

II. Paradoxurile dublului în literatură

MATEIU I. CARAGIALE ȘI MIRCEA CĂRTĂRESCU – ANDROGINUL CA OBSESIE, AMBIGUITATE, DEMITIZARE

Dana Nicoleta POPESCU
(Institutul de Cercetări Socio-Umane „Titu Maiorescu”,
Filiala din Timișoara a Academiei Române)
d.popescu@academiاتم.ro

Abstract

The present approach aims to present the classical androgyne motif and its often contradictory significances as shown in the short story *Remember* by Mateiu I. Caragiale and in the novel *Travesty* by Mircea Cărtărescu. In the era of Greek and Roman antiquity the bisexual myths and rites were setting primordial unity, seen as perfection, as a goal; this ideal became the androgyne in late cosmogonies. Modern transfigurations of the androgyne myth alter its initial positive meanings, favouring ambiguity. Playing with *animus-anima* does not equal attempting to return to the state of grace in *illo tempore* any longer, but indicates desacralization. Nevertheless, Lulu, the grotesque clown in *Travesty*, leads the narrator to the truth and to healing from trauma.

Keywords: myth, aestheticism, alterity, desacralization, fantasy

Rezumat

Demersul de față urmărește motivul clasic al androginului și semnificațiile sale, deseori contradictorii, așa cum apar în nuvela *Remember* de Mateiu I. Caragiale și în romanul *Travesti* de Mircea Cărtărescu. În perioada antichității grecești și latine miturile și riturile bisexualității aveau ca țintă unitatea primordială, văzută ca semn al perfecțiunii; acest ideal a luat chipul androginului în cosmogoniile târzii. Transfigurările moderne ale mitului androginului alterează sensurile inițial pozitive în favoarea ambiguității. Jocul cu *animus-anima* nu mai trimite la încercări de întoarcere la starea de grație din *illo tempore*, ci indică desacralizarea. Totuși, Lulu, bufonul grotesc din *Travesti* conduce naratorul spre dezvăluirea adevărului și vindecarea traumei.

Cuvinte-cheie: mit, estetism, alteritate, desacralizare, fantastic

„Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva, precum sunt și lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis.”

Coborât din tablouri înfățișând nobili arhetipali, androgin și dandy deopotrivă, Aubrey de Vere reprezintă un personaj ambiguu, greu de prins, sau, mai degrabă, alcătuit printr-o acumulare de *personae*. Ivit prin asimilarea de către Mateiu I. Caragiale a modelului Barbey d’Aurevilly, declaratul său maestru, Aubrey de Vere se înscrie în galeria personajelor din literatura estetizantă, un tip de *homo aestheticus*, ce poate fi asemănat și cu eroii lui Oscar Wilde: Dorian Gray și Lord Henry.

Artificiul și poza joacă un rol esențial în conturarea de către dandies a unei personalități damnate, malefice, dandysmul nefiind decât o formă minoră de demonism sau, conform terminologiei baudelairiane, o formă de satanism. (Cotruș 1977, 84). Eticul sau antieticul se dizolvă în estetic.

Inelele cu safire par a încapsula adevărata esență a lordului, care schimbă diverse chipuri sau măști. Aubrey de Vere se afirmă prin dualitate și indeterminare:

Este sir Aubrey un invertit sexual sau un hermafrodit în care principiul masculin și feminin se înfruntă fără să se poată neutraliza? Este el oare androgenul, încorporarea perfecțiunii primordiale, situat dincolo de sciziunea tragică a cărnii, sau este doar un simplu lunatic, rățâcind buimac cu mersu-i cataleptic prin nopți, ignorându-și tragica dedublare? (Cotruș 1977, 92).

