot, îngerii, sunt doriți de sodomiți este elocvent. Proiectarea simbolurilor puternice asupra unui avatar care arată contrariul generează o receptare superficială a imaginii de către ochiul fizic incapabil „să vadă” esența. Aubrey este o punere în oglindă a alter ego-ului povestitorului, Gemelarul sau proiecția favorabilă a Umbrei – Anima.

Funcția magico-religioasă a *animismului iconic* (V.4) nu poate fi abandonată. Ce presupune ea? La fel ca litera alfabetului sacru, pictura este gândul superior fluidizat în culoare și în contur „întărite” în imagine. Funcția imaginii este aceea de a fascina (vrăji), după cum cea psihicului vrăjit de a imagina și de a suprapune imaginarul peste real. Nu oricum, însă, ci în funcție de capacitatea conștientului (Eu-lui) de a nu se lăsa inundat până la patologic de imagini/ arhetip(uri). Proiecțiile sunt conștiente, astfel că procesul de cunoaștere prin conștientizare depășește faza animistă a influenței magismului natural al lucrurilor asupra minții. O proiecție conștientă observă și produce o trăire aproape mistică în conștientul (Eul) povestitorului, fixat asupra emulației produse între imaginea (Umbra) „extrasă” din tablou (Sine) și personajul Aubrey, suportul-avatar care o asimilează.

Dandy, Supraomul: Sir Aubrey de Vere (V. 5) este prezentat ca un construct rece, virginal, fără vârstă, la fel ca arhetipul pe care-l reprezintă. În plan social, el se prezintă ca „matrice comportamentală” a dandismului, după cum, în plan simbolic, este o proiecție imobilă, captivă în tinerețea angelică și plină de vitalitate a „Supraomului”, eliberat de orice lege, pentru povestitor un daimon al cunoașterii, un eliberator mesianic, pe cât de *viu*, pe atât de *străin* de omenire.

Progresia actului inițiativ se observă prin deplasarea din spațiul sacru al muzeului în matricea intimă a divinității, taverna, unde povestitorul va primi cunoașterea ca pe un evantai de arome și culori edenice. Ea rămâne secretă, de vreme ce nu o va împărtăși cititorului. Esențialul pare că este rezumat prin recunoașterea reciprocă a posibilității ca cei doi să se fi întâlnit și într-o viață anterioară. Episodul karmic marchează legătura transcendentă cu arhetipul mesianic (funcția travestiului se îmbogățește cu cea de avatar al sacrului), unul *personal*, mai apropiat de iudaism prin filiație, decât unul *general*, caracteristic monoteismului creștin. Odată produsă, revelația face inteligibilă acțiunea Destinului, pentru neinițiat nimic mai mult decât o succesiune de accidente.

Ne-a fost relativ ușor să urmărim metoda hermeneutică a autorului, pentru că, în sine, procesul de rememorare presupune o reinterpretare a faptelor. Perspectiva personală, cea mai importantă, plină prezențe simbolice și de componente active ale riturilor sistemelor oculte masonice poate fi asociată cu practici magice ca necromanția și spiritismul, la modă în vremea lui Mateiu Caragiale.

Incertitudinea cu privire la scopul întregului demers (V. 6, *Remember*) se va cuantifica în singurele momente de maximă tensiune creatoare. Sigur, ea nu poate fi alungată decât prin expulzare în afara sinelui posesorului, devenit astfel autor de operă. Odată generată tensiunea, gândirea este salvată din *regresie* sau *uitare*, oferindu-i-se consistență ca punct generator de operă. În tensiunea de început găsim toate esențele generatoare, demne de a fi ordonate în operă, după cum, în cea de final, pentru ca opera să se sfârșească, ele lipsesc. La fel ca în *Tao*, atât surplusul, cât și absența sunt stări ale „deficitului” prin care creatul nu poate subzista în echilibru cu increatul. Ne referim aici la *metodă*, un construct estetic de excepție în *Craii de Curtea-Veche*.

Pentru capitolul VI, *Individuație și imagologie (Craii de Curtea-Veche)* sugerăm două direcții de interpretare a romanului, a căror abordare separată ar conduce la înțelegerea lor distinctivă, dar ar vicia acea hermeneutică subtilă a

totalității prevăzută de autor. Este vorba atât de „valorile plane”, de „arta orizontalității și a stilului”, susținute și argumentate de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, cât și de valorile ontologicului și ale psihologiei umane, prezente într-o subtilă artă a adâncimilor imaginarului creator și, implicit, a simbolului, negate însă de criticul literar amintit.

