BIBLIOTECA
DE ISTORIE
LITERARĂ
41

Colecţia *Biblioteca de istorie literară* este coordonată de Antonio Patraş

Călin-Horia Bârleanu (n. 1982) este lector doctor la Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava, Facultatea de Litere şi Ştiinţe ale Comunicării, Departamentul de Limbă şi Literatură Română şi Ştiinţele Comunicării. După studiile universitare de licenţă în filologie (Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava, 2005) şi în psihologie (Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi, 2008), a absolvit masteratele, *Comunicare şi Relaţii Publice* şi *Literatura Română Postbelică* (Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava), iar în anul 2009 devine doctor în filologie al Universităţii „Ovidius" din Constanţa, cu teza „*Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*".

Referenţi ştiinţifici:
Prof. univ. dr. Mihaela Cernăuţi, Universitea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
Prof. univ. dr. Muguraş Constantinescu, Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava

Redactor: dr. Tamara Botez
Tehnoredactare: Luminiţa Răducanu
Coperta: Manuela Oboroceanu

ISBN: 978-606-714-524-3

© Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2019
700109 – Iaşi, str. Pinului, nr. 1A, tel./fax: (0232) 314947
http:// www.editura.uaic.ro e-mail: editura@uaic.ro

Field Code Changed
Formatted: Portuguese (Portugal)
Formatted: Portuguese (Portugal)

Călin-Horia Bârleanu

Strigătul lui Benjy

Contribuţii asupra tipologiei idiotului în literatură

Formatted: Portuguese (Portugal)

Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2019

Formatted: Portuguese (Portugal)

cip

Motto:

„O clipă Ben rămase într-un gol desăvârșit. Apoi începu să zbiere. Urlet după urlet, glasul îi creștea, cu rare pauze pentru respirație. Era în urletele acestea mai mult decât o uimire, era oroare; șoc; o agonie oarbă, nearticulată; sunet pur...”

(William Faulkner, *Zgomotul și furia*, p. 297)

Cuprins

Cuvânt înainte 11

1. Repere spre un ținut între imaginar și real 9
1.1. Tipuri umane și arhetipuri: *umbra*, *povestea*, *idiotul* 21
1.2. Câteva cuvinte despre *nimic* 49
1.3. Omul oglindă 60
1.4. Arhetipul matern, între Eros și Thanatos 71
1.5. Copacii în locul pădurii 81
1.6. Structura arhetipală a spațiului faulknerian 96
1.7. În căutarea celui absent 114
1.8. Tip psihologic feminin cu origini în inconștientul colectiv 131
1.9. Câteva cuvinte despre neputință 151
1.10. La Sudul spațiului arhetipal 159

2. Despre tipologia psihologică a „prostului" în literatură 171
2.1. Contribuția lui Rabelais: *Gargantua și Pantagruel* 173
2.2. Tipul psihologic pur al lui F. M. Dostoievski 195
2.3. Rolul personajului feminin în evoluția tipologiei prostului sau a figurii de tip trickster 218
2.4. Caragiale și filonul social al destinului tragic: *Cănuță, om sucit* 239
2.5. Încă un scriitor, același arhetip. Isaac Bashevis-Singer, *Gimpl-netotul*. Exerciții de credință 276

3. Încheiere 343

Bibliografie 347

Cuvânt înainte

Unele cărți ne provoacă mai mult decât altele, iar câteodată, ca reper într-un timp stabilit doar de experiența cititorului, textele sunt abandonate complet, la un moment dat chiar în timpul parcurgerii lor. Ceea ce spune câte ceva fie despre actul lecturii, ca ecosistem specific, mental, fie despre natura cuvintelor care formează textul. Pe de altă parte, mai există o categorie importantă de cititori care consumă senzorial, pe baza unor reprezentări mentale formate în mod reflex, dar și actualizate, reîmprospătate de actul receptării mesajului literar, artistic. Terenul comun pe care se întâlnesc cele două entități implicate în procesul scriere-lectură poate fi, în anumite condiții, fundamentul unei receptări complexe și apropiate de sensurile proiectate prin orizontul simbolic sau metaforic de către scriitor. Romanul *Zgomotul și furia*, de William Faulkner, se încadrează între multele opere ale literaturii universale care își dezvăluie impresionanta structură prin ceea ce este, pentru unii, un adevărat travaliu care, opus atât de egoistului principiu al plăcerii, provoacă în multe dintre cazuri, statistic observabil în contact cu studenții sau masteranzii, de pildă, frustrare sau chiar sentimente complexe în relație cu stima de sine.

Postulatul jungian privind universalitatea arhetipului sau imunitatea lui la trecerea timpului și la diferențele lingvistice, „cine vorbește cu prototipuri vorbește cu mii de voci parcă, impresionează și copleșește”[1], primește prin romanul lui Faulkner o completare fundamentală. Dacă arhetipul reprezintă o formă sau un concept specific inconștientului colectiv, contactul cu el, prin intermediul lecturii, a unei activități cognitive, presupune actualizarea unor trăiri cu o puternică încărcătură emoțională, generată de natura „ritualică” a imaginilor cu un

[1] C. G. Jung, *Opere complete 15, Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2007, p. 86.

real conținut cultural. Obsesia faulknneriană pentru spațiu, dar și pentru deplasarea prin el, adesea ca rătăcire, introduce în „pădurea narativă" exerciții mentale, de imaginație, după cum *Zgomotul și furia* cere, pentru decriptare, un tip de lectură „participativă", care, la rându-i, având în vedere natura personajelor proiectate, se dovedește pentru unii receptori ai mesajului literar cel puțin incomodă.

În afara sensurilor care se ascund în *strigătul lui Benjy*, cod de comunicare imposibil de tradus pentru cei mai mulți dintre apropiații lui, ne-a interesat posibilitatea de a-l integra pe atât de neobișnuitul erou al romanului scris de Faulkner într-o categorie care a existat, pe făgaș arhetipal, dintotdeauna în imaginarul modern, și nu numai, al umanității. Din perioada fabulelor sau, uneori, evident, în absența culturii și a instruirii, în spațiile arhaice, alteritatea, figura unui om diferit, complet *altfel,* pare să fi reprezentat o constantă, cu atât mai mult cu cât *imago Chtisti* a servit până astăzi ca prototip pentru tot ceea ce înseamnă pentru orizontul uman diferența.

Am ajuns, astfel, la arhetipul de tip *trickster* și, dincolo de el, la o componentă a psihologiei acestuia, vizibilă prin interacțiunea tipologiilor atinse de arhetip cu grupurile sociale în care încearcă să se integreze, întotdeauna ca exercițiu interior, prin eforturi ale voinței sau ale codului moral-ideologic.

Boala proiectată asupra personajului Benjamin Compson de absolut toate figurile din cercul său social reprezintă, pentru spațiul literaturii universale, o formă simbolic-metaforică, înainte de orice, prin care scriitorul încifrează o idee sau un concept complex. Semnele afecțiunii, discutate și identificate implicit de unii specialiști ai abordărilor psihocritice sau psihanalitice, „limitarea la câteva teme, primitivizarea structurii sintactice, vorbirea plată, tendința către monotonie, șablonicitatea..."[2] par să urmărească aproape pas cu pas paleta manifestărilor lui Benjy, descrise de William Faulkner în *Zgomotul și furia*. În cele din urmă, ne aplecăm asupra tipologiei *idiotului* sau a *prostului*, așa cum s-ar traduce englezescul *fool*, pentru a pune în

[2] Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, Prefață de Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1978, p. 100.

evidență o dimensiune aproape ritualică a minciunii, a păcălelii și chiar a batjocurii.

Iar în spațiul cultural românesc, se cuvine să observăm, în lumea arhaică a tradițiilor, prezența constantă a unui scenariu care invocă în sens ritualic minciuna, de cele mai multe ori, ca adeziv social, fie printre obiceiurile specifice ritului nupțial, fie celui funerar.

1.
Repere spre un ținut între imaginar și real

Ceea ce unii au numit *obsesie*, în tehnica sau în ideologia psihanalitică, s-a dovedit, de-a lungul timpului, nu doar soluție, ci și un teren fertil, cu un zăcământ imposibil de epuizat – *trecutul*. Doar prin sondarea evenimentelor blocate în inconștient, și care au animat viața oamenilor, la timpul trecut, poate avea loc atingerea unui *catharsis* care, încet și sigur, a fost marginalizat de toate formele artistice, parcă aproape imediat ce Aristotel l-a conectat, într-un mod obligatoriu, cu opera de artă. Numim *fertilă* acea dimensiune a timpului, de aur pentru toți practicienii psihanalizei și nu numai, pentru că unele dintre cele mai importante romane ale literaturii universale par să-și fi tras seva tocmai din evenimente care s-au întâmplat în ambele lumi, reală ori ficțională. Lăsăm ca parte a dialogului cu cititorii exercițiul de a identifica câteva texte, mai cunoscute sau parte a unor culturi mai mici, în care istoria, la modul general, a reprezentat argumentul necesar plăsmuirii, imaginării, creației. Evident, tentația este prea mare pentru a ocoli exemple mari, cum ar fi opera lui Herman Melville sau Miguel de Cervantes, unde fapte reale, legate de vânătoarea pe mare sau de curentul romanului cavaleresc, la care scriitorii amintiți au și participat într-un fel sau altul, devin sursă de inspirație și metaforă cu mult dincolo de planul manifest sau cronologic al istoriei.

În dimensiunea *trecutului* pare ancorat și orice demers de rememorare, atât în jurnal, cât și în cadrul romanului, acolo unde copilăria devine principala sursă simbolică a fluxului narativ pentru mulți scriitori. Propria copilărie, cu frumusețea și drama specifică, creionează și stabilește o matriță din care figurile imaginate în opera literară nu par să mai poată ieși. De pildă, figura abuzivă a tatălui, alături de moartea prematură a mamei, fac din copilăria lui Dostoievski atât o perioadă sensibilă, delicată, și spre care scriitorul se va întoarce veșnic cu un

sentiment greu, morbid, dar în același timp și o mină bogată în trăiri și conflicte, animate de simboluri care îmbină sensibilitatea, vulnerabilitatea, cu trăsături materne, de multe ori, specifice unui orizont adult. Ceea ce este, *istoric*, în sensul biografic, se îmbină cu ceea ce *ar fi putut fi* sau *este* în cadrul ficțiunii și a „pactului ficțional cu autorul", după cum îl numea Eco.

William Faulkner face parte, fără îndoială, din categoria scriitorilor care nu trebuie să apeleze la ceea ce Freud, Rank și apoi Marthe Robert au numit *romanul familiei de nevrotici*, fantasmând și construindu-și o istorie nouă, cu fapte ieșite din comun, potrivite psihologiei creatorului, veșnic frustrat de rădăcinile sale eroice sau chiar de lipsa lor. Scriitorul american are un istoric de familie pe cât de bogat, pe atât de plin cu exemple deosebite, ca mărci umane, animate de calități, cum ar fi vitejia, spiritul civilizator, sacrificiul de sine. Imaginea unui străbunic legendar se opune timpului sau acțiunii sale firești de a estompa cu ușurință contururi sau nuanțe puternice și devine, dincolo de biografie, sursă de inspirație, dinam și motor pentru acțiuni într-un spațiu imaginat – Yoknopatawpha. Interesant și demn de reținut rămâne detaliul operei lui Faulkner, care pare să aleagă elemente reale din biografia sa, dar să le pună în mișcare, să le resusciteze, într-o lume nouă, plăsmuită asemeni celor mai multe dintre creațiile populare: „pe-un picior de plai…". Așadar, dincolo de figuri și tipologii psihologice, nevoia de a crea un întreg tărâm, teritoriu fizic, numit ca într-un Eden unde animalele, chemate pentru a-și primi pentru totdeauna rolul odată cu numele, sunt înlocuite cu pământul, stă în sine ca o mărturie pentru dorința reală a scriitorului de a crea, animat de un complex specific fiecărui artist, pus în fața neantului spre care își îndreaptă spiritul prin condei, pensulă sau daltă.

William Faulkner îmbrățișează propria istorie, dar o face într-o manieră personală, despărțindu-se în același timp nu doar de toate figurile marcante ale arborelui său genealogic, ci chiar de numele său. După cum arată cei mai mulți biografi, între care și români, o greșeală a tipografului, cu ocazia publicării unui volum de poezii în 1924, devine noul nume, grație fie întâmplării, fie unui joc imposibil de cercetat sau de analizat. După cum orice eveniment care se încadrează în categoria

celor „întâmplătoare”, dacă este valorizat pozitiv, ar putea însemna că a fost, la un moment dat, fantasmat, imaginat sau de-a dreptul dorit, scriitorul alege să fie cunoscut nu după numele strămoșilor săi, Falkner, ci după cel dat de greșeala tipografului – Faulkner. La noi, Radu Lupan observă cu intuiție psihologică sau mai degrabă ca urmare a unor detalii grafologice că, după momentul 1924, scriitorul american „se iscălea când W. Falkner, când William Faulkner, cu o semnificativă șovăială chiar și a semnăturii”[1]. Fideli încă psihanalizei, între puținele lentile analitice capabile astăzi să aducă o viziune nouă asupra unor teme dezbătute de generații întregi de comentatori, nu se poate să ignorăm relația dintre numele de familie și imaginea mentală a tatălui. Discutând pe marginea acestui subiect, despre Leonid Dimov, Corin Braga se folosește de rafinatele instrumente psihanalitice pentru a întări o ipoteză freudiană, emisă încă din perioada formulării complexului Oedip: imago-ul patern reprezintă în egală măsură o sursă de reguli sau de legi, dar și una de conflicte generate tocmai de prezența agresivă și permanentă a ordinii. „Lacan a definit funcția psihologică exercitată de figura paternă drept «numele-tatălui» (nom-du-Père) sau «funcția tatălui simbolic»”[2]. Altfel spus, apare o transformare la nivelul proceselor interioare, de la imaginar spre simbolic, prin „ieșirea din lumea maternă, populate de fantasmele și iluziile eului, și intrarea în lumea paternă, guvernată de logos, de sens și de lege”[3].

Îndepărtarea de spectrul patern, prin adoptarea unui nume nou, care din punct de vedere fonetic pare să evoce poporul, masa de oameni, indiferent de particularități rasiale sau culturale (*folk* și Faulkner par structuri aproape identice în pronunție, față de Falkner), pare să pregătească una dintre marile teme ale literaturii scriitorului american: discriminarea, lupta de clasă, stereotipizarea.

[1] Radu Lupan, *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 36.
[2] Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011, p. 106.
[3] *Ibidem*, p. 144.

În *Neînfrânții*[4], Faulkner construiește o lume în care doi băieți, Bayard și Ringo, pot fi prieteni indiferent de culoarea pielii, uniți de aceeași figură paternă, cu trăsături extraordinare: „colonelul John Sartoris este de fapt, dincolo de o entitate prezentă meteoric din cauza războiului în viața familiei, o prezență peste care se proiectează credințe formate senzorial de cel prin care se țese textul romanului – fiul său, Bayard”[5]. Impunătoarea figură a Colonelului, cu rădăcini în istoria familiei, trebuie să facă loc unui om nou, capabil de aceleași fapte mari, civilizatoare.

Dacă ar fi să catalogăm întreaga operă a scriitorului american într-una din cele două direcții ale romanului propuse de Marthe Robert, *Bastardul* și *Eroul* sau *Copilul găsit*, având în vedere atât indiferența față de numele său de familie, cât și cele mai multe dintre acțiunile și dinamicile de familie, vedem imaginarul faulknerian animat de dorința sau, mai degrabă, de nevoia, în sensul compulsiv al creației, de a inova, de a naște, de la forme noi pentru roman, la tărâmuri și generații întregi de oameni. În cuvintele cercetătoarei de origine franceză, eroul trebuie înțeles drept „cineva care nu vrea să-și datoreze viața nimănui; născut în afara legilor, natural, fără împerechere, el este acela care se zămislește singur, fiu de zeu…”[6].

În acest sens, scriitorul se folosește de un exemplu cât se poate de similar cu propria experiență în povestea *Ursul*, unde unul dintre eroi renunță la o literă din propriul nume, „nu refuzând să fie numit Lucius, ci pur și simplu pentru că înlăturase cuvântul acesta din numele său; nu respingând, refuzând numele ca atare, fiindcă folosea trei sferturi din el; ci luând pur și simplu numele și schimbându-l, transformându-l, făcându-l să nu mai fie al albului ci al său, ales de el însuși, el însuși născându-se și numindu-se, trăgându-se din el însuși...”[7].

[4] William Faulkner, *Neînfrânții*, traducere de Virgil Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1978.

[5] Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2016, p. 245.

[6] Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983, p. 78.

[7] William Faulkner, *Ursul. Nuvele*, traducere și prefață de Radu Lupan,

Élisabeth Roudinesco pune *simbolismul numelui* în relație cu ceea ce Lacan a numit „declinul funcției paterne”[8], atunci când completa discuția despre complexul Oedip. Ca reflex specific și de neocolit, băiatul trebuie să lupte pentru independența sa și pentru a deveni bărbat, în cel mai simbolic sens cu putință, evident, cu *imago*-ul patern, reprezentant al regulilor și al interdicțiilor. Ne interesează, aici, specificul relației dintre tânărul William Falkner și tatăl său, bărbat animat de o adaptabilitate ieșită din comun, capabil, după cum arată cele mai facile, comune și de încredere surse de informare, să susțină întreaga familie prin ideile și afacerile sale dezvoltate cu o abilitate vizibilă întregii comunități. Din păcate, doar fragmente și indicii minore s-au păstrat în acest sens, departe de bogăția resurselor disponibile atunci când ne aplecăm asupra copilăriri lui Dostoievski sau a lui Kafka. Particularitățile stilului beletristic, utilizat de scriitorul rus la doar 17 sau 18 ani în scrisorile către tată și în cele către fratele său, au un corespondent în revolta imposibil de mascat sau de ascuns resimțită de Kafka față de imaginea paternă, „castratoare” și umilitoare. Oricât au încercat să cenzureze urmașii lui Dostoievski corespondența, îndepărtând sau înnegrind fragmente delicate cu privire la viața de familie, însuși tonul, flagrant diferit, folosit de Feodor Mihailovici în epistolele către tată și în cele către fratele său, stă mărturie pentru lipsa unei autentice trăiri de dragoste filială. Doar foarte puține dintre referirile la tatăl său evocă recunoștință și dragoste, atunci când cel care urma să devină unul dintre cei mai influenți scriitori ai lumii, nu doar ai Rusiei, se adresează fratelui[9].

Reacțiile împotriva acestui tip de relație sau de sondare a operei s-au păstrat la o intensitate care, de multe ori, nu are nimic în comun cu tezele psihanalitice, cercetările sau demonstrațiile lui Freud sau ale discipolilor acestuia, viitorii disidenți. C. G. Jung, de pildă, dedică un

---

București, Editura Pentru Literatură, 1966, p. 159.

[8] Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, traducere din limba franceză de Delia Șepețean Vasiliu, Cuvânt înainte de Gheorghe Brătescu, București, Editura Trei, 1998, p. 233.

[9] F. M. Dostoievski, *Scrisori I (1837-1859)*, ediție îngrijită, traducere, note și studiu introductiv de Leonte Ivanov, Iași, Editura Polirom, 2018.

important număr de pagini întocmai aspectului care ne interesează aici, relația scriitor-operă, și afirmă, invocând, pe lângă Freud, pe Rank și Stekel, că „este incontestabil că psihologia personală a scriitorului se poate urmări uneori până la rădăcini și ceea ce este personal la scriitor influențează alegerea și plăsmuirea subiectului său…”[10]. În capacitatea de a sonda propriul inconștient, de a accesa arhetipuri, stă principala diferență dintre marii scriitori și cei care rămân blocați în discursul descriptiv, angajat doar estetic și orientat pentru a surprinde emoții puternice cu orice preț.

Din păcate, marile teme faulkneriene au rămas, mai degrabă, provocări, după cum există sentimentul că ele nu vor putea fi niciodată tratate artistic, asumate și promovate, discutate, până la banalizarea esenței lor și dispariția luptei de clasă, a urii rasiale sau a acțiunii umane bazate exclusiv pe instinct. Fie că scrie despre evenimente de familie, despre război sau despre comunități surprinse în lupta pentru supraviețuire, scriitorul american se angajează într-un discurs centrat pe diferență și identitate, pe empatie și pe capacitatea umană de a tolera indezirabilul. *Neînfrânții*, *Zgomotul și furia* sau *Pe patul de moarte*, pentru a numi doar câteva dintre textele esențiale ale scriitorului american, au în centru dinamica de familie, toleranța, ca exercițiu permanent, generator de frustrare, dar și crima, ura sau incestul, ca acțiuni umane, derapaje specifice vieții în interiorul căreia Faulkner vrea să intre pentru a-i surprinde cele mai mici reflexe și mișcări.

Am comentat în multe rânduri capacitatea scriitorilor de a intui adevăruri care își arată adevărata natură, științifică, târziu, după ce imaginarul și spiritul de sondare a pătruns. Afirmam despre Dostoievski, de pildă, în 2011, că „intuiția scriitorului și sondarea în subconștientul personal și indirect în cel colectiv nu puteau provoca decât «rezistența» opiniei publice”[11]. O ipoteză care a rămas nu doar valabilă, ci și fertilă

[10] C. G. Jung, *Opere complete,* Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, traducere din limba germană de Gabriela Dantiș, București, Editura Trei, 2003, p. 106.

[11] Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconștientului dostoievskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Măști”, Nr. 9/ 2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 15-30.

oricărui demers hermeneutic, analitic, de identificare a surselor imaginarului creator. Dacă adevărul, sub forma evenimentelor care declanșează conflicte, emoții, schimbări, se află întotdeauna în spate, în trecut, motiv pentru care a fost atât de prețuit de psihanaliză, înseamnă că prezentului nu-i rămâne aproape nimic.

Referindu-se la opera lui Faulkner, într-o cercetare greu de egalat în spațiul cultural românesc, Mircea Mihăieș făcea aceeași diferențiere între operele dedicate prezentului, contemporaneității și cele ale căror filon este trecutul: „Scrierile sale dedicate evenimentelor contemporane cad adeseori într-un didacticism lipsit de profunzime, pe când textele în care sondează trecutul misterios își păstrează fragranța, expresivitatea, forța adevărurilor definitive. Faulkner e convingător atunci când cunoaște prin intuiție, și nu atunci când pune în pagină adevăruri aflate la îndemână”[12]. Fără a se referi la detaliul numelui scriitorului american, profesorul și cercetătorul român afirmă doar că „e nevoie să-ți schimbi numele pentru a-ți schimba soarta”[13], în contextul în care noblețea nu mai poate fi tolerată în niciuna din lumile în care trăiește laureatul premiului Nobel.

Un nume nou, prin urmare, nu trebuie în mod imperios să ascundă, să acopere, sub noua mască / marcă acceptată social, nimic din ceea ce aparține omului, devenind însă o provocare de care *noul om* nu trebuie să se ferească pentru a deveni demn cu adevărat de locul primit între toate binecuvântările culturii și civilizației. În discursul său la primirea premiului Nobel, în anul 1950, scriitorul refuza să accepte sfârșitul omului, indiferent de curentul cultural sau religios care l-ar putea vehicula: „cred că omul nu va îndura numai, el va învinge. El este nemuritor nu fiindcă doar el dintre toate făpturile are un glas care nu se poate stinge, ci fiindcă are un suflet, un spirit capabil de compasiune și de sacrificiu și de rezistență”[14]. Prin raportare la sine, vede Faulkner viitorul omenirii, așadar, oferindu-se, prin bogata sa operă, prin temele

[12] Mircea Mihăieș, *Ce rămâne. William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 12.

[13] *Ibidem*, p. 19.

[14] William Faulkner, fragment din discursul rostit la primirea premiului Nobel la data de 10 decembrie 1950.

sale esențiale umanității, contemporanilor și celor care, uneori cu frică, alteori prea nepregătiți, îi citesc rândurile. Nimic din moștenirea familiei Falkner nu trebuie să-i faciliteze scriitorului accesul într-o categorie sau succesul literar, în vreme ce numele nou devine, înainte de toate, promisiune asumată, misiune în care se angajează pentru a contribui în mod vizibil la necesara metamorfoză a lumii.

Ca mai toți scriitorii care au rămas în memoria colectivă, și William Faulkner, în ciuda premiului Nobel, dobândește, abia după moarte, cea mai mare parte a recunoașterii. Pentru că, fiind propus mai ales în cercurile universitare, de profil umanist, scriitorul american, încet și sigur, rămâne „captiv" unor interpretări cu pretenția absolutului, care nu doar că îl îndepărtează de masa mare a lectorilor, dar îl și descriu ca pe un autor aproape imposibil de citit, grație chiar complexității stilului și viziunii sale. Poate mai puțin analizată a rămas în istoria literaturii americane și disputa, de la distanță, dintre Faulkner și Hemingway. *Bătrânul și marea* reușește să atragă atenția lumii într-un timp foarte scurt, prin abilitatea ieșită din comun a lui Hemingway de a încifra într-un număr relativ mic de pagini teme și arhetipuri care până la el par să fi cerut cu mult mai mult spațiu de manifestare. Ironiile pe care cei doi și le transmit, și despre care am vorbit pe larg în altă parte[15], demonstrează dincolo de un orgoliu specific scriitorilor, mai ales în relația stabilită între doi contemporani de succes, credința în discursul propriu practicat și în care se angajează aproape didactic. Noutatea ca marcă, schimbările bruște, de la acțiuni la viziunile sau fluxurile narative, specifice literaturii lui Faulkner, nu găsesc niciun corespondent în stilul lui Hemingway, liniar și simplu, fără cuvinte pretențioase, dedicat și fidel unei linii narative din care, de cele mai multe ori, sau la modul exemplar, dacă ne referim la *Bătrânul și marea*, reușește să extragă cele mai adânci simboluri sau arhetipuri, cu un impact emoțional, pregătit chirurgical, asupra oricărui lector. Acuza formulată de Faulkner, cu privire la lipsa curajului de a încerca ceva nou, spune mai multe despre emițător, decât despre cel căruia îi

[15] Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2018, p. 256-257.

adresează critica. Nevoia[16] de a găsi forme noi, cu orice preț, este doar o altă latură a structurii cognitive a scriitorului care prin adăugarea unui „-u-" acceptă schimbarea propriului nume.

