

BIOGRAPHY AND FICTION IN THE NOVEL *MATEI ILIESCU* BY RADU PETRESCU

Dan Pătrașcu, PhD, “Mihai Eminescu” National College, Buzău

Abstract: The novel Matei Iliescu by Radu Petrescu is situated in the proximity of Didactica nova because the elements related to biography are visible in the structure of the novel's main character. The author lends this novel a great part of his childhood and adolescence's dates. On the other hand, the novel Matei Iliescu doubled by its birth diary (Părul Berenicei) represents the most visible intersection zone between biography and fiction. Existence and literature meet, in this way, in a new formula which questions the strict framing of the text in the novelistic zone.

Keywords: autobiography, novel, fiction, diary

Romanul *Matei Iliescu* al lui Radu Petrescu se situează în imediata apropiere a *Didacticii nova*. Zona epicului pe care o vizează romanul depășește pentru prima dată zonele de confluență obișnuite ale ficțiunii cu biograficul din textele radupetresciene și se înscrie total în zona epicului romanesc. Cu toate acestea, elemente ce țin de biografic sunt vizibile în structura de suprafață a personajului Matei Iliescu, autorul împrumutându-i o parte a copilăriei și adolescenței sale. Matei seamănă foarte mult cu personajul din *Didactica*. Portretul adolescentului de la finalul *Didacticii* (precum și câteva amintiri fundamentale ale copilăriei) sunt transferate la începutul romanului, cu toată problematica unei iubiri misterioase și cu temele neepuizate total în textul autobiografic. Faptul că primele încercări la *Matei Iliescu* datează chiar din perioada ce survine încheierii *Didacticii* este un bun indiciu că romanul a fost gândit ca o continuare într-un alt registru, ca o *biografie inventată* a adolescentului metamorfozat în bărbat. De aici încolo, mijloacele specifice romanului se diversifică și naratorul din *Didactica* se îndepărtează de personaj, obiectivându-se în Matei și Dora, un cuplu care ocupă întregul spațiu al romanului.

Tot în vecinătatea romanului *Matei Iliescu* stă și *Sinuciderea din Grădina Botanică*, primul roman radupetrescian, care după mărturisirile autorului a fost scris ca o izbândă a învingerii bălbăielii inițiale. Stilului năvalnic din *Sinuciderea* îi este contrapus stilul echilibrat, egal cu sine din *Matei Iliescu*. Pasionalul narator din primul roman este de data aceasta mai temperat. Însuși numele romanului confirmă tendința către echilibrarea viziunii, către un roman care să funcționeze în toată complexitatea simplității sale. De aceea, numelor exotice de personaje (Candide, Alphonse, Renegat, Pamina) le este contrapusă o onomastică decolorată, dar elegantă (Jean Albu, Dora Albu, Domnul Iliescu, Doamna Iliescu). Numele nu-l ajută pe autor decât în a da o consistență mai mare cuplului care se naște și capătă sens prin alăturare. De altfel, în peisajul edulcorat al romanului se înfiripă imaginea unei iubiri care transcende numele personajelor. Poate că (și) aici trebuie căutată adâncimea romanului, în voita inconsistență inițială a personajelor, în modalitatea în care fiecare în parte se comportă diferit față de felul în care încep și se dezvoltă în mod obișnuit romanele de dragoste. Radu Petrescu scrie până la un anumit moment un antiroman de dragoste, spațiul romanului fiind invadat de o lume pe cât de cenușie pe atât de lipsită de consistență. Nici adolescentul care visează la casa pierdută din București (trimitere clară intertextuală la casele copilăriei din

Didactica), nici părinții (tatăl devenit o umbră după mutarea din București, deasupra căruia plutește nedefinit amenințarea unei morți apropiate, mama figură înstrăinată încă din timpul vieții tatălui și a cărei înstrăinare devine mai accentuată după moartea lui) nu sunt elemente care să anunțe deschiderea romanului către problematica iubirii. Dar tocmai estomparea și întârzierea apariției momentului declanșator are ca efect concentrarea privirii cititorului pe ființa nedefinită a soției lui Jean Albu (privirea personajului întâlnește în oglindă privirea femeii și romanul de dragoste poate fi considerat început). Romanul *Matei Iliescu* se conturează astfel a fi un roman despre gesturile iubirii mai mult decât un roman de dragoste în sensul vulgar al termenului.