Cunoscută fiind preocuparea obsesivă a autorului (VI.1. *Aspectele expresive ale formei*) pentru cultivarea unui stil curat și prețios al limbii, devine evidentă deloc întâmplătoarea alegere a titlului central, *Craii de Curtea-Veche*, și a celor patru capitole ale unicului și ineditului său roman: *Întâmpinarea crailor*, *Cele trei hagiâlăcuri*, *Spovedanii*, *Asfințitul crailor*. Dintru început, se constată simetria lor semantică și simbolică: primul trimite la ideea de întâlnire, iar ultimul la cea de despărțire de personajele centrale ale textului, individualizate încă din titlul narațiunii – craii. În egală măsură, în „miezul” textului, în capitolele II și III, este sugerată ideea de căutare în dimensiunea interiorității, prin parcurgerea celor trei călătorii spirituale, încununate de tot atâtea mărturisiri, ecouri ale cunoașterii sinelui.

Să nu uităm autoreferențialitatea practică prin trimiterile intertextuale la nuvela *Remember* și la misteriosul ei personaj, decupat dintr-o ipotetică experiență directă (VI.2. *Despre artă, suprema gratuitate*). O altă graniță este astfel abolită, cea dintre imaginație și realitate, trasată între Berlinul reveriilor mateine și cel străbătut admirativ zi de zi. Din acest unghi, *Craii de Curtea-Veche* devine romanul încifrat al șantierului unui roman, respectiv o primă și timidă încercare de meta-roman în literatura română. Personajele devin avataruri auctoriale întâlnite de scriitor în timpul procesului creator reflectate în oglinda interiorității, de unde și artificiozitatea înfățișării și personalității lor.

În amplul său studiu de teorie a lecturii (VI.3. *Hermeneutică și naratologie*), fundamentat pe o dublă cercetare, fenomenologică a culturii și hermeneutică a textului literar, criticul Mircea Braga se referă la „codarea” multiplă a realității obiective și ficționale: în primul rând, realul devine ficțiune,

un univers original, complet nou, datorită trecerii prin filtrul imaginației și a „codului” de cunoaștere și afectivitate unic aparținând creatorului său; în al doilea rând, deși pătrunde în noul univers creat cunoscându-i caracterul „ireal”, cititorul o accesează acceptând „jocul” aparențelor, lăsându-se totuși purtat pe firul narativ ca pe o cărare spre un adevăr ce trebuie descoperit.

Prin urmare, ne vom strădui să surprindem în acest capitol faptul că romanul *Craii de Curtea-Veche* este o scriere complexă cu caracter simbolic, inițiativ și imagologic, desfășurată narativ pe direcția unei duble formări, individuale (auctoriale) și colective (naționale). Romanul matein poate fi citit ca o abstractă și complexă individuație și drept o etnogeneză spirituală a unui popor situat într-un spațiu al graniței și al confluenței dintre două mari direcții cultural-religioase, spirituale și imagine opuse, din Antichitate până în modernitatea târzie, cultura greacă și cea latină, respectiv Răsăritul și Apusul, Orientul și Occidentul, Balcanii și Europa.

Analiza profilului psihologic și identitar al „omului românesc” – dacă-l putem numi astfel în mod generic pentru a-i identifica și defini specificul etno-socio-mentalitar – a fost centrul preocupărilor elitei intelectuale din spațiul cultural autohton, începând cu mijlocul secolului al XIX-lea, în opera literară a lui I.L. Caragiale (VI.4. *Homo duplex & Homo trinitas?*), continuând cu începutul secolului următor prin studiul sociologului Dumitru Drăghicescu (*Din psihologia poporului român* – 1907), ulterior în interbelic prin eseurile filosofice ale lui Emil Cioran (*Schimbarea la față a României*), Mircea Eliade, Lucian Blaga.

Craii de Curtea-Veche valorizează o metafizică a crepuscularului, în calitate de proiecție filosofică a limitei heideggeriene și simbolică a pragului (VI.5. *Cine sunt craii?*). Pentru filosoful german, limită înseamnă ființare, în timp ce un univers lipsit de limitate este unul preființial³. A ființa în timp

³ Cf. Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*. Traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Thomas Kliniger, București, Editura Humanitas, 199, p. 87.

înseamnă a primi limite, a deveni o entitate determinată, dar „o închidere ce se deschide”⁴ neîncetat în afara sa, căutându-și limitele spre a le împinge cât mai departe.

Epocile culturale premoderne (VI.5.1. *Identitate simbolico-filosofică*) promovau cunoașterea profundă, erudiția, noblețea sufletească și spirituală, demnitatea omului ca ființă rațională, tot atâtea calități ale personajului matein Pașadia. În contrapondere, experiența lui obscură și imorală în subterana bucureșteană simbolizează declinul moral, intelectual și instituțional al civilizației apusene, aflată într-un timp al crepusculului.