Când ni se spune, în cunoscutul demers teoretic al lui Warren și Wellek, că „*Iliada* «trăiește» încă"[17], suntem avertizați că dincolo de evenimentele istorice, repere cronologice a căror acțiune și manifestare au schimbat fața lumii și mentalitățile, există o dimensiune umană, cu figuri animate de capacitatea scriitorilor de a sonda și de a proiecta, în afara intimității proceselor personale, aceste umbre vii, nemuritoare, arhetipuri a căror valabilitate este legată doar de viață, niciodată de timp. Astfel, tipologiile calde, dedicate umanismului, străbătute de fiorii îndoielii, într-un zbucium interior de nepotolit, fie ele dostoievskiene, sau proiectate în text de Melville, Zola, Kafka, Hemingway sau Faulkner, sunt în același timp „terenul" de luptă pentru instinctele distrugerii, într-o oglindire perfectă a vieții, în care pulsiunea de viață și cea de moarte își dispută la nesfârșit bătălia pentru supremație. Paricidul există alături de cele mai sincere trăiri ale creștinismului (poate tocmai pentru a-l pune încă și mai bine în evidență prin ritualica ucidere), iar delicatețea unei fete, iubirea pentru fratele ei, de pildă, nu face decât să dezvăluie profundul fior al vieții

[16] Nu ar fi pentru prima dată invocată aici pasiunea (dependența din cauza căreia a stat în mai multe rânduri internat) scriitorului american pentru whiskey, după cum unii dintre traducătorii săi au povestit că fragmente întregi, dificile, care cereau atenția lui Faulkner, stârneau adevărate hohote de râs creatorului lor, blocat de propriile rânduri. Atât traducătorii, cât și membrii familiei au recunoscut, în interviuri publicate prin reviste sau pe internet, că Faulkner obișnuia să bea la masa de lucru. În acest sens, un fragment relevant găsim în scurta nuvelă *Ursul*, unde întâlnirea bărbaților obișnuiți cu vânătoarea are trăsături ritualice: „... licoarea aceea cafenie, pe care o beau nu femeile, nici băieții sau copiii, ci numai vânătorii, bând nu sângele vărsat ci un soi de condensare a duhului sălbatic și nemuritor, bându-l cu măsură, chiar cu smerenie..." (*Ursul*, p. 61-62).

[17] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 206.

atunci când aflăm că aceeași protagonistă este obiectul incestului sau al explorării sexuale.

Niciodată, până la Faulkner, *fluxul conștiinței* nu a fost surprins, la o asemenea intensitate, în fragmente întregi care cer o reală, activă participare a cititorului pentru a fi înțelese sau, măcar, pentru început, pur și simplu identificate. De la un text la altul, *Zgomotul și furia* și *Pe patul de moarte*, capitolele fie nu anunță absolut nimic despre identitatea celui care generează fluxul narativ, fie notează simplu un nume, ca indiciu în privința viziunii care urmează să se cristalizeze în următoarele pagini. Aproape că nu există dialog, comunicare, în sens convențional, de stimul și răspuns, în textele amintite. Și asta se întâmplă pentru că eroii sunt, în primul rând, preocupați de ceea ce se produce în interior, blocați acolo de dorința scriitorului de a dezvălui o lume până la el inaccesibilă. Gândurile, felul în care același eveniment este *perceput* și *interpretat* (procese complet diferite în funcție de psihologia și educația ori structura mentală a personajelor) sunt în romanele lui Faulkner detalii la fel de importante ca replicile. Noua formulă de scriere a romanului, încercată într-o manieră embrionară, evident, și de alți mari scriitori, se folosește de o tehnică neobișnuită. Rândurile scrise cu caractere italice, din *Zgomotul și furia*, reprezintă cu totul altceva față de cele trecute simplu între ghilimele, iar combinarea lor pe zeci de pagini, repetată, devine o tehnică, un mod de a spune, pentru care nu se știe câți scriitori plătesc tribut încă, poate fără să o mai știe.

Viața este pe cât de complexă, în infinitele ei forme de manifestare, surprinse de stilul lui Faulkner, pe atât de simplă, în câteva direcții centrale, specifice literaturii lui Hemingway, unde cuvintele simple evocă întocmai imagini declanșatoare, sensibile, cu o bogată încărcătură psihologică, de cele mai multe ori inconștientă. De pildă, cu aproape zece ani înaintea capodoperei *Bătrânul și marea*, Faulkner scrie *Ursul*, o poveste scurtă (o primă și superficială coincidență a celor două texte amintite), unde *vânătoarea*, ca acțiune simbolică și inițiatică, reprezintă principalul filon narativ. Încărcate de aceleași semnificații, pădurea și marea devin spații ale interiorității, prin vasta, necuprinsa întindere așternută în fața eroilor: „... se cufundă în sălbăticia pădurilor

fără nici o mișcare așa cum văzuse odată un pește, un biban imens, cufundându-se în adâncurile întunecate ale apei și dispărând..."[18]. În manieră identică se aventurează și marinarii conduși de Ahab în largul mării, căutând o creatură care pare mai degrabă o plăsmuire a imaginarului colectiv, impregnat de toate formele nevăzute, ascunse vederii de însăși apa peste care navighează și trăiesc. Plasați în mijlocul naturii, la dispoziția elementelor doar parțial îmblânzite, niciodată bine odihniți, niciodată într-un pat veritabil, la căldură iarna sau răcoare în soarele indiferent al verii, eroii și proiecțiile lor, dubluri sau figuri umane necesare aventurii și metamorfozei care se așterne, se pregătesc să pășească acolo unde doar cei aleși par capabili s-o facă. În vreme ce omul simplu, proiectat de Kafka în poemul epic cristalizat în câteva rânduri, *În fața legii*[19], se oprește și moare singur, bătrân, în fața unei uși destinate *doar* (!) lui, cei mai mulți dintre eroii lui Faulkner sau Hemingway pășesc peste prag, mânați, uneori, de nevoia de cunoaștere, iar alteori de un instinct greu de identificat și de numit, la limita conservării propriului sine, caracteristică până la urmă a structurii psihologice specifice unor bărbați obișnuiți cu vânătoarea, ca acțiune care trece de simpla urmărire și ajunge la identificarea cu prada. Radu Lupan aduce o contribuție importantă aici, atunci când analizează pe scurt, în *Prefața* volumului *Ursul*, stilul celor doi scriitori amintiți: „... o comparație între cele mai frecvente verbe folosite în scrisul lui Hemingway, care sunt *to see* (a vedea) și *to feel* (a simți) și cele folosite în proza lui Faulkner, *to know* (a afla, a ști) și *to watch* (a scruta, a observa) mi se pare deosebit de concludentă ..."[20].

Similitudinile dintre viziunile celor doi scriitori, semnalate deja de suficienți comentatori, par mai degrabă axate pe valorizarea apei ca arhetip universal, matern, generator de viață, dar, în același timp, matrice a lui Thanatos. Dacă apa, pentru eroul din *Ursul*, este asociată

[18] William Faulkner, *Ursul. Nuvele*, traducere și prefață de Radu Lupan, București, Editura Pentru Literatură, 1966, p. 81.

[19] Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, în românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 124-126.

[20] Radu Lupan, *Prefața*, în William Faulkner, *Ursul. Nuvele*, p. XXXV.

unei anumite inițieri, „devenise bărbat și văzuse marea”[21], pădurea și vânătoarea devin adevăratele spații ale nașterii și renașterii: „i se părea, la vârsta de zece ani, că e martorul propriei sale nașteri”[22]. Ne amintim, în acest sens, chemarea descrisă de Melville, resimțită de bărbați ca nevoie: „... toți oamenii – unii mai curând, alții mai târziu – ar simți chemarea oceanului tot atât de puternic ca și mine”[23], sau „trebuie să ajungă chiar lângă apă, să se apropie de ea pe cât e cu putință, fără să cadă în undele ei, [...] aici se înfrățesc cu toții”[24].

Multele dimensiuni ale creației faulkneriene și, mai ales, formele noi prin care scriitorul alege, caută cu orice preț să se exprime sunt în bună măsură oglindire a unei vieți cu alegeri bazate de multe ori pe instinct. Drumul așternut de familie, prin influența tatălui, în viața lui Kafka, mai ales cea profesională, sau a lui Dostoievski (preocupat în tinerețe exclusiv cu școala și dorința de a fi inginer) nu are nimic în comun cu cel ales de scriitorul american. Nu este o surpriză pentru nimeni că renunță la școală înainte de a termina studiile liceale, dar și la studiile universitare, de care nu se simte atras deloc, fie prin structura materiilor, fie prin formalismul profesorilor față de care se pare că Faulkner nu a avut o părere foarte bună (cu ocazia unei conferințe bazate pe întrebări și răspunsuri i-ar fi cerut profesorului să părăsească sala). Anul în care apare *Zgomotul și furia* (*The sound and the fury*), 1929, una dintre cele mai sclipitoare opere ale literaturii americane, este și anul în care dependența de alcool este, încă o dată, abordată frontal, cu internarea scriitorului într-un sanatoriu, unde, ca și în trecut, dar și ulterior, soluțiile nu sunt decât temporare. Câteva dintre rândurile lui Shakespeare, în *Macbeth*, se potrivesc ideologiei scriitorului american pentru care drumurile așternute în față de norme și reguli, forme ale logosului și ale simbolismului patern, nu par să însemne nimic:

[21] William Faulkner, *Ursul. Nuvele*, p. 65.
[22] *Ibidem*.
[23] Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962, p. 48.
[24] *Ibidem*, p. 48-49.

„Life's but a walking shadow [...] it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing"[25].

1.1. Tipuri umane și arhetipuri: *umbra*, *povestea*, *idiotul*

La aflarea morții soției sale, Macbeth reacționează în interior, iar cuvintele devin adevărate portaluri deschise între lumea nesfârșită, indiferentă la moartea unui om și Sinele afectat profund de brutala despărțire. Prin urmare, viața nu este altceva decât o umbră care ne dublează permanent, o poveste, în același timp, spusă de un idiot și animată, plină de sunet, zgomot și furie, a căror semnificație este una – nimicul.

Povestea spusă, pentru că despre umbră trebuie să discutăm pe larg mai târziu, ne atrage atenția asupra vechiului și încă proaspătului dicton *verba volant*, *scripta manent*, cu semnificația general acceptată: „vorba zboară, cuvântul scris rămâne". Nu fără surpriză am remarcat că, aproape în mod logic cu obsesiile și angoasele moderne, dictonul este interpretat astfel încât înscrisul, cuvintele notate, sunt valorizate pozitiv, ca și cum semnătura sau scrisoarea (a se vedea și adevărata cultură a *scrisorii pierdute*, a fricii de dovezi și de turnători în spațiul cultural românesc) se pot întoarce împotriva emițătorului, „scriitorului". În realitate, însă, Antichitatea și cultura clasică au privit cuvântul rostit, spus, povestit, cu o responsabilitate din care astăzi nu a mai rămas aproape nimic. Diferența dintre cuvântul rostit, spus, și cel scris este *viața*. Verbalizat, cuvântul devine liber să-și manifeste puterea pe care vechile scripturi au înțeles că o are. El a fost, la început, doar prin intermediul lui, rostit (!) apare lumea și viața, și tot prin cuvânt cuplul din Paradis reușește să numească, deci să intre în stăpânirea tuturor animalelor, pentru a ne opri doar la câteva exemple. Povestea este vie, atunci când este împărtășită, în vreme ce cititul ei în gând o omoară,

[25] William Shakespeare, *The tragedy of Macbeth*, Edited by Sir Edmund K. Chambers, Blackie & Son Limited, London and Glasgow, p. 99, f. a. Vezi și *The Unabridged William Shakespeare*, Edited by William George Clark and William Aldis Wright, Running Pres, Philadelphia, Pennsylvania, 1989, p. 1004.

prinzând-o într-un singur sens, viziune. Orice pildă, fabulă sau cultură arhaică valorizează tăcerea sau vorba puțină, cu înțelepciune, în timp ce pare să fi înțeles că vorbitul în public este o responsabilitate spre care doar puțini se pot îndrepta. Povestea a atras magnetic și cumva încă o face, acolo unde stimulii moderni nu au tocit definitiv capacitatea de a recepta și imagina. Spusă de un idiot, nu înseamnă că nu are și un sens sau că „signifying nothing" reprezintă moartea ei, un haos sub forma unei căderi nesfârșite, în spirală, spre un abis legat doar de el însuși. După cum o arată atât de bine Faulkner, cel considerat idiot, povestea lui nu doar că nu interesează, dar nici măcar nu poate fi acceptată posibilitatea existenței ei. Marcați de prezența bărbatului atins de o boală mentală, sub forma unei întârzieri cognitive grave, membrii familiei, îngrijitorii, slujitorii, vecinii sau pur și simplu străinii nu pot vedea dincolo de partea manifestă a afecțiunii și cred că eroul care deschide romanul *Zgomotul și furia* este pur și simplu un bărbat cu mintea unui copil foarte mic, deci incapabil cumva de procese cognitive, străin de instincte și dorințe, de senzațiile specifice vieții. În realitate însă, cel considerat idiot are un univers interior, după cum se întâmplă de cele mai multe ori, iar inaccesibilitatea lui spune mai multe despre cei care nu-l înțeleg, decât despre cel care-l poartă. Pentru că un *nebun* („a fool") sau un *idiot* se comportă într-un anumit fel, orice încercare de a înțelege rațiunea, logica și sensul comportamentului este orbită de titulatura *nebun*, *idiot*. Asemeni lui Shakespeare, Faulkner, dar și toți ceilalți care au proiectat *comedia umană* (cea mai eficientă metodă de a transpune în poveste drama umană, cu toate temele ei incomode), fac din „nebunii" lor adevărați martiri, ostracizați la marginea societății și a lumii, reduși la o existență vegetală, tolerați asemenea animalelor domestice.

Viața ca poveste nu este o noutate, dacă ar fi să izolăm fragmentul lui Shakespeare. Importantă este înțelegerea *poveștii* ca reper fundamental în apariția și în evoluția culturii umane. Un desen pe stâncă sau peretele unei peșteri, în absența unui vocabular complex sau chiar în prezența lui, satisface cu succes rigorile de bază ale poveștii, de a surprinde un fragment al realului, pentru totdeauna, într-o anumită formă. Atunci când vorbim despre povestea transmisă pe cale orală, cu

autor colectiv sau nu, trebuie să semnalăm, înainte de orice, forma ei deschisă, elastică, altfel spus, supusă permanent schimbării. În zorii culturii și civilizației, oricine putea deveni povestitor de ocazie, împărtășind o istorie sau o altă poveste auzită întâmplător. Dar povestitorii, însoțiți în lungile lor drumeții, între oazele culturii umane, așezări antice, de capacitatea unică de a reține versuri sau texte (fără dovezi concrete că de fiecare dată, fără excepție, la fel), dar și de aceea de a inova în funcție de capacitatea de a percepe a celor care-l ascultă, fac parte dintr-o categorie cu totul specială, atribuită mai târziu actorilor și artiștilor în general, capabili de a proiecta imagini, scene și caractere psihologice, plăsmuind și animând mulțimea cu detaliile poveștii lor. Povestea, care mai târziu, va fi asociată basmului și mitului, legată de o intimă formă de a exista în prezența istoriei, a fost și rămâne în cele mai multe cazuri legată de dimensiunea adevărului sau a *întâmplărilor adevărate*, după cum arată Nicolae Constantinescu în utila cercetare coordonată de Narcisa Alexandra Știucă. Are nevoie, așadar, de obicei, dar nu în mod esențial, de un referent în realitate și satisface fie nevoia de a consemna realitatea, fie pe cea de a informa, sfătui, alerta sau, pur și simplu, de a culege lauri și admirație[26]. Tema adevărului în poveste reprezintă cadrul unei demers teoretic puțin prea departe de propunerea noastră, însă ne simțim obligați să precizăm că, indiferent de natura sau originea, influența poveștii, scopul ei rămâne neschimbat, fie didactic, fie moralizator. Întocmai ca mitul, concret, descriind în mod necesar evenimente prinse în vremuri îndepărtate ale apariției lumii, de multe ori, povestea rămâne, în scopul ei, de a modifica prin desfășurarea ei, conștiința celui care ascultă, imună față de conceptul de *adevăr*. Cadrul psihologic al poveștii, motiv pentru care psihologia se folosește deja de mult timp de ceea ce a numit „povești terapeutice", își îndeplinește funcția indiferent de raportul existent cu noțiunea de *adevăr*. Cum sunt atât de cunoscutele „povești pescărești", de vânătoare sau de război, ori de copilărie, în care prezența umană și mai ales plasarea ei în situații ieșite din comun, la limita și dincolo de cele experimentate de grupul

[26] Nicolae Constantinescu, *Cuvânt înainte*, în *Povestiri din prezent. Studii și note asupra narațiunilor și narativității contemporane*, coord. Narcisa Alexandra Știucă, București, Editura Etnologică, 2006, p. 9.

uman care împărtășește povestea, satisface o pulsiune, în aceeași manieră în care jocul devine o realitate separată de cea obiectivă, străină lui, la momentul practicării. Povestea cere, așadar, o participare care, de obicei, apare în mod reflex acolo unde receptorii sunt activi și o doresc, o așteaptă sau o provoacă. Participarea unui copil la povestea mult așteptată este cu totul diferită de participarea celui care trebuie să o suporte prin, să zicem, alegerea părinților. În manieră similară se petrec lucrurile și în cazul receptării antice, unde, oricum, lipsa stimulilor și a produselor artistice nu au avut nici timp și nici loc pentru a plictisi sau a supralicita felul și tipologia receptării artistice.

Tot în cadrul începuturilor de expresie literară, până la poezia de curte, formă deja elevată de manifestare a literaturii, activitatea ludică, recreativă era asigurată de bufon, numit sugestiv, în limba engleză, „fool". Shakespeare, însă, nu se folosește de cuvântul „fool", ci alege direct forma care nu lasă loc de îndoială: „told by an *idiot*" [s. n.]. Și totuși, doar o înțelegere complexă a celor sugerate de Shakespeare îl face pe Faulkner să aleagă „sound and fury", pentru a pune titlul poate celui mai cunoscut roman al său. Interesează atât povestea, dar și povestitorul, după cum, de obicei, renumele celui care descrie cu talent și har istoriile devine carte de vizită și garanție pentru orice grup onorat de prezența lui în comunitate. Distanța mentală dintre comunitate și nebun, idiot sau prost, după cum o arată și Ion Creangă, la noi, într-o poveste cât se poate de sugestivă, a omului leneș, este mare și de netrecut. Cu excepții, grupul se delimitează, respinge existența celui diferit într-o zonă a toleranței fragile. La Kafka, de pildă, Gregor Samsa, metamorfozat în gândac, este acceptat de familie, evitat și tolerat, până în punctul culminant al deciziei de a se despărți de el, decizie pe care grupul său intim și-o asumă, omorându-l în cele din urmă, sau omorând ultima trăsătură, simbolică, a celui care a fost fiu și frate. La Faulkner, situația lui Benjamin Compson, sau Benjy, nu este cu mult diferită. Mai puțin considerăm că este relevantă diagnosticarea cu precizie a afecțiunii personajului care deschide romanul *Zgomotul și furia*, fie că este o formă de autism, fie că este pur și simplu o dizabilitate cognitivă sub forma unui retard grav, după cum vom privi măgarul lui Apuleius sau gândacul lui Kafka nu ca pe adevărate

metamorfoze, ci ca pe metafore sau simboluri ale căror semnificații se ascund în cultura pe care civilizația umană o înmagazinează celor două forme atât de îndepărtate de umanitate.

Prostia sau *idioțenia*, din perspectivă psihanalitică, fără a încerca să ne hazardăm, după cum am promis, spre un diagnostic care nu contribuie în niciun fel la mai buna înțelegere a lumii proiectate de scriitorul american, reprezintă realități din dimensiunea psihismului uman demne de toată atenția și empatia terapeutului, cu atât mai mult cu cât afecțiunea îl ține pe individ captiv într-o lume simbolică, redusă la câteva obiecte pentru care a făcut o adevărată fixație. Invocăm aici felul în care Benjy nu poate renunța la un băț sau la o floare, pe care o primește în mână și asupra căreia își aruncă întreaga capacitate senzorială, sau la groaza stârnită în sufletul său atunci când trăsura trece pe lângă statuia din oraș, pe partea „greșită". Vorbind despre energia psihică dedicată complexului, pe socoteala celorlalte materiale psihice, Jung afirma că „apare *o prostire aperceptivă parțială sau o pustiire emoțională pentru toți ceilalți stimuli care nu se potrivesc complexului. Chiar și întărirea emoțională devine inadecvată*: nimicuri, cum ar fi panglicile, florile uscate, imaginile, notițele, părul etc. sunt tratate cu o mare atenție... [s. n.]"[27].

Cu intuiția artiștilor, care observă și generalizează scenariile potrivite, Shakespeare și Faulkner pun povestea în limbajul unui idiot, iar mărcile ei de bază sunt sunetul, zgomotul și furia. Se cuvine să semnalăm și contextul în care Macbeth face afirmațiile totuși, la moartea soției sale, ceea ce pare să sugereze că dacă evenimentele ar fi avut un alt curs, la polul opus morții, povestea nu ar mai fi legată nici de idiot, nici de furie sau de lipsa completă a sensului. În orice caz, revolta umană, dintotdeauna, împotriva morții, își găsește peste ani la cei doi autori o formă de expresie care surprinde fidel sentimentele de frustrare, de nedreptate, de singurătate. *Zgomotul și furia* devin două forme comportamentale, cunoscute psihanalizei, de manifestare a indivizilor atinși de diferite patologii mentale sau structurale, în sensul

[27] C. G. Jung, *Opere complete*, vol. 3, *Psihogeneza bolilor spiritului*, traducere din germană de Dana Verescu, București, Editura Trei, 2003, p. 55.

în care ceea ce este zgomot sau furie are de cele mai multe ori o interpretare nu doar subiectivă, ci și plină de angoasele și „traducerile" unor oameni incapabili să înțeleagă sau să tolereze alteritatea[28].

Povestea spusă de un idiot devine, nu doar cadrul unui arhetip la polul opus *bătrânului înțelept*, ci și metaforă pentru barierele de netrecut ridicate între oameni care fac parte din aceeași familie. Discursul și narațiunea lui Faulkner are, dincolo de îndoială, și această trăsătură militantă, neobosită în a înlocui vechile credințe care au făcut din populația de culoare una percepută ca fiind inferioară. Gilbert Durand rămâne una dintre vocile încă marcante în privința reflexelor mentale și a proceselor inconștiente colective, atunci când afirmă că „negreala" a fost în mai toate culturile Europei asociată agitației, impurității și *zgomotului*[29]: „antisemitismul s-ar putea să n-aibă altă sursă în afară de această ostilitate naturală față de tipurile etnice mai închise la culoare"[30].

Pentru că autismul sau, în general, afecțiunile din spectrul cognitiv, au fost târziu puse în discuție și cercetate, lumea surprinsă de Faulkner în *Zgomotul și furia* este una plină de răspunsuri la care oamenii au ajuns din nevoia de a trăi în cadrul unei explicații. O primă trecere prin textul scriitorului american[31] este, de obicei, suficientă pentru ca figura lui Benjy să se remarce, cu toate trăsăturile comportamentale, de blocare în propria minte, redus doar la câteva forme de a comunica, specifice primilor ani de viață în cadrul dezvoltării umane.

[28] Nenumărați oameni rămân exemple dramatice pentru felul în care suferința lor mentală a fost confundată cu o boală spirituală sau de natură demonică, de o societate însetată și în nevoie de semne și confirmări ale propriului sistem de credință, în realitate, imatur.

[29] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, *Postfață* de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 88.

[30] *Ibidem*.

[31] Pentru un cititor sincer, neavertizat sau chiar conștient de particularitățile literaturii lui Faulkner sunt necesare cel puțin două tipuri de contact cu textul amintit: lectura și *re*lectura, unde a doua formă, asociată unei receptări active, dezvăluie cu adevărat dimensiunile romanului.

Vorbind despre „structurile schizomorfe ale *Regimului Diurn* al reprezentării", Durand pune autismul în linie cu desprinderea de realitate, pentru că, „gândirea și somațiile sale nemaiîmbrăcând decât o semnificație subiectivă"[32], se ajunge la o distanțare efectivă a bolnavului de lume, numită și „viziune monarhică"[33], prin ruperea celor mai multor punți comune cu lumea exterioară, obiectivă, străină propriilor sale percepții.

Am afirmat, mai sus, că figura prostului sau cea a idiotului reprezintă un arhetip la polul opus *bătrânului înțelept*, ca prezență universală în aproape toate culturile lumii. Dacă ne gândim la Păcală sau Dănilă Prepeleac din spațiul cultural românesc, considerăm că facem un prim pas spre o mai bună înțelegere a tipologiilor așa-zis „idioate". Evident, nu un demers comparativ interesează aici, ci unul analitic, de tipologie psihologică și de personalitate. În acest sens, Ivan Evseev aduce o contribuție importantă atunci când îl descrie pe Păcală într-o linie de acțiuni simbolice care se încadrează în tipologia *trickster-ului*. Prostia sau maleficul, în funcție de tipologia și cultura receptorului, este fie naturală, fie simulată, iar una dintre atributele sale cele mai importante este puterea asupra naturii și a oamenilor[34]. În altă parte, de pildă, figura *trickster-ului*, așa cum arată foarte clar Georges Dumézil în analiza figurii mitice a lui Loki, este legată de o anumită capacitate, insuportabilă celorlalți, zei sau oameni, de a dezvălui adevărata natură, slăbiciunile sau defectele: „la un banchet a insultat zeii denunțându-le secretele, lașitatea lui Bragi, prostituția zeițelor"[35] sau incestul. Loki, ca arhetip și recipient exemplar pentru tot ce înseamnă *trickster-ul*, pare să satisfacă nevoia unui echilibru necesar într-o dinamică socială și așa destul de fragilă, supusă presiunilor și sentimentelor de culpabilitate. În „formă pură" de manifestare a prostiei, *trickster-ul* se înconjoară de ridicol, cum observă și Jung, prin

[32] Gilbert Durand, *op. cit*., p. 176.

[33] *Ibidem*, p. 177.

[34] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007, p. 450.

[35] Petruț Pârvescu, *Dicționar de mitologie,* București, Editura Cartex, 2012, p. 213.

nenumărate stângăcii izvorâte din inconștient[36], ceea ce începe să contureze parcă mai bine complexa semnificație a cuvintelor lui Shakespeare.

O umbră care merge, o poveste spusă de un idiot, plină de zgomot și de furie! După arhetipul *bătrânului înțelept*, *anima și animus*, poate că cel mai cunoscut reper al inconștientului colectiv este *umbra*, ca dimensiune psihologică în relație directă cu adaptabila și alunecoasa figură a „păcăliciului", Loki metamorfozat și păstrat în toate culturile, fie în basme și povești, fie pur și simplu într-un profil psihologic universal valabil și deseori întâlnit. Dar Jung descrie mai bine chiar felul în care zeul nordic există ca arhetip în cadrul tuturor popoarelor, indiferent de nivelul civilizației sau al educației, atunci când susține că „așa-numitul om civilizat l-a uitat pe *trickster*. Și-l amintește numai la figurat și metaforic, când, iritat de vreo acțiune greșită sau vreun act ratat, vorbește despre vreun spiriduș care îi joacă feste și altele asemenea. El nu suspectează că umbrei sale ascunse și aparent inofensive îi revin însușiri al căror caracter periculos nu-i trece nici pe departe prin gând"[37]. Ceva din psihologia bufonului rămâne în toate culturile, ca o realitate necesară și legată de o formă psihoterapeutică identificată instinctiv de colectivitate. Nu doar glumele, prezente încă din Antichitate, se încadrează în tiparul ludic, specific *trickster-ului*, ci și tot ce ține de o rapidă și simplă provocare a bunei dispoziții. De pildă, situații pline de umor, farse sau evenimente, greșeli care se păstrează în memoria colectivă a societăților cu trăsături primitive, toate sunt reactualizate în situații diferite, de cele mai multe ori, puternic încărcate emoțional și stresante. Pentru a ne opri la un exemplu concret, satul arhaic românesc a fost caracterizat pentru o lungă perioadă de un obicei neobișnuit, pierdut și străin pentru majoritatea celor care mai alcătuiesc astăzi lumea rurală: glumele la înmormântare.