Liniile de forță ale operei radupetresciene conduc către capodopera *Matei Iliescu*, concepută și realizată pe fondul jurnalului și cu complicitatea autobiografiei. Dosarul romanului se naște pe fondul biografiei scriitorului cu toată împotrivirea de mai târziu a acestuia și împotriva evidentei distincții didactice între autor și narator. Și cu toate acestea, elementele biografice converg către interpretarea romanului nu neapărat în datele exacte ale biografiei, ci în datele elaborate ale jurnalului și autobiografiei. Astfel, mutarea din București la Târgoviște devine în *Didactica* mutarea în orașul A., ca în *Matei Iliescu* orașul să fie numit N. Peisajele, casele, interioarele seamănă foarte mult, orașele fiind aproape identice în scrierile menționate. De asemenea, imaginea mamei personajului este și ea foarte apropiată de cea din jurnal și din *Didactica*. Matei intercalează între datele biografiei sale (ca personajul din *Didactica*) biografia Martei, replica sa feminină pe care o intuiește în *lumina clară a dimineții pe care o presupune copilăria*. De altfel, numele personajelor Matei Iliescu și Marta Irimescu se aseamănă foarte mult la nivel formal, ceea ce conferă un motiv în plus să o considerăm pe Marta ca fiind corespondentul feminin al lui Matei. Imaginea fetei (Ileana) pe care o numește în *Didactica* prima (adevărată) lui iubită, ale cărei gesturi par a se perpetua la nesfârșit, își proiectează inflexiunile sonore în numele Iliescu. Dora este inclusă în această biografie a personajului prin referirea la prezența ei certă în Parcul Ioanid ca prietenă a verișoarei Martei și cunoștință apropiată a mamei acesteia. De aceea este posibil ca Matei să o fi cunoscut pe Dora în ipostaza ei de fetiță, fără însă a o remarca atunci. De aici și transformarea treptată a Dorei în Marta, decantarea dorinței lui Matei de o regăsi pe cea care i-a lăsat sentimentul acut al părăsirii în copilărie, sentiment provocat apoi din nou de moartea tatălui și de părăsirea din final a Dorei. Este adevărat că la ultima dintre aceste părăsiri, Matei reușește să se imunizeze prin mutarea în ființa Dorei, la fel cum absența tatălui o contracarează prin devenirea lui ca *tată sieși*.

Nu doar romanul *Matei Iliescu* se bazează pe repetiții, reluări și variațiuni ale acelorași teme. Opera (ca totalitate a textelor radupetresciene) este scrisă în așa fel încât un text să poată fi oricând reluat, textul rezultat fiind o variațiune pe aceeași temă. Tehnica aceasta muzicală este aplicată atât în romanul *Matei Iliescu* unde scene întregi sunt reluate din unghiuri diferite sau imaginile dintr-un capitol capătă alte semnificații în raport cu altele, precum și în romanul *În Efes* care constituie uvertura romanului *Ce se vede*. Pasaje întregi din jurnal sunt reluate în roman, ceea ce subliniază predominanța biograficului asupra ficțiunii, imaginile construite în lumina ficțiunii trecând prin filtrul jurnalului. Imagini dintr-un roman, personaje sau peisaje migrează ușor de la o carte la alta, scriitorul construind o rețea de vase comunicante între textele sale. Iar ca referință textuală integrată în roman merită amintit jurnalul ca plăcere a scrisului, ca moment al unei intimități a ființei și a plăcerii transfigurării

realității: „jurnalul său de-acasă ascuns cu multă grijă pentru ca indiscreția doamnei Iliescu să nu-l descopere, cel puțin pentru ziua de astăzi și pentru încă o săptămână de aici înainte.”¹ Indiscreția scormonitoare a mamei spune multe despre nevroza pe care i-o produce tânărului propria mamă și intenția mereu amânată de a pleca (pusă în practică în *Didactica nova*, unde personajul pleacă, dar se întoarce în final acasă). Până atunci, refugiul personajului este, ca și al autorului, tot în scris.