În marea lui dragoste pentru partea ascunsă a fiecărei istorisiri, Mateiu I. Caragiale nu și-a propus să răspundă la astfel de întrebări, naratorul nuvelei *Remember* refuză, în final, să afle dezvăluiri care i-ar fi știrbit taina atât de dragă și, poate, ar fi diminuat admirația pentru prietenul despre care, de fapt, nu știa nimic. Cert este însă că masca androgenului i se potrivește în mod deosebit lui sir Aubrey de Vere. Întrupările masculin-feminin sub care se ivește în fața ochilor uimiți ai Povestitorului, jocul cu *animus-anima*, îndeletnicile sale oculte pot trimite la încercări de întoarcere la starea de grație din *illo tempore*.

În studiul său dedicat miturilor și riturilor bisexualității în antichitatea clasică, Marie Delcourt arată că unitatea primordială ca semn al perfecțiunii a luat chipul androgenului în cosmogoniile târzii. „Visul de unitate primordială, de regenerare și de reîntoarcere la unitate se exprimă prin imaginea ființei bisexuate care se divide, a oului care se sparge dând naștere lumii, [...] simboluri ce vor domina întreg misticismul de la sfârșitul Antichității“. (Delcourt 1996, 113). Androgenul ca simbol al perfecțiunii în mitologie sau religie este menționat și de Gustav René Hocke, fiind o imagine originară cosmică. Angeologia îi caracteriza pe îngeri ca ființe androgine, Dumnezeu era hermafrodit în Hermes Trismegistos, „manualul“ ezotericilor, iar vechiul cap roman al lui Ianus era înfățișat cu un chip masculin-feminin. (Hocke 1973, 337-338).

În *Mefistofel și androgenul*, Mircea Eliade arată că diviziunea Substanțelor, de la Dumnezeu la om, este gândită de mistici sub forma unui proces reversibil, prin reîntegrarea finală:

Diviziunea Substanțelor a început în Dumnezeu și s-a continuat progresiv până în ființa umană, separată pe această cale în două – bărbatul și femeia. De aceea, unificarea Substanțelor trebuie să înceapă în om și să se înfăptuiască din nou pe toate planurile ființei, inclusiv în Dumnezeu. În Dumnezeu nu mai există diviziune, căci Dumnezeu este Tot și Unu. (Eliade 1995, 96).

Androgenia, transcendere a umanului și a legilor sale, este desemnată prin *coincidentia oppositorum* sau misterul totalității, care poate fi descoperit în „cosmogoniile care explică Crearea prin fragmentarea unei Unități primordiale, [...] în tehnicile mistice de unire a contrariilor, în miturile androgenului și riturile de androgenizare...“ (Eliade 1995, 75).

În cadrul spiritualității manieriste – ne referim la manierismul etern al „lumii ca labirint“, după cum a descris-o Gustav René Hocke – are loc degradarea mitului androgenului, înlocuit de hermafrodiți, *coeurs doubles*, vampe intelectuale. (Hocke 1973, p. 339). În mod logic, sensul

regăsirii stării primordiale se pierde, noul simbol optează pentru o rezolvare facilă prin *discordia concors*:

Dacă iubirea este o paradigmă a contrariului ca atare, de ce nu ar fi atunci cu puțință în ea și rezolvări «de la sine înțelese» ale «oxymorelor», deci producerea de tautologii care anulează contradicțiile în sensul unei *concordia discors*, cum ar fi bărbat și bărbat, femeie și femeie, și mai ales forma originară, cosmică, de *discordia concors*: hermafroditul? (Hocke 1973, 313).

La Mateiu I. Caragiale se produce degradarea mitului, compromiterea purității sale inițiale și asocierea cu motivul dublului: descoperim un păienjeniș de legături stranii, în care personaje își sunt reciproc dubluri sau reprezintă avatari ai strămoșilor lor. Motivul avatarului în creația mateiană, remarcat de Edgar Papu, utilizează termenul provenit din sanscritul *avatâra*, cu sensul de „pogorâre“, desemnând la început diferitele reîncarnări ale lui Vishnu (Papu 1989, 280).