Dacă rolul bufonului, al „păcăliciului", pare să fie în mod obligatoriu asumat, începem să vedem, dincolo de tușele groase, agresive, în

[36] C. G. Jung, *Opere complete* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014, p. 297.

[37] *Ibidem*, p. 300.

care este surprins Benjy, atât încercarea lui Faulkner de a pune „un alb" în rolul alterității, supunându-l observației nemiloase și toleranței parțiale a celorlalți, mai ales a celor care pretind că îi sunt rude, dar și o dimensiune aproape de mit a eroului, în care înțelegerea rolului său cere folosirea matrițelor psihanalitice sau mitologice. Ipocrizia, superficialitatea relațiilor și a maternității atinse de o culpabilitate patologică, neadaptarea sau alienarea prind contur pentru cititor doar prin intermediul primului capitol, a viziunii reduse, ca un portal care, în loc să ofere cadrul foarte larg, restrânge concentrat fiecare moment la părțile sale fundamentale, simbolice. Eșecul uman al întregii familii Compson devine vizibil, este demascat de viziunea lui Benjamin, izolat nu doar în propriul sistem de percepție, ci și în mijlocul propriei familii, tolerantă doar într-o măsură redusă, fără răbdare, delegând responsabilitatea îngrijirii spre copii, atât fără pregătire, dar și prea adesea malițioși, demonstrând o răutate gratuită, de tipul celei proiectate de William Golding asupra copilăriei în *Împăratul muștelor*.

Analiza lui Jung privind *Psihogeneza bolilor spiritului* arată felul în care în multe dintre afecțiunile similare cu *Dementia praecox* apar „elemente stranii"[38] amestecate, alături de tulburarea atenției, orientării, afirmații delirante, acolo unde există limbajul și folosirea lui, sau idei compulsive, a căror prezență devine imposibil de ignorat. Într-o măsură mai mare sau mai mică, Benjy Compson, cel căruia îi corespunde primul capitol în *Zgomotul și furia*, pare să treacă prin cele mai multe dintre simptomele descrise de Jung, ceea ce considerăm nu doar că sugerează o boală cu o încărcătură metaforică, simbolică însemnată, ci și că scriitorul, adeptul unui discurs orientat spre toleranță și dilemele alterității, îl pune pe protagonist în ipostaza unui martir de care lumea are nevoie pentru a echilibra nedreptățile și abuzurile împotriva populației de culoare. Atât societatea în care crește William Faulkner, cât și lumea romanelor sale par să sufere de sindromul „superiorității albe", unde diferențele de culoare merg adesea alături de mici revelații prin care egalitatea sau chiar superioritatea „celorlalți" este imposibil de

[38] *Idem*, *Opere complete*, 3, *Psihogeneza bolilor spiritului*, traducre din germană de Dana Verescu, București, Editura Trei, 2005, p. 85.

ignorat. Un asemenea exemplu poate fi identificat în *Neînfrânții*, unde doi prieteni, în jurul cărora se cristalizează întreaga acțiune, guvernați de figura maternă a unei bunici animate de o adaptabilitate cel puțin neobișnuită, par să se completeze atât în joc, cât și în planurile lor de a face dreptate. Albul, Bayard, cu o istorie de familie importantă, cu un tată implicat în război, figură a unui adevărat semizeu, are un dublu de culoare, Ringo, adoptat de familie și tolerat după măsura prieteniei care-i leagă pe cei doi. Cu toate acestea, nimic din prejudecățile specifice și oarecum naturale nu-l împiedică pe Bayard să observe că prietenul său nu este doar diferit, ci chiar superior: „tata avea dreptate: Ringo era mai isteț ca mine”[39], sau „învățase chiar să deseneze, el care la început refuzase chiar să învețe să-și scrie numele cu litere de tipar...”[40]. În altă parte, Bayard remarcă prin comparație cu dublul său, Ringo, că „crescuse mai înalt în timpul verii; era acum mai înalt decât mine [...] și începuse să mă trateze cum mă trata bunicuța – ca și cum ar fi fost de aceeași vârstă cu bunicuța, și nu cu mine”[41]. Tehnica este folosită, după cum am arătat cu alt prilej, de Cervantes sau de Melville, alți scriitori al căror mesaj literar include tema alterității și a sentimentului minorității. Așadar, vorbim nu doar de don Quijote și Sancho Panza, ci și de Ishmael, alături de Queequeg.

Prin urmare, între *povestea* scrisă și cea rostită, împărtășită pe cale orală, există o adevărată cultură de înstrăinare și de îndepărtare a celor două forme de comunicare. Antropologul francez Claude Lévi-Strauss remarca într-un studiu, apărut pentru prima dată în anul 1955, că mințile simple, iscoditoare și curioase ale oamenilor din societăți cu trăsături primitive valorizează scrisul negativ, mai ales dacă este cazul unui joc adoptat de liderul cetei în care se preface că știe să scrie, alături de antropolog: „Un băştinaş aflat încă în epoca pietrei

[39] William Faulkner, *Neînfrânții*, în românște de Virgil Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1978, p. 89.
[40] *Ibidem*, p. 112.
[41] *Ibidem*, p. 112-113.

ghicise că marele mijloc de înţelegere, chiar neînţeles, putea servi unor alte scopuri”[42].

Diferența fundamentală dintre scris și vorbit nu stă doar în „viaţa” sau „moartea” ascunse între cele două acțiuni și nici în capacitatea oamenilor de a modifica spontan, în funcție de stare și de educație, conținutul unui text sau al unei povești. Strauss susține că o anumită manipulare inconștientă stă în spatele fiecărui text care, într-o manieră neasumată, schimbă conștiințe, impune viziuni și alterează, astfel, procese fundamentale în cadrul percepțiilor cititorilor: „Una din fazele cele mai creatoare ale istoriei umanităţii se situează la începutul neoliticului, când încep agricultura, domesticirea animalelor şi alte arte”[43], pentru că „... de la inventarea scrisului până la naşterea ştiinţei moderne, lumea occidentală a trăit vreo 5000 de ani, timp în care cunoştinţele sale mai mult au fluctuat decât s-au îmbogăţit. S-a remarcat deseori că între genul de viaţă al unui cetăţean grec sau roman şi acel al unui burghez european, [...] diferenţa nu este atât de mare. În neolitic, omenirea a mers cu paşi gigantici fără să recurgă la scris, cu scrisul însă, civilizaţiile istorice ale occidentului au stagnat mult timp”[44].

Lumea înseamnă text, scris sau rostit, cu toate particularitățile sale, dificile pentru orice copil care plătește tribut în prima parte a vieții, aproape cu exclusivitate, imaginii. Dialogul, cuvintele, metaforele, înlănțuirea lor neobosită, sensurile sau lipsa lor cer un exercițiu permanent pentru a stăpâni în mod cât mai deplin subtilitățile și baza în același timp. Dezvoltarea sau evoluția umană aduce cu sine capacitatea de a se despărți de imagine, prin apariția conceptului de *simbol* și, în final, prin stăpânirea cuvântului. Universul lingvistic al copilului este unul care asociază imagini sau acțiuni respectivelor cuvinte, întocmai așa cum pare să recepteze lumea Benjy Compson: prin intermediul imaginilor statice, al simbolurilor care se integrează într-un univers ordonat, tihnit, sau dezordonat, generator de angoasă și „zgomot”.

[42] Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*, în românește de Eugen Schileru, Irina Pîslaru-Lukacsik, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 309.
[43] *Ibidem*, p. 310.
[44] *Ibidem*.

Câteva secvențe împrăștiate în roman au la bază un simbolism axat pe oglindire sau generat tocmai de simbolul oglinzii, ca portal, mediator al realității, traducător pentru Benjamin. Fixația bărbatului / băiatului pentru oglindă poate fi identificată relativ ușor, prin numeroasele scene care fie descriu o dinamică de familie, fie focul, fie pur și simplu starea pasivă, de liniște, în contrast cu cea activă, când Benjy urlă sau plânge. Pentru întreaga sa familie, ca și pentru cei care au grijă de el, starea pasivă, în care absența desăvârșită a reacțiilor se referă de fapt la singura reacție vizibilă, plânsul, scâncetul sau strigătul, este starea urmărită ca ideal, convenabilă atât pentru o „armonie" interioară, a casei, cât și pentru una socială.

O puternică presiune socială, firească, neculpabilizată în niciun fel de scriitor, apasă peste familia Compson, din cauza acestui foarte capricios și schimbător membru. Crizele de plâns, adevărate demonstrații de tantrum, zgomotoase și impresionante pentru familie, dar și pentru întreaga comunitate, proiectează un cadru de așteptare anxioasă, în care toți membrii familiei învață ce și cum se declanșează groaza lui Benjy, manifestată printr-un scâncet zgomotos, neobosit și indiferent la majoritatea încercărilor de a-l suprima sau înlocui.

Oglinda este nu doar un portal spre lumea celorlalți și spre acțiunile lor, în care Benjamin proiectează experiența și imaginația sa limitată, ci și cadrul unei oglindiri care îi stârnește, invariabil, plânsul. „Era un foc", observă Benjy, captiv în registrul vizual, „se ridica și cădea pe pereți. Era un alt foc în oglindă"[45], iar deplasarea spre direcția patului face ca focul să iasă din oglindă, ceea ce corespunde cu ieșirea din câmpul vizual al protagonistului primei secțiuni. În altă parte, realitatea poate fi observată doar filtrată de spectrul oglinzii, ca intermediar atunci când violența nu poate fi procesată în mod direct de mintea eroului imaginat de scriitor. Astfel, „Caddy și cu Jason se băteau în oglindă", iar tatăl „s-a dus în oglindă și s-a bătut și el"[46]. Finalul micului conflict domestic, fără relevanță în contextul unor copii care nu vor să se culce, este receptat tot în relație cu oglinda din care dispar cu

[45] William Faulkner, *Zgomotul și furia*, în românește de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1971, p. 56.

[46] *Ibidem*, p. 58.

toții, ca într-o acțiune voluntară: „Au ieșit cu toții din oglindă. Numai focul rămăsese în oglindă. Ca și cum ar fi fost într-o ușă”[47]. Destrămarea sistematică a familiei, ruperea ordinii universului lui Benjamin și înstrăinarea proprietăților sunt primite, deși respinse în același timp ce băiatul-bărbat, de neconsolat în egoismul său de copil obișnuit cu doar câțiva stimuli pozitivi: „Ben s-a dus glonț la locul din perete unde fusese oglinda, și a început să-și frece mâinile în sus și-n jos pe zid gângăvind și smiorcăindu-se”[48].

Celelalte secvențe ale romanului orbitează în jurul figurii lui Benjy și aduc informații suplimentare cu privire la evoluția și chiar la atitudinea eroului față de unele obiecte cu puternică încărcătură simbolică. Fluxul narativ centrat pe trecut rememorează imaginea celui care a fost și copil, timp în care afecțiunea sa nu putea fi recunoscută încă: „Benjamin copilul. Cum îi plăcea lui să stea în fața oglinzii. Refugiu care nu-l înșelase niciodată în care conflictele se linișteau se pierdeau în tăcere se împăcau”[49]. Fragmentul vine în contradicție cu ceea ce ne este descris în primul capitol unde eroul, în fața oglinzii, nu-și poate controla emoțiile: „*M-am dezbrăcat și m-am uitat la mine și am început să plâng* [...]. *Mi-a pus cămașa de noapte. Am tăcut*...”[50], sau, așa cum este descris în ultima secțiune a romanului, „ce dracu i-o mai fi trecând prin cap când îl dezbracă și se-ntâmplă să se vadă și-ncepe să zbiere cum face uneori”[51].

Descris în nenumărate rânduri ca un copil-bărbat sau bărbat-copil, încă din prima parte devine clar că eroul este, de fapt, un bărbat la treizeci și trei de ani, blocat în mintea unui copil de vârstă foarte fragedă. Blocat permanent într-un *stadiu al oglinzii*, Benjamin Compson nu poate identifica mental și nici nu poate accepta bărbatul din oglindă, apariție înfricoșătoare, parte a fracturii interioare față de care nu există niciun sentiment de identificare. Mintea copilului, pusă în fața corporalității adulte, reacționează previzibil, prin negare și șoc. Cu atât

[47] *Ibidem*, p. 59.
[48] *Ibidem*, p. 238.
[49] *Ibidem*, p. 158.
[50] *Ibidem*, p. 66.
[51] *Ibidem*, p. 236.

mai mare este tulburarea cu cât Benjamin se vede uneori gol, reflectat fără niciun alt element de acoperire a ceea ce este. Diferența de atitudine dintre copilărie și momentul prezent, în care este surprins de scriitor, poate fi explicată tocmai prin faptul că eroul a rămas mental în ceea ce Mircea Cărtărescu sugera că ar fi starea de beatitudine prin excelență – copilăria. „Nebărbierit, netuns, cu șuvițe îndreptate în toate direcțiile [...] nimic, sau aproape nimic de adult..."[52]. Copilăria interioară, ascunsă de corpul adult al lui Benjamin, joacă în economia simbolică a romanului același rol pe care îl are aparenta nebunie a lui Quesada în *Don Quijote de la Mancha*. Așa cum nebunia sau sminteala lui Quijote devine prilej de epopee și face din eroul lui Cervantes o figură tragică de tipul *imago Dei*, prostia sau blocarea lui Benjy într-o copilărie fără sfârșit îl pune în mijlocul unui sfârșit, dar nu al lumii, ci al propriei familii, ca martor cu o viziune pură, necontaminată de reflexele și nevoile unei lumi care i-a rămas străină.

„Viața ca o umbră" nu reprezintă o informație sau o idee complet nouă, mai ales pentru antropologia culturală care, prin intermediul cercetărilor și al investigațiilor desfășurate în cadrul societăților cu trăsături primitive, a reușit să arate rolul important jucat de umbră în economia sistemului de credințe, aproape la modul universal. Umbra este, dincolo de îndoială, un dublu al individului, o altă formă a acestuia, astfel încât încălcarea totemului, de pildă, îl pune pe nefericitul „păcătos" într-o zonă gri, de contact zero cu membrii grupului, vizual sau accidental. A călca peste umbra lui sau a-l lăsa să calce pe el peste umbra vreunui membru al grupului sau al familiei reprezenta un derapaj și o acțiune cu un înalt potențial contagios. În spațiul cultural românesc, *negustorii de umbre* reprezintă o dovadă a aceleiași credințe care fac din umbră un dublu al individului.

Înainte să invocăm ipotezele și cercetările lui Jung, privind semnificația umbrei, relevante pentru fractura din structura lui Benjamin Compson, se cuvine să discutăm câteva dintre cele mai relevante fragmente (din cele destul de numeroase) identificate în

[52] Mircea Cărtărescu, *Jurnal II*, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2007, p. 132.

roman. Debutul este marcat, în capitolul dedicat fluxului interior al lui Benjamin, de imaginea umbrei percepută de băiatul-bărbat în relație cu cel care îl îngrijește. Cu toate că protagonistul are treizeci și trei de ani, iar Luster, un servitor de culoare, abia jumătate din vârsta lui, Benjamin îl percepe, după cum o face cu toți ceilalți, ca pe un adult, în poziția de a pedepsi sau recompensa, de a ajuta sau consola. „Umbra mea era mai înaltă decât a lui Luster”[53], observă Benjy, atunci când privirea sa trece peste gardul unde sunt proiectate cele două siluete. Prin urmare, corpul reflectat devine prilej de șoc pentru copilul captiv în trupul îmbătrânit, maturizat, pe când umbra, întunecată și jucăușă, legată ombilical de toate acțiunile, cu o fidelitate de nezdruncinat, este printre puținele dimensiuni spre care personajul lui Faulkner se poate îndrepta aproape direct, observând, urmărind, înregistrând.

Mai degrabă pare capabil eroul lui Faulkner să observe și să interacționeze la un anumit nivel cu umbrele, decât cu oamenii care le proiectează, în principal prin calitatea acestora de a fi complet lipsite de viață, fiind doar manifestări sau imagini ale vieții, născute atât din prezența luminii, cât și din cea a întunericului. După cum Jung arată că *umbra*, ca arhetip, reprezintă o latură necunoscută, tenebroasă, a personalității, Benjy, și nu numai el, se raportează de cele mai multe ori la ea ca la o entitate separată de propria corporalitate, independentă, liberă de ecuația naturală care îi permite să existe, doar prin intermediul prezenței unui om sau obiect care să îi garanteze existența. Nu o singură dată romanul transmite ideea de umbre libere, așteptând, mai ales în prima secțiune: „am coborât pe trepte unde erau umbrele noastre”[54], „am mers pe aleea de cărămizi cu umbrele noastre”[55], sau „umbrele noastre se mișcau, dar umbra lui Dan nu se mișca decât ca să urle când urla el”[56]. Ceva din zgomotul emis în permanență de textul romanului, sugerat de tensiunea neoprită, de lipsa răgazului în a-l observa pe cel gata oricând să izbucnească în plâns sau într-un tantrum impresionant, devine contagios. Un zumzet sub forma unei scânceli la limita tăcerii cu

[53] William Faulkner, *op. cit*., p. 6.
[54] *Ibidem*, p. 32.
[55] *Ibidem*, p. 33.
[56] *Ibidem*.

urletul, gata oricând să cadă într-una din forme, este inoculat alături de sentimentul așteptării pe care doar Dostoievski pare să-l mai fi surprins cu atâta fidelitate în rândurile sale. Umbra lui Dan, urlând, se confirmă relativ repede în roman că este, fără îndoială, chiar Dan, care strigă. Ce nu se spune, pentru că fluxul interior nu pare să mai permită asta, este că și Benjy începe să urle, spre exasperarea grupului care se plimbă prin întuneric: „«Așa», a spus T. P. «Aici poți să zbieri cât poftești. Ai o noapte întreagă și o pajiște de douăzeci de acri să zbieri»”[57].

A doua secțiune a romanului, vocea lui Quentin Compson, fratele mai mare, nu se desparte de influența despotică a umbrei, ci, subliniază, prin intermediul unui individ care încearcă să se adapteze lumii și unor idealuri proprii, că eșecul său, asumat în final prin suicid, reprezintă doar o altă dimensiune, social acceptată, a bolii lui Benjy. Problemele ridicate de Quentin, hipersensibil și preocupat cu derapajele morale ale propriei familii, amintesc de figura unui personaj tragic, incapabil să asiste până la ultimul act, de obicei, eliberator, cathartic. Dacă Benjy se folosește de umbre ca de intermediari, prin care percepe ceva din lumea atât de îndepărtată de cognițiile și posibilitățile lui de percepție, Quentin pare să fie permanent, mai ales în relație cu umbra, în pragul psihozei, incapabil uneori să vadă în umbră doar un fenomen natural, alteori simbolic în proiecții, considerând-o, pe bună dreptate, jungian, liberă și de nestăpânit. La fel ca fratele său neadaptat, Quentin primește prin umbre informații pe care, cu bună știință, le respinge dacă trebuie receptate în mod direct. Convențiile lumii în care trăiește nu trezesc niciun interes celui mai mare frate al familiei Compson, fixat într-o manieră aproape poetică pe tema timpului, unde ceasul, ca simbol general, este adesea înlocuit cu aceeași umbră, prin intermediul căreia află cu aproximație ora. Capitolul dedicat fluxului său narativ se deschide tocmai cu cele două dimensiuni obsedante pentru Quentin: „CÂND UMBRA CRUCII FERESTREI APĂREA pe perdele știam că e între șapte și opt și atunci intram iarăși în timp...”[58]. Această „intrare”, despre care protagonistul vorbește pe larg, echivalează cu stagnarea

[57] *Ibidem*.
[58] *Ibidem*, p. 69.

vieții, o suspendare temporară atâta timp cât se află în fluxul timpului acceptat în mod colectiv. Un ceas primit cadou de la tatăl său este oferit nu pentru a-i aminti de timp, ci pentru a-l uita, „când și când, câte o clipă”[59].

Intrarea în timp devine pentru Quentin o acțiune inevitabilă și necesară în același timp, străină de nevoia sa intimă de libertate, înțeleasă și asumată dostoievskian, printr-un tragic sentiment al inaccesibilității. Aflat în fața unui ceasornicar, înconjurat de „tictacuri”, ca neobosite semnale sonore thanatice, eroul respinge inițiativa bătrânului meșter de a-i spune ora:

> „A pus ceasul pe masă și s-a ridicat pe jumătate de pe scaun să se uite peste balustradă în vitrină. Pe urmă a privit în sus, pe perete. «E...»”
>
> „«Nu. Nu-mi spuneți», am spus, «vă rog»...”[60].

O formă de existență, într-o dimensiune mai puțin vizibilă, necunoscută, îi este atribuită umbrei, ca într-un sistem animist de credință în care se crede că, de fapt, toate lucrurile din universul cunoscut sunt animate de un spirit sau că au chiar suflet. E ca și cum romanul lui Faulkner, într-o manieră deosebit de subtilă, aproape criptică, se folosește de un scenariu secundar, pe lângă aparentul *nimic primar* propus ca filon central al textului. Spiritualitatea pare să-l fi preocupat pe scriitorul american, familiarizat cu ritualurile de pregătire, de trecere sau de purificare în vederea inițierii. De la propriul corp, la geam sau la mobilă sau la un gard, așteptăm ca umbra proiectată să nu mai respecte convențiile naturale, astfel încât, de pildă, Quentin observă că „umbra mai era încă pe peron. M-am oprit în prag și am privit cum alunecă umbra. Aproape puteai s-o vezi cum se mișcă, târându-se spre ușă...”[61]. Umbra ca entitate sau capacitate neobișnuită de a percepe trecerea timpului altfel, observând cum se schimbă umbrele într-o încăpere odată cu schimbarea poziției soarelui, arată fără îndoială că „life’s but a

[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*, p. 77.
[61] *Ibidem*, p. 74.

walking shadow" se referă la cu mult mai mult decât simpla metaforă a vieții ca iluzie sau ca marcă a efemerului.

Obișnuit cu tipologiile umane aflate la limită, neînfricat în fața sondării inconștientului și expunerii reacțiilor cu bogat conținut simbolic, Faulkner devine aproape freudian în proiectarea personajelor sale, fidel principiului care face din nevroză un stigmat universal, diferit doar în funcție de gradul de afectare. Latura manifestă a bolii lui Benjamin Compson găsește un ecou cu mult mai subtil, latent, în hipersensibilitatea fratelui său, Quentin. Obsesia pentru timp, ca temă frecventă în textele care proiectează alienați[62], este dublată de o formă de atenție anxioasă concentrată pe umbră / umbre: „... m-am putut șterge pe mâini supraveghindu-mi umbra, cum o mai păcălisem. Am intrat în umbra cheiului"[63]. Importanța și semnificația umbrei reiese nu doar din insistența și frecvența folosirii ei în text, ci mai ales din *acțiunile* care o însoțesc sau de relațiile cu ea: apropierea, îndepărtarea, pierderea și regăsirea, identificarea cu ea sau încercarea / iluzia de-a o pierde.

O pendulare de tipul când în interior, când în afară, când sub influența și prezența umbrei, când în absența ei se construiește în întregul capitolul dedicat lui Quentin, preocupat, după cum am arătat, atât de timpul și de vasalitatea-i datorată, cât și de contactul direct cu propria umbră, pierdută uneori, și în care, alteori, pare să se odihnească, acceptând-o ca parte integrată, chiar așa, diferită și independentă de voința sa: „m-am dat jos și am stat un timp în umbra mea..."[64]. Interiorul umbrei, comuniunea cu ea, este doar uneori firească eroilor lui Faulkner și asta pentru că ceva din orizontul ei simbolic sugerează convenție, normă generală, estompare într-o masă nesfârșită de oameni. Atunci când contextul este unul social, colectiv, cu cerințe specifice din partea

[62] Metaforele lui Kafka sau ale lui Gogol, în *Metamorfoza* ori în *Nasul*, se ocupă, deloc surprinzător, întocmai de tema timpului care pare să genereze metamorfoze dincolo de absurd, monstruoase. Lipsa timpului, eroi obsedați de nevoia unui program, renunțând la firescul vieții și al vârstei (a tinereții), duc spre același destin tragic, asumat în mod inconștient – alienarea.

[63] William Faulkner, *op. cit*., p. 85.

[64] *Ibidem*, p. 97.

grupului, până și Benjamin pare să se adapteze în momentul în care se folosește de aceleași umbre pentru a obține informații despre ce se întâmplă în jurul său. Plimbarea lui Quentin nu este una solitară, după cum o percepe Benjamin, cu limitările grave ale viziunii și ale interpretării. În mijlocul orașului, alături de oameni, umbra este prezentă ca o promisiune sau „*reminder*, privind natura dual a lui *homo sapiens"*. Acțiuni și scene care descriu un fel intim, dar și frust, de raportare la propria proiecție pot fi regăsite în tot romanul. De pildă, „am coborât în centrul umbrei mele"[65], sau „călcându-mi umbra în picioare"[66] se asociază într-un mod reflex pentru eroi cu imagini, amintiri față de care pare să existe un raport de co-dependență și determinare.

Constatăm, așadar, cum tenebrosul și amintirile unei copilării pline de imagini thanatice, inconștiente, dar cât se poate de înfricoșătoare, există în cele mai multe dintre momentele în care umbrele personajelor scriitorului american prind viață sau sunt identificate ca prezențe pasive, naturale. Într-o manieră ... care-l evocă pe Kafka, dar invers în privința tipologiei psihologice, Quentin este descris observând un coș de fabrică (dar nu un turn față de care devine obsedat în mod manifest, căutându-l și raportându-se la el în permanență) și reacționând tot în doua moduri: fizic, prin mișcări vizibile, și mental, prin procese interioare care dau cu adevărat strălucire romanului. Amintiri, proiecții, arhetipuri și fantasme se împletesc în *Zgomotul și furia* ca într-un fluviu care adună din ce în ce mai mulți afluenți cu fiecare capitol. Un scurt fragment, relevant, mai departe: „Se vedea un coș de fabrică. I-am întors spatele, călcându-mi umbra în picioare în praf. *Uneori era un lucru înfricoșător în mine noaptea puteam să-l văd rânjind la mine îl vedeam prin ei rânjind la mine...*"[67].