În ceea ce privește iubirea reflectată în roman ea seamănă în datele ei fundamentale cu discursul îndrăgostit al jurnalului și cu gesturile personajului din jurnal. Toate aceste elemente impun ca trăsătură a romanului transtextualitatea în aproape toate elementele stabilite de Gérard Genette² (intertextualitate, paratextualitate, metatextualitate, arhitextualitate, hipertextualitate). Astfel, intertextualitatea poate fi observată în trimiterile mai mult sau mai puțin evidente la romanul lui Goncourt sau la povestirile lui Gautier și chiar la jurnalul lui Matei, paratextualitatea poate fi observată în reluările simetrice ale capitolelor, în referința din jurnal anterioară scrierii romanului la numărul de pagini (500) și chiar a numărului de capitole (31), arhitextualitatea poate fi pusă în legătură cu jurnalul romanului, *Părul Berenicei*, cu care textul se construiește în simultaneitate și variantă de lectură considerată ideală de către autor și, nu în ultimul rând, hipertextualitatea, în sensul unei reluări a fragmentelor din roman în diverse capitole, dar și integrarea unor imagini ale jurnalului sau ale autobiografiei în roman, precum și trimiterile mai mult decât aluzive la mit (în imaginea metamorfozei lui Matei în Zeus), precum și prin *parafrizare de sine*³, metodă pe care chiar scriitorul o indică în *Părul Berenicei* alături de trimiterile hipertextuale. Reluările și revenirile textuale sunt de altfel modalități pe care Radu Petrescu le folosește și în *O singură vârstă* și în *Ce se vede*, texte care își afișează schelele narative, fără a mai avea nevoie de un appendice interpretativ așa cum are nevoie (în viziunea autorului) romanul *Matei Iliescu*. Sensurile romanului avansează către o interpretare nu doar a romanului *Matei Iliescu* dinspre *Părul Berenicei*, ci și invers, dinspre roman către jurnal. Mihai Dragolea observa pertinent că metafora închisorii de flori, reluată de mai multe ori în roman, este de fapt o metaforă a cărții. Așa cum personajul este închis în iubire ca într-o închisoare, așa este și scriitorul închis în trupul cărții care se naște, devenind parte componentă a ei, iar concluzia este că „dragostea este (ca și) scriitura, textul este (ca și) iubirea”⁴. Această raportare inversă la iubire are consecințe la nivelul interpretării demersului romanesc. Pierdut în cavitatea cărții, scriitorul simte nevoia să-și consemneze această experiență existențială, drum înspre și dinspre tărâmul infinit al nașterii cărții. Nu doar iubirea este o închisoare de flori, cartea în sine este un „trup îmbălsămat cu flori, metaforă a cărții.”⁵

Atenția scriitorului se concentrează tocmai pe zona de intersecție dintre ficțiune și biografie, acolo unde realul întâlnește lucrurile la limita întâmplării, iar întâmplările prind viață cu ajutorul suflului ficțiunii. Este vorba despre a treia dimensiune a epicului, ca să

¹ Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 35.

² Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978.

³ „Cartea care se face singură, acest lucru îl fac și eu în *Matei* al meu, în toate felurile (punctul meu de pornire a fost însă scena de pe plajă din O moarte în provincie, naratorul și mătușa lui privind pe băiețelul celei din urmă, care făcea primii pași, și la care privea, de la depărtare, dintre frunze, soția lui Vasile Avram, scenă calchiată aproximativ după Rafael), însă, în deosebire de Robbe-Grillet, fără să renunț la personaj și la anecdotă, dimpotrivă, și încercând să văd ce iese din mistica obiectivării (*Ulysses* aceasta este) dacă tratez chestiunea în felul meu, care nu este cel naturalist” (Petrescu, Radu, *Op. cit.*, p. 214).

⁴ Dragolea, Mihai, *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Tîrgoviște*, Editura Dacia, Cluj, 1992, p. 107.

