

Carmen Dărăbuș¹
Univerzitet „Babes Bolyai” u Klužu
Primljeno: 1. 7. 2016.
Prihvaćeno: 8. 11. 2016.

doi: 10.19090/gff.2016.1.47-57
UDK: 821-343.09
Originalni naučni rad

MASCULIN/FEMININ, UNITATE PRIMORDIALĂ ȘI ISTORSIONĂRI ALE UNITĂȚII

Mit fecund în spațiul european și nu numai, androginul (gr. *andros* – „bărbat” + *gyne* – „femeie”) reprezintă, poate, cel mai bine, dorința de perfecțiune, veche aspirație a tuturor civilizațiilor. Sinteza masculinului și a femininului e o ficțiune mitică, filosofică ori artistică, parte a nostalgiei arhetipale, ideal spiritual, dar și supraabundență erotică. De la Platon la gnosticii și misticii Evului Mediu, mai apoi la romanticii europeni, aspiră la acest tip de desăvârșire, mai rudimentar ori mai sofisticat, inițiind ritualuri care să permită accesul la unitatea primordială. O formă de distorsionare a mitului androginului poate fi mitul lui Narcis, în care căutarea jumătății este suspendată, pentru că ființa așa cum este ea, înjumătățită după mitul platonician, divizată la feminin din coasta unui unic trup masculin adamic – sau mai curând androginic –, își este sieși suficientă. O altă formă hibridă este hermafroditismul. În plan mundan, acesta este văzut ca o formă de desacralizare, o deformare și un simulacru.

Cuvinte-cheie: androgin, mitul lui Narcis, hermafroditism, ficțiune.

Cu rădăcini în preistorie, miturile s-au transmis iudaismului, creștinismului și islamismului, devenind demers inițiatic prin care „omul nu devine cu adevărat om (adică om originar) decât când realizează pe pământ unirea conjugală. Este un ecou al străvechii funcțiuni mistice a căsătoriei: desăvârșirea individului prin totalizare” (Eliade, 2003: 82). Viziuni, idei, rituri similare se regăsesc în culturile mediteraneene (sau de origine mediteraneană) și ale antichității Orientului Apropiat. În India, unificarea contrariilor, a părților în întreg, este atributul Spiritului. Demersul trece prin moartea văzută ca renaștere, care poate presupune un act sacrificial transcendent. Realitatea ultimă, *Ființa-Una*, este camuflată în aparențe fragmentate și eterogene. În *Miturile lui Platon*, mitul androginului este un mit originar al unei situații de la începutul lumii, completând mitul cosmogonic al nașterii universului cu cel al populării sale, iar mai apoi, al alienării. Toate ritualurile și riturile iubirii sunt, în acest sens, o arzătoare dorință de reîntregire. Imaginea primordială sferică a acestuia are drept corespondent, la scară cosmică, oul cosmogonic, astfel că întoarcerea dinspre prezent spre timpul originar „ne îngăduie să trăim din nou timpul în care lucrurile s-au manifestat pentru prima oară, constituind o experiență de o importanță capitală” (Eliade, 1978: 33). *Banchetul* platonician este un elogiu

¹ c.darabus@gmail.com

adus iubirii: cinci personaje reunite în jurul lui Socrate se oglindesc în zeul Eros în moduri diferite. Phaidos, naivul poet, vede în el sursa a tot ceea ce este bun. Pausanias face distincție între iubirea pământească și cea divină, structurată în jurul noțiunilor de „necesitate” și „gratuitate”. Dureroasa nevoie de dragoste pe care omul o resimte este nostalgia după *totul* pierdut; misterul totalității și obsesia unității reflectă eforturile omului de a accede la o perspectivă în care contrariile se anulează. *Coincidentia oppositorum* sau misterul totalității se relevă prin hermeneutica simbolurilor, teoriilor și credințelor referitoare la realitatea ultimă, dar și în cosmogoniile ce explică creația prin fragmentarea unei Unități primordiale: „Perfectiunea, deci ființa, constă în ultimă instanță, într-o unitate-totalitate. Tot ce este, prin excelență trebuie să fie total, comportând *coincidentia oppositorum* la toate nivelurile și în toate contextele” (Eliade, 1995: 101). Origene face observația că diferența e în favoarea mitului, care aparține unui timp cosmic, în vreme ce viziunea creștină aparține timpului istoric. Cu toate acestea, este inevitabilă încorporarea gândirii mitice în cea creștină, fie și la modul inconștient, pentru că nu se poate imagina istoria gândirii umane decât într-o anumită continuitate. Elementul comun esențial al celor două tipuri de gândire este dorința de întoarcere la origini prin reiterarea evenimentelor sacre, astfel că ele sunt reactualizate în diverse forme. Androginia capătă o valoare simbolică în creștinism prin îngeri, alcătuiți luminoase, asexuate (formă opusă hermafroditismului, dar cu care se întâlnește în unitatea contrariilor care, în cazul îngerilor, se anulează). Nefiind supuși tiraniei timpului care le modifică forma, consistența, ei țin de imaginarul mitic.