Dincolo de imaginea apropiată de arhetipul *botului devorator*, se cuvine să remarcăm, pe scurt, o chestiune amânată destul și care a atras atenția, în mod evident, tuturor comentatorilor lui Faulkner – *punctuația*. Într-o formă cu totul deosebită, doar prin lectură activă pot

[65] *Ibidem*¸ p. 104.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*.

fi identificate rapid sensurile, vocile și timpul surprins de fluxul narativ. Un fenomen care tinde să apară și despre care nu am găsit deocamdată nicio referință, este la nivelul exercițiului lecturii, atunci când cititorul, avizat sau nu, fără reperele fundamentale și care, dintotdeauna, i-au organizat în cadrul lecturii textul și ideile, proiectează la rându-i, în replicile și cuvintele nedespărțite de semne de punctuație, sensuri și acțiuni care intră sub incidența unei anumite pulsiuni inconștiente. Că a urmărit scriitorul sau nu un asemenea efect reprezintă o miză poate cu final lipsit de relevanță, atâta timp cât romanul său invită într-o manieră tăcută și „pe nesimțite" la identificare sau chiar la participare prin sensurile cerute, obligatoriu, de absența oricăror semne de organizare a mesajului. Rătăcirea lui K., eroul lui Kafka, căutând castelul și o cale de a se apropia de formele sale, înaintând greu într-un spațiu înzestrat mai degrabă cu valențe onirice, are un corespondent în aproape toate plimbările lui Quentin, care alege alei și drumuri pustii, pe care se grăbește sau nu, însoțit de figuri și prezențe mai mult simbolice, cu puternice conținuturi mai mult latente, decât reale. *Alteritatea* este asociată în cadrul ambelor lumi textuale unor tipologii umane care o resimt acut, în primul rând prin efectele ei psihologice. Experimentarea *diferenței*, a conștiinței că ceva din amprenta personală este diferit față de mediul în care trăiesc protagoniștii, este sugerată pe căi diferite, dar în egală măsură eficiente, dacă avem în vedere mesajul celor doi scriitori comparați. Kafka „încearcă", în plan real, sentimentul diferenței, acela de a fi diferit, într-o manieră intimă și prin intermediul unei figuri paterne castratoare, proiectând în operele sale tipologii umane surprinse în pragul alienării sau la primul pas spre îndepărtarea de ceea ce le-ar face cu adevărat umane. Căutarea neobosită a elementelor simbolice paterne, nevoia de acceptare și de statut social devin mărci unice ale literaturii lui Kafla. Faulkner, pe de altă parte, experimentează sentimentul *alterității* într-o manieră mai generală, ca și cum cercul descris de literatura sa reușește să includă, dincolo de propriul sine, mult mai multe categorii. Și, după cum am afirmat deja, scriitorul american a fost un ambasador dedicat al problemelor specifice populației de culoare, motiv pentru care sentimentul diferenței, în cele mai multe dintre textele sale, are nuanțe sociale care presupun un

proces comparativ. Un anumit onirism, aer de coșmar de cele mai multe ori, leagă cele două filoane de creație, mai ales dacă avem în vedere întâlnirea lui Quentin cu fetița tăcută, aparent rătăcită, în interiorul brutăriei. Nimic din scena care se întinde pe mai multe pagini nu sugerează că are ceva în comun cu un episod real, după cum nimic nu pare ieșit din comun, astfel încât să invoce în mod definitiv scenariul unui vis, întâlnirea fiind caracterizată de un monolog aparent banal, la fel de posibil și ca discurs interior. Prima reacție a femeii care administrează brutăria este neîncrederea sau suspiciunea, în orice caz, o interogație exprimată fără a și aștepta un răspuns. „«Străinii ăștia», a spus femeia. «Cum o fi intrat de n-a sunat clopoțelul»?”[68]. În căutarea familiei fetiței care se preocupă exclusiv cu mâncatul prăjiturii, înghețatei sau a brioșei, în ciuda faptului că venise să cumpere o pâine, protagonistul celui de-al doilea capitol întâlnește o altă reprezentantă a lumii, prin intermediul căreia obține încă o reacție similară, cu referire la *alteritate*: „«Pe străinii ăștia nu pot să-i deosebesc unul de altul»”[69].

Suspiciunea, așadar, este completată de senzația că străinii, minoritatea italiană, în acest caz, străină inclusiv de limba țării în care au emigrat, reprezintă, indiferent de țara de origine, o masă amorfă, fără linii clare sau trăsături specifice. Un proces subtil de identificare a lui Quentin cu micuța „rătăcită” în căutare de pâine este mai mult decât deschis interpretării, în principal pentru că fetița nu este descrisă de Faulkner în niciun moment speriată sau dominată de sentimentul *rătăcirii*. Orice întrebare sau tentativă de dialog, fie și prin intermediul dulciurilor, o găsește pe fata cu „rochița murdară”[70] (element vizual, simbolic, repetat în cadrul fragmentului), mestecând și privind calm spre interlocutorul din ce în ce mai stingher, în mod paradoxal. „«A intrat când am deschis eu ușa»”, îi spune Quentin femeii care îi vinde pâinea și prăjiturile, „«a sunat o singură dată pentru noi amândoi»”[71]. În momentele în care pare să fie singurul care o vede pe fetiță, interlocutori străini îi oferă un răspuns care pare să îi confirme, de fapt,

[68] *Ibidem*, p. 118.
[69] *Ibidem*, p. 122.
[70] *Ibidem*, p. 118.
[71] *Ibidem*.

prezența, iar căutarea casei acesteia capătă cu fiecare rând accente autentic kafkiene. Dincolo de căutarea unei case, la care copilul rătăcit rămâne complet indiferent și calm, ceva din prezența fetiței este descris în manieră similară perceperii umbrei: „Mergea lângă mine, îmi venea exact până la cot [...]. Casele păreau toate pustii. Nu se vedea nici țipenie [...]. Mergea în același pas cu mine, îmi ajungea de-abia până la cot...”[72].

Ca dublu feminin, *umbră* și *anima* în același timp, materializare a arhetipurilor jungiene, fetița este de nedezlipit de binefăcătorul pe care-l urmărește și incomodează cu tăcerea de neperturbat (poate și pentru că simpla prezență, în absența dialogului, îi facilitează protagonistului o serie de proiecții identice cu cele declanșate de orice test proiectiv în care o imagine cere descriere sau umplerea ei cu un conținut verbal). Singura soluție găsită de Quentin este să fugă la propriu de ea, astfel încât „rămăsese în drum, mititică, strângându-și pâinea peste rochița murdară...”[73].

O altă scenă, similară, apare și în secțiunea dedicată fluxului interior al lui Benjy, unde metafora obsedantă pare să fie murdăria fetelor. Asistând la scena în care Caddy este ajutată să se urce într-un copac, Benjamin îi vede „fundul pantalonașilor murdari de noroi”[74], detaliu simbolic despre care vom discuta mai târziu. Până acolo, fuga fratelui mai mare, după ce în prealabil și-a asumat atitudinea unui binefăcător, atent și dedicat cauzei unei copile rătăcite, din punctul său de vedere, nu poate fi considerată ca parte a discursului interior, fără semnificație în economia unui roman de familie, care urmărește construcțiile proceselor psihologice cu precădere. În sine, fractura dintre tânăr și copilă, prezentă în comportamentul celor doi, susține ipoteza că în scurta relație de comunicare dintre ei (chiar în condițiile în care fata nu scoate nici măcar un singur cuvânt), proiecția și nu dorința de a afla ceva despre celălalt, este cea care guvernează. Quentin proiectează asupra copilei imaginea surorii sale, rătăcite în principal dintr-un punct de vedere moral, încercând să-și asume un rol de care

[72] *Ibidem*, p. 123-124.
[73] *Ibidem*, p. 124.
[74] *Ibidem*, p. 36.

trebuie să se despartă agresiv, prin fugă. Simpla companie a fetei, ca o umbră alături, tăcută și preocupată în ciuda înălțimii mici să țină același pas cu protagonistul celui de-al doilea capitol, facilitează o serie de transpuneri în timp, întoarceri în diferite momente de familie. Imaginile întâlnite alături de fetiță, prezența ei și gândurile sale organizate sub forma observațiilor declanșează arcuri proiectoare în trecut, notate și diferențiate de Faulkner în manieră similară fluxului interior al lui Benjamin.

> „Copii, remarcă pasiv Quentin, E mai ușor să mergi pe jos decât să te agăți așa. *Ai fost la doctor ai fost Caddy*
> *N-am nevoie să mă duc nu pot să întreb acuma după aceea are să fie totul în regulă, nu mai contează atunci*
> Pentru că femeile atât de delicate atât de tainice spunea tata. Un echilibru delicat de murdărie periodică..."[75].

Despărțirea de fată, așadar, prin fugă, îl duce pe Quentin pe străzi înguste, pustii, unde, odată ajuns, vechiul dublu pare să-și facă din nou apariția: „umbra mea venea după mine târându-și capul prin ierburile care îmbrăcau gardurile"[76]. Despărțirea de figura concretă, dar tulburătoare a fetei lasă loc unei întâlniri cu deja obișnuitul spectru al umbrei, care fie îl urmărește, fie îi vine în spate, fie este înșelată, în timp ce eroul parcurge peisaje desprinse ca dintr-un tratat de psihanaliza viselor, proustian în reflexele memoriei: „*Oricum eu nu m-am sărutat cu o putoare ca Natalie*. Zidul intra în umbră, și apoi și umbra mea o păcălisem iar"[77].

Un conflict sub forma unei naturi proprii, neacceptate, intuite doar, se construiește în roman pentru a arăta că dimensiunea umană este alcătuită din elemente imposibil de acceptat de cele mai multe ori, obsedante însă, neobosite în influența lor asupra inconștientului. Dacă pentru Benjy viața nu înseamnă decât un șir de imagini, sunete, senzații și amintiri dezrădăcinate, fără o capacitate de a interpreta și organiza informațiile sub forma unui mesaj, secțiunea dedicată lui Quentin,

[75] *Ibidem*, p. 120.
[76] *Ibidem*, p. 124.
[77] *Ibidem*, p. 125.

aparent cel mai împlinit dintre frații familiei Compson, aduce o schimbare importantă în legătură cu reprezentările, discursul și capacitatea de a acționa. Astfel, prezentul în care trăiește Benjy, fără sfârșit prin incapacitatea sa de a stăpâni informații privind structura timpului, devine un nesfârșit chin: amintirile, bune sau rele, retrăite în funcție de stimulii care le resuscitează, îl fac să treacă prin aceleași suferințe, din nou și din nou, la aceeași intensitate. Fără capacitatea de a *refula*, într-un prezent permanent, fără structurile unui sistem psihic normal, acest personaj fără pereche în literatura universală simte fiecare eveniment și episod al vieții sale la intensitate maximă. Întreruperea brutală a jocului pentru orice copil, generatoare de suferință și revoltă în același timp, într-un scenariu firesc de dezvoltare umană, este întocmai ceea ce resimte și Benjy ori de câte ori imaginile în care găsește consolare sau liniște se schimbă.

Pe de altă parte, Quentin, hipersensibil, cu o inteligență ieșită din comun, gata de acțiune prin capacitatea sa complexă de a observa, de a asocia și de a analiza, pare la fel de blocat în *timp* ca și fratele său, Benjy. Ca o variantă perfectă a familiei din care a ieșit, Quentin adoptă poziția unui moralist, preocupat de toate derapajele sexuale ale surorii sale și de viitorul moral al familiei de care nu se poate despărți. Ca legat de o coardă elastică puternică, plonjează înapoi în spațiul mental al trecutului, acasă, ori de câte ori încearcă să se îndepărteze. În relația cu *umbra*, dimensiune simbolică evidentă, Quentin pare să fie cel mai afectat, în ciuda inteligenței sale.

Mai mult chiar, vom observa cum, naiv și imun oarecum la realitățile lumii, dar prins într-un scenariu subiectiv, fără niciun amortizor în receptarea tuturor senzațiilor, Benjy pregătește cititorul pentru paradoxala soluție a celui care, tragic prins între nevoia unei morale și lipsa ei, alege suicidul. Astfel, Quentin se luptă cu propria umbră într-o declarație de superioritate și de independență față de tot ce înseamnă pornire instinctuală și își acceptă, în cele din urmă, înfrângerea prin decizia de a-și sfârși viața. Caddy, sora, *imago matern*, atât pentru Benjy, cât și pentru Quentin, se poziționează față de umbră într-o manieră mult mai flexibilă, vizibilă prin însăși comportamentul ei sexual, considerat inacceptabil și promiscuu. Acceptarea mai multor

parteneri, asumarea unei sarcini în afara căsătoriei reprezintă, în romanul vieții familiei Compson, încercările de a se sustrage influenței blestemelor pe care Caddy, dar și doamna Comspon cred că trebuie să le suporte cu toții: „«Știu eu bine», a spus mama. «E pedeapsa lui Dumnezeu. Stau și mă gândesc uneori»”[78].

Capitolul dedicat viziunii interioare generate de Quentin este format din aceleași fragmente culese din trecut, scrise de Faulkner fără punctuația convențională, pe principiul mecanismului sau al exercițiului de rememorare. Ca în cazul lui Benjamin, amintirea cea mai puternică este și cea selectată pentru derulare în mintea protagonistului celui de-al doilea capitol, unde nu întotdeauna este clar dacă evenimentul descris, rememorat, este sau nu fantasmat, imaginat ori trăit. Procesul de identificare a lui Quentin, specific adultului, dar mai ales unei tipologii sensibile, cu imaginea sa din trecut și cu greșelile familiei sale, alcătuite din figuri paterne și materne indiferente, cinice, nevrotice, cu frați alienați de ei înșiși sau de ceilalți, face ca fluxul conștiinței sale să amestece evenimente și oameni într-o viziune din afară, aproape cinematografică, inclusiv în ceea ce-l privește. Față în față cu unul dintre iubiții celei pe care încearcă, în zadar, să o îndrepte, Caddy, tânărul student la Harvard percepe realitatea din fața sa într-o manieră cât se poate de similară cu felul lui Benjy, prin intermediul a ceea ce se proiectează: „umbrele lor o singură umbră ea și-a ridicat capul era deasupra lui pe cer mai înalt capetele lor amândouă [...] ne-am strâns mâinile apoi am rămas acolo în picioare umbra ei înaltă peste umbra lui o singură umbră”[79].

Viața ca o umbră care merge alături, companion și dublu, un alt Sancho Panza de nedezlipit, manifestare a unei laturi mai puțin cunoscute și de cele mai multe ori incompatibilă cu idealurile construite și susținute în starea de veghe, se dovedește a fi, atât în propunerea lui Shakespeare, cât și în cea formulată literar de Faulkner, o construcție de o complexitate cu mult peste simpla sugestie estetică, cu iz romantic.

[78] William Faulkner, *op. cit*., p. 7.
[79] *Ibidem*, p. 144.

Având în vedere că la polul opus umbrei se află oglindirea sau corporalitatea așa cum este ea percepută, se cuvine să revenim pentru scurt timp la felul în care Benjy Compson trăiește, într-o lume plină de umbre și, uneori, de oglindiri ale acțiunilor din jurul său. Trei elemente esențiale par să cuprindă cele mai multe dintre „oglindirile" celui care marchează primul capitol al romanului: *focul*, *agresiunile* sau bătăile din casă și *Caddy*. Astfel, prin intermediul imaginii asigurate de oglindă, Benjy privește focul, sursă constantă a liniștii, în ciuda dimensiunii sale distructive în afara controlului exercitat de om.

Violența, față de care reacționează la rându-i sonor, agresiv, este o altă acțiune pe care eroul nu o poate integra în niciun fel sistemului propriu de interpretare a lumii, chiar dacă bătaia este în joacă sau administrată de cel care reprezintă figura paternă. În cele din urmă, Caddy este adesea percepută doar prin intermediul oglinzii, pe care și în care Benjy o caută ca într-un portal magic, adevărat glob de cristal. Puntea comună a celor trei elemente care domină imaginarul copilului-bărbat pare să fie în relație cu un mod de manifestare, exploziv, defulant, care permite energiilor să prindă formă într-o descărcare clară și cât se poate de vizibilă. Focul, așa cum îl arată magistral Gaston Bachelard, în multe culturi și prezent, de obicei, în inconștient, asociat unei laturi sexuale[80], devine element unificator pentru toate simbolurile, astfel încât „unește materia și spiritul, viciul și virtutea"[81]. *Violența*, spre care Benjy se poate îndrepta doar din punct de vedere acustic (chiar dacă, în cele din urmă, căutând-o neîncetat pe Caddy, plecată de acasă, aleargă spre o fată de unde rezultă acuza de asalt și, de aici, pedeapsa cu emasculare), devine o formă de manifestare umană, dar preponderent adultă, ca o marcă a celor care știu să o controleze și să obțină prin ea, așa cum folosesc și focul, defularea sau eliberarea necesară vieții echilibrate. *Caddy*, pentru că figura ei este cea care se reflectă într-o măsură importantă în primul capitol al romanului, acolo unde oglinda pare să fie unul dintre simbolurile centrale, este, fără

[80] Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, *Prefață* de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 2000, p. 70-85.

[81] *Ibidem*, p. 82.

îndoială, așa cum am arătat până acum, reprezentanta familiei, poate singura dezinhibată în maniera protestului, revoltei și a opoziției în fața unui control absurd și alienant.

Focul, *violența* și *Caddy* se unesc printr-o libertate sau printr-o deschidere a manifestării naturii specifice, nemascate și neinhibate de straturile grele ale culturii și civilizației. *Focul închis*, așa cum ar putea fi descris Benjy, incapabil să se elibereze pentru a arde manifest, în flăcări și emanații de căldură care să acopere toată gama, de la plăcerea estetică, generatoare a meditației, până la registrul infernal al căldurii distrugătoare, pare să se regăsească în imaginea oglindită a focului de câte ori este nevoie.

În oglindă, Benjy privește și poate căpăta o urmă a sensului pentru lumea în care trăiește. Ca traducător răbdător și fidel mesajului formulat, oglinda se transformă într-un spațiu insuportabil atunci când eroul se găsește, uneori, chiar el în ea. Groaza resimțită de protagonist, specifică momentului prezent din perspectivă narativă, la cei treizeci și trei de ani, este pusă în opoziție cu reacția avută de copilul Benjy, nediagnosticat sau neatins încă de afecțiunea care îl întârzie și îl blochează într-o copilărie nesfârșită, pentru a metaforiza mai degrabă posibilul autism. Plăcerea resimțită în urma privirii propriei imagini reflectate, la vârsta mică, a fost, așadar, înlocuită de o reacție agresivă, zgomotoasă, de rezistență în fața unei imagini față de care Benjamin nu are niciun sentiment de identificare sau cât de cât familiar. În acest sens, Jung a făcut multe precizări cu privire la relația *oglindă–umbră*, având în vedere apropierea de arhetipologie. „Oglinda nu linguşeşte", afirmă psihanalistul elvețian, „ea îl reflectă cu fidelitate pe cel care se uită în ea, acel chip pe care nu-l arătăm niciodată lumii"[82], ceea ce face din groaza resimțită de personaj în fața propriei imagini cu adevărat o probă simbolică, destinată, conform economiei basmului, celor aleși să poarte mesajul, indiferent de greutatea sau bagajul lor tragic. Reacția lui Benjy este, de fapt, reacția firească, dar ca finalitate, specifică ultimului pas făcut spre Sine.

[82] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, p. 29.

Aici, se cuvine să amintim că Jung invocă un anumit curaj necesar atunci când vorbește despre drumul spre interior (foarte bine ilustrat de Arthur Schnitzler în nuvela *Cu ochii larg închiși*), apreciind că „întâlnirea cu sine însuși face parte dintre acele lucruri neplăcute pe care le evităm atâta timp cât putem proiecta în exterior tot ceea ce este negativ”[83]. Benjy nu are acel filtru atât de necesar vieții, prin care să treacă informațiile dincolo de pragul strict simbolic, specific copilăriei, și nici capacitatea de a se exprima sau de a proiecta gândurile sau frământările sale, motiv pentru care, prins în interior, străin de propriul trup, dar legat de el ca de un siamez diferit, cu trăsături de neconceput, este forțat să vadă, de fiecare dată, dincolo de imaginea sa reflectată, acel Sine animat de umbră, latură ascunsă, instinctuală și universală a firii.

Astfel, vom constata că Jung nu face decât să completeze teoretic felul în care Faulkner se folosește de umbră pe toată întinderea romanului, atunci când afirmă că „umbra este o parte vie a personalității și vrea de aceea să participe într-o formă sau alta la viața întregului”[84]. Psihanalistul numește *umbră* și se referă la ea ca la un arhetip pentru că este rezervorul unei personalități inferioare „a cărei cea mai de jos treaptă nu se mai poate distinge de instinctualitatea animalului”[85]. Atât pornirile sexuale, cât și cele care evocă un egoism imposibil de îmblânzit, surd la argumentele logicii, intră sub incidența ori, mai degrabă, sub influența umbrei.

Dar, și mai evidentă este relația lui Benjy cu propria imagine și umbră, dacă invocăm a V-a prelegere a lui Jung, din 12 iunie 1929, unde analistul face o seamă de constatări privind arhetipul și forma sa de manifestare. Numind *umbra* drept o reprezentare a „căilor vechi”, psihanalistul o pune în linie directă cu reacțiile cele mai intime, personale, constante și specifice întregii vieți: „în copilărie, când cu greu se putea vorbi de conștiință, reacționai într-un mod absolut natural, ca rezultat al impulsurilor tale directe. Mai târziu, aceste reacții au fost

[83] *Ibidem*.

[84] *Ibidem*.

[85] Idem, *Opere complete*, 9/2, *Aion*, *Contribuții la simbolistica Sinelui*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005, p. 266.

acoperite de educație, de întregul proces al devenirii conștiinței. Majoritatea oamenilor își ascunde reacțiile personale, care cad din ce în ce mai mult în umbră [...]. Prin urmare, vechile căi, vechile reacții, sunt conservate fiind trimise în umbră, în inconștient”[86].

Conștiința nu pare să existe în universul simplu, redus la câteva imagini și simboluri, în care trăiește Benjy, motiv pentru care „vechile căi” sunt permanent folosite, din imposibilitatea înlocuirii lor cu altele atât de necesare evoluției și integrării sale sociale. Într-o anumită manieră, prezența plină de simbol sau de-a dreptul metaforică a personajului, prin a cărui viziune se construiește primul capitol, devine un mesaj în care scriitorul refuză să se angajeze direct și preferă o cale pasivă, subtilă.

Suferința lui Benjy, este suferința lumii, în sensul dostoievskian al culpei colective. Ca personaj exemplar, curat și neatins de prejudecățile sau de straturile culturale inevitabile, meschine și mărunte, nu are nici măcar conștiința sau posibilitatea alegerii, asumării vieții pe care o trăiește. Așadar, o suferință care nu este mută, ci zgomotoasă și, în acest mod, contagioasă, necesară microcosmosului atins de toate manifestările sale impresionante.

1.2. Câteva cuvinte despre *nimic*

Viața ca o umbră, sau ca o scenă, ca o poveste, asociată povestitorilor, poeților și creatorilor la modul general, animată adesea de un haos imposibil de stăpânit sau de îmblânzit, nu reprezintă propuneri noi și fără precedent în literatura universală, după cum ideea sugerată de Shakespeare spre finalul fragmentului din *Macbeth* nu este și nu a rămas unică, în ciuda complexității sale. O poveste „signifying nothing” cere atenție pentru că traducerea cea mai la îndemână s-ar putea să nu fie și cea mai bună, capabilă să surprindă cu adevărat sensul căutat de scriitor, în relație cu poziționarea sa ideolgică față de concept. O poveste „fără semnificație” sugerează ceva, în vreme ce o traducere de

[86] Idem, *Analiza viselor*: *notele seminarului susținut între anii 1929 și 1930*, volum editat de William McGuire, traducere din engleză de Sofia-Manuela Nicolae, București, Editura Trei, 2014, p. 253.

tipul, „semnificând / însemnând nimic" pune conceptul de *nimic* într-o poziție care cere atenția oricărui cititor sau exeget al operei lui Shakespeare sau a lui Faulkner.

În acest context, se cuvine să pornim de la premisa că rândurile, care l-au inspirat pe Faulkner să scrie și să-și numească romanul *Zgomotul și furia*, nu sunt simple cuvinte care caută cu fidelitate doar să surprindă drama celui care își pierde soția, ci metafore care încifrează, după cum am mai arătat, arhetipuri și trăiri de cele mai multe ori asociate inconștientului. În opera lui Shakespeare, *nimicul* joacă un rol cât se poate de important, și nu doar de dragul unui joc de cuvinte, după cum o arată John Barrow într-unul dintre puținele studii[87] dedicate conceptului de *nimic*: „Shakespeare a explorat toate sensurile ideii de nimic: de la simplitatea, naivitatea pe care o reprezintă zero, la nulitate, la spațiul gol și la absența a orice pe care o reprezintă el, la contrastul dintre întreg și gaura pe care o reprezintă zero, cercul și oul, iadul, uitarea"[88]. Ceea ce face marele scriitor englez în piesele sale, se metamorfozează la Faulkner într-un roman care, pentru majoritatea lectorilor, avizați sau nu, experimentați sau nu, nu formulează nimic concret despre un subiect greu de identificat sau care, imediat ce se cristalizează, se risipește pentru a face loc altuia, la nesfârșit sau, până ce aflăm, că dincolo de familia Compson și de dramele sau nevrozele ei distrugătoare, întreaga generație de culoare, sub serviciul albilor, s-a adaptat pentru a trăi mai departe într-o veșnicie asigurată de câteva reguli fundamentale ale evoluționismului uman. Fără să facă referire la textul lui Faulkner, fizicianul și matematicianul american, într-un exercițiu științific impresionant, pune nimicul în relație cu spațiul mental al credințelor colective, prea adesea animate mai degrabă de angoasele primitive, decât de rațiunea cu care civilizația modernă se laudă.

Aici, vom aminti că, pentru orice cadru uman, cu atât mai mult în contextul copilăriei umanității, în zorii culturii, deci în sânul comunităților arhaice, cu trăsături primitive, viața și asigurarea ei se

[87] John D. Barrow, *Mic tratat despre nimic*, traducere și adaptare din limba engleză de Cornelia Rusu, București, Editura Tehnică, 2006, p. 88-91.

[88] *Ibidem*, p. 90-91.

leagă, în mod reflex, de numărul membrilor comunității respective și de capacitatea indivizilor adulți de a se reproduce. Pornind chiar și de la această primă sau superficială viziune asupra romanului lui Faulkner, se poate remarca imediat o formă de rătăcire de prima și cea mai importantă regulă a supraviețurii.

Benjy este atins de o afecțiune sub forma unei întârzieri mentale majore, Quentin este o fire hipersensibilă care, în urma derapajelor sexuale ale surorii sale, față de care pare să resimtă o atracție psihanalizabilă, este gata să îi propună o dublă sinucidere, într-o scenă care are mai degrabă multe în comun cu simbolismul falic al lui Eros, decât cu cel al lui Thanatos.

Jason Compson este descris, în cea de-a treia secvență a romanului *Zgomotul și furia*, în termeni care amintesc chiar de trăsături specifice sociopatiei, având în vedere refuzul său pentru orice relație, intimă sau sentimentală, ori de căsătorie. Existența este concentrată cu exclusivitate în jurul propriului Eu, egoist și interesat doar de prezent.