⁵ Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, p. 264.

folosim o metaforă a lui Radu Petrescu, care ar denumi tocmai această zonă de întâlnire dintre biografie și ficțiune. În acest sens, mecanica ficțiunii din roman adaugă un sens nou problematicii iubirii. O mecanică a ficțiunii care are un sens circular angrenând în demonstrația intrinsecă iubirii povestea unei iubiri absolute. Romanul este cuprins în chingile sigure ale ficțiunii în care se reflectă date ale biograficului prin faptul că are anexat textul (aproape la fel de lung) al unui jurnal ce se mișcă pe un culoar paralel până la un punct al interpretării când sensurile se întrepătrund. Romanul *Matei Iliescu* este în așa fel construit încât să fie citit împreună cu *Părul Berenicei*. Scriitorul pare interesat nu doar de romanul pe care-l scrie ci și de felul în care romanul lui este (va fi) perceput. Iată cum autorul încearcă o orientare a lecturii în *Părul Berenicei*, a felului în care textul lui se vrea a fi interpretat. Radu Petrescu nu se ferește în a indica un anumit traseu al lecturii și implicit al interpretării. Latura postmodernă a romanului este pe deplin reflectată în această îmbinare perfectă între ficțiune și biografie, în această relație intertextuală. Din acest punct de vedere, romanul nu se naște numai din trecutul biografic, ci și din viața în desfășurare pe care o conține jurnalul, alimentat de prezentul biografic. Romanul este îmbrăcat în carcasa jurnalului pentru a proteja mai bine ficțiunea. Romanului nu-i trebuiau nici pasaje de jurnal, nici un text care să mizeze pe transpunerea ficțională a unui jurnal. Din acest punct de vedere romanul ar fi avut probabil o desfășurare mult mai ușoară (pentru autor) dacă s-ar fi înfățișat ca un jurnal al iubirii în genul lui Eliade sau Kirkegaard. Dar invenția epică radupetresciană este aceea că jurnalul iubirii este la persona a III-a, obiectivându-l pe Matei și înglobându-l într-un discurs epic impecabil, filtrând prin vocea naratorului gândurile personajului. Întrebarea care se naște firesc într-un astfel de context este dacă nu cumva gândurile lui Matei nu sunt preluate de către narator pentru a fi îmbogățite și nuanțate. Pentru că dacă gesturile și poziționarea personajelor sunt ale ficționalului, partea ideatică a romanului este foarte asemănătoare cu cea a jurnalului. Senzația de conglomerat epic este poate cea mai acută în acest roman în care curgerea frazelor se realizează după regulile matematice ale muzicii. Uvertura pe care o reprezintă romanul prefătează cu toată forța marile motive ale operei și tonalitatea unică, echilibrată și armonică a întregului. În toate declarațiile scriitorului referitoare la *Matei Iliescu* acesta este văzut ca scrierea ce adună concentric textele de până atunci și lansează viitoarele mari compoziții epice. Dar romanul rămâne vârful creației epice, neegalat de niciuna dintre scrierile ulterioare. Același stil muzical este aplicat biograficului: omul Radu Petrescu trăiește după regulile stricte pe care scriitorul le-a stabilit operei. Transpare într-o astfel de atitudine un mod unic de raportare la existență. Personajul iese din lumea fictivă a romanului și trăiește în lumea jumătate reală, jumătate ficțională a jurnalului. La fel, autorul lui ipostaziat în personajul pe care l-a născut trăiește în romanul pe care-l scrie și în oglindirea romanului din jurnal. Existența reală se subordonează acum lumii ficționalului și scriitorul își construiește jurnalul descriindu-și *mișcările zilnice* din perspectiva capitolelor romanului la care lucrează sau pe care le-a încheiat. Realitatea este astfel indexată în felii de viață care descriu complet energia cinetică a scriitorului și fascinația lui de a trăi în intervalul generos dintre realitate și ficțiune.

Romanul dublat de jurnalul nașterii lui (*Părul Berenicei*) este *zona de intersecție* cea mai vizibilă între biografie și ficțiune. Existența și literatura se întâlnesc în acest punct în care contactul se realizează firesc într-o formulă nouă ce pune sub semnul întrebării încadrarea strictă a textului în zona romanescului. Radu Petrescu afirmă în mai multe rânduri că în acest roman și-ar dori să depășească sfera strâmtă a încadrării tipologice în romanul de dragoste și