Enigmaticul Aubrey de Vere se ivește ca „o icoană din veacuri apuse“, întrupare a strămoșilor lui sau, mai degrabă, a unor posibili strămoși, imaginați de narator – în afară de afirmațiile personajului și hagiografia Povestitorului (împrumutată desigur de la autor), nimic nu garantează cu adevărat originea nobilă a lui Aubrey. Blazonul său nu poate fi clasat de pasionatul heraldist, totuși acesta, impresionat de „prestigiul recei trufii a tânărului“, se grăbește să-l alăture lungului șir de „lorzi, ale căror priviri, mâini și surâsuri Van Dyck și, după el, Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi“, lorzi care „toți sunt la fel. În trecut, în castele răstrânse, celor de aproape și înmulțit înrudiți, trăind împreună, cu același port și obiceiuri, fiecare epocă le întipărește același aer dacă nu chiar aceeași înfățișare.“ (Caragiale 1967, 75). Naratorul nu este deci fascinat de persoana tainicului său prieten, ci de casta întruchipată de el, de „anonimatul superior al arhetipului“ (Ionescu 1979, 90).

Chipul de aristocrat tipic afișat de Aubrey ține doar de existența diurnă, noaptea dispare determinarea de castă, sex, chiar înfățișarea umană. Strania întâlnire nocturnă din Tiergarten îl pune pe narator față-n față cu o ființă a cărei enigmă nu este, însă, prea greu de descifrat:

[...] o femeie înaltă, cu un bogat păr roșu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sâni, într-o rochie strâmtă de fluturi negri. Ea pășea țepănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința ei, spre un țel tainic în noapte. Nu știu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei țintiți mari, ce arătau a privi înăuntru, și în trăsurile feții sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degetele lungi rânjeau șapte safire de Ceylan? (Caragiale 1967, 81).

Primul dublu nocturn revelează, în locul bărbatului nobil, o femeie de condiție îndoielnică – singură noaptea și machiată prea strident – drogată sau sub puterea unei vrăji, de fapt nici măcar femeie: rochia strâmtă pare să îmbrace un corp masculin. Doar safirele și parfumul de garoafă trădează prezența lui Aubrey, schimbat dintr-un lord trufaș într-un dubios travestit, o viziune a ororii. „Aubrey de Vere apare deghizat în femeie, [...] aparent frumusețe tipică secesionului, așa cum apare în tablourile lui Klimt înfățișând-o pe Iudita sau pe Salomeea, o frumusețe stearpă, aristocratică.“ (Mitchievici 2007, 74-75).

În cea de-a doua metamorfoză nocturnă, lordul își păstrează noblețea și unicitatea, apărând sub chip neomenesc, de serafim sau arhanghel:

Pudra cu care își văruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă, părul și-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățișare de cântăreață sau de dănuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua ușoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brățara de la mână, nici inelele din degete. Avea însă ceva schimbat... [...] Îl simțeam cum dărdâie din toate încheieturile, scuturat de friguri, și vedeam cum ochii aci i se ținteau în gol, sticloși ca ai femeiei cu păr roșu, aci îi lăcrămau lăncezi și pierduți. După cum atunci nu-mi venise să cred că arătarea ce trecuse pe lângă mine era o femeie, acum mi se părea că ființa ce mă târa cu ea în umbră nu era un bărbat. (Caragiale 1967, 82).

Întruparea într-un serafim presupune indeterminarea sexuală, așa cum androginul primordial era înzestrat cu ambele sexe care coexistau armonios.

Aubrey de Vere apare machiat atât de extravagant, încât Naratorul îl socotește asemănător unei ființe dintr-un alt regn, un serafim. La aceasta contribuie și ținuta păpușii sulemenite în travestit, modalitate de camuflare a unui sex prin opusul său, se află un al treilea sex, *sexus angelorum*. Machiajul devine astfel nu un mod de a ascunde adevărata identitate a lui Aubrey de Vere, ci de a o recomanda inițiativ. (Mitchievici 2007, 47).