Caddy, căreia nu pare să îi fie dedicat niciun capitol, poate și pentru că este prezentă constant pe toată întinderea romanului, este singura membră a familiei Compson care pare să aibă capacitatea, chiar naturală, de a genera viață. Dispariția și eșecul ei ca mamă, sugerate de text, imprimă asupra personajului feminin același stigmat al figurii materne, nevrotice, instabile și denaturate. Mai mult, fiica pe care Caddy o naște și care primește numele lui Quentin, sinucis cu puțin înainte de nașterea copilului, este, așa cum o arată romanul lui Faulkner, ultimul membru al unei familii care, în ciuda unor date favorabile, pur și simplu dispare: „QUENTIN. Ultima. Fiica lui Candace. Fără tată cu nouă luni înainte de naștere, fără nume la naștere și deja damnată să nu ajungă niciodată mireasă încă din momentul când ovulul scindându-se i-a determinat sexul”[89].

Dispariția familiei Compson, integrată în uitare și nimic, este pusă în evidență de felul în care scriitorul încheie romanul, cu un epilog sau o postfață care urmărește viața sub forma unei radiografii sau cronologii a celor care au servit, membrii de culoare al căror ajutor nu a

[89] William Faulkner, *op. cit*., p. 315.

făcut decât să întârzie destrămarea și dezintegrarea familiei de albi. Faulkner scrie, imediat ce termină *Postfața*, „și asta a fost totul. Ceilalți, cei de mai jos, nu au fost Compsoni. Au fost negri: T. P. [...]. Frony [...]. Luster [...]. Dilsey. Ei au dăinuit”[90]. Din perspectiva unui Eros, ca pulsiune a vieții, energie vitală și doar arareori legată de instinctul sexual, familia Compson se dovedește nu atât damnată, cât mai degrabă condamnată de propriile alegeri și neputințe. Destrămarea și cufundarea în uitare reprezintă o dimensiune importantă a *nimicului*, așa cum l-a sugerat Shakespeare și așa cum l-a intuit, fără îndoială, și Faulkner.

Conceptul de *nimic* are totuși și o altă componentă, științifică, intuită încă din Antichitate de mințile curioase ale marilor gânditori. Partea pozitivă a conceptului, pentru că există una, după cum arată Barrow, „pune în evidență puterea lui nimic de a genera ceva. Precum zero, care se află la începutul unei secvențe mereu crescătoare de cifre, precum conotațiile sexuale ale lui nimic, și forța plină de semnificații a oului care simbolizează fertilitatea și înmulțirea, creșterea a ceva din nimic”[91]. Din această perspectivă, „semnificând nimic” devine punctul zero, al reducerii totale, până la dispariție, pentru ca viața să poată reîncepe, în urma unei reintegrări în neființă. *Nimicul*, așadar, devine un adevărat motor thanatic, de acțiune spre starea de neființă originară.

Barrow arată, în tratatul său, că *nimicul* trebuie abordat cu prudență și întotdeauna în afara convențiilor care îl înconjoară și îl denaturează într-o bună măsură. Introducând conceptul și asemănându-l cu atât de complexa cifră zero, matematicianul și eseistul american afirmă că „simbolul zero din aritmetică este unul care nu are nici un efect atunci când se adaugă la ceva sau atunci când se scade din ceva”[92], ceea ce, dacă l-am adapta într-un exercițiu de suprapunere cu textul, observăm că este întru totul real. *Zgomotul și furia*, prin cele patru mari capitole, cu trei personaje bine cristalizate și un al patrulea, prezentat în ultimul capitol, al autorului, în mod bizar sau poate justificat prin natura etică și morală a discursului său privind minoritățile, identificat cu glasul femeii de culoare care are grijă de casa familiei Compson, nu

[90] *Ibidem*, p. 317-318.
[91] John D. Barrow, *op. cit*., p. 91.
[92] *Ibidem*, p. 3.

stabilește și nu pare să identifice niciun impact asupra lumii, în afară de zgomotul emis de Benjy, nemulțumit atunci când ordinea universului său restrâns este deranjată. Boala, moartea unui membru al familiei, nașterea altuia, abandonul sau alegerile determinate de ideologie și de sistemul de valori nu schimbă cu nimic fața lumii și a ținutului în care oamenii își duc viața. „*Ce rămâne*?", se întreba Mircea Mihăieș, într-un exercițiu analitic impresionant în privința operei lui Faulkner, scriitor american care, pentru a răspunde chemării sale artistice, nevoit să dea formă mesajului său, a inventat un întreg ținut. Ei bine, cert este că nimic nu dispare. Conceptul de *nimic* devine o prezență constantă, fizică, materie peste tot în univers, după cum suntem încredințați că, așa cum arată Barrow, „rămâne întotdeauna ceva: o energie a vidului care pătrunde prin fiecare fibră a Universului"[93]. Faulkner înțelege și se folosește de nimic în manieră shakespeariană am putea spune, pentru că cel mai cunoscut roman al său este plin de nenumărate și variate trimiteri spre el. Selectăm doar câteva exemple:

„«Să nu facem găligie că învață Quentin», a spus tata.
«Tu ce faci acolo, Jason»
«Nimic», a spus Jason.
«Atunci, ce-ar fi să vii aici să nu faci nimic», a spus tata"[94].

Sau, în relația pe care o are Quentin cu timpul și, mai ales, cu simbolurile lui, ceasurile: „puteam să mi-l aud pe-al meu ticăind în buzunar, chiar dacă nu-l vedea nimeni, chiar dacă n-ar fi putut arăta nimic dacă l-ar fi văzut cineva"[95].

Prin urmare, întreaga familie folosește cuvântul ca pe o convenție, având conștiința că el poate fi folosit, după cum o face Jason, pentru a manifesta, într-o formă acceptabilă, revolta sau disprețul față de prejudecata sau nedreptatea percepută din partea autorității paterne. *Nimicul*, pentru Quentin, are o componentă socială importantă, având în vedere că timpul este întotdeauna aflat prin intermediul multor interlocutori, interogați anxios despre oră. Timpul, cu valențele lui

[93] *Ibidem*, p. 11.
[94] William Faulkner, *op. cit*., p. 65.
[95] *Ibidem*, p. 78.

personale, proprii lui Quentin Compson, pare străin de lumea în care trăiește și în care vrea să se integreze, iar *senzația* sau *trăirea timpului* devine o experiență care alienează până într-un punct de climax, în care suicidul rămâne singura soluție. Timpul de care încearcă să se ferească eroul, contagios și implacabil, ascuns și, în același timp, la vedere prin fiecare umbră proiectată de astrul ceresc pe pământ, există într-o formă aproape reprimată, sub straturile unor raționalizări de sub care își exercită influența asupra studentului la Harvard.

Semnificația *nimicului* și apropierea lui de zero l-au determinat pe Barrow să caute, atât istoric, cât și din perspectivă filosofică, sensurile sale. Paradoxul realității aritmetice, cum că „orice înmulțit cu zero devine zero”[96], trebuie înțeles prin exemplul oferit și de doctrina creștină, pe lângă altele, care a văzut nimicul la punctul de pornire al întregului univers. Înmulțirea lui zero este cu totul altceva față de simpla lui prezență pasivă, la debutul oricărui șir de operații sau la sfârșitul său, anunțând o încheiere temporară. Având în vedere aceste considerații, putem vedea în evoluția familiei Compson un tipar curios cu atingerea pragului care încheie orice altă posibilă operație de modificare a ecuației. Copiii, animați de psihologii diferite și totuși guvernați, în egală măsură, de pulsiunea de moarte, nu reușesc (într-un fel, conform tezelor psihanalizei, pentru că nici nu-și doresc asta) să se integreze în convențiile lumii pentru a evolua și a contribui la sporul natural al familiei și al statului, ori ținutului lor, imaginat de Faulkner.

Însăși această particularitate devine relevantă pentru structura imaginarului creator care, după ce dă viață și oferă personajelor sale pământ și apă, mediu fertil vieții, proiectează distrugerea prin tipologii umane dedicate reîntoarcerii în neantul inițial, din care au pornit. Întoarcerea lor, spre momentul zero și spre nimicul de dinainte de creație, devine întoarcerea spre autor, în interiorul celui care le-a eliberat. Familia Compson nu mai poate genera viață, decât prin integrarea în zero sau în nimic, de unde viața a pornit de la bun început. Astfel încât trebuie să vedem în apropierea lor de zero, de dispariție și de uitare, în cele din urmă, dincolo de Apocalipsa contagioasă, sub

[96] John D. Barrow, *op. cit.*, p. 13.

forma unei găuri negre care încet, dar constant, absoarbe totul înăuntru, însăși viața. Matematicianul american John Barrow, urmărind istoria lui zero, ajunge la spațiul indian de care se pare că se leagă primele folosiri moderne ale cifrei, cu trei mii de ani înainte de creștinism. Numit *bindu*, semnul reprezintă cel mai insignifiant obiect geometric, punct sau cerc, și simbolizează, în același timp, esența a tot ceea ce există, sau, după cum afirmă Barrow, „reprezintă Universul necreat din care pot fi create toate lucrurile”[97]. Altfel spus, un singur punct poate, în condițiile potrivite, posibile, crea sau genera linii care, la rândul lor, afirmă cercetătorul, devin planuri și forme complexe, spații cum ar fi chiar lumea sau întregul Univers – „*Bindu* era conceptul de nimic din care se poate naște totul”[98].

Când Luster, unul dintre băieții care îl supraveghează pe Benjy, parte din servitorii familiei Compson, observă că „«Nu-i nimic acolo decât case»”[99], în debutul romanului, intuim că *nimicul* reprezintă altceva decât absența absolută a ceva într-un anumit spațiu. Uneori, pentru personajele ținutului imaginat de Faulkner, *nimic* este, de fapt, absența elementului de importanță principală, care atrage cu prioritate eroul sau eroii și a cărui lipsă echivalează sau atrage spectrul vidului. La fel de adevărat este și că, pentru cei mai mulți dintre rătăcitorii acestui ținut, care nu demonstrează că îl stăpânesc în nicio situație, la fel ca cealaltă familie, Bundren, din *Pe patul de moarte* (pentru care ținutul Yoknopatawpha se dovedește de-a dreptul ostil, puțin propice vieții, dar, într-un mod unic, chiar și morții), un anumit obiect concret al dorinței, reper la orizont și catalizator al tuturor speranțelor și energiilor pulsiunilor vieții, lipsește cu desăvârșire. Benjy este, din acest punct de vedere, singurul membru al familiei care își dorește, așteaptă și trăiește pentru câteva elemente simbolice, aducătoare de pace și liniște, și despre care scriitorul notează în *Postfață*: „Scopit în 1913. Internat în Azilul de Stat din Jackson în 1933. Nepierzând nimic nici atunci deoarece, cum fusese cazul și cu soră-sa, își amintea nu de pajiște ci de pierderea ei, iar lumina focului era încă aceeași formă

[97] *Ibidem*, p. 41.
[98] *Ibidem*.
[99] William Faulkner, *op. cit*., p. 14.

luminoasă a somnului”[100]. Realitatea devine doar o formă din care personajele își selectează elementele în care să creadă sau să investească, alegând trecutul, prezentul sau, arareori, o dimensiune a viitorului.

Ultimul capitol al romanului poartă, în multe dintre rândurile sale, marca femeii care se dedică la modul total familiei Compson–Dilsey. Toate calitățile materne sau paterne, necesare pentru ca familia să nu se destrame, le posedă femeia de culoare care, în mod evident, nu are statutul necesar pentru a-și impune sau pentru a propune soluții și decizii. Dragostea femeii de culoare pentru Benjy, de pildă, este o formă hibridă dintre creștinism și dedicarea maternă, indiferentă la prejudecățile sau opiniile colectivității în care trăiește. În vreme ce familia își construiește viața pentru a-l ține pe Benjamin liniștit, ocupat sau ferit de ochii lumii, Dilsey nu se sfiește să-l scoată în mijlocul comunității, chiar la slujba religioasă de Crăciun:

> „«Mai bine nu l-ai mai lua la biserică, mammy», spuse Frony. «Vorbește lumea».
> «Ce lume?» spuse Dilsey [...] «știu cine-i lumea asta» [...] «Niște albi buni de nimic»”[101].

Ceremonialul religios și predica preotului devin momente simbolice potrivite pentru ca neobișnuitul concept folosit de Faulkner să își arate profunzimile. „«Fraților»”[102], pare să fie singurul cuvânt al predicii care contează cu adevărat, pentru că, dincolo de el, rămâne vocea și inflexiunile ei, statura și pasiunea discursului. „«Fraților și surorilor», spuse iarăși”[103], îl arată de această dată pe Faulkner, mai clar acum ascuns în vocea preotului, dedicat până la capăt discursului său, militând pentru alteritate și pentru nedreptatea trăită de cei asupriți pe nedrept, după cum este de fiecare dată orice regim care subjugă. Uniți de vocea unui predicator dedicat cu adevărat mesajului său sfânt, detaliile se estompează și rămâne real doar procesul care asigură acea dăinuire despre care scrie atât de laconic în final scriitorul american,

[100] *Ibidem*, p. 315.
[101] *Ibidem*, p. 269.
[102] *Ibidem*, p. 273.
[103] *Ibidem*.

pentru că „toți cei strânși acolo păreau să-l pândească cu ochii lor uniți într-unul singur în timp ce glasul îl mistuia, până el nu mai fu *nimic* și ei nu mai erau *nimic* și nu mai era nici măcar un glas, ci în schimb inimile lor vorbeau una cu alta în măsuri melodioase, dincolo de nevoia de cuvinte..."[104] (s. n.). „Ce rămâne?" Totul. Nu predica și conținutul contează, după cum aproape nimic din ea nu ne este prezentat, ci partea importantă a ei, unica – cea care îi unește pe cei prezenți, albi, negri, stăpâni pe capacitățile lor mentale, multe sau puține. „Fraților" este o predică suficientă, în contextul în care literatura lui Faulkner urmărește, prin discurs și imagine, tocmai echilibrarea balanței rasiale în a cărei prezență a crescut și a trăit, o bună parte din viață, scriitorul.

Cercetătoarea Aliz Marosvölgyi (Farkas) pune *nimicul* și spectrul său, atât de puternic proiectat peste sensurile romanului, în relație cu *tragicul* și destinul tragic. Impresionanta lucrare a cercetătoarei parcurge cele mai importante nume de exegeți și idei formulate în legătură cu romanul lui Faulkner, pentru a arăta că, adesea, lectorii avizați marchează textul scriitorului american cu semnul vidului și al lipsei de sens: „His novel tells us nothing. In one or two cases only does his method justify itself by a certain dramatic vividness. On the whole, his novel [...] is downright tiresome. It is so much sound and fury – signifying nothing"[105]. Aliz Marosvölgyi (Farkas) trece romanul lui Faulkner prin filtrul, cronologic și tematic organizat al tuturor exegeților, scriitorilor și criticilor literari apropiați de spațiul fizic sau cultural al romancierului american. Observă că mesajul, cu potențial sau încărcătură etică, morală, face loc unor concluzii care pot fi extrase în urma lecturii active. Invocă opinia scriitoarei Evelyn Scott care, din comparația lui Benjy cu Jason, folosind codul moral, îl vede pe cel din urmă, în ciuda abilităților sale cognitive normale, inferior – „she sees

[104] *Ibidem*.

[105] Winfield Townley Scott, *Providence Journal*, October 20, 1929, p. 82; *apud* Aliz Marosvölgyi (Farkas), *William Faulkner*, *The Sound and the Fury*: *Textual Representation of Human Behavior in Benjy's section*, Teză de doctorat, coordonator științific prof. univ. dr. Rodica Dimitriu, Universitatea „Al. I. Cuza", Iași, 2017, p. 41.

Benjy as a Christ symbol by virtue of his innocence and suffering, though not a Christ-like symbol in the traditional sense"[106].

Calitatea esențială a lui Benjamin, redusă dincolo de inocență, pare să fie de natură dostoievskiană, pentru că „«Benjy is no saint [...]. He is not anything – nothing with a name. He is alive. He can suffer»"[107]. În acest context, ni-l amintim și pe Schopenhauer, care susținea că „suferința este legea lumii"[108], sau pe Freud, care scria că realitatea, cu toate formele ei, reprezintă „singurul dușman, sursa întregii suferințe, care nu ne lasă să trăim..."[109], sau, desigur, pe Dostoievski care, într-o scrisoare, mărturisind că citește *Cartea lui Iov*, îl „transpune într-o stare de extaz bolnăvicios – îi comunica scriitorul soției sale, în anul 1875 –, întrerup lectura și mă preumblu câte o oră prin cameră, gata-gata să plâng... Ania, pare ciudat, dar această carte este una dintre primele care m-au impresionat în decursul vieții..."[110]. Anatomia suferinței, realizată de scriitorul rus, la care am făcut referiri pe larg într-o altă parte, arată și o atitudine duală, despre care vorbește Nikolai Berdiaev, și care „trebuie înțeleasă prin felul în care Dostoievski o vedea ca pe o necesitate în ridicarea omului dincolo de condiția spirituală comună, profană"[111]. „Suferința e legată de rău", spune Berdiaev cu privire la filosofia literaturii dostoievskiene, iar „răul e legat de libertate. De aceea, libertatea tinde spre suferință. Calea libertății este calea sufe-

Formatted: Highlight

[106] Aliz Marosvölgyi (Farkas), *William Faulkner, The Sound and the Fury*: *Textual Representation of Human Behavior in Benjy's section*, p. 43.

[107] Evelyn Scott, *On William Faulkner's The Sound and the Fury,* New York: Jonathan Cape and Harisson Smith, 1929, p. 7; apud Aliz Marosvölgyi (Farkas), *op. cit.*, p. 43.

[108] C. Challemel-Lacour, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 62.

[109] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate și religie*, traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000, p. 161.

[110] F. M. Dostoievski, *apud* Leonid Grossman, *Titanul – viața lui Dostoievski*, traducere de George Iaru, București, Editura Lider, 1998, p. 14.

Formatted: Highlight

[111] Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2017, p. 251.

rinței”[112], așadar. În copiii pe care scriitorul rus îi proiectează în literatura sa, există o capacitate cu adevărat neobișnuită de a suporta suferințele, iar din acest punct de vedere, faptul că Benjy este un copil, captiv într-un corp de bărbat, pare să respecte ecuația dostoievskiană a intimității cu durerea.

Nimicul, alături de capacitatea lui Benjy de a suferi, altfel decât lumea, în absența conștiinței și a reflexelor comune, promit, într-un limbaj simbolic specific mitologiei, *renașterea* sau continuarea vieții în tărâmul Yoknopatawpha, cu sau fără membrii familiei Compson. Nu există naștere sau trecere ritualică fără chinuri sau probe necesare prin care să se testeze fie vrednicia celor care întemeiază, fie autenticitatea creației, legată ombilical de suferință. Sau, în cuvintele eseistului american John Barrow, „apariția a ceva din nimic, ca și nașterea unui copil, este însoțită de durere și efort. Există, adesea, forțe care se opun dar, până în cele din urmă, lumea este creată”[113].

Putem acum, după ce am discutat despre cel de-al patrulea capitol, cel al vocii colective, a fraților și a surorilor care aglomerează Yoknopatawpha și, având în vedere finalul și cuvintele care marchează continuitatea și ciclicitatea vieții, să concluzionăm că dispariția familiei, destrămarea ei, alături de proprietăți, reprezintă o etapă, un moment din seria nesfârșită a ținutului Yoknopatawpha, unde albii și negrii coexistă și învață, într-un proces lent, adesea dureros, că alteritatea face parte, înainte de toate, din trăirile interioare, personale, pe care fiecare individ trebuie să și le asume, poziționându-se în ipostaza minorității pentru a-i înțelege provocările. *Nimicul*, care pândește și care pare că se așterne ca o umbră, proiectată de mișcarea imperceptibilă a soarelui, peste toate obiectele realității, este doar o altă formă a începutului.

[112] Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, traducere din limba rusă de Radu Părpăuță, Iași, Editura Institutul European, 1992, p. 69.

[113] John D. Barrow, *op. cit*., p. 294.

1.3. Omul oglindă

În ciuda ipotezelor și a teoriilor, nenumărate deja, care susțin că Benjamin Compson ar fi un *imago Christi* sau ceva mai degrabă apropiat de regnul animal, decât de cel uman, Faulkner îl introduce în mijlocul familiei „sale" proiectate în roman, ca fiu, frate, în definitiv, pur și simplu, ca om[114]. Prin intermediul personajului care deschide fluxurile narative ale romanului, căpătăm acces la o lume cu obiceiuri proprii, de familie, în care uneori gesturile ascund la fel cum și ochii au capacitatea de a denatura esența adevărului. Viziunea lui Benjy este una sinceră, fără artificiile esteticii sau cele ale prejudecăților, construite cultural în toată perioada în care un copil trece prin adolescență și se maturizează. Orice eveniment, văzut prin ochii lui Benjy și prin ochii altor personaje, este diferit, pentru că doar procesarea informației la modul naiv, simplu, al informațiilor de bază, ne permite o apropiere de adevărata natură a celor petrecute în cadrul acțiunii urmărite. Ochii celorlalți membri ai familiei Compson mint, pentru că observă totul prin intermediul, natural până la urmă, al unui sistem de așteptări și de determinări proprii, în care realitatea este nu doar parte a profețiilor proiectate, dar și a unei receptări condiționate de așteptări sau frustrări.

Metoda de analiză propusă aici este atât una cantitativă, dar și calitativă, analitică, a secvențelor în care Benjy devine portal pentru cei care îl însoțesc, dar care, ca de obicei, îl ignoră. Un portal în care frații, părinții sau îngrijitorii se pot vedea, dar aleg, de fiecare dată, să întoarcă privirea sau să determine un comportament dezirabil fratelui atins de misterioasa boală, sursă a unui zgomot de fond incompatibil cu socializarea sau cu orice alt proces interior. Când Benjy urlă, nimic nu se mai poate întâmpla, nimic nu mai poate exista, atât timp cât zgomotul emis de bărbatul cu minte de copil își exercită violent presiunea asupra celor din jur. Simpla imagine a unui bărbat la treizeci și trei

[114] Dintr-o altă perspectivă, parte a acestui capitol a fost preluată din Călin-Horia Bârleanu, *Symboles et actions symboliques dans le roman* ***Le Bruit et la Fureur*** *de William Faulkner*, în „ANADISS", *Imaginer(s) et discours* (II), nr. 26, Revue du Centre de Recherche *Analyse du Discours* (CADISS), Editura Universității Suceava, 2018, p. 143-150.

de ani, urlând din toată puterea și convingerea, sincer, pentru a-și manifesta oroarea, ar trebui să fie suficientă pentru a sugera, măcar vizual, impactul strigătului său.

Debutul romanului, dincolo de fluxul interior al lui Benjy, este marcat de câteva detalii care devin relevante atunci când în discuție se află percepția, imaginarul și diferențele apărute în registrul semnificațiilor. Universul, lumea eroului este rapid descrisă prin granițele ei, poziționând protagonistul din primele cuvinte, la distanță, ostracizat, respins de grup în activitatea ludică sau sportivă: „PESTE GARD, PRINTRE LOCURILE CU FLORI încârligate, îi vedeam izbind mingea”[115]. Granița, elemente simbolice (alături de asocierea cu florile care se conturează ca sens mai târziu, imediat ce apare Caddy) și acțiunea care evocă o anumită violență, tradus din originalul „hitting”. Doar prin travaliul lecturii aflăm, mai departe, că gardul este unul dintre elementele esențiale ale existenței lui Benjy, peste care, sau prin care, doar în anumite condiții, rare, poate trece. El separă lumea domestică, familiarizată cu afecțiunea sa, de lumea străină, mare și la fel de plină de prejudecăți precum cea a grupului restrâns. Eroul urmărește un meci de golf, fără a putea participa pentru că, așa cum înțelegem mai târziu din roman, includerea lui în activitățile normale este exclusă de la bun început, rămânând doar o toleranță parțială, similară celei oferite lui Gregor Samsa de propria familie, în momentul în care metamorfoza sa devine o realitate vizibilă, acceptată. Felul unic al lui Benjy de a vedea sau de a percepe lumea devine încet o mărturie pentru faptul că, în interiorul minții sale, prinse în capcană de boală, există încă procese care încearcă să explice, să traducă și să aducă un sens tuturor evenimentelor, indiferent de complexitatea lor.

Prin urmare, împletirea simțurilor, sinestezia, meticulos pusă în discuție și analizată de Aliz Marosvölgyi (Farkas)[116], devine un reflex, între puținele disponibile, de a încerca pe toate căile interiorizarea stimulului, a informației, pentru a-i da un sens, pentru a obține sentimentul de ordine, atât de important, după cum urmează să ni se arate în

[115] William Faulkner, *op. cit*., p. 5.
[116] Aliz Marosvölgyi (Farkas), *op. cit*., p. 99-102.

primul capitol. Repetarea gestului și receptarea lui, de a izbi, pare să-l preocupe pe erou într-o măsură destul de mare, având în vedere că pe prima pagină este menționat gestul de șase ori: „izbind mingea", „izbeau mingea mai departe", „unul din ei a izbit mingea și apoi celălalt a izbit-o", „a izbit mingea", „izbeau câte puțin"[117]. Neînțelegerea jocului și felul în care scriitorul folosește cuvântul „a lovi" sugerează, în planul imaginarului eroului, o interpretare naivă, bazată pe singurele gesturi care pot fi puse într-un context cu semnificație. Astfel, devine clar, pe parcursul primului capitol, că Benjy este familiarizat cu violența sau cu agresiunile la modul general, mai ales la nivel fizic, din moment ce într-un alt fragment, discutat deja, vede interacțiunea tatălui cu copiii într-o oglindă care reflectă ceva ce el numește „bătaie". Evident, în cazul acesta se cuvine mai multă prudență decât de obicei, tocmai pentru că acolo unde „ochii mint", prin determinările și incapacitatea indivizilor de a vedea ceea ce este, mint, invariabil, și cuvintele sau gesturile. Doar pornind de la această premisă trebuie să punem într-un context fuga lui Quentin, de pildă, de mica fetiță pe care el, și doar el, o vede ca fiind rătăcită.

Gardul devine în roman element îmbogățit de dimensiunile simbolice, pentru că personajele par să se raporteze la el în situații care evocă adesea încălcarea regulilor, dobândirea libertății sau măcar a iluziei acesteia. Spațiul delimitat de gard se impune nu doar în conștiința celui care trebuie ascuns, închis în perimetrul său, ci și în cea a fraților și ajutoarelor casei, care resimt nevoia, pulsiunea, de a trece prin el, schimbând prin asta într-un mod simbolic însăși mediul în care trăiesc. Faulkner construiește un spațiu fizic, Yoknopatawpha, dar dincolo de el, cu subtilitatea celui care înțelege cum funcționează procesele cognitive și cele afective, realizează adevărata lume, interioară, a reflexelor memoriei care poartă personajele, fără voia sau acordul lor conștient, spre evenimente care nu fac decât să ofere semnificație prezentului. *Spațiul* construit de Faulkner în *Zgomotul și furia* presupune, mai ales în prima secvență, opoziție și delimitare, conștientizare prin comparație. „Peste gard", care deschide efectiv

[117] William Faulkner, *op. cit.*, p. 5.

romanul, florile descrise și obsesiva întoarcere la ele reprezintă elemente de construcție ale spațiului faulknerian care sugerează că lumea celui care percepe, cea a lui Benjamin, este redusă doar la orizontul percepției imediate, fizice, cuprinse de privire, în timp ce lumea celorlalți este descrisă de termeni care proiectează spațiul tridimensional, nelimitat: „mai departe" (repetat pe prima pagină de trei ori) sau „căuta prin iarbă"[118]. În opoziție cu libertatea de mișcare a celor care joacă golf este direcția întotdeauna imprimată lui Benjy, fără niciun fel de preocupare privind dorința sa de a o alege într-o parte sau alta.