că mai degrabă romanul său este „un studiu despre dragoste” depășind cel puțin prin intenție tot ceea ce s-a scris pe această temă. Rezultatul unui astfel de studiu asupra iubirii nu poate fi decât o formulă ce se apropie de survolarea teoretică din romanul *O singură vârstă*, roman de dragoste în intenție la fel cum este și *Matei Iliescu*. Privind cu atenție desfășurarea tematică a operei ficționale se poate constata preferința temei iubirii pe care scriitorul grefează propriile teorii sau teoria intrinsecă a problematicei care rezultă din tratarea temei. Detașarea de temă nu este niciodată însă supărătoare, dimpotrivă, schița teoretică și organismul viu al cărții trăiesc într-o simbioză perfectă. Nu vom întâlni de aceea la Radu Petrescu digresiuni narative, eseuri pe o anumită temă care să altereze calitatea epicului. Marea provocare a prozei radupetresciene este aceea că își pune personajele să trăiască în limitele sentimentului pe care ele însele îl construiesc, fără ca naratorul să iasă din logica textului sau să intervină în el brutal. Personajele sunt puse să se confeseze, să dialogheze sau să tacă (naratorul intervenind doar prin descrieri ce spațializează sensurile textului). Ceea ce depășește posibilitățile unui studiu este tocmai această posibilitate a naratorului de a adăuga nuanțe, și de a înfățișa existența într-un spectru îmbogățit. Conservarea mișcărilor specifice iubirii, sentiment caracterizat tocmai de perisabilitatea prin uitare a gesturilor esențiale, se realizează prin descrieri memorabile ale gesturilor sau conformației chipurilor sau peisajelor. Recunoaștem această dexteritate a scriitorului de jurnal de a concentra esențialul în câteva notații rapide, scriere a ochiului care înregistrează cu o clipă înainte ca întâmplarea să devină trecut. Astfel, o bună parte din *Matei Iliescu* este un catalog al gesturilor iubirii desenate geometric într-o desfășurare întotdeauna exactă, anulând cu detașarea unei mâini sigure de pictor, inefabilul. Atingem în acest fel un element extrem de important în prozele lui Radu Petrescu. Este vorba despre studiile picturale pe care le realizează în textele sale. Dacă scrierea *Didacticii* era declanșată de răsfoirea unui album de fotografii, *Matei Iliescu* este expresia unei asocieri între posibilitățile literaturii și cele ale picturii. Romanul este din acest punct de vedere în mare parte un studiu *pictural* al iubirii. Volumele, cromatica și cadrele romanului concretizează latura imagistică a sentimentului, luminând din interior sensurile textului. Universul formelor concentrate în detalii încetează a mai funcționa distinct, fiecare parte organizând armonia panoramică a întregului. Această tehnică folosită și în jurnal se bazează pe mobilitatea privirii, pe răsturnarea sensului firesc al privirii care nu mai merge de la ochi către lucruri, ci parcurge un traseu invers, iluzie optică ce capătă răsturnată consistența realității. O astfel de privire este folosită și în felul de a construi personajele, care par a se naște din înregistrarea atentă a gesturilor, printr-un procedeu al ocheanului întors, lumea văzută, coborâtă în personaje căpătând irizațiile lumii autorului, dar mai ales a viziunii lui asupra iubirii integrate universului. Cu alte cuvinte, ideea despre iubire prinde viață într-un complex scenariu universal, îmbinare perfectă între corpul de aer al personajelor și substanța transparentă a scriiturii. De altfel, în jurnal autorul indică modul în care vede relația dintre personaj și univers: „Calea mai normală ar fi cea urmată de genialul Henry Moore în unele din marile lui figuri culcate, și de mine însumi în *Matei Iliescu*: o substanță nouă umple eroul: universul; universul este umplut de o nouă substanță: eroul. Un erou universal, un univers eroic.”⁶

Momentele de descărcare ale eului biografic în roman aparțin unei viziuni integratoare, unei tehnici care unifică prin detalii dispuse în punctele cheie ale textelor epice

⁶ Petrescu, Radu, *Pentru buna întrebuințare a timpului, Jurnal (1971-1976)*, Editura Paralela 45, 2009, p. 29.

scenele romanului cu scene și imagini din jurnal, celelalte romane și autobiografie. *Matei Iliescu* are toate coordonatele unei capodopere, semn că Radu Petrescu a interiorizat într-atât de mult ideea că *poți scăpa de frică citind capodopere* încât a creat una. Cu *Matei Iliescu* drumul către împlinirea operei este pe jumătate parcurs. Urmează ideea transformării jurnalelor în roman, scrierea în continuare a jurnalului și romanele *O singură vârstă* și *Ce se vede* în care, ca și în *Matei Iliescu*, biograficul este ficționalizat și transfigurat în datele lui esențiale.