Literatura este o formă prin care se prelungeste narațiunea mitică, o formă germinativă, care traduce sensibilitatea epocilor. Dacă în gândirea religioasă se produce ieșirea din timpul istoric prin intrarea în timpul liturgic ce reiterează forme ale sacrului, prin lectură există posibilitatea de a pătrunde într-o formă de timp fabulos. În perioada medievală, mitul este prezent în tradițiile secrete ale misticiei și teosofiei, atât în creștinism, cât și în mozaism și în islamism. Romantismul german, post-romantismul și decadentismul francez și englez (oprindu-se, mai ales, asupra hermafroditismului) au prelucrat preferențial teme ținând de androginie. Romantismul apelează la arsenalul misterului al alchimiei pentru a imagina un om al viitorului. Sub influența misticului baroc Swedenborg își scrie Balzac romanul său, *Séraphita*, din seria *Studii filozofice a Comediei umane*. Deși nu se înscrie în codurile estetice ale fantasticului, Balzac experimentează, cu succes, în acest roman semnificația metafizică a mitului androginului. În opinia lui Eliade, această carte este ultima care transmite, consistent, fără a cădea în vulgaritate deplină, mitul androginului, ca mai apoi el să se vulgarizeze excesiv, fapt pus pe seama pierderii legăturilor cu misterul, cu cosmosul, pe seama diluării generale a simbolurilor, a degradării arhetipurilor, care, în loc să se îmbogățească cu sensuri, se superficializează ca viața însăși: „O întregă literatură, prezentând toate stigmatul descompunerii morale și ale satanismului crescut sub semnul acestor «maeștri» [...]. S-ar părea că, de

la un anumit punct al istoriei sale, Europa nu mai e în stare să păstreze intactă, mai multe generații în șir, semnificația metafizică a unui simbol. Îndată ce este revelat, adică îndată ce se ia cunoștință, într-un chip nemijlocit, de un simbol, acesta începe să fie înțeles din ce în ce mai grosolan pe planuri din ce în ce mai joase” (Eliade, 2003: 367). Postmodernismul va avea, mai apoi, un alt cuvânt de spus.

Romanul lui Balzac, *Séraphita*, se structurează în șapte capitole, având ca protagonistă o ființă stranie, ieșită, parcă, din laboratoarele de alchimie ale lumii baroce și infuzat, mai apoi, cu elemente romantice. *Séraphitus/Séraphita*, așa cum apare, el/ea, are un trecut tenebros și alege să trăiască într-un castel izolat de la marginea satului Jarvis, aproape de fiordul Stromfiord. Interacțiunea sa este limitată la patru personaje: tinerii Wilfrid și Minna, preotul Becker, bătrânul servitor David. În ochii lui Wilfrid apare ca *Séraphita* căreia îi cade în mreje, iar Minna îl vede ca bărbat fermecător și inteligent, *Séraphitus*, de care se îndrăgostește. Descrierea lui/a ei, în aerul tare, rarefiat al munților, aduce cu imaginea serafică (de unde și simbolul onomastic) din reprezentările biblice și iconice: „Trupul său subțire și delicat precum al unei femei făcea dovada unei ființe slabe în aparență, dar a cărei putere îi egalează voința [...]. Tenul îi era de un alb minunat, care îi scotea în evidență buzele roșii, sprâncenele maro și genele mătăsoase, singurele culori care luminau paloarea acestui chip, a cărui perfectă regularitate nu știrbea grandoarea sentimentelor exprimate [...]. Acel chip de puritatea marmurei exprima pretutindeni putere și pace” (Balzac, 2006: 78). Această dualitate pare a fi dintotdeauna, dacă nici bătrânul servitor, care-l știa de atâta vreme, nu era decis asupra sexului ciudatei ființe, care pare a depăși confuzia fizică printr-un inexplicabil acces spre metafizică, pentru că nici veșmintele nu trădau apartenența, părând o mantie angelică: „Înfășurat într-un veșmânt fără forme ce semăna atât cu o haină femeiască, cât și cu o mantie de bărbat, era imposibil să nu-ți imaginezi că piciorul subțire ce atârna pe o parte a patului era al unei femei, și în același timp era greu să nu observi că fruntea și liniile feței dădeau dovada puterii adusă la punctul cel mai înalt” (Balzac, 2006: 101). Capitolul III, *Séraphita-Séraphitus*, cuprinde o transpunere literar-filozofică a teoriilor lui Swedenborg despre spiritele angelice și despre natura duală a omului. În plan terestru, astfel de ființe controversate, în sensul pozitiv al termenului, se pregătesc pentru viața serafică celestă, din Suflet- Femeie și Trup-Bărbat. Puțin tezistă este ideea că părinții săi au fost discipolii lui Swedenborg, ei înșiși ființe solitare, care s-au ridicat la ceruri prin meditație și rugăciune. Copilăria femeii/bărbat a fost o stare de contemplație mistică, iar viața pe pământ e doar întru iubire și purificare. Wilfrid și Minna nu reușesc să înțeleagă complexitatea acestei ființe, astfel că fiecare o privește din perspectiva sa – Minna, ca pe un bărbat, Wilfrid, ca pe o femeie. Dispariția lui/ei misterioasă îi face să înțeleagă faptul că nu aparține lumii lor familiare, iar în ultimul capitol poartă numele de *Séraphite*, fără nicio diferențiere masculin/feminin, viziune regăsită în ceea ce spunea Nichifor Crainic: „Androginul e conceput ca o enigmă sublimă