„Mergeam de-a lungul gardului"[119] devine refrenul spațiului eroului primului capitol al romanului, repetat sau sugerat atât pe prima pagină, cât și constant, în întregul capitol sau în celelalte secțiuni. Liniile drepte pe care le parcurge Benjy sunt similare privirii care nu poate cuprinde altceva în câmpul său decât exact ceea ce se află în față. Ajuns la capătul gardului care îi limitează lumea, și grație unei coincidențe introduse de scriitor (care la momentul primei pagini nu face decât să producă nedumerire oricărui cititor care deschide cartea fără avertisment sau o pregătire prealabilă), facem cunoștință cu faptul că Benjy preferă sau pur și simplu comunică mai bine prin intermediul plânsului sau a derivatelor sale comportamentale. Pentru că pe viitor nu vom selecta sau cita fragmente foarte mari, ne asumăm aici această sarcină și dăm cuvântul scriitorului:

> „«Aici, caddie». Și a izbit mingea. Au trecut mai departe de-a curmezișul pajiștii. Mă țineam de gard și-i priveam cum se depărtează.
> «Ia ascultă la el», a spus Luster. «Grozav mai ești – treizeci și trei de ani și uite cum te porți [...]. Taci cu scâncetul ăsta»"[120].

Adesea, doar prin intermediul altor personaje, care se oglindesc în Benjy, reacționând față de comportamentul său, avem acces la ceea ce se întâmplă, pentru că, din interiorul viziunii protagonistului, comportamentul fiind reflex, inconștient adesea, trece fără să fie semnalat sau chiar identificat. De fapt, Faulkner introduce două ele-

[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*.

mente esențiale, care se clarifică, de obicei, pe parcursul romanului, complet indiferent de senzația generată, din registrul straniului și al neînțelegerii: relația „caddie"–Caddy și universul limitat de gard. Realitatea în care trebuie să trăiască nu schimbă faptul că Benjamin Compson este un om și, cu mintea sa de copil, este animat de o dorință specifică de a explora cu simțurile sale (reduse, dar care descriu, mai degrabă, un copil la vârsta primilor pași) lumea din care nu cunoaște și nu poate percepe aproape nimic.

Cititorul nepregătit sau care nu are obiceiul sau rezistența de a păstra ce nu s-a înțeles într-un „sertar întredeschis" poate uita că, de fapt, declanșarea plânsului este în relație strânsă și cu apelativul „caddie" care, după cum sugerează jocul, este persoana desemnată să ducă crosele de golf, oferind, dacă este cazul, asistență și sfaturi jucătorului. Aflăm ceva despre modul în care eroul se raportează la Caddy, prin rezonanțele similare ale celor două cuvinte și, mai ales, prin faptul că Benjamin se pregătește să plângă atunci când numele surorii sale este invocat, fără nicio intenție, ci doar amintindu-și de ea.

Spațiul interior, construit de Faulkner, este caracterizat de opoziția elementelor dinamice cu cele statice care-i și construiesc protagonistului imaginarul. Un steag, element lipsit de viață, ca și mingea, se transformă în purtător de mesaj prin interpretarea prezenței sale și, mai ales, a felului în care pare să fie animat. De exemplu, „flutura peste pajiște"[121], „o pasăre a zburat", „steagul flutura" devin, pe aceeași pagină, observații care construiesc felul în care Benjy percepe lumea. Toate verbele care evocă libertatea de mișcare sunt puse în opoziție cu realitatea în care trăiește Benjy: „am mers de-a lungul gardului și am ajuns la gardul grădinii..."[122] sau „mă țineam de gard". Reducerea tuturor dimensiunilor la una singură, liniară, nu înseamnă că puținele elemente, care ajung ca imagini statice sau dinamice la urma de conștiință a eroului, nu provoacă reacții care, la rându-le, devin adevărate porți de semnificație, ignorate de cele mai multe ori de cei care îl îngrijesc. Nu ne este descris comportamentul lui Benjy întotdeauna din

[121] *Ibidem*, p. 6.
[122] *Ibidem*.

interiorul viziunii sale, ci și prin intermediul celor care-l îngrijesc, însărcinați cu misiunea de a-l ține, indiferent de context sau împrejurare, liniștit și, mai ales, *tăcut*. Am grăbi concluziile abordării noastre dacă am aprecia acum că eforturile celorlalți de a-l ține obedient, tăcut și într-o pasivitate continuă pe protagonistul primului capitol sunt întâmpinate doar de rezistență și de un zgomot imperturbabil, manifestare atât a agoniei și a dezordinii, cât și a vieții în forma ei neîmblânzită, indiferentă la contractele sociale. „«Taci cu gemetele astea», a spus Luster. «Nu pot să-i fac să vină dacă ei nu vor să vină. Dacă nu taci din gură, mammy n-o să-ți mai facă ziua ta»”[123].

De cele mai multe ori, așa cum se observă în roman, Benjamin nu are conștiința celorlalte comportamente, vecine sau înrudite cu plânsul sau strigatul. Doar prin intermediul unei părți obiective, străine de lumea sa, aflăm că reacționează zgomotos sau că ceva i-a declanșat reacția de apărare. Tot printr-o „oglindire”, aflăm că Benjy nu mai poate înainta, alături de ceilalți frați și o parte dintre îngrijitori: „«Stai nițel», a spus Luster. «Iar te-ai agățat în cui. Nu poți să te strecori pe-aici fără să te agăți în cuiu ăsta»”[124].

Față de aceste situații, în primul rând, considerăm că este relevant faptul că Benjy vede și interpretează spațiul prin care trece ca o „spărtură”: „am ajuns la locul unde era spărtura și am trecut pe acolo”[125]. Apoi, în egală măsură, relevant este și detaliul subtil introdus de scriitor, imediat ce se folosește de spărtura din gard ca de o poartă de acces sau de evadare, mai ales că mica aventură a copiilor poartă semnele interdicției care o face încă și mai palpitantă: „*Unchiul Maurry a spus că să nu ne vadă nimeni, așa că mai bine să ne aplecăm când trecem...*”[126]. Dar, Benjy se agață, după cum se sugerează, nu pentru prima dată, într-un cui care-l blochează în momentul trecerii prin „spărtura” din gard. Dacă ne referim la gard ca la un simbol, foarte clar folosit de scriitorul american pentru a construi lumea și limitele ei, spărtura sau *ușa* din el și, mai ales, cuiul care îl prinde de fiecare dată

[123] *Ibidem*.
[124] *Ibidem*.
[125] *Ibidem*.
[126] *Ibidem*.

pe erou nu pot primi decât același spectru al orizontului simbolic. În relație cu destinul tragic, prezența simbolului nu este suficientă pentru a face din Benjy un *imago Christi*, dar reușește, într-o manieră simplă, să arate încă o dată felul în care eroul nu se poate despărți de „rolul" său sub nicio formă. Astfel, chiar și cel mai mic gest de evadare este asociat cu eșecul, blocajul și cu nevoia unui ajutor extern.

În acest context, se cuvine să arătăm că unele elemente din universul care se cristalizează în primul capitol rămân străine protagonistului, în timp ce altele sunt percepute într-o manieră intimă, prin detalii care cer o capacitate de observație dublată de una analitică. De pildă, în ciuda faptului că Benjy nu observă cuiul în care se prinde (de fiecare dată, după cum se arată în text, când trece prin gard), el are capacitatea de a identifica totuși elemente din mediul înconjurător, mai ales de origine naturală, asupra cărora proiectează o personificare, dându-le, astfel, viață. „Pământul era tare"[127] revine, ca observație, în câmpul percepțiilor lui Benjy, într-o formă superioară, la doar câteva cuvinte distanță: „*Pământul era tare, brăzdat și zgrunțuros*"[128]. Ceea ce înseamnă că eroul proiectat de Faulkner este înzestrat cu abilitatea de a combina senzorial stimulii pe care îi primește, de a-i interioriza folosindu-se de două registre fundamentale ale vieții, senzoriale – tactil și vizual, mai ales că elementul „brăzdat" cere atenție la detalii, în vreme ce „zgrunțuros" impune, în mod cert, o apropiere sau un contact direct cu obiectul considerat astfel. Simpla deplasare pe pământ, spre o anumită direcție, are nevoie de aplecare sau de atingere, pentru ca mâna să poată trece peste suprafața pe care se pășește, acțiune sugerată de textul romanului. În condițiile în care aceste observații ar fi considerate drept supralicitări ale textului, mai rămâne ipoteza că ceea ce personajul atribuie naturii, în exemplul oferit, dar și în general (cum ar fi, de pildă, „*florile foșneau și se întindeau spre noi*"[129]), este, de fapt, o proiecție sau chiar o transpunere în exterior a unor trăiri și senzații legate de propria corporalitate. Cum ar descrie un copil trupul unui bărbat, din interiorul lui, acolo unde este prins? Cum și-ar simți chipul, atins

[127] *Ibidem*.
[128] *Ibidem*.
[129] *Ibidem*.

uneori, acolo unde, în locul obrazului, simte asprimea unui chip și a unei bărbi complet străine? Ce înseamnă pentru un copil să observe riduri și să resimtă propriul corp, străin, puternic și matur, cu brațe sau picioare uriașe față de imaginea interioară a Sinelui? În vreme ce corpul lui Benjy pare să fie cel puțin egal cu al fraților, chiar peste copiii de culoare însărcinați să-l îngrijească, proiecția sa interioară, corpul său, așa cum și-l imaginează, privește de jos în sus, spre toți ceilalți, într-o nevoie sau dependență constantă de ajutor. Florile foșnesc în aceeași măsură în care trecerea lui Benjy pe lângă sau printre ele este complet străină de noțiunea mersului pe ascuns, în tăcere, fără să facă zgomot.

În absența uneltelor specifice comunicării, cel puțin la nivelul superficial, în general acceptat, al cuvintelor[130], este nevoie de încă o prezență în fiecare scenă sau cadru construit de scriitorul american pentru ca tot ceea ce se întâmplă cu Benjy să ajungă și la cititori. Nici cognițiile și nici cuvintele nu sunt în arsenalul eroului atunci când nevoia de a comunica se face simțită cu putere. De pildă,

> „«Ce mai e acum», a spus mama.
> «Vrea afară», a spus Versh.
> « Lasă-l să iasă», a spus unchiul Maury [...].
> «Benjamin», a spus mama. «Dacă nu ești cuminte, te trimit la bucătărie»”[131].

Fiecare replică devine comportament generat de atitudinea lui Benjy, emițător neobosit în roman, al unui zgomot de fond, care, chiar dacă nu este un strigăt în adevăratul sens al cuvântului, este derivat din

[130] Una dintre teoriile de bază ale comunicării susține că aproximativ 30% din ceea ce se comunică ajunge la receptor pe calea cuvintelor, restul fiind mesaj codificat prin intermediul limbajului nonverbal și paraverbal. Cuvântul intră, așadar, într-o zonă de influență secundară, în cel mai bun caz, mai ales dacă avem în vedere paradoxul dependenței de cuvânt, specifice comunității globale contemporane. În manieră similară par să se fi întâmplat lucrurile în cazul muzicii, unde instrumentele au fost asociate exclusiv și, treptat, întrecute de importanța mesajului transmis de versuri: vezi și John Fiske, *Introducere în științele comunicării*, traducere de Monica Mitarcă, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 35-39.

[131] William Faulkner, *op. cit.*, p. 6-7.

el și obține aceleași efecte. Sursă de zgomot permanent, urlet emis în absența altor mijloace de comunicare, scâncet, plâns sau o tânguire zgomotoasă, ca un zumzet imposibil de suportat, Benjy obține prin ceilalți, construirea parțială sau aproximativă a mesajului său fără cuvinte. Doar un „«taci acuma»", aruncat peste tot în roman, spre eroul primului capitol, sugerează în mod direct că a început să emită unul dintre zgomotele sale. În afară de indiciile directe, orice fractură în discursul celorlalți, în rutina vieții lor, sugerează că protagonistul folosește singura sa unealtă de comunicare – un comportament derivat din strigăt sau plâns sau, de-a dreptul, urletul și plânsul. Cumințenia atât de dorită sau invocată de mamă, privind comportamentul său, face referire tot la singura dimensiune de existență a fiului său, asupra căruia proiectează „pedeapsa lui Dumnezeu" și arată astfel nu numai conștiința unui păcat sau a unei greșeli, ci și nevoia de a suferi pentru ele. Pentru familia sa sau pentru cei care îl îngrijesc, Benjy *există doar atâta timp cât urlă, plânge sau scâncește*, zgomotul incomod de care se tem ceilalți devenind nu doar singura metodă de comunicare, ci și unica dimensiune de a fi, de a exista, între ceilalți, observabil, demn de atenție. Și, tocmai această ultimă dimensiune a vieții este în mod constant suprimată de mai toate personajele romanului!

Dificultatea specifică lecturii romanului stă și în detaliile pline de semnificație care completează tabloul comportamental și de sens al existenței lui Benjamin Compson. Astfel, liber să iasă din casă, de pildă, ajunge în mod reflex la același gard. Prin repetarea acelorași scene, Faulkner subliniază și evidențiază, prin detalii, ceea ce se transformă în acțiune simbolică, nu doar în repetiția sau obsesia nesemnificativă a unui individ bolnav. Redăm un fragment relevant, în acest sens.

> „«Pe unde-o iei.» a spus Versh. «Doar n-ăi fi vrând să mergi în oraș, nu.» Mergeam prin frunzișe foșnitoare. Gardul era rece. «Ține-ți mâinile-n buzunare mai bine [...]. Îți îngheață pe gard» [...]. Poarta era rece.
> «Uite niște alune. Hopa. S-a suit în copac. Ia uită-te la veverița aia, Benjy.»
> Nu mai simțeam poarta de loc, dar puteam să miros frigul luminos"[132].

[132] *Ibidem*, p. 7.

Mai mult, vom observa și cum intenția acestuia, ignorată de fiecare dată de toți cei care îl îngrijesc, mulțumiți cu suprimarea solicitărilor lui și înlăturarea oricăror forme de manifestare, este de a părăsi casa și pe toți ceilalți, în orice caz, de a se deplasa spre oraș, departe de casă și de familie. Discursul interior al lui Benjy este organizat astfel încât, prin repetarea acelorași structuri în situații similare, sugerează absența conștiinței individului care crede că, în acest caz, frunzele foșnesc singure și nu în relația cu prezența sa printre ele. După cum am arătat deja, scriitorul inoculează personajului său capacitatea de a personifica aproape orice obiect din universul restrâns în care trăiește, conform unui reflex uman inconștient, fertil fără îndoială oricărei analize antropologice. Copilăria rămâne, atât în expresiile psihanalitice freudiene, cât și din perspectiva lui Jung sau a antropologilor de renume, o perioadă în dezvoltarea umană, similară unei perioade colective de evoluție: primitive. Este relevantă comparația, dacă avem în vedere, prin prisma copilăriei mici, în care rămâne blocat eroul, și a atitudinii sale față de mai toate obiectele din jur, atunci când invocăm *animismul* (credința că toate obiectele ascund un suflet și, ca urmare, ar fi vii). Prin repetarea unui gest, apucându-se de gard, Faulkner ni-l arată pe bărbatul-copil cu adevărat interesat de viața care se află în spatele simbolului limitării, închiderii. Benjy nu merge pur și simplu pe lângă gard, se ține de el la fiecare pas, urmărește linia lui în contact permanent cu fierul și, mai ales, rămânând indiferent la senzația specifică, neplăcută, dureroasă, a fierului aflat aproape de temperatura înghețului.

Majoritatea stimulilor care se îndreaptă spre erou își ratează ținta, dintr-o incongruență existentă între lume și om, astfel încât veverița, sau orice altă încercare a familiei de a-i abate atenția, nu reușește, mai ales atunci când Benjy se află în mediul natural, acolo unde stimulii sunt cu adevărat puternici. De pildă, frigul și lumina (opuși căldurii și luminii focului, cu efect aproape narcotic) sunt singurele impresii care intră în conștiința limitată, dar însetată de cunoaștere și de intimitatea unui contact cu tot ceea ce ajunge la el. Tabloul senzorial specific eroului lui Faulkner conține, pe lângă explorarea tactilă, vizuală

(redusă) și pe cea olfactivă, folosită adesea, mai ales în relațiile sociale, cu sora sa Caddy.

Lectura romanului cere un exercițiu de imaginație, dar și unul de empatie, din partea celui care urmărește să îl parcurgă cât mai aproape de sensurile urmărite de scriitorul american. Dacă lectura prin imaginație, specifică oricărui demers de acest tip este normală, empatia o transformă într-un travaliu mai degrabă neplăcut, ca să nu spunem incomod, ca însăși zgomotul emis de Benjy față de apropiații lui. Astfel, construcția „Puteam să miros frigul luminos" cere, așadar, un exercițiu arareori propus, atât de subtil sau de direct, cititorilor. Cercetătoarea Aliz Marosvölgyi (Farkas) se ocupă într-un capitol special de această abilitate a lui Benjy, *Synesthesia*, unde, cu maturitate științifică și echilibrul unei metode analitice impecabile, demontează ipoteze insuficient susținute de text, propuse de cercetători asupra acestui aspect. De pildă, orice sugestie privind capacitatea supranaturală a protagonistului de a simți, prin intermediul registrului olfactiv, moartea și boala, în general, au fost adesea obiectul unor exagerări, care au dus analiza romanului și a personajului într-o zonă cu totul nemeritată[133]. Cercetătoarea pune *sinestezia* în relație cu o etapă de existență premergătoare vieții, fără să invoce pulsiunea de viață și cea de moarte (Eros și Thanatos) atunci când discută un fragment în care personajul central aude cum se întunecă, se înnoptează. Dar, evocă totuși ipostaza prenatală în care se găsește bărbatul-copil, bombardat de senzații și stimuli generali[134]. Frigul, alături de lumină, reprezintă, fără îndoială, stimuli de o intensitate ieșită din comun, mai ales atunci când concurența este formată din elemente domestice sau animale, imposibil de surprins, în general, de un observator lipsit de experiență sau privat de acuitate sau de o anumită agilitate a privirii. „Nu mai simțeam poarta" și apariția mirosului în relație cu frigul cer, după cum spuneam, empatie cu cel căruia i-au înghețat mâinile din pricina temperaturii deosebit de scăzute și care, privat de dimensiunea tactilă, amorțită, percepe, interiorizează realitatea în care se află pe alte căi disponibile.

[133] Aliz Marosvölgyi (Farkas), *op. cit*., p. 99-100.
[134] *Ibidem*, p. 101.

Frigul, care amorțește mâinile, nu doar răcește suficient metalul, ci este resimțit de oricine prin intermediul organului olfactiv, la nivelul căruia provoacă reacții și plămânilor care se contractă, mai ales în cazul aerului foarte rece. Doar transpus în cadrul proiectat de scriitor, ca într-un salt, incomod de la primul pas, cititorul poate accesa grila de senzații și trăiri complexe construite deasupra fundației reprezentate de unul dintre cele mai neobișnuite personaje ale literaturii universale. Următoarea pagină întărește ipoteza propusă aici, pentru că „nu mai simțeam poarta deloc" se referă, așadar, la amorțirea rezultată din înghețarea membrelor superioare în contact cu gardul, căci „«se tot ține de gardu ăsta de fier»"[135].

1.4. Arhetipul matern, între Eros și Thanatos

Caddy, ca imago matern, față de care se nasc trăiri mai degrabă oedipale decât frățești, este tentant să fie plasată într-o ordine a universului bărbatului-copil care se liniștește ori de câte ori se află în preajma sa. De fapt, sora lui nu este decât un membru al familiei care dovedește de cele mai multe ori, așa cum o face Disley, răbdare și dragoste necondiționată, atunci când este nevoie de ele, în situații de criză, în care Benjy devine sursa zgomotului ce pare să oprească toate activitățile familiei în loc. Apariția lui Caddy, în debutul romanului, pentru prima dată fizic, nu are darul de a-i liniști tulburarea declanșată, cel puțin din perspectiva lui Versh (unul dintre copiii care au grijă de el) prin îndepărtarea grupului care joacă golf. Există, în scriitura lui Faulkner, întotdeauna cel puțin doua dimensiuni pe care le construiește în paralel, la fel de valabile atunci când vorbim despre valențele lor subiective, reale sau imaginare. Este lumea observată prin ochii celor pe care am putea să-i considerăm „normali" și cea filtrată de conștiința neînflorită a lui Benjamin Compson. Așadar, două lumi diferite structural, dar în egală măsură importante prin investițiile enorme făcute în ele. Asemeni jocului, eroii din *Zgomotul și furia* cred în ceea ce percep și nu par să se îndoiască niciodată în legătură cu ceea ce

[135] William Faulkner, *op. cit.*, p. 8.

resimt afectiv sau în legătură cu propriile cogniții. De pildă, alienarea lui Quentin devine o pantă din ce în ce mai abruptă pe care tânărul preferă să alunece, fără să se îndoiască niciun moment și fără să-și asume un spirit critic, al îndoielii, cu potențial salvator.

În ciuda faptului că Benjy asociază registrul vegetal apariției surorii sale, zgomotul, de care nu devenim, ca cititori, conștienți decât prin intervenția altui personaj, nu pare să înceteze.

> „«Ai ieșit s-o aștepți pe Caddy», a spus ea, și-mi freca mâinile. «Ce este. Ce vrei tu să-i spui lui Caddy». Caddy mirosea ca pomii" [sau, alteori, ca frunzele, florile, în roman] „și ca atunci când spune că dormim.
> *Ce tot zbieri așa, a spus Luster. Ai să-i vezi iar când o să ajungem la cotu pârâului. Uite. Ține o crenguță. Mi-a dat floarea. Am trecut prin spărtura gardului, pe pajiște*"[136].

În ordinea inversă a aparițiilor simbolurilor, se cuvine să precizăm că printr-o portiță, apare Caddy lângă ceilalți și îl observă pe fratele său cu mâinile înghețate: „A deschis poarta și a intrat și s-a aplecat"[137]. Două variante se cristalizează aici, ca pe întreaga suprafață a romanului. Prima ar fi aceea că fata apare în curtea casei și se îndreaptă spre gardul prin care trece, aplecându-se, și a doua, care transformă „ușa" și „spărtura", din perspectiva lui Benjy, în același lucru, prin reducerea absolută la funcția simbolică a spațiului prin care se trece. *Crenguța* și *floarea*, ca elemente ale aceluiași registru, dar complet diferite, invocă subtil arhetipul eroului, cu trăsături mai mult decât similare cu don Quijote, cavalerul animat de o sminteală, care vedea, în cel mai ieftin și mai murdar han, un castel demn de orice poveste și într-o femeie de moravuri ușoare, o domniță neprihănită. Abia din acest punct de vedere, *imago Christi* poate fi introdus în analiza tipologiei personajului primului capitol al romanului. Fără să ni se spună dacă pe crenguța oferită există frunze sau flori uscate, suntem puși în fața algerii de tip reflex – Benjy vede în creangă o floare pentru că asta proiectează de cele mai multe ori asupra mediului natural, în ciuda temperaturilor scăzute și a sărbătorii Crăciunului care, pentru el, nu

[136] *Ibidem*.
[137] *Ibidem*.

înseamnă absolut nimic. Faulkner sugerează și un comportament închis în câteva direcții tematice, față de Benjy, asumat de ceilalți în speranța că se liniștește sau uită motivul pentru care plânge sau strigă. Amenințarea cu anularea zilei sale de naștere, scenă care și prezintă pentru prima oară pe erou într-un context social, sau invocarea sărbătorii de Crăciun reprezintă strategii ale celor care, neînțelegând nimic din afecțiunea acestuia, aleg să îl trateze, în general, ca pe un copil, în ciuda faptului că cele mai multe dintre temele invocate sau folosite în negociere se dovedesc complet ineficiente. Benjy alege să vadă o floare în locul lemnului uscat, lipsit de viață, amorțit ca însăși degetele sale, demonstrând constanță în imaginar, dacă avem în vedere că sora sa, Caddy, evocă automat în percepția sa același registru viu, vegetal, care ne confirmă, încă o dată, un *animism inconştient* specific protagonistului.

Un alt fragment, poate mai relevant decât cel invocat deja, arată natura simbolică a imaginarului care dă tema primului capitol. Într-un cadru social, alături de îngrijitorii săi de culoare, Benjy se joacă, simplu, întocmai ca un copil de vârstă mică:

> „Era o floare în sticlă. Am pus cealaltă floare în sticlă.
> «Om în toată firea», a spus Luster. «Te joci cu două crenguțe într-o sticlă...»
> Luster a răsturnat florile cu mâna [...].
> Am încercat să ridic florile. Luster le-a ridicat și n-au mai fost. Am început să plâng [...].
> Florile au venit înapoi”[138].

Interesează aici scenariul sadic, unde copiii nu fac decât să declanșeze o reacție celui blocat în interior, redus doar la o singură formulă de comunicare. Odată pornit să plângă, protagonistul este, sub imperiul momentului și printr-o totală lipsă de empatie și de înțelegere din partea celorlalți, provocat suplimentar: „«N-ai decât să zbieri [...]. Zbiară cât poftești. Dacă vrei cu tot dinadinsul să ai și pentru ce să urli, na. Caddy», a șoptit. «Caddy. Hai zbiară acuma. Caddy»”[139]. Însă cu

[138] *Ibidem*, p. 50.
[139] *Ibidem*.

adevărat important este detaliul perceput în mod diferit de cele două conștiințe. Cel îngrijit vede flori, în vreme ce îngrijitorii se referă la „crenguțe", în același registru simbolic, dar cu diferențe semnificative de interpretare. Nu doar la nivel estetic, ci mai ales simbolic, diferența dintre creangă și floare stă în procesul sau evoluția adusă de trezirea la viață, transformarea în ceva efemer care, la rându-i, în scurt timp, trebuie să facă loc unei forme noi, diferite. Suntem încurajați de textul lui Faulkner să credem că Benjy, cu adevărat, se joacă folosind două crenguțe, pentru că în dinamica socială a lumii sale toți ceilalți, reprezentanții lumii normale, unde convențiile facilitează desfășurarea netulburată a vieții, impun viziunea proprie, calitativă, superioară celei a bărbatului-copil. Dacă am pune acest cadru în fața altuia, similar, atunci și relația don Quijote–Sancho Panza considerăm că este destul de potrivită. Așa cum Sancho este reprezentantul egoist al lumii, obiectiv, mânat de cele mai ieftine și efemere scopuri, urmărind cavalerul pentru iluzia unui câștig, cel puțin la fel de smintit ca iluzia sistemului de credințe ale stăpânului, frații și îngrijitorii lui Benjamin Compson au acces la întregul spectru al realității, împărtășite, identice pentru toți. O creangă este o creangă, iar pământul nu face parte din câmpul lor de percepții decât dacă au pierdut pe suprafața lui, așa cum se întâmplă în deschiderea romanului, o monedă. Aceleași scopuri, așadar, materializate în setea după avuție sau proprietăți, par să anime tipologiile umane opuse structural eroilor capabili să perceapă între crengi sau hanuri și femei de moravuri ușoare, flori, palate și domnițe.