Matei Iliescu este istoria în parte biografică a unui sentiment care a avut în realitate un alt destin. Trecerea de la Dora, întruchipare a pasiunii, la Dora cea străină se face printr-un proces în care este invocat somnul, moarte parțială a ființei și care îi revelă lui Matei „o ființă de sex ambiguu, motor al înnoirii și soră bună a morții”. Dora este *soră bună a morții* și răceala ei îi provoacă o stare de îngheț care îi evocă lui Matei o întâmplare alături de tatăl său. Întâmplarea petrecută în Bărăgan, povestită Dorei, este legată de imaginea unui râu care în mai puțin de o jumătate de zi a secat: „când am ajuns la râu, podul bubui în gol sub copitele calului, căci din apă nu mai rămăsese un strop, arșița o băuse pe toată. Așa goală, adânc tăiată în pământ și lung culcată pe iarbă, albia râului dogorea mai tare decât câmpul, strânsese între flancurile ei toată căldura și din cauza aceasta mi-am zis, era și atât de albă, parcă malurile și fundul îi erau de calcar. La fel de albă ești și tu. În urma căror dezastre?”⁷ Aceeași imagine descrisă aproape la fel este prezentă în jurnal și ea demonstrează circulația liberă a imaginilor dinspre jurnal către opera ficțională. În jurnal această imagine este legată de prima vizită pe care Radu Petrescu și Adela o fac la școala unde primesc repartiție, într-un sat din Bărăgan.

Marea presiune a romanului de dragoste este pusă pe această imagine a despărțirii Dorei în *cea adevărată* și *cea străină*, cea care, venind la București, îi pare lui Matei a nu mai fi aceeași, doar o copie a ființei de aer. O imagine care nu înseamnă neapărat moartea iubirii, cât dorința lui Matei de a trece dincolo de iubire, într-un transcendent a cărui limită este el însuși. Complicata filozofie a personajului opune două ființe, una din oglinda pasiunii sale și una adevărată și tocmai de aceea străină. Matei înțelege că aceea care-i vorbește nu este Dora adevărată și că, printr-un proces invers, copia ei de gheață din oglindă a prins viață: „Mai departe, fără să răsuflă, îi vorbi despre acele persoane, descriindu-i rochiile lor, făcându-le portretul, biografia și Matei, cu câtă luciditate putea avea în preajmă-i, se întreba, simțind goliciunea cuvintelor ei, de ce juca ea rolul Dorei de vreme ce era cu neputință să nu știe că el știa cine este, și crezu că voia să-l pedepsească în felul acesta pentru că o sărutase în brațele ei pe Dora”⁸. Dora cea adevărată apare și dispare, ceea ce-l contrariază pe Matei care nu știe cum să-i vorbească uneia sau celeilalte, sentiment difuz al înstrăinării și implicit al alienării ființei în iubire.

În iubirea lui Matei au o vagă implicare și ceilalți, așa cum se întâmplă la sfârșitul capitolului XXV. În perioada în care Matei încearcă să ghicească făptura Dorei celei adevărate, adică a celei iubite, în posesia căreia se află acum dinlăuntrul ei, un fapt aparent minor se întâmplă. Este vorba de o întrebare pe care mama lui Tudor (mătușa lui Matei) i-o adresează doamnei Iliescu într-una din vizitele acesteia la București, întrebare determinată de bănuiala că Matei și-a petrecut mai multe nopți cu Dora: *Cum îi permiți? – întreabă cealaltă*

⁷ Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, p. 361.