a destinului omenesc, proiectat dincolo de moarte, pe planul veșniciei. El e un **arhetip etern** din lumea ideilor pure, căruia nimic nu-i corespunde din viața terestră. El plutește mai sus de orice păcat, în zăpada spirituală a unei feciorii fără sfârșit” (Crainic, 1996: 275). Proiectată în planul veșniciei, această ființă trăiește în spațiul terestru într-o etapă cathartică, ca într-o devenire din care iubirea nu poate lipsi, dar ea trebuie să se golească de impulsurile erotice pentru a intra într-o plenitudine cosmică, în care dualitățile nu se anulează, ci fuzionează.

Contemporan cu Mircea Eliade, italianul născut în Cuba, Italo Calvino, în povestirea *Contele tăiat în două*, construiește o alegorie care are ca sursă societatea modernă grăbită, insensibilă la ideea de perfecțiune, o alegorie în care acum locul erosului și al spiritului îl ia perfecțiunea morală. Narațiunea poate fi interpretată și în cheie cosmică, ce are două forțe tutelare: una bună și una rea. Viconte Medardo de Terralba a fost despiciat de ghiuleaua unui tun, în timpul unei lupte cu turcii, dar cele două părți supraviețuiesc antagonic: partea stângă rămâne cu partea bună a ființei, iar cea dreaptă, cu cea rea. Ultima dintre ele este și cea care se întoarce la castel și adoptă un comportament crud, extins la tot ce atinge: scoate ochiul stâng păsărilor, taie partea stângă a copacilor, îi golește de fructe, rupe aripa stângă și piciorul stâng al viețuitoarele – în nestăvilitul impuls de a contamina cu același rău tot ce atinge. El însuși vorbește despre efectul adâncirii în sinele rămas, odată cu pierderea unei părți: „Am fost și eu întreg și toate lucrurile erau pentru mine firești și tulburi, tembele ca aerul, mi se părea că pricep totul, dar nu era decât aparență. Dacă vreodată vei deveni jumătate din ceea ce ești - și eu ți-o doresc, ai să pricepi lucruri care depășesc obișnuita putere de înțelegere a creierelor întregi. Vei fi pierdut atunci jumătate din tine și din întreaga lume, dar jumătatea rămasă are să fie de mii de ori mai adâncă și mai prețioasă. Iar tu vei voi ca totul să fie înjumătățit și schilodit aidoma ție, căci frumusețea și înțelepciunea și dreptatea sălășluiesc numai în ceea ce a fost îmbucățit” (Calvino, 1999: 101). După un timp apare și jumătatea cea bună, pe care o credea dispărută și care încearcă să corecteze excesele răului prin excese ale binelui, dar tot excese cu alte consecințe decât cele dorite. Toți cei cu care intră în contact se simt hărțuiți de ambele părți, covârșiți de lipsa măsurii în toate. Ambele jumătăți se îndrăgostesc de Pamela și în urmă duelului, pierd sânge și sunt bandajați împreună, jumătățile sunt lipite

„și astfel, [...] Medardo deveni întreg, nici rău, nici bun, un amestec de răutate și bunătate” (Calvino, 1999: 109). Ruperea totalității provoacă, în acest caz, mai mult rău celorlalți decât își provoacă lor, pentru că nu conștientizează tânjirea după unitatea realizată prin iubire sau după unitatea spirituală asexuată. Unitatea contrariilor reface echilibrul personajului, dar și echilibrul lumii în care viețuiește. De fapt, autorul însuși mărturisește, în *Prezentarea romanului*, că se simte: „doar o bucată dintr-o ființă bicefală și bisexuată, care este adevăratul organism ce gândește” (Calvino, 1999: 22), un *homo duplex*, mai ales în ultima parte a vieții, când se arată zorii postmodernismului, excedat fiind, deja, de ceea ce consideră a fi fragmentarizarea, lipsa de interes pentru totalitate

a modernismului.