Benjy este descris urlând doar în momentul de climax, când unul dintre receptori nu mai poate suporta zgomotul emis, adesea descris indirect printr-o neobosire și o determinare mai degrabă de neînțeles. „*Ce tot zbieri așa*", completează încercarea fetei de a-și liniști fratele, dar care în absența unui alt receptor al strigătului lui Benjy nu lasă de înțeles că, de fapt, fratele ei urlă: „ce vrei tu să-i spui lui Caddy". Încă din debutul romanului, Faulkner pare să stabilească foarte clar că singurul semnal sau canal de comunicare al lui Benjy este strigătul și plânsul sau orice alt comportament derivat din cele două.

În privința tuturor elementelor legate de natură și mai cu seamă de registrul vegetal, în relație cu sora sa Caddy, se cuvine o trecere în

revistă a secvențelor în care, pentru erou, fata evocă o parte a naturii. Am selectat, în total, existența a doar zece secvențe în care Benjy se folosește de simțul olfactiv pentru a interpreta situațiile în care se află. Pe lângă cele care trimit în mod direct la Caddy, prin intermediul simbolurilor vegetale, se află și câteva situații care, prin comparație, considerăm că demonstrează acuitatea reprezentărilor eroului în raport cu realitatea, ceea ce sugerează atât spirit creator, cât și un comportament selectiv, conștient.

În primele secvențe, acolo unde Benjy asociază prezenței feminine un element natural, se poate observa ceea ce noi am numi o apropiere sau o relație între personajul feminin și elementul htonic. Caddy se află, atunci când Benjy o percepe prin intermediul unui simbol vegetal, aproape de pământ, după cum urmează:

> „A deschis portița și a intrat și *s-a aplecat*. Caddy mirosea ca frunzele”[140] (s.n.).

> „... Caddy *s-a așezat în genunchi* și m-a înconjurat cu brațele, și-a lipit fața ei rece și luminoasă de fața mea. Mirosea ca pomii”[141] (s.n.).

> „Caddy era udă toată și *murdară de noroi* pe fund și eu am început să plâng și ea a venit și *s-a așezat pe vine* în apă.
> «Taci Benjy», a spus ea [...]. Caddy mirosea ca pomii în ploaie”[142] (s.n.).

> „*S-a aplecat* și mi-a pus sticla în mână. [...]. Caddy mi-a întins mâna și Dilsey a luat sticla [...].
> Caddy mirosea ca pomii”[143] (s.n.).

În opoziție cu imaginarul surprinzător de bogat în privința reprezentărilor simbolice și ca dovadă că el există cu adevărat în tipologia construită (conștient sau inconștient de către scriitorul american), cu intuiție și exercițiu de empatie, se cuvine să abordăm alte câteva exerciții ale viziunii interioare eroului primului capitol. De pildă, într-un fragment, pregătirea pentru somn este efectuată de Dilsey, iar

[140] *Ibidem*.
[141] *Ibidem*, p. 10.
[142] *Ibidem*, p. 18.
[143] *Ibidem*, p. 39.

senzațiile lui Benjy, chiar dacă independente de cogniții sau de concluzii cu caracter final, demonstrează prezența unei forme de percepție a realității. „*Dilsey a terminat să mă învelească în pat. Patul mirosea ca T. P. Îmi plăcea*”[144] arată oricărui cititor felul în care protagonistul vede lumea, fără a o și înțelege cu adevărat. Culcat în alt pat, sau învelit cu pătura altuia, bărbatul-copil receptează nu sentimentul stranietății locului, ci prezența familiară a celui evocat de simțul său olfactiv, unealtă dezvoltată în mod compensatoriu pentru a interioriza și înțelege cât mai mult din ceea ce se întâmplă în lumea sa. Un alt exemplu, similar: „Mi-a tras cuvertura în sus. Mirosea ca T. P.”[145]. În alt context, proiectat de scriitor, în mod banal și laconic, ne este descris felul în care Benjy percepe mediul înconjurător: „cocina porcului mirosea ca porcii”[146]. Prin urmare, avem destule motive să concluzionăm că eroul, care conturează prima secvență a romanului, este ancorat în realitate și are capacitatea de a distinge între elementele umane, animale și vegetale. Posedând asemenea unelte, fundamentale vieții și proceselor cognitive de bază, asociază în legătură cu Caddy câteva elemente, simboluri, care par să fie mai degrabă de inspirație inconștientă, arhetipală. Asemeni omului care visează, în relație cu sora sa Caddy, Benjy *deplasează* conținutul imaginilor receptate și le înlocuiește cu altele latente, nu cu părți similare, ci „prin ceva mai îndepărtat, deci printr-o aluzie”[147], după cum arată chiar Freud în revoluționara sa cercetare a lumii onirice.

Eroul primului capitol are, așadar, capacitatea de a crea simboluri și, mai ales, de a le atribui sau pune în slujba propriului imaginar într-o manieră care îi arată adevărata complexitate psihologică, unică în cadrul tipologiilor umane ale literaturii universale. Ni se pare relevant detaliul apropierii de pământ, corelat cu simbolismul vegetal, mai ales dacă folosim lentila psihanalitică în receptarea textului. Aici, vom

[144] *Ibidem*, p. 27.
[145] *Ibidem*, p. 28.
[146] *Ibidem*, p. 33.
[147] Sigmund Freud, *Opere*, vol. X, *Introducere în psihanaliză*, traducere din limba germană de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, București, Editura Trei, 2004, p. 170.

aminti că Freud, de pildă, analizează simbolismul inconștient al pământului prin valențele materne, în mod colectiv asociate, atunci când discută un vis relatat de Iulius Cezar și în care apare structura mamă-pământ[148]. Fără îndoială că în multe dintre culturile arhaice pământul a fost asociat, prin fertilitate sau prin miturile apariției oamenilor, cu spectrul matern sau, în mod general, cu cel feminin. Jung sugerează același lucru atunci când analizează arhetipul *anima* și spune că este „o parte feminină și htonică a sufletului"[149].

Apropierea de pământ, prin diferite gesturi simbolice, pune personajul feminin în ipostaza unei contagiuni în relație cu trăsăturile profunde, colective sau, mai simplu, arhetipale, pe care pământul le are. Am afirmat deja că ceva din comportamentul tinerei și singurei fete din familia Compson joacă un rol matern, în primul rând compensator față de adevărata mamă, atinsă de nevroză și incapabilă să-și îndeplinească sarcinile. Imaginea fetei, totuși, este asociată și unei sexualități dezinhibate, libere, în contrast absolut cu normele sociale și de familie, dar în armonie perfectă, până la urmă, cu fondul inconștient al complexului Oedip. Trebuie să precizăm că Mircea Eliade este printre puținii cercetători ai simbolurilor în spațiul cultural românesc care pun în linie directă cu acestea o *funcție a cunoașterii*. „Gândirea simbolică nu este apanajul exclusiv al copilului, al poetului sau al dezechilibratului", susține Eliade, „ea este consubstanțială ființei umane: precede limbajul și gândirea discursivă"[150]. Eseistul și scriitorul român oferă un cadru fundamental teoretic pentru analiza și înțelegerea romanului lui Faulkner atunci când vorbește despre complexul Oedip, în termeni niciodată folosiți până la el. Departe de exagerările de care a fost acuzată (în mod justificat sau nu) psihanaliza, Mircea Eliade vede în orice poveste sau mit, dincolo de dimensiunea psihologică, *imaginile*

[148] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999, p. 373.

[149] C. G. Jung, *Opere complete,* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 76.

[150] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, *Prefață* de Georges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 15.

încărcate de semnificații, concept pe care Jung l-a numit *arhetip*. „Imaginea Mamei", susține Eliade, „este adevărată, iar nu o mama sau alta [...] această dorință exprimă mai multe lucruri în același timp, pentru că ea este dorința de a reintegra starea de beatitudine a Materiei vii..."[151]. Mama, ca imagine, devine sursă a vieții, prin orice mijloace simbolice, ceea ce face din personajul feminin faulknerian, Caddy în principal, arhetip și izvor de vitalitate.

Prin urmare, cel puțin în jumătate dintre scenele în care apare, Caddy este descrisă într-un mediu dominat fie de o lumină din ce în ce mai mică, fie de întunericul specific nopții, într-un tablou proteic, format din laturi manifeste, vizibile și valorizate de toate celelalte personaje, dar și din trăsături latente, care prind contur și sens doar în urma unui demers analitic sau hermeneutic. Grija fetei pentru fratele său, împletită cu răbdarea pe care o mai dovedește doar Dilsey, din rolul de servitoare a familiei, nu împiedică instinctualitatea și revolta prin dezinhibarea sexuală să se manifeste libere. Având în vedere aceste două dimensiuni ale tipologiei personajului, plus repetata apropiere de pământ, se cuvine să subliniem, încă o data, profunzimea personajului și a arhetipului matern inoculat. Jung făcea referire tot la trei aspecte esențiale ale figurii inconștiente colective a mamei, „adică bunătatea ei care îngrijește și hrănește, emoționalitatea ei orgiastică și întunecimea ei htonică"[152]. În mod deloc suprinzător, Caddy le posedă pe toate într-o manieră pură atunci când citim despre răbdarea și atenția pe care le dedică fratelui întârziat mental, se aventurează plină de un curaj bizar la întâlniri sau în interacțiuni cu trăsături erotice sau este observabilă pentru Benjy de multe ori prin apropierea ei față de sol, de pământ.

Tipologia unică a proiecțiilor lui Benjy, mai ales în relație cu tot ceea ce înseamnă simbol în câmpul percepțiilor sale, poate face obiectul unei abordări complet diferite, unice, de arhetipologie sau de mitocritică. De pildă, „pământul era tare, brăzdat și zgrunțuros", prin lentila psihanalitică sau a psihologiei jungiene arată particularitățile unui *imago matern*, inaccesibil, alienat și complet opus atributelor care

[151] *Ibidem*, p. 18-19.
[152] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 100.

se încadrează într-un registru comun, colectiv al imaginii materne. În egală măsură sursă a Erosului, dar și a lui Thanatos, arhetipul matern în opera lui Faulkner suferă o mutație fundamentală prin aproape exclusiva lui raportare la pulsiunea de moarte. Pământul, ca simbol, în relație sau nu cu metafora feminității, este lipsit de fertilitate și străin celor care, aparent, l-au ocupat și îmblânzit. Trăind într-un univers interior populat cu imagini și simboluri, Benjy nu poate proiecta asupra pământului niciuna dintre trăsăturile care să evoce viață sau vitalitate, ciclicitate, renaștere. În schimb, „… nu plângeam, dar pământul nu stătea locului…”[153] sugerează absența exercițiului și a trăirii în umbra protectoare a maternității constante.

Dar, nu doar prima secvență a romanului pune imagoul matern în relație cu Caddy și dimensiunea htonică a arhetipului. Quentin, de pildă, o poate observa pe sora sa într-o ipostază similară cu cea oferită de fluxul narativ interior al lui Benjy: „m-am ridicat ea s-a așezat pe pământ cu mâinile împreunate strângându-și genunchiul”[154]. Nu ne vom hazarda în analiza unei singure scene, indiferent de sugestiile ei de natură ritualică, însă trebuie să evocăm, încă o data, densitatea și ombilicala legătură a imagoului matern cu pământul, așa cum o pune în discuție C. G. Jung atunci când se întreba „ce s-a întâmplat oare cu legătura, atât de caracteristică pentru imaginea mamei, cu pământul, cu întunericul și cu abisalitatea omului corporal, a cărui natură pulsională și pasională este animalică…”[155]? Și, totuși, Faulkner răspunde la această întrebare, propunând o tipologie umană în egală măsură dominată atât de instincte, cât și asumată, conștient, ca revoltă. Caddy, aproape în aceeași manieră ca Grete, sora lui Gregor din *Metamorfoza* lui Kafka, distanțată fizic de un spațiu imposibil de acoperit, joacă un rol autentic, în sensul economiei arhetipului. De la blândețe și atenție, milă și compasiune, la distanțare și uitare, rece ca însăși iarna uscată care acoperă cele mai multe secvențe ale lentului proces de dispariție a familiei Compson. Dualitatea viață–moarte este susținută de ultima parte a romanului, discutată deja, în relație cu moartea familiei, chiar în

[153] William Faulkner, *op. cit.*, p. 20.
[154] *Ibidem*, p. 145.
[155] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 126.

ciuda unei naşteri în afara căsătoriei. Analiza unui arhetip de tip mandala, ca majoritatea celor care aglomerează cercetările lui Jung, pune în centru o pată verde, „viaţa în sens htonic”[156], ceea ce arată, dacă mai era nevoie, ambivalenţa personajului feminin proiectat de Faulkner, cu rădăcini în pulsiunea vieţii, dar şi în cea a morţii.

De pildă, în capitolul destinat lui Benjy, acolo unde simbolurile sunt cu precădere de influenţă inconştientă, necontaminate de exerciţiul cultural specific procesului cumulativ al dezvoltării umane, putem afirma că noaptea şi dispariţia luminii este, pentru imaginarul simplu, cu trăsături „primitive” al lui Benjy, metaforă a morţii şi a dispariţiei tuturor lucrurilor, motiv pentru care bărbatul-copil nici nu are noţiunea procesului de *înnoptare*: „Camera s-a făcut neagră. *Caddy mirosea ca pomii*”[157]. Prin urmare, o neobosită asociere a celor două dimensiuni. Mai extragem din text două exemple relevante unde personajul feminin este încărcat cu notele registrului morbid, dar şi cu cele ale vitalităţii:

> „Caddy şi cu mine am alergat [...] şi Caddy s-a aşezat în genunchi *în întuneric* şi m-a ţinut în braţe [...] ne-am dus în bucătărie şi am aprins lumina şi Caddy a luat săpunul de rufe şi s-a spălat pe gură [...] *Caddy mirosea ca pomii*”[158] (s. n.).

> „Caddy mirosea ca pomii.
> *Mirosea ca pomii. În colţ era întuneric*...”[159].

Nu am fi primii care să observe că ceva din structura personajului are natură zoomorfă, cu trăsături mai degrabă apropiate regnului animal, decât celui uman. Edna Brown, într-o cercetare de orientare jungiană a romanului *Zgomotul şi furia*, invoca întocmai cuvintele scriitorului american care-şi numea personajul „an animal”[160]. Asemeni oricărui animal, concluzionează cercetătoarea, Benjy dezvoltă simţuri inaccesibile oamenilor, mirosul fiind unul dintre ele şi poate cel mai

[156] *Ibidem*, p. 369.
[157] William Faulkner, *op. cit*., p. 41.
[158] *Ibidem*, p. 44.
[159] *Ibidem*, p. 65.
[160] Edna Brown, „A Jungian Analysis of The Sound and the Fury: Faulkner and the Four Functions”, vezi http://www.semo.edu/ cfs/teaching/17677.html.

vizibil pe parcursul romanului. Totuși, capacitatea sa de a atribui, prin miros, în mod corect semnificații, prin corelații care intră în sfera percepțiilor normale, față de natura simbolică a proiecției pentru Caddy nu susțin ipoteza, chiar dacă ea aparține scriitorului. În mod cert, de pildă, Melville nu a știut că romanul său cel mai cunoscut încifrează un arhetip și o acțiune de o valabilitate permanentă și universală speciei umane. Aceeași afirmație este valabilă și pentru literatura lui Dostoievski, dar și pentru cea a lui Faulkner. Scriitorii devin, prin nevoia lor de a împărtăși un mesaj, unelte mânuite de inconștientul generator de metafore și de imagini. Prin urmare, dacă Faulkner își numește protagonistul primului capitol „doar un animal", animat de o viață instinctuală, simplă, nu înseamnă că demersul analitic trebuie să se folosească de o asemenea informație facilă pentru a sări etape și pentru a ușura sau simplifica abordarea textului.

1.5. Copacii în locul pădurii

Într-o lume a perspectivei, acolo unde fiecare pas trebuie orientat într-o direcție, integrată unui plan sau măcar voinței conștiente, vechea maximă „nu vezi pădurea din cauza copacilor" pare să fie doar în foarte mică măsură parte a ideologiei personajelor faulkneriene. Tocmai blocarea în detalii a eroilor lui Faulkner duce la situații care au rămas în literatura universală ca repere. De pildă, lungul drum al unei familii pentru a înmormânta mama / soția nu permite decât în mică măsură călătorilor să vadă dincolo de coșciugul cu trupul intrat deja în putrefacție, sub soarele indiferent al verii.

Romanul *Zgomotul și furia* este alcătuit din detalii, mai ales în primul capitol, în care scriitorul investește o considerabilă energie creatoare: le pune în context și în mijlocul acțiunilor simbolice. Acolo unde, în cadrul familiei Compson, pare să existe un plan pe termen lung, cum ar fi cazul lui Quentin, partea rațională, intelectuală a familiei, eșecul pândește sau își face loc pentru a bloca orice posibilă cristalizare sau focusare a atenției. În *Pe patul de moarte*, singurul plan concret, dus și la final prin îndeplinirea lui, este cel al tatălui care, imediat ce își îngroapă soția, fură banii unuia dintre copiii săi, își pune

dinți și se recăsătorește. În final, proiectul devine vizibil prin materializarea lui. Astfel, „Ei au dăinuit", referitor la cei de culoare, care au servit familia Compson ani la rând, vorbește, implicit, despre această neputință structurală de a proiecta pentru viitor propriul Eu, într-un sistem vast ca o rețea de alegeri orientate spre scopuri concrete. Nevroza mamei, probleme cu băutura, sugerate subtil în câteva secvențe în care sticla este fie ascunsă, fie mânuită cu grijă, arată o putere de contagiune și de distrugere ieșită din comun pentru întreaga entitate, formată din membrii familiei Compson. Viitorul pare să nu existe pentru ei, din motive inexplicabile, fiind prinși într-o pulsiune de moarte care le guvernează fiecare alegere. Benjy suferă de o întârziere mentală gravă, Caddy este animată de credința unui blestem care umbrește întreaga familie și alege o cale erotică, superficială, Quentin se sinucide, împins de o tipologie sensibilă, oricum greu compatibilă cu viața, iar Jason este indiferent în privința relațiilor cu sexul opus, interesat doar de registrul financiar. Calea spre Eros și spre viață, pădurea, este blocată pentru membrii familiei Compson de mulțimea de copaci, detalii și alegeri din care sau de care nu se mai pot desprinde. Când tatăl îi oferă lui Quentin un ceas și îi spune că acesta este cimitirul tuturor speranțelor, într-un sens cât se poate de kafkian, îl osândește pe fiul său la o moarte lentă. „Nimic nu se schimbă" pare să fie, uneori, mesajul detaliilor care îi blochează pe eroii romanului. Sau evoluția este inaccesibilă unei categorii de oameni, în ciuda capacității umane universale de a se adapta, schimba și supraviețui: Caddy, Jason, Benjy, chiar dacă cel din urmă, structural incapabil să se schimbe, arată întocmai dimensiunile blocajului în comportamente thanatice, închise în fața schimbării sau modificării lor. Nu există, așadar, un tablou, o idee a familiei, generatoare a forțelor vitale, care să asigure mișcarea în aceeași direcție. În schimb, există, și romanul surprinde aceasta în manieră exemplară, elemente de compoziție a picturii întregi, aproape la fel de importante, spre care eroii se îndreaptă cu toate energiile, într-un neant neperceput, față de care, oricum, atunci când se conturează, rămân indiferenți.

Cel mai puternic stimul, după cum am precizat, este și cel care intră în conștiința lui Benjy, cum ar fi, de exemplu, frigul. Ca realitate

care persistă și care nu poate fi ușor înlocuită, prin efectele acestuia asupra corpului și asupra tuturor proceselor fiziologice, frigul se înregistrează eficient în câmpul percepției protagonistului. Frigul sau noroiul, murdăria la modul general, sub forma unui stigmat, care marchează întreaga colectivitate, sau, dacă ne referim la noroi, cu precădere personajele feminine, joacă un rol cheie în mijlocul tuturor acțiunilor care, așa cum am arătat, duc spre moartea și dispariția unei întregi linii, de la părinți, copii și nepoți. Prezent mental, capabil să recepteze discuțiile care îl privesc și nu numai, Benjy resimte doar ceea ce are asupra lui un impact cu adevărat acut. Condus de Caddy după o plimbare prin frig, pentru a se încălzi împreună în casă, eroul înregistrează trecerea din exterior în interior într-o formă metaforică: „am fugit în sus pe scări, din frigul luminos în frigul întunecos”[161].

O diferență, care merită măcar observată, se configurează între cele două lumi, cu ecosisteme diferite, cel puțin din perspectiva rolului jucat de condițiile atmosferice pentru familiile Compson și Bundren. În vreme ce pentru primii iarna este de neoprit, într-o acțiune de penetrare a câmpului intim și a spațiului sacru de locuit, amorțind și anunțând extincția, pentru familia Bundren, preocupată de îndeplinirea ultimei dorințe a mamei, vara toridă și nemiloasă cu trupul răposatei prefigurează căsătoria tatălui, sub impulsul vieții, aproape la fel de indiferent precum cel al morții.

Când doamna Compson îi vorbește lui Benjy, ghilimelele nu înseamnă în contextul scriiturii folosite de Faulkner în roman decât că femeia sau cineva, de obicei, vorbește. Înțelegerea, în mod obișnuit pentru toate celelalte texte, implicită, lipsește aici, cel puțin în cazul primului capitol. Atunci când mama i se adresează bărbatului-copil, de treizeci și trei de ani, prin cuvintele „copilul meu, săracul de tine, copilașul meu...”[162], cititorul are la dispoziție doar câteva pagini pentru a înțelege că destinatarul afecțiunii pline de compătimire este absent și incapabil să integreze asemenea manifestări umane. Cu toate acestea, o nouă direcție a discuției se poate deschide în momentul în care mama

[161] William Faulkner, *op. cit*., p. 8.
[162] *Ibidem*, p. 9.

proiectează asupra fiului său, în mod exclusiv, pe toată întinderea romanului, doar trăiri, gânduri și formulări care evocă boala, destinul tragic și interdicțiile în privința singurului fel de manifestare a fiului său bolnav. O *autoîndeplinire a profețiilor*, așa cum a fost ea discutată de Rosenthal și Jacobson, blochează în mod definitiv orice posibilă evoluție a celui afectat cognitiv.

În cazul primului capitol, discursul receptat de erou, ca un perete spongios în care sunetele intră fără a provoca niciun ecou, nicio reacție, devine un mijloc surprinzător de eficient în a creiona clar limitele și capacitățile lui Benjy de a înțelege. Niciun semn de punctuație nu marchează discursul, ceea ce oglindește, cu o eficiență niciodată pusă în valoare înainte de Faulkner, măsura liniară a universului în care protagonistul trăiește. Fără întrebări sau afirmații, fără constatări sau lamentații, doar cuvinte înlănțuite și gesturi care au semnificație numai în măsura în care (nu) îi deranjează universul simbolic. Detaliile par să existe pentru toată familie Compson, dar nu și pentru ecuația existenței lor, un plan general care să includă membrii familiei, ca un tot. Felul unic al lui Benjy de a vedea lumea în care trăiește, câte un element separat pe rând, cu o concentrare absolută pe floare sau creangă, de pildă, este legat ombilical de modalitatea întregii familii de a gestiona fiecare element nou din viața lor comună, cum ar fi vânzarea pășunii și terenului de golf pentru a-l susține pe Quentin la Harvard.

Ca tipologie psihologică pură, rezultat al tuturor influențelor propriei familii, personajul central al primului capitol este, înainte de orice, materializarea grupului restrâns din care face parte, după cum propune și Jung în vasta sa analiză a tipurilor psihologice: „unui copil, firește, cuvintele mari ale părinților săi i se impun; se nutrește chiar convingerea că el ar putea fi astfel educat. În realitate, educația o face viața părinților, iar cuvintele și gesturile pe care ei le adaugă nu fac decât să-l zăpăcească pe copil”[163]. Credința mamei, doamnei Compson, că propria viață este sub semnul unui blestem sau al unor semne rele, devine abandon la limita suspendării oricărei responsabilități de familie.

[163] C. G. Jung, *Tipuri Psihologice,* traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Humanitas, 1997, p. 437.

Când spune „nimeni nu-și poate închipui cât mi-e de groază de Crăciunul ăsta. Nimeni nu mă crede. Eu nu sunt femeia care să reziste la loviturile soartei. Aș vrea să fiu mai tare – pentru Jason și pentru copii”[164], în câmpul mental și al dinamicii de familie, moare, așa cum o face și cealaltă mamă, a copiilor Bundren, lăsând în urmă o ultimă dorință, la fel de simbolică și plină de semnificațiile ratării, ca însăși rolul matern artificial resimțit, aceea de a fi îngropată la o considerabilă distanță de casă, alături de părinții ei, dar nicidecum în preajma familiei actuale.

Trebuie să poposim pentru scurt timp asupra unui aspect pe care doar l-am anunțat, dar nu și discutat: tipologiile psihologice propuse de C. G. Jung și propria afirmație, conform căreia Benjy ar reprezenta un tip psihologic de o puritate crescută. În vasta sa demonstrație analitică, Jung prezintă trăsăturile de bază, dar și pe cele secundare, la fel de importante, ale celor două tipologii umane, *extravertit* și *introvertit*. Eroul nostru, ca și frații săi, mai puțin Caddy, se încadrează categoriei introvertiților, închiși prin factori de neînduplecat în propriul sistem de receptare și de interpretare a lumii. Reduși și fixați într-o subiectivitate absolută, mai ales în cazul lui Benjamin, sistemul lor de valori, fără legătură cu cel social, în mod comun acceptat de grup, nu permite nicio intrare, dialogul veritabil sau vreo modificare.