⁸ *Ibidem*, 362.

doamnă Iliescu, ceea ce trimite la întrebarea naivă de la începutul romanului a lui Tudor (acesta întreba dacă tatăl îi dă voie lui Matei *să fugă* la București). Doamna Iliescu răspunde încurcată că nu are ce-i face pentru că Matei „se uită la ea și se gândește la altceva”. Tatăl lui Tudor, *celălalt* domn Iliescu, primește însărcinarea să-i vorbească lui Matei despre faptul că tatăl lui nu ar accepta o astfel de relație nepotrivită cu o femeie *divorțată*. Ceea ce urmează nu este doar o înfruntare a unchiului, ci și modalitatea de a afla de ce s-a autoexilat tatăl său: „N-am înțeles niciodată cum trebuie de ce ne-am mutat în N. Tata a pierdut chiar atât de mulți bani încât să nu nu-i mai rămână nicio soluție?” Mărturisirea adevăratului motiv pentru care s-au mutat se produce: „A fost ceva simplu și limpede. Era bolnav, știa că nu va mai trăi mult și avea nevoie de odihnă. Nu putea să vă spună asta, lui Lili și ție, înțelegeți, era obligat să tacă”. Matei înțelege că dincolo de tăcerea tatălui era moartea. Sensul acestei destăinuiți a unchiului trebuie privit și din perspectiva faptului că boala tatălui îl duce pe Matei în locul unde va întâlni, nu mult după moartea lui, iubirea. Așadar, boala, mutarea, moartea, iubirea sunt elemente simbolice care dau romanului o deschidere către celelalte scrieri radupetresciene și către marile teme ale romanelor și ale jurnalului. Una dintre teme ar fi iubirea platonice (romanul este numit de către scriitor roman platonice), legată de pierderea tatălui și *devenirea* personajului în raport cu Dora. În punerea în scenă a iubirii, copilăria este fundalul pe care se desfășoară întreaga acțiune. Romanul tinde către universalizarea personajului și a temelor. Matei are toate vârstele și niciuna pentru că este și copilul care alunecă pe bicicletă în Parcul Ioanid alături de Marta, și Zeus alături de Dora, căreia îi spune că, dacă ar păși pe fereastră împreună cu ea, nu ar cădea, dimpotrivă ar pluti.

Mișcările bruște ale epicului nu dezechilibrează sub nicio formă tonalitatea gravă a romanului și mai ales nu anulează sensul ascensional al romanului către o sumă de sensuri ce decurg din multitudinea gesturilor înlănțuite în text. *Matei Iliescu* ar putea fi numit un roman despre nimic și în același timp despre totalitatea înfățișărilor ființei de la copilărie, adolescență, iubire până la moarte, toate acestea nuanțate și întrepătrunse de împingerea gesturilor umanului într-o zonă a miticului, acolo unde gesturile esențiale rămân pentru totdeauna. În eternitate se merge, pare a spune Radu Petrescu, pe toate căile, inclusiv pe cea a ficțiunii. Iar *degetul din eternitate* sub semnul căruia începea publicarea jurnalului era înmuiat în mod sigur în pasta încă informă a acestui desăvârșit text care transcende formula romanescului, înscriindu-se firesc și cu fermitate în corpusul operei.

Momentele de descărcare ale eului biografic în roman aparțin unei viziuni integratoare, unei tehnici care unifică prin detalii dispuse în punctele cheie ale textelor epice scenele romanului cu scene și imagini din jurnal, celelalte romane și autobiografie. *Matei Iliescu* are toate coordonatele unei capodopere, semn că Radu Petrescu a interiorizat într-atât de mult ideea că *poți scăpa de frică citind capodopere* încât a creat una. Cu *Matei Iliescu* drumul către împlinirea operei este pe jumătate parcurs. Urmează ideea transformării jurnalelor în roman, scrierea în continuare a jurnalului și romanele *O singură vârstă* și *Ce se vede* în care, ca și în *Matei Iliescu*, biograficul este ficționalizat și transfigurat în datele lui esențiale.

Bibliography

Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007

Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Petrescu, Radu, *Proze (Didactica nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal, În Efes)*, Editura Eminescu, București, 1971.

Petrescu, Radu, *Pentru buna întrebuințare a timpului, Jurnal (1971-1976)*, Editura Paralela 45, 2009

Petrescu, Radu, *O singură vârstă*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Petrescu, Radu, *Ce se vede*, roman, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

Dragolea, Mihai, *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Târgoviște*, Editura Dacia, Cluj, 1992.

Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978.