În plan mundan, varianta hermafroditismului este văzută ca o formă de desacralizare, o deformare și un simulacru, mai ales în viziune creștină: „Androginia înseamnă asemănarea omului cu Dumnezeu, proveniența lui supranaturală. Hermafroditismul este un amestec de animal, natural al celor două sexe, netransfigurat într-o existență superioară” (Berdiaev, 1992: 91–92). Nichifor Crainic vede aceeași antinomie, în care hermafroditismul e o farsă nefericită a geneticii, „o enigmă peiorativă a naturii, o defecțiune în care cele două principii ale vieții se anulează unul pe altul”. Simbolul iese din zona sacră și se adaptează la planul terestru, se înserează în profan prin rituri reactualizate golite de o parte din conținutul original. Antichitatea respingea aceste forme indecise²; dacă un copil se năștea cu aceste semne, se considera că e o pedeapsă divină față de întreaga comunitate din care el făcea parte, soluțiile fiind suprimarea sau abandonul, în numele zeului Hermaphroditos (Hermes+Aphrodita), al cărui cult datează cam din secolul IV.

În perioada modernă și postmodernă, mitul nu a dispărut, ci și-a redefinit statutul prin revalorizare literară și filozofică – mitografii având în centru un nucleu mitic, în jurul căruia literatura, dar și filosofia adaugă noi paliere de cunoaștere. Mitul androgenului este strâns legat de mitul iubirii, de cuplul adamic ce se caută de la începutul lumii, în aceeași paradigmă a predestinării, a dragostei și a morții:

„Bărbatul și femeia se caută în vălmășagul imens al vieții omenesti. Un bărbat din milioanele de bărbați dorește pe o singură femeie, din milioane de femei. Unul singur și una singură. *Adam și Eva!* Căutarea reciprocă, inconștientă și irezistibilă e însuși rostul vieții omului. [...]. Instinctul iubirii e reminiscența originii divine. Prin iubire numai se poate uni sufletul bărbatului cu sufletul femeii pentru a redeveni parte din lumea spirituală” (Rebreanu 1995: 15–16). Modernismul și postmodernismul au încercat să urmeze ritmul tot mai complex al vieții interioare și astfel, tot mai greu de normat, pentru că timpurile noi nu dispun: „de o tentativă în stil mare, de sistematizare a sentimentelor” (Gasset, 1994: 87). Perfecțiune este decredibilizată, mitul androgenului, demitizat: „Știu că, pentru greci, sfera era unul din simbolurile perfecțiunii, dar am reținerile mele în ceea ce privește perfecțiunea obeză” (Antonesei 2000: 49). Individualitate versus integrare e un raport tot mai nuanțat în gândirea și în arta modernă, care va căpăta forme îndrăznețe în postmodernism. În viziunea lui Liviu Antonesei, împlinirea prin dragoste nu e căutare compulsivă, chinuitoare, ci pur hazard, mister al reîntâlnirii, e „trecerea de la rătăcire la fixare, de la posibil și virtual spre real” (Antonesei, 2000: 50). Indiferent de epocă, de conținuturile pe care le ia mitul, se vorbește despre o stare de transcendență, care traduce dorința mărturisită ori camuflată a ființei de a se împlini prin iubire, prin mistică, prin Marea Întâlnire de dincolo de imperfecțiunile mundane.