Chipul nocturn al lui Aubrey nu cunoaște nimic din echilibrul androginului, pare lovit de friguri sau nevroză. Zâmbetul crud, privirea de oțel și gestul de biciuire a văzduhului denotă prezența unui dublu supranatural malefic.

Vraja ce transformă vechile portrete în tineri cu chip de portrete nu este albă, ci rea, subliniază Cornel Mihai Ionescu, și constituie o materializare a sacrului negativ într-un univers fără transcendență unde arătarea a luat locul ființei. Cele două *personae* în aparență contradictorii se neutralizează reciproc, iar eul empiric al personajului se resoarbe la sfârșit în dublul său zoomorf din pecetea de ceară albastră, Sfinxul, simbolul enigmei. (Ionescu 1979, 79, 95-96).

Mireasma de garoafă roșie joacă rolul unui dublu olfactiv, așa cum copacii druidici reprezintă dublul vizual al eroului ce apare din substanța tablourilor. Artefactul îl ivește, realul îl anulează: silueta lui mutilată se cufundă în apele canalului străjuit de copaci adevărați.

În *Remember* nu apar femei; naratorul crede că întrezărește una când îl surprinde pe Aubrey într-o florărie alegând, risipitor și galant ca orice aristocrat, garoafe și orhidee de patru-cinci sute de mărci. Fidel iubirii sale pentru taine, naratorul nu face nicio încercare de a descoperi cui îi vor fi trimise florile, în mod firesc se gândește la o femeie și incidentul rămâne definitiv închis, de parcă s-ar teme să nu afle vreun lucru care ar duce la știrbirea tainei. După ce l-am văzut pe Aubrey travestit în femeie, ar fi posibil ca obiectul atenției sale să fie un bărbat. Iar admirația Povestitorului nu-i neapărat exclus să se datoreze, pe lângă motivația estetică, unei atracții erotice eventual inconștiente.

Dacă prozele lui Mateiu I. Caragiale sunt, prin excelență, povestiri nocturne, țesute din substanța visului sau a coșmarului, populate cu ființe stranii, scrierile lui Mircea Cărtărescu se

deschid în diurnul colorat de elemente autobiografice, sugerând debutul unui Bildungsroman realist, astfel că ivirea androginului și întoarcerea spre fantastic sunt cu atât mai șocante.

Exegeza a consemnat dublul registru prezent în microromanul *Travesti*: „un fantastic hiperrealist, crescând în *boule-de-neige* pe parcursul narațiunii, oniricul, viziunile cosmice, obsesiile sexuale și o simbolistică sofisticată.” (Manolescu 2019, 1324); „suflul din [...] *Travesti*, plăcerea alunecării din realismul cel mai concret-biografic în fantasticul cel mai halucinant” (Lefter 2010, 240).

Povestitorul lui Mateiu I. Caragiale își află confortul în taină, ca într-un culcuș protector. Naratorul din *Travesti* vrea să știe, să înțeleagă: jurnalul cu scop terapeutic constituie substanța romanului și se dovedește o terapie reușită. La Cumpătu, naratorul încearcă să-și vină în fire după 17 ani de la întâmplările narate – 17 reprezenta și vârsta sa de atunci. „Aspectul metaliterar e vizibil peste tot. *Travesti* conține [...] vindecarea prin scris a nevrozei autorului.” (Manolescu, 2019, p. 1324).

Cumpătu devine astfel un alt Zaubenberg, totuși protagonistul suportă întâmplări nefericite, chinuitoare în timp ce explorează trecutul, unde se află prins între un dublu pozitiv și unul negativ: Victor cel din oglindă, fără pată și fără prihană, respectiv Lulu, „un personaj bufonesc, numai mască, un hopa-mitică de celuloid, cu mutra pictată cu vopsele de bălci” (Cărtărescu, 2002, p. 79).

În *Travesti* realul face treptat loc oniricului: recurent, păianjenul frumos și abominabil e corespondentul personajului obsedant. Așa cum realul e dublat de imaginar, Lulu va avea parte de două morți fără ca naratorul să o aleagă sau să o cunoască pe cea adevărată: un banal accident, respectiv agresorul devenit victimă, Lulu înfășurat în pânza păianjenului gigantic și devorat de insectă.