Identitatea simbolică a crailor mateini a fost analizată de Vasile Lovinescu (VI.5.2. *Symbolism semantic și inițiatic*), fiind remarcată prezența deloc întâmplătoare a inițialei „P” în numele lor, identificându-se în roman un mit macrocosmic. Comportamentul lor este mai degrabă ritualic și face parte într-un scenariu inițiatic, în care Curtea-Veche este „marele topos ritualic, spațiul în care se va consuma inițierea neofitului, aici însuși naratorul”, inițiat de Pena Corcodușa, în calitate de spirit oracular, oficiat de Pașadia pentru a-l cufunda în istorie, Pantazi, pentru a-l iniția în Frumos și fantezie creatoare, și Pirgu, care-l introduce în banala, imunda existență de zi cu zi⁵ (VI.5.3. *Trei portrete masculine*) într-un adevărat spațiu al contrariilor: Bucureștiul (VI.6. *Spațiile simbolice ale interiorității*). Proiecția ficțională a orașului devine expresia simbolică și stilistică a armonizării contrariilor într-o geografie „compactă” din care nu lipsesc cărciuma, casa și curtea-veche. *Cârciuma* (VI.6.1), este ipostaza culturală în miniatură a unui spațiu mai amplu al trecerii și al petrecerii unui interval sărbătoresc, festiv, cu excese culinare și bahice, unde este permisă încălcarea limitelor moralei burgheze, un cerc închis care, paradoxal, sparge limitele ființării și împinge ființa la marginile ei, eliberând-o din constrângerile moralei comune.

⁴ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 10.

⁵ Cf. Mircea Braga, *Craii de Curtea-Veche sau Fenomenologia unui ritual de inițiere*, în *Rătăcind prin canon. Studii de istorie literară*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2013, pp. 297-307.

În proza lui Mateiu Caragiale, omul și locul trebuie să fie într-o armonie deplină (VI.6.2. *Casa*), asemeni portretului și a cadrului în care este pictat, drept care, pe canavaua amintirii personajului narator, partenerul său nu poate fi perceput decât în intimitatea locuinței, care-i reflectă personalitatea – frivolă și decadentă, luxuriantă, cu mobile greoaie și încărcată oriental de mătăsuri și catifele, cu un aer vetust și totuși atât de atrăgătoare prin atmosfera misterioasă și artificială creată de permanenta risipă de flori, cele zece lumânări veșnic aprinse în candelabrele de argint și, nu în ultimul rând, pereții-oglină, cu efect vizual halucinant de spațiu deschis, lipsit de granițe.

Curtea veche domnească (VI.6.3. *Curtea-Veche*) se prezintă ca un conglomerat monstruos de construcții ridicate după placul și gustul îndoielnic al domnitorilor fanarioți, exponenți ai corupției, nu ai valorii sau ai educației, imaginea nestatorniciei și a imposibilității conturării unui stil original, respectiv a unei identități. Singura marcă arhitectonică a statuarului și a permanenței, adevărată piedică în calea uitării și, implicit, a neantizării trecutului, este biserica-centru cu turlă verde ce poartă numele Curtea-Veche.

Spirituali sau grobieni, superiori sau decăzuți, bărbații din scrierile mateine au un destin maturat sub marcajul femininului, că este vorba despre propria Anima sau despre proiecția acesteia într-o femeie în carne și oase. Ei caută întotdeauna iubirea carnală sau spirituală a unei femei, recunoscând-o ca proiecție efemeră a Mamei sau a Divinului Feminin, idee larg răspândită la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX⁶ (VI.7. *Stereotipie și imaginar în construcția personajului feminin*).

În ambianța carnavalescă a cârciumii unde cei trei crai sunt întâmpinați de către Povestitor, imaginea Rașelicăi se conturează inițial ca o prelungire feminină a portretului lui Gore Pirgu (VI.7.1. *Devoratoarea*). Observăm preferința mateină pentru metafore florale (VI.7.2. *Victima*) în redarea

⁶ Cf. John Noyce, *Divinul Feminin. Viziuni și profeții în tradiția sapiențială*. Traducere din limba engleză de Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2010, p. 150.

imaginilor feminității: Rașelica – floare neagră, toxică, de o frumusețe unică, ucigătoare; Pena Corcodușa – anonimă, banală, urâțică floare de maidan. Ambele „șes” o mreajă de farmec irezistibil în jurul lor, dar pentru Rașelica este un *modus vivendi* valorificat abil în plan social pentru a paraliza, ucide și spolia victima, în timp ce la Pena ea este o reacție „naturală” inconștientă generată de prea-plinul sufletului ei îndrăgostit, gata să renunțe la sine pentru a se identifica total și a se uni cu celălalt. Rașelica emană farmec(e) pentru a face victime, Pena cade victimă excesului de farmec.