O formă de distorsionare a mitului androgenului poate fi mitul lui Narcis, în care

² Cf. Marie Delcourt, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în antichitatea clasică*, 1996.

căutarea jumătății este suspendată, pentru că ființa așa cum este ea, înjumătățită după mitul platonician, divizată la feminin din coasta unui unic trup masculin adamic – sau mai curând androginic -, își este sieși suficientă. În Antichitate, acest mit este prelucrat în *Metamorfozele* lui Ovidiu, care, la rândul său, are drept surse alți autori anteriori lui: Boios, Nicandru și Theodoros. Apărute la sfârșitul anului 8 p.Cr., *Metamorfozele* sunt „fructul unei bogate și rafinate culturi și al unei mari ambiții literare” (Pausanias, 1982: 238), interferând miturile cosmogonice cu cele sociogonice, cele teogonice cu cele referitoare la origine și la miturile zoogonice, ornitogonice și fitogonice. Legenda lui Narcis și a nimfei Echo apare în „Cartea a treia”: Narcis este fiul lui Cephisos, zeu beoțian, și al nimfei Liriope, care îi cere prorocului Tiresias să prezică viitorul fiului său, de o frumusețe ieșită din comun, încă de la naștere. Răspunsul prorocului este echivoc. Ajuns la adolescență, iubit de mai multe nimfe, el respinge disprețuitor formele de afecțiune ale celorlalți. În timpul unei vânători, se rătăcește și este urmat de nimfa Echo, pe care o respinge cu obișnuita lui aroganță. De durere, ea se transformă în statuie de piatră, capabilă doar să preia finalul spuselor celorlalți (legenda ecoului). Imaginarea dragostei punitive este parte a fitogoniei: văzându-și chipul reflectat într-o fântână, se îndrăgostește de sine, dar dragostea este imposibilă și moare sfâșiat de durere; pe locul morții, răsare o floare ce va purta numele de „narcisă”. Urmând alte legi decât cele ale naturii, el este pedepsit pentru că a rupt echilibrul lumii prin egoism, iar moartea a restabilit ordinea universală: „Dragostea pentru propriul corp se opune manifestării mai libere a unei alte iubiri” (Rank, 1997: 109). Eros și thanatos sunt, și aici, în simbioză.

În termenii psihanalizei freudiste³, narcisismul ține de autoconservare și de impulsul libidinal, în momentul în care libidoul își ia ca obiect propriul eu, dezvoltat și în complexul lui Oedip (sau al Electrei). Astfel, narcisismul poate fi de două feluri: primar, care desemnează „o stare precoce prin care copilul investește întregul său libido în el însuși” (Freud 1994: 265) și secundar, prin care are loc interiorizarea unei relații, în special cea cu propria mamă. Atâta timp cât valorizarea de sine se petrece în parametrii normalului, ea este pozitivă, prin respectul de sine și încrederea în forțele proprii. Când iubirea de sine depășește firescul, blocând complet valențele afective față de alții, este identificată o tulburare de comportament care derivă din dezechilibru la nivel mental. Alți teoreticieni și psihanalști (Klein, Horney, Kernberg, Guderson, Widlocher) consideră simplistă viziunea freudistă, ancorată strict în libidou, fără nuanțarea interiorizărilor: „narcisismul este definit ca o interiorizare a unui ansamblu de reprezentări de sine și de reprezentări ale celorlalți în viziunea unei persoane și care se constituie în sisteme de raporturi intrapersonale” (Widlocher 1998: 9), cu origine în relațiile familiale (valorizare excesivă din partea părinților ori, dimpotrivă, neglijență). Eul real și Eul fals se află în puternic dezechilibru, adesea ca mască a unui eu real imatur și labil emoțional.

Alienare, demonizare – era firească pătrunderea conotațiilor acestui mit și

³ Cf. Sigmund Freud, *Psihanaliză și sexualitate*, 1994.