Rolul personajului este mai complex decât acela de tulburător al apelor, de păianjen care sugrumă fluturele: „Lulu e călăuza, în centru nu te poate aștepta nici Beatitudinea, nici Oroarea, ci amândouă deodată, amândouă deodată...” (Cărtărescu, 2002, p. 141). „În spirit decadent, ceea ce atrage este și ceea ce respinge.” (Mitchievici, 2007, p. 105). O călăuză în infernul amintirilor neclare, ce deschide mai multe uși pentru a descifra misterul surorii moarte, cu degetele înfășurate în role de film: „Lulu e numele unui tunel, al unui coridor aflat adânc sub țeasta mea” (Cărtărescu, 2002, p. 87).

Travestitul reprezintă o decădere, o demitizare a imaginii androginului, dar în roman se ivesc și alte ipostaze ale mitului: Savin și Clara, cuplul de pe pajiștea înflorită, instantaneu al iubirii ideale; pandantul feminin, fata din amintire, numită tot Lulu, răsărită o clipă la o fereastră într-o noapte de iarnă; statuia cu expresie de groază pe figură, nimfa-satir, ce poartă însemnele ambelor sexe; în cele din urmă, scriitorul și textul:

Pentru că mai este și Lulu. Greța și vertijul care m-au târât din clinică-n clinică. Nevroza mea refractară la psihanaliză, psihotropice, sex, băutură. Refractară, mă tem, până și la această ultimă soluție, la bandajul strâns al acestui text, acestei texturi, acestei textile rare și complicate ca un tifon sau ca pânza de păianjen. (Cărtărescu, 2002, p. 172).

Mai multe iluminări au loc în finalul romanului. Victor din oglindă este, de fapt, naratorul adolescent iar Lulu nu face decât să exorcizeze, inconștient și involuntar, o traumă: Victor a refulat un abuz din partea altului copil. Nu a existat nicio soră: codițele lungi, blonde, au fost ale lui Victor în prima copilărie. Deznodământul romanului este anticipat la începutul nuvelei *Gemenii*,

cu rol de prefigurare: la o vârstă fragedă, Andrei a fost fotografiat gol, cu părul lung, împletit în codițe. Textele postmoderne se completează, se întrepătrund.

Referințe bibliografice

- Caragiale, Mateiu I. 1967. *Remember*. In *Craii de Curtea-Veche*. Ediție îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv și note finale de Teodor Vârgolici, București: Editura Tineretului, p. 71-93.
- Cărtărescu, Mircea. 2002. *Travesti*. Roman. Ediția a II-a, București: Editura Humanitas.
- Cotruș, Ovidiu. 1977. *Opera lui Mateiu I. Caragiale*. București: Editura Minerva.
- Delcours, Marie. 1996. *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică*. București: Editura Symposion.
- Eliade, Mircea. 1995. *Mefistofel și androginul*. Traducere de Alexandra Cuniță. București: Editura Humanitas.
- Hocke, Gustav-René. 1973. *Lumea ca labirint*. București: Editura Meridiane.
- Ionescu, Cornel Mihai. 1979. *Palimpseste*. București: Editura Cartea Românească.
- Lefter, Ion Bogdan. 2010. *Mircea Cărtărescu*. In *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*. Pitești: Editura Paralela 45, p. 240-250.
- Manolescu, Nicolae. 2019. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București: Editura Cartea Românească.
- Mitchievici, Angelo. 2007. *Mateiu I. Caragiale. Fizionomii decadente*. București: Institutul Cultural Român.
- Neagoș, Ion. 2018. *Mircea Cărtărescu. Romanul inițiativ*. Cluj: Editura Limes.
- Papu, Edgar. 1989. „*Enigma*” în perioada interbelică. In *Lumini perene*. București: Editura Eminescu.