În concepția mateină și a personajelor sale (VI.7.3. *Intangibila*), iubirea pare o nobilă autoiluzionare, expresia unui anume fetișism, cum afirma cinic Pașadia, un ideal imposibil, sufocat într-o lume eminent materială. Moartea subită a tinerei și rașionalei Ilinca Arnoteanu și cea a bătrânei și nebunei Pena Corcodușa simbolizează stingerea uneia și aceleiași imagini a feminității care se oferă masculinului, prima pe baza unui contract conjugal, a doua întru totul, până la anulare de sine. În aceste timpuri ale degradării până la neantizare a umanului, rămâne să se nuntească două personaje care nu (se) oferă, ci îl deposează, consumă și mistuie pe Celălalt, Rașelica, viitoarea „măselarița-mireasă” barbiană, și Pirgu, focul veșnic nestins al devenirii sub zodia consumării de sine (poate și a consumismului economico-financiar de mai târziu).

Nu toate operele literare primesc binecuvântarea cursivității temporale. Nu puține sunt construite din „fragmente de timp”, structurate ca niște „revelații”, legate între ele cu un misterios *liant*, altul decât temporalitatea. Sub această marcă a fragmentarului și a temporarului stă seria de scrieri (capitole) scrise începând cu 18 mai 1930 și până în 11 decembrie 1934, alcătuind corpusul de texte intitulat *Sub pecetea tainei* (cap. VII *Intriga polițistă*, „*sub pecetea*” *Animei*).

Considerăm motto-ul matein deopotrivă un prolog mitic și o introducere în psihologia jungiană a abisalului, chiar dacă acest din urmă aspect nu pare să fi

făcut vreodată parte din preocupările autorului. Perspectiva noastră este optimistă (VII.1. *Sfinxul și polaritățile oculte ale Animei*), câtă vreme știm că mitologia este psihologie abisală, în opinia lui Jung. Totuși, prezența insidioasă, toxică a femeii (a se citi: proiecția ca umbră a Animei) nu poate fi ignorată în niciunul dintre cazurile prezentate. Nu știm dacă Mateiu Caragiale l-a citit pe Jung, după cum nici nu putem infirma o asemenea posibilă lectură, după cum încearcă să dovedească analiza noastră. Este cert, însă, că autorul român era preocupat de studiul clinic al unor patologii psihice.

Mateiu I. Caragiale aduce în scenă două Euri masculine, (VII.2. *Lina, văduva lui Gogu Nicolau*), unul în vârstă, „pensionar”, părăsit de vitalitate, de Animă, și unul tânăr, care nu o poate recunoaște nici atunci când este rugat să o privească cu atenție. Fost polițist, conu' Rache va recunoaște proiecția Animei, atenționându-și prietenul cu scopul de a-l avertiza cu privire la anumit tip de ființare, toxică în potență și în act, „materializată”, prezentă în carne și oase, dincolo de orice închipuire, în însăși femeia din fața lor.

Interesant este că în procesul de individuație trăit de bătrânul polițist, cel care oferă cunoașterea, deși aflat în relație de egalitate pentru că acordă Animei dreptul de a-i invada din când în când conștientul, Eul își impune totuși controlul asupra acestor timpi, fără a lăsa inconștientul să-i escaladeze plener conștiența. În acest caz, procesul de individuație este inițiat de către Animă sub forma unui pact de neutralitate ce nu aduce atingere Eului (VII.3. „*Șefa*” vampir). Acest fapt sugerează încă o dată că manifestările inconștientului nu sunt inconștiente decât în sensul că Eul nu le percepe logica. Considerată de acesta „haos”, ea permite constituirea inteligibilului în cadrul unei relații simbolice între inconștientul colectiv și Eu. Jung susține astfel că inconștientul își are propriul sistem sau „conștiință” (scop), rămânând ordonat pentru sine, poate chiar mai ordonat decât creația, în cele din urmă, un „extras” minimal ordonat.

Nu toate experiențele expuse în scriere presupun însă înțelegerea pașnică dintre Eu și Anima. Indiferent însă de forma în care este proiectată, Anima

rămâne o „funcție” a Destinului, *cel care determină soarta omului*. Dacă ceea ce numim *Destin*, o „descoperire” a sistemelor magico-religioase la care mai sus făceam trimitere, nu este altceva decât jungianul inconștient colectiv, atunci omul se află prins într-un „cerc” a cărui funcționalitate, neînțelegând-o, o compară cu haosul. Dacă legile inconștientului colectiv sunt „haos” pentru reductiva conștiință umană, atunci relația dinspre conștient spre inconștient poate fi numită terapie, iar în sens invers, revelație (VII.4. *Anima și autocunoașterea*).