într-o formă de literatură gotică. În prima jumătate a secolului XIX, Mary Shelley în *Frankenstein sau Prometeul modern*, pe fundalul medieval, aduce un personaj malefic, reflexie a creatorului orgolios, setos de glorie, concurent al impulsului creator divin, impuls care se degradează în mundan: „Aș fi putut să-mi petrec viața în distracții și lux, dar eu am preferat gloria tuturor ispitelor și bogățiilor aflate în calea mea” (Shelley, 1991: 15). Dacă în *Poertretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde personajul Watton este mentorul transformării la nivel social, Frankenstein este secondat de Walton când își asumă un rol divin creând o imagine în oglindă, refăcându-se pe sine spre a se perpetua și spre a găsi unica tovărășie acceptabilă. În acest fel, strică echilibrul divin, pedeapsa fiind inerentă: uciderea familiei sale ca răzbunare pentru creatura lui, urmată de însingurarea și dezumanizarea creatorului trufaș. Crescut într-o familie armonioasă, Frankenstein are un inexplicabil comportament tensionat care îl face să se dedice experimentelor de tot felul, pe fondul unei perpetue nemulțumiri. Victor, pe numele său real, se dedică exclusiv științei, extirpând orice altă conexiune sensibilă cu lumea, în unicul scop de a „deschide o nouă cale, voi explora puteri necunoscute și voi dezvălui lumii cele mai adânci mistere ale creației” (Shelley, 1991: 46). Orgoliul creator e ispita adamică: „La început, nu eram hotărât dacă să încerc plăsmuirea unei ființe asemănătoare mie, ori a uneia mai simplu alcătuită; imaginația mea era însă prea înfierbântată de primul succes spre a-mi îngădui să pun la îndoială puțința mea de a da viață unui animal la fel de complex și miraculos ca și omul” (Shelley, 1991: 51). Rezultatul creației este un monstru, care deși nu pare copia sa exterioară, reprezintă copia lumii sale interioare, egocentrice, schimonosite de neliniști orgolioase. În confesiunea pe care i-o face lui Walton, își regretă opțiunile, sfătuiindu-l să-și caute fericire în viața obișnuită, evitând capcanele orgoliului nemăsurat, indiferent sub ce mască nobilă s-ar ascunde. Scăpată de sub control, detestată de creator, creatura monstruoasă bântuie lumea ca un eșec al refuzului alterității. Narcis, încântat de imaginea reflectată în apă, sfârșește în moarte. Monstrul, oripilat de reflectarea sa în reacțiile celorlalți – mit al lui Narcis întors, sfârșește tot în moarte – autoadorare și autodetestare, forme de dezechilibru la scară umană și cosmică, până la urmă, dar înainte de asta, face efortul de a se autoeduca, de a depăși neajunsul slujeniei exterioare, zadarnic efort, căci respingerea este constantă. Izolarea e o etapă a manifestării narcisismului, pentru că creatorul se dezumanizează, iar creația se demonizează.

În literatură, asemeni mitului androginului, reflectările narcisismului sunt nuanțate. În a doua jumătate a secolului XIX, Oscar Wilde, în *Portretul lui Dorian Gray*, exprimă, în mare parte, raporturile sale cu lumea și cu ceilalți, astfel că între autor și personaj există o rețea deasă de corespondențe. André Gide observă hedonismul lui Oscar Wilde, felul în care stăpânește mediul în care se află, prin disimulare sau, dacă acesta dă greș, arătându-și adevărata natură: „Nu asculta pe nimeni și acorda prea puțină atenție unei păreri străine de sine” (A. Gide în *De profundis...* 1999: 1). Sinele ca alfa și omega, sinele, la care renunță, puțin, doar în prezența cuiva în care se oglindește fidel. Fascinat de mitul lui Narcis, Oscar

Wilde aseamănă narcisa cu o operă de artă a naturii, care se repetă spre a nu se stinge. Transformarea lui Dorian Gray, dintr-o persoană „normală” într-una prizonieră a propriei persoane, se petrece după ce își vede portretul făcut de pictorul Basil Hallward. Dacă personajului mitic doar i se adâncesc tendințele egocentrice după ce își vede chipul, ele existând și înainte de reflexie, Dorian Gray se transformă radical dintr-un om normal articulat cu lumea într-unul trufaș: „Dorian nu răspunse, dar trecu nepăsător în fața tabloului său și se întoarse spre el. De îndată ce-l văzu, se trase îndărăt, iar pentru o clipă obraji i se îmbujorară de plăcere. O strălucire de bucurie i se revărsa din ochi, de parcă atunci s-ar fi cunoscut prima dată. Rămase acolo nemișcat și copleșit de uimire. [...] Conștiința propriei frumuseți se revărsa asupra-i ca o revelație. Niciodată până atunci nu o cunoscuse” (Wilde, 1992: 31). Crescut de un bunic ursuz și nemilos după ce părinții mor, pe rând, el trăiește cu conștiința unei greșeli al cărei sens îi scapă mereu. Câștigarea conștiinței de sine, la un moment dat, se face cu exagerare compensativă. Lordul Wotton, cel care-i va deveni mentor, este un epicureu convins, îndemnându-l să nu caute jumătatea pierdută, căci el își ajunge sieși: „Să nu te însori deloc, Dorian. Bărbații se însoară fiindcă se plictisesc; femeile, fiindcă sunt curioase; și amândoi rămân dezamăgiți” (Wilde, 1992: 58). Dacă în mitologie Narcis moare de o stranie tristețe, a celui care se vede, se iubește, dar nu are acces la sine așa cum ar avea la un *alter*, Dorian se sinucide cathartic. În urma lui Narcis, rămâne floarea grațioasă cu parfum puternic, iar în urma lui Dorian, rămâne portretul ascuns în podul casei, contemplat, mai apoi, ca o operă de artă.

Prima jumătate a secolului XX a trăit două războaie mondiale, care au schimbat fața omenirii. O umanitate labilă, derutată, deprimată, hedonistă se mișca pe scena socială, în căutare de plăceri care să o facă să uite ororile unui război încheiat, al altuia care se apropia, al celor două care au epuizat un mod de viață. Romanul lui Scott Fitzgerald, *Marele Gatsby*, plasat în epoca jazzului, vorbește în egală măsură despre vremuri și despre autor, precum o face, anterior, Oscar Wilde. Conștient de farmecul său, de puterea de seducție și manipulare, nu ezită să facă uz de aceste arme, spre a influența pe cei căzuți în mreje, fie și în sens negativ, cum însuși va recunoaște. Trufie și vanitate, constante accesorii ale narcisismului practic. Uciderea lui e, de fapt, salvatoare, pentru că nu mai vrea și nu mai poate să probeze, zi de zi, că universul se structurează în jurul lui și că lumea ar arăta altfel fără el.

Viziunea modernă a celei de-a doua jumătăți a secolului XX vine în apărarea lui Narcis; Octavian Paler spune că este „primul dintre grecii antici care a încercat să ducă la ultimele consecințe deviza ce va fi scrisă mai târziu pe templul lui Apollo și a sfârșit prin a se sinucide. [...] Frumusețea lui Narcis joacă un rol secundar. Stând deasupra fântânii, el a încetat, demult, să se mai iubească. Nu e decât un Sisif suindu-și muntele în sine însuși; ironia care îl persiflează n-a înțeles drama lui și o vulgarizează, suspectând-o de egolatrie și perversiune. Cineva mai atent ar observa că niciun îndrăgostit de sine însuși nu s-a sinucis cum a făcut-o Narcis, ci, din contră, a omorât pe alții” (Paler, 1975: 116–117). Dragostea de sine îl situează

în abisuri ale singurătății pe care nu o poate surmonta, astfel că renunță la sine.

Carmen Dărăbuș

MALE/FEMALE, MAIN UNIT AND DISTORTIONS OF UNITY

Fecund in European myth and beyond, the androgynous (gr. *andros* – “man” + *gyne* – “women”) constitutes, maybe the best, the desire for perfection, aspiration of all ancient civilizations. The synthesis of the male and female it is a mythic, philosophic or artistic fiction, part of archetypal nostalgia, spiritual ideal, but also erotic plethora. From Plato to Gnostics and to the Mystics of the Middle Ages, then to the European romanticists, aspire to this type of perfection, more rudimentary or more sophisticated, initiating rituals allowing the access to the primordial unity. The Narcissus myth can be a form of the androgynous myth, which suspends the search for the other half, because the human being, such as it can be, is divided based on the Platonic myth on the one hand, and because the woman created from Adams androgynous body is self-sufficient on the other. Another hybrid form is Hermaphroditism. In the mundane plan, this is considered as a kind of profanity, deformation, and travesty. The world literature retraces the contents in an artistic way.

Key words: Androgynous, Myth of Narcissus, Hermaphroditic, Fiction.

MUȘKO/ŽENSKO, PRAISKONSKO JEDINSTVO I NJENO ISKRIVLJENJE

Mit o androginu (gr. *andros* - „mușkarac” + *gyne* – „žena”) na evropskom prostoru predstavlja želju za savršenstvom, staru težnju svih svetskih civilizacija. Sinteza muškog i ženskog roda je mitska, filozofska ili umetnička fikcija, deo arhetipske nostalgije, duhovni ideal ali i erotska prezasićenost. Od Platona do srednjevekovnih gnostika i mistika, zatim kod evropskih romantičara, teži se ovom tipu savršenstva, bilo rudimentarnog ili sofisticiranog, inicirajući rituale koji omogućavaju pristup iskonskom jedinstvu. Mit o Narcisu bi mogao biti jedan oblik distorzije mita o androginu, gde je isključena potraga za drugom polovinom, jer biće kakvo ono može biti, podeljeno s jedne strane na osnovu platonskog mita, s druge strane žena stvorena iz Adamovog androginskog tela – je sama sebi dovoljna. Drugi hibridni oblik je hermafroditizam, koji se posmatra kao forma desakralizacije, deformacije i simulakruma.

Ključne reči: androgin, mit o Narcisu, hermafroditizam, fikcija

BIBLIOGRAFIE

- Antonesei, Liviu (2000). *Despre dragoste. Anatomia unui sentiment*. Iași: Ars Longa
- Balzac, Honoré de. (2006). Oradea: Aion, Traducere de Daniela Vereș
- Battaglia, Salvatore (1976). *Mitografia personajului* București: Univers. Traducere de Alexandru George
- Benoist, Luc (1995). *Semne, simboluri și mituri*. București: Humanitas. Traducere de Smaranda Bădiliță

- Berdiaev, Nikolai (1992). *Sensul creației. Încercare de îndreptățire a omului*. București: Humanitas. Traducere de Anca Oroveanu
- Biblia* (1988). București: Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române
- Braga, Corin (1999). *10 studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Calvino, Italo (1999). *Viconteles tăiat în două*. București: Univers. Traducere de Despina Moldoveanu
- Cărtărescu, Mircea (1999). *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas
- Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant (1994). *Dicționar de simboluri*. Vol. I-III, București: Artemis. Traducere colectivă
- Cornut, Jean (2002). *De ce se tem bărbații de femei*. București: Humanitas
- Crainic, Nichifor (1996). *Nostalgia paradisului*. Iași: Moldova
- Dărăbuș, Carmen (2004). *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
- Delcourt, Marie (1996). *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în antichitatea clasică*. București: Symposion. Traducere de Laurențiu Zoicaș
- Delumeau, Jean (1997). *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*. București: Humanitas. Traducere de Horațiu Pepine
- Drâmba, Ovidiu (1985). *Istoria culturii și civilizației*. București: Editura Științifică și Enciclopedică
- Durand, Gilbert (1998). *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la metanaliză*. București: Nemira. Traducere de Irina Bădescu
- Eliade, Mircea (1978). *Aspecte ale mitului*. București: Univers. Traducere de Paul G. Dinopol
- Eliade, Mircea (1994). *Nostalgia originilor*. București: Humanitas. Traducere de Cezar Baltag
- Eliade, Mircea (1995). *Mefistofel și androginul*. București: Humanitas. Traducere de Alexandra Cuniță
- Eliade, Mircea (1996). *Făurari și alchimiști*. București: Humanitas. Traducere de Maria și Cezar Ivănescu
- Eliade, Mircea (2003). *Mitul reintegrării*. București: Humanitas
- Evola, Julius (1994). *Metafizica sexului*. București: Humanitas. Traducere de Sorin Mărculescu
- Fitzgerald, Scott (1991). *Marele Gatsby*. Craiova: Noua Europă. În românește de Mircea Ivănescu
- Frazer, James G. (1980). *Creanga de aur*. București: Minerva. Traducere Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda
- Heidegger, Martin (1991). *Principiul identității*. București: Crater. Traducere de Dan-Ovidiu Totescu
- Kernbach, Victor (1983). *Dicționar de mitologie generală*. București: Albatros
- Laroche, Michel Philippe (1995). *Un singur trup. Aventură mistică a cuplului*. Timișoara: Amarcord
- Levițchi, Leon (1985). *Istoria literaturii engleze și americane*. Cluj-Napoca: Dacia

- Liiceanu, Gabriel (1993). *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*. București: Humanitas
- Malinowski, Bronislaw (1971). *Myth in Primitive Psychology*. Negro Universities Press
- Mălăncioiu, Ileana (2001). *Vina tragică*. Iași: Polirom
- Mănescu, Clio (1977). *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*. București: Univers
- Miturile lui Platon* (1996). Antologie și studiu introductiv de Cristian Bădiliță. București: Humanitas
- Muscă, Vasile (1994). *Introducere în filozofia lui Platon*. Cluj-Napoca: Dacia Oțoiu, Adrian (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80*. Pitești: Paralela 45.
- Ovidiu (1959). *Metamorfoze*. București: Editura Academiei. Traducere de Ion
- Florescu. Revizuire, prefață, note, anexe de Petru Creția
- Păcurariu, Dim. (1990). *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*. București: Albatros
- Platon. *Banchetul*. București: Humanitas, 1995. Traducere de Petru Creția
- Rank, Otto (1997). *Dublul. Don Juan*. Iași: Institutul European. Traducere de Georgeta-Mirela Vicol. Prefață de Petru Ursache
- Rebreanu, Vasile (1995). *Adam și Eva*. București: 1000+1 Gramar
- Rhode, Erwin (1978). *Psyche*. București: Meridiane. Traducere și cuvânt înainte de Mircea
- Shelley, Maria (1991). *Frankenstein sau Prometeu modern*. București: Excelsior-Multi Press Ltd. Traducere, postfață și genealogie de Doina Topor
- Vot, André le (1983). *Scott Fitzgerald*. București: Eminescu. În românește de Ruxandra Soroiu
- Widlocher, Daniel (1999). *Narcissisme et états-limites*. Textes rassemblés par J. Bergeret et W. Reid. Presses d'Université de Montréal, Dunod
- Wilde, Oscar (1992). *Portretul lui Dorian Gray*. București: Hera. Traducere de Dumitru Mazilu