Tipul psihologic, afirma Jung, „acceptă greu că ceea ce este limpede pentru el nu este limpede și pentru ceilalți. Stilul îi este de cele mai multe ori îngreunat de tot felul de adaosuri, limitări, prevederi, îndoieli...”[165], fiind în mod obișnuit tăcut sau înconjurat de oameni care nu îl pot înțelege și dezvoltându-se ca un „celibatar mizantrop cu inimă de copil”[166]. Reperele propuse de Jung tipologiei introvertite descriu fidel reflexele inconștiente sau conștiente ale bărbaților din familia Compson. Incapacitatea lor de a întreține relații cu partenere (sau refuzul lor, care trebuie privit tot prin intermediul neputinței) este îndeaproape secondat de felul unic de raportare la viață, prin intermediul simbolurilor, simple, complexe sau de natură financiară, ale

[164] William Faulkner, *op. cit*., p. 9.
[165] C. G. Jung, *op. cit*., p. 417.
[166] *Ibidem*.

căror semnificații rămân străine celorlalți. Amintim, aici, că pentru Jason banii, chiar și atunci când lipsesc, determină reprezentări totemice, față de care manifestă, pe rând, fie supunere, fie indiferență, fie ură. În privința lui Benjy, este dincolo de îndoială că sintagma propusă de Jung, „inimă de copil", i se potrivește perfect. Pentru Quentin și Jason, însă, ar trebui făcute câteva precizări, mai ales privind conflictul și imaturitatea sexuală pe care cei doi par să le demonstreze, niciodată stăpâni pe sentimentele proprii și alegând căile simple atunci când registrul afectiv este supus stresului și presiunii alegerilor. În sine, faptul că romanul trece sub tăcere și aproape nu sugerează nicio relație intimă, potențială, pentru cei doi frați, propune aceeași blocare specifică dimensiunii infantile. Regresia inoculată tipologiei, remarca Jung, se poate manifesta și în codul vestimentar asumat, fie neîndemânatic, fie penibil de îngrijit, fie „remarcabil de nepăsător, de o naivitate copilăroasă"[167]. Prin prisma acestor considerații, Benjy este aproape de tipul pur al introvertitului, iar frații săi, stăpâni pe unelte de comunicare avansate, sunt similari, prin destinul și blocajele lor, fratelui batjocorit și demn de milă.

O adevărată lume de simboluri proiectează scriitorul american în roman și în relațiile sociale sau de familie ale protagoniștilor săi. Pentru Benjy, Quentin sau Jason, detaliile, micile amănunte, par întotdeauna cu adevărat importante, față de marea scenă a vieții, care cere o privire de ansamblu, interzisă structural lui Benjy, dar intangibilă fraților săi din cu totul alte rațiuni. O floare, o roată sau o statuie, un ceas, umbra sau banii devin forme exterioare, găsite de inconștient în armonie cu nevoia sa de a comunica, de a se manifesta. Majoritatea psihanaliștilor și a specialiștilor în comunicare, mai ales de orientare psihologică și antropologică, au căzut de acord că, atunci când se vorbește despre simbol, „ținem seama de la bun început de inconștient"[168], după cum afirma Jung. Neobosit, fără să existe o diferență fundamentală între oameni, inconștientul, infantil sau adult, își exercită presiunea asupra felului în care oamenii receptează și interpretează lumea, sau, în

[167] *Ibidem*.
[168] *Ibidem*, p. 142.

cuvintele psihanalistului elvețian, „*apare întotdeauna în obiecte*, căci orice inconștient se proiectează”[169].

Să fi proiectat la rându-i și scriitorul un personaj înzestrat cu trăsăturile unui simbol mai degrabă decât cu cele ale unui om? Mircea Mihăieș răspunde indirect atunci când arată că Faulkner a avut, cu adevărat, în copilăria sa, modelul unui Benjy, prin intermediul prieteniei mamelor. „William se ocupa”, arată Mihăieș, „cu o nesfârșită răbdare, de copilul retardat, ajutându-l să taie foile de ziar și să le așeze în teancuri”, sau, alteori, în cazul zilelor frumoase, „se jucau în curte, care era înconjurată de un gard de fier înalt de doi metri, în așa fel încât copilul să nu poată ieși și să fie astfel apărat de străini”[170]. Existența unei figuri reale, dar și destinul tragic, printr-un incendiu provocat chiar de adolescentul atins de afecțiunea necunoscută, stabilesc la nivelul imaginarului și al proceselor cognitive, inevitabil, un conflict care își găsește soluționare cu mult mai târziu, prin exprimarea suferinței percepute de tânărul William, cu intuiția specifică oricărui copil.

Nașterea unui copil trebuie pusă într-un context mitic pentru a-și arăta valențele simbolice. Dincolo de instinctul care a asigurat, de bine, de rău, mai degrabă decât în mod echilibrat, continuitatea speciei umane, există o colecție impresionantă, cu rădăcini în toate culturile, privind relația naștere–erou. Însăși „natura simbolului mântuitor este aceea a unui copil”[171], afirmă Jung, atunci când pune acțiunea cu rol fundamental în existența speciei în context mitic, observând că naivitatea și lipsa oricărei premise, specifice copilului, caracterizează și simbolul. Fără să speculăm un filon creștin în opera faulknneriană, se cuvine, totuși, să remarcăm că scriitorul american se folosește de *purgatoriul terestru* atunci când personajele sale trebuie să se curețe pentru a muri sau a trăi mai departe, eliberate de povara greșelilor și a derapajelor morale. Cum altfel am putea înțelege logica drumului prea lung din *Pe patul de moarte*? Slăbiciunile mamei sunt egalate doar de cele ale tatălui și ale copiilor, într-un alt exemplu de familie în care

[169] *Ibidem*.

[170] Mircea Mihăieș, *Ce rămâne. William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, p. 457.

[171] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 284.

adezivul membrilor reprezintă un amestec de cea mai îndoielnică proveniență și calitate. Cu toții trebuie să treacă prin lungul drum spre localitatea natală a mamei și soției Bundren, vii sau morți, pentru a putea porni ce a mai rămas din viață, de la capăt; tatăl este primul în acest sens. În privința personajului feminin, în cele două romane, apare cu destul de mare claritate o metaforă pe care Charles Mauron[172] ar fi numit-o, pe bună dreptate, *obsedantă*, în căutarea *mitului personal* al creatorului. Caddy, mama ei, doamna Compson și Addie alături de Dewey Dell Bundren, din *Pe patul de moarte*, par să aibă în comun ceva din libertatea sau elasticitatea sistemului moral, discutat parțial aici în raport cu Caddy Compson. Angoasa sau ipohondria patologică a mamei fraților Compson, nevoia masochistă de a suferi ascunde, în contextul celor două opere, o greșeală, un derapaj sau un păcat imposibil de mărturisit sau de asumat în mod conștient – incestul sau adulterul. În acest sens, este mai mult decât o propunere evidentă, sub semnul unei pulsiuni prezente între frați și Caddy, dar din descrierea personajelor feminine în *Pe patul de moarte* ajungem la concluzia că atât mama, cât și fiica și-au asumat o libertate sexuală, coordonată de un principiu al plăcerii complet indiferent la normele sociale. Unul dintre frații Bundren, este, de fapt, rodul unei relații sexuale în afara căsătoriei, cu un pastor, iar Dewey Dell este, după cum aflăm pe parcursul lungii călătorii, însărcinată și găsește drumul spre oraș foarte potrivit pentru a face o întrerupere de sarcină.

Există, așadar, un bogat bagaj în inconștientul femeilor proiectate de Faulkner în operele sale, pentru care scriitorul pare să se simtă în mod direct responsabil. Suferința lor, asumată într-o manieră care nu permite oricum altă atitudine (nevroză, angoasă, chin prin apă și prin foc sau de-a dreptul moarte), aduce atât eliberarea personală, cât și pe cea cu mult mai importantă, purificatoare, a ținutului imaginat, Yoknopatawpha. Întrezărim, printre suferințele personajelor feminine și nu numai, un scriitor jucând rolul unui domnitor preocupat de traiul ținutului pe care-l guvernează și-l administrează, materializare artistică

[172] Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

a nevoii lui Sancho Panza de a domni și de a conduce un teritoriu, indiferent de mărimea și valoarea lui.

Detaliile interesează în opera lui Faulkner mai mult decât mesajul central care, oricum, s-ar putea argumenta că lipsește. Din interiorul fiecărei scene de familie sau pur și simplu al scenelor care presupun o dinamică socială, de grup, se desprinde cel puțin câte un element care exercită o atracție gravitațională a atenției cititorului. Uneori în formă latentă, alteori la vedere, printre rânduri, detaliile sau simbolurile construiesc o scriitură densă, deschisă semnificațiilor ca un puzzle care poate fi rezolvat în nenumărate feluri. Nu există o destinație care să încheie cu adevărat travaliul lecturii romanului, chiar dacă unii dispar și alții dăinuie, purtând povestea celor care nu au reușit să supraviețuiască. Ordinea ținutului Yoknopatawpha ține de legi ale schimbării, neobosite și care pot proiecta mai degrabă o dezordine, haos necesar începuturilor. Ceea ce pune tărâmul lui Faulkner în ipostaza, deloc comodă, a genezei permanente, prin apariție și dispariție, o *mandala* jungiană care descrie perfect începutul, parcursul și atât de importanta dispariție, într-o ciclicitate împărtășită la nivelul inconștientului colectiv de toate culturile lumii. Dacă am afirma că „nimic nu-i ceea ce pare, mai ales în prima parte, dedicată lui Benjy", o oarecare banalizare a chestiunii s-ar contura deasupra tuturor considerațiilor făcute, printr-o generalizare sterilă și fără țintă. Cu toate acestea, chiar așa este! Într-un fragment unde familia se pregătește să plece cu trăsura în oraș, avem viziuni și simboluri diferite (prin capacitatea de receptare și de interpretare a lor, subiectivă și „contaminată" de educația și cultura diferită), dar și tuse mari, vizibile, ale ipohondriei.

> „*N-ai de gând să taci cu zbieretele şi smiorcăitul ăsta, a spus Luster. Nu ți-e ruşine să tot ragi aşa. Am trecut pe lângă casa trăsurii unde era trăsura. Avea o roată nouă*.
> [...]. «Rabla asta are să se facă bucățele cu voi într-o zi. Uite ce roți are» [...].
> «Mie mi-e frică », a spus mama..."[173].

[173] William Faulkner, *op. cit*., p. 10.

Trei fragmente, unite prin elemente de relație, dar care aparțin unor viziuni interioare diferite. În italice, peste tot în prima secțiune, percepe Benjy. Pesimismul privind starea trăsurii și atenționarea privind roțile (la polul opus, după cum ne-am obișnuit deja, în doar câteva pagini, față de ce percepe Benjamin) îi aparțin femeii de culoare, numită în general Dilsey. Ultima parte, din care am selectat trăsătura fundamentală a tipologiei, îi aparține mamei fraților Compson și este în armonie perfectă cu economia psihologică a figurii materne, dominate de ipohondrie, sentimente ale predestinării și ale blestemului.

Pentru început, trebuie remarcată prezența unui simbol față de care sau spre care protagoniștii proiectează trăiri și credințe diferite. Benjy observă o roată nouă la trăsura în care trebuie să urce, Dilsey, primul imago matern, detașată prin natura discursului de un potențial destin al familiei, valorizează roțile, prin urmare, întreaga trăsură, negativ. În cele din urmă, cel de-al doilea imago matern (în condițiile în care Caddy reprezintă cea de-a treia reprezentare faulkneriană a maternității), tot în urma unei analize a obiectului din fața sa, își manifestă angoasa și frica de un accident, atât în relație cu trăsura, dar, poate mai important, în relație cu factorul uman – cine anume urmează să o conducă: „«Cred c-ați putea să-mi găsiți un vizitiu măcar o dată pe săptămână. Dumnezeu știe că nu cer prea mult»”[174]. Continuarea scenei, în care doamna Compson își manifestă frica, din nou, urmată de un masochism fatalist, ca spectrul unei dorințe de moarte colectivă, cristalizare perfectă a pulsiunii thanatice, „poate că așa ar fi cel mai bine pentru toți”[175], interesează mai puțin în comparație cu atenția personajelor pentru roată sau roți. Oriunde ne-am îndrepta atenția, pentru a primi confirmări, Jung, Durand sau Evseev, constatăm fără surprindere că roata se încadrează în formele mentale inconștiente ca un arhetip de tip mandala.

Evseev, pentru început, aduce o contribuție interesantă simbolului atunci când afirmă că, pentru unele culturi, prezența a patru axe sau spițe, în interiorul roții, sugerează atât puncte cardinale, cât și cele

[174] *Ibidem*.
[175] *Ibidem*.

patru anotimpuri, în timp ce „un gen de roată este, de fapt, și cadranul unui ceas”[176]. Altfel, putem propune obsesia lui Quentin pentru timp, inoculată de modelul comportamental și mental primit din partea tatălui, cristalizat pe simbolul ceasului, ca pe o pulsiune căreia nu-i poate rezista, atunci când vedem că ceasul, ca și roata carului, sugerează, cu subtilitatea mesajului formulat inconștient, același lucru. Cercul, o traducere simplă a termenului *mandala*, se află în capătul liniei „totalității temporale și al reînceperii”[177], ceea ce întărește ipoteza de la care am pornit atunci când am afirmat că spațiul imaginat de Faulkner, în toate romanele sale, este unul al schimbării, al transformării, prin intermediul unei succesiuni fundamentale oricărei existențe: viață–moarte. Dilsey și doamna Compson proiectează același spectru thanatic, dar în forme diferite, receptate și interpretate diferit. „«Rabla asta are să se facă bucățele cu voi într-o zi. Uite ce roți are»”, în rostirea femeii de culoare, formulează același mesaj cu doamna Compson, care, într-un respiro cu rădăcini directe în inconștient, fără nici cea mai mică rezervă din partea rațiunii, proiectează cu clarviziune ceea ce se și întâmplă:

> „«Mie mi-e frică», a spus mama. [...] Dilsey a ajutat-o pe mama să urce în trăsură. «Poate că așa ar fi cel mai bine pentru toți», a spus mama.
> «Nu ți-e rușine să vorbești așa», a spus Dilsey”[178].

Dezastrul potențial, prevăzut de Dilsey care nu se urcă în trăsură alături de membrii familiei Compson, este perceput la modul pasiv de toți ceilalți și nu suportă nicio comparație cu imaginea propusă de mama fraților Compson, a morții inevitabile, chiar salvatoare, obiect al dorinței inconștiente.

Roata, susținea Durand, se conjugă „cu simbolismul carului și al călătoriei siderale [...] emblemă a devenirii ciclice, rezumat magic care îngăduie dominarea timpului, adică prezicerea viitorului”[179]. Umbra lui

[176] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 519.
[177] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 317.
[178] William Faulkner, *op. cit*., p. 10-11.
[179] Gilbert Durand, *op. cit*., p. 317.

Thanatos, așternută imaginar de cele două femei, cu atributele oracolului antic, face parte din registrul unei intuiții atât de subtil construite în roman încât suntem tentați să o punem mai degrabă în relație cu inconștientul creator al lui Faulkner, dominat, în mod evident, la fel cu cel al personajelor sale, de arhetipuri și figuri mitice sau simbolice.

În viziune jungiană, relevantă este aceeași cvadratură a cercului, care sugerează cele patru puncte de orientare, coordonate de unul invizibil, aflat în centrul oricărei forme de tip mandala și care are un corespondent în interiorul psihicului uman, ca „centru al personalității, un fel de loc central în interiorul sufletului, la care se raportează totul [...] totodată o sursă de energie”[180]. Putem privi inconștientul ca far sau reper al întregii personalități, rezervor permanent al pulsiunilor, dar și generator al simbolurilor și al acțiunilor în plan oniric sau real (cu toate că, dacă am acceptat tezele psihanalizei freudiene și nu numai, realitatea visului, cu mult mai intimă și direct din inconștient izvorâtă, rămâne pe bună dreptate cel puțin la fel de relevantă ca toate comportamentele din starea de veghe). Energia centrului, susține Jung, „se revelează în constrângerea și imboldul aproape irezistibil de a deveni ceea ce suntem, așa cum fiecare organism trebuie să ia, indiferent de împrejurări, forma care este specifică naturii lui”[181].

Ciclicitatea, prin urmare, nu este singura trăsătură a arhetipului mandala, prezent prin intermediul tuturor reprezentărilor circulare de la începuturile culturii și civilizației umane. Sau semnificațiile, între care și cele thanatice, alături de cele ale Erosului, se completează într-o țesătură cu o densitate ridicată, prin care se trece doar grație eforturilor analitice sau demersurilor hermeneutice. Ciclul *existență–distrugere* sau *dispariție* presupune forme variate și complexe de metamorfoză umană, în orice caz, procese de transformare care, asemeni unor fluvii de neoprit, duc spre singura direcție disponibilă, scop inconștient al vieții – *moartea*. *Cercurile* lui Faulkner inoculează întocmai această dimensiune a fondului psihologic proiectat în text, prezent în Antichitate sub forma *destinului tragic*. De neocolit, tipologiile umane

[180] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 411.

[181] *Ibidem*.

parcurg poteca sinuoasă, dar instinctual simțită și găsită, a metamorfozei și a lentului proces thanatic al dezintegrării. La Kafka, același proces prin care trece Gregor Samsa, este descris în nuvelă doar în ultima sa parte, în metafora ultimei faze a dispariției sale prin alienare. Faulkner este preocupat, pe de altă parte, de *lungul drum*, în sine arhetipul labirintului, al îndepărtării de pulsiunea vieții, pe care membrii familiei Compson îl parcurg ghidați de vidul thanatic inconștient a cărui atracție face parte din însăși principiul vieții lor. Mandala, sub formele ei diferite, ceas sau roată, dezvăluie imunitatea personajului central al primului capitol, Benjy, prezent într-un spațiu fără reperele trecutului sau ale viitorului, constant ca însăși timpul, în siguranță față de procesele transformării, atât de contagioase pentru ceilalți membri ai familiei sale. În vreme ce el rămâne în centrul personalității sale, arhetip uman, necontaminat de efectul narcotic și cumulativ simbolic al maturizării și al proceselor evolutive, ceilalți membri ai familiei orbitează în jurul centrului propriu, sub influența atracției exercitată de punctul final, al încheierii procesului devenirii. Nevroza, ipohondria și fatalismul părinților, contagios pentru copii, provoacă unde din ce în ce mai mari pe măsură ce aceștia se îndepărtează de momentul producerii lor. Quentin și Jason cresc incapabili să lege relații sociale normale, la modul general, obsedați de formele simbolice care există latent în inconștient, în vreme ce Caddy, adaptată la suprafață, dar urmărită de spectrul unui blestem (la care singură se raportează și spre care singură își construiește calea), face toate alegerile pentru a sfârși în aceeași singurătate care încheie existența unei familii în ținutul imaginar, dar cât se poate de prezent, Yoknopatawpha. Într-o manieră metaforică, în armonie cu ipoteza psihanalitică a naturii inconștientului uman, Benjy devine personaj exemplar, unic în literatura universală și prin faptul că, limitat și incapabil să exprime cele mai multe dintre trăirile sale, descrie tabloul psihologic în care conștientul și Supra Eul lipsesc, lăsând loc în centru unui despotic, necenzurat și egoist, inconștient. În mai multe rânduri, vocile narațiunii îl descriu pe Benjy ca pe un animal. Când folosim cuvântul „egoist", în relație cu personajul, avem în vedere nu trăsătura umană atât de fertilă artei, pentru descriere sau analiză, ci acea valență

inconștientă, prea îndepărtată față de acțiunea educației și a oricărui proces de domesticire a lui *homo sapiens*. Animalică, prin urmare, indiferentă la marea schemă, dacă există, în definitiv, așa ceva, în absența aceloraşi proiecții umane, individuale sau colective.

Lumea lui Benjy este formată *doar* din detalii, fiecare cu o încărcătură simbolică veritabilă, cu rădăcini în lumea arhetipurilor și a reprezentărilor inconștiente. Vede doar o singură roată la trăsură, altfel față de ceilalți, nouă, pentru că este singurul personaj din roman cu desăvârșire în interiorul conceptului de *alteritate*. Experimentează la nesfârșit, trăiește o viață întreagă sub umbra sentimentului de a fi diferit, chiar dacă nu are conștiința lui. Capacitatea lui de a observa doar o singură roată la trăsură devine un indiciu important, ca umbra sau un detaliu cromatic sugestiv în pictură, privind natura profundă a singurătății în care trăiește, întreruptă din când în când de flacăra focului, de o floare sau de Caddy. Limitat doar la două unelte de comunicare, într-o lume, aceeași și în Yoknopatawpha și în afară dintotdeauna, incapabilă sau prea puțin disponibilă, dispusă să i le recepteze și decodifice, proiectează ca într-un desen pe care nu-l poate contura, dar îl percepe gata făcut, trăiri, senzații și o întreagă paletă de informații senzoriale.

Quentin, în același registru al arhetipului mandala, trăiește într-o lume a acțiunilor simbolice, complet străine lui Benjy. Ambii frați sunt supuși acțiunii exercitate asupra lor de centrul cercului: în vreme ce Benjy nu mai poate suferi nicio transformare, înghețat într-o fază de evoluție, captiv într-un corp din ce în ce mai străin odată cu trecerea anilor, Quentin duce câte o luptă pe rând, cu răbdarea unui martir fără credință, care știe că drumul așternut în față are un final previzibil, spre care șovăie cu pasul totuși sigur. Faulkner descrie zbuciumul interior al studentului la Harvard, cu experiența scriitorului care știe din interior cum se simte cea mai neagră depresie, la limita disperării care l-ar face pe Benjy să urle, eliberând măcar o parte din suferință. Blocajul lui Benjy, doar la o singură formă de manifestare, are un corespondent fascinant în cazul lui Quentin, condamnat să acționeze doar în relație cu simboluri, deci cu sensuri profunde, spre care se apleacă fără a mai avea răgaz să trăiască viața de fiu, tânăr, student sau de frate. Fiecare

acțiune întreprinsă de protagonistul celei de-a doua secțiuni este corelată de existența cel puțin a unui simbol față de care tânărul trebuie să se apropie pentru a încerca să-l înțeleagă, pentru a se elibera de povara nevoii de a găsi sens în imaginile sale interioare.

De pildă:

> „M-am dus la masa de toaletă și am luat în mână ceasul, ținându-l încă cu fața în jos. Am izbit geamul de colțul mesei și am strâns cioburile de sticlă în palmă și le-am pus în scrumieră și am smuls limbile și le-am pus în scrumieră. Ceasul bătea mai departe. L-am întors cu fața în jos, cadranul orb și rotițele, ticăind înăuntru, n-aveau altceva ce să facă”[182].

O acțiune simbolică, dar care, în plan real, nu schimbă decât aspectul lumii, nu și ceva din profunzimea ei. Distrugerea ceasului, pioasa adunare a sticlei și a limbilor, nu împiedică funcționarea lui, rotirea indiferentă a mecanismului condamnat și el, la fel ca toate celelalte elemente ale tărâmului Yoknopatawpha, să joace rolul în continuare. Relevante sunt, mai ales în capitolul al doilea, incursiunile în memorie, compulsiva resuscitare a unor evenimente din trecut, care fie se potrivesc tematic celor din prezentul lui Quentin, fie îi întăresc într-o manieră subtilă, metaforică, sensul intim al trăirilor. Distrugerea ceasului, oricât de inutilă pare, generează o amintire studentului, în legătură cu fratele său, Jason, care primește, *tot din partea tatălui*, un breloc: „un binoclu de teatru în miniatură în care te uitai cu un ochi și vedeai un zgârie-nori*, o roată cu spițele ca o pânză de păianjen*”[183] (s.n.). Și Jason este, prin urmare, parte a familiei și a tipologiei psihologice supuse procesului de transformare, cu finalizare în dezintegrare. Abia acum este momentul să formulăm o ipoteză de cercetare nouă, pornind de la observația că imagoul patern este pus în relație directă cu cele mai multe dintre suferințele tinerilor și fiilor Compson. Ceea ce este dăruit, cu trăsăturile cadoului, se dovedește, atunci când vine din partea tatălui, un cal troian, obiecte cu încărcătură care în timp, nu dintr-o dată, erodează, macină mărunt în conștiința celor care îl primesc, cu naivitatea oricărui copil. În terminologia psihanalitică,

[182] William Faulkner, *op. cit*., p. 73.
[183] *Ibidem*.

gesturile fără sens, dar și procesul rememorării spontane, intră sub incidența inconștientului, în aceeași manieră în care activitatea onirică se folosește de imagini și acțiuni din cele mai neobișnuite, fără relație cu rațiunea sau cognițiile visătorului. Imaginea tatălui este nu doar constanta din spatele darurilor către fii, dar și metafora zeului care-i condamnă fără milă la moarte. Ceea ce nu se înțelege din prima lectură la Kafka, în *Verdictul*, devine mai clar prin înțelegerea particularităților relației dintre tată și fii. Prezența sa ca un spectru, de cele mai multe ori doar amintit, după cum, în *Totem și tabu*, fiii își visează tatăl omorât și consumat, capătă forme simbolice, onirice, prin prima imagine din brelocul binoclu: un zgârie-nori. Prin cercul lentilei, fiii pot vedea un turn și încă o roată, de această dată nu formată din patru puncte, ci din elemente care evocă incapacitatea de a scăpa, capcana, moartea.

Pornind de la sugestia lui Ivan Evseev privind punctele cardinale ale oricărui cerc, trebuie să punem tipologiile celor patru frați Compson într-o lumină nouă, astfel încât să devină evidente diferențele esențiale, de nuanță, pe lângă similitudinile greu de văzut la prima vedere, dar în mod cert existente între frați. Trei secvențe plus ultima, a unui narator colectiv, hibrid între scriitor și o femeie de culoare, Dilsey, martor și oracol, după cum am arătat, în fața ultimei etape din viața familiei Compson, alcătuiesc romanul *Zgomotul și furia*. Ne interesează, dar în mai mică măsură, coincidența că frații sunt în număr de patru, întocmai ca punctele cardinale, având în vedere că trăsăturile lor sunt, în termenii destinului sau ai inconștientului, similare.

1.6. Structura arhetipală a spațiului faulknerian

O structură arhetipală a spațiului poate fi observată în romanul lui Faulkner, care surprinde câteva zile din viața eroilor săi, cuprinse în cele patru capitole, cu nenumărate salturi în trecut, acolo unde psihanaliza a recunoscut cele mai importante surse ale tulburărilor psihologice. Partea de final, scrisă și adăugată romanului mai târziu, este singurul portal către viitor care permite cititorilor un acces spre evoluția și finalul procesului de transformare specific fiecărui personaj în parte. Cele patru secțiuni ale romanului sugerează patru direcții

fundamentale care, odată unite de o mandala, le aduce în același punct central. Gilbert Durand a susținut că fiecare punct cardinal poate fi asociat unor trăsături generale, personificat ca un element atât simbolic, cât și animat de viață. Astfel, în Nord și la Sud, vedea un „tărâm al frigului, al războiului, al morții", „în Est, „orient al lumii renăscute", „locul soarelui triumfător", și în Vest, „tărâm al misterului, al declinului" sau „locul feminin al misterului"[184].

Prin urmare, Benjy, fără nicio urmă de îndoială, în proximitatea frigului aproape permanent, atins de efectele sale, dar niciodată suferindu-le altfel decât la nivelul percepțiilor sale sinestezice și metaforice, este asociat direcției care a coordonat sau a reprezentat dintotdeauna punctul cardinal reper – Nordul. Triumful, supraviețuirea și ieșirea din umbră, specifică Estului, devin trăsăturile celor despre care am vorbit și despre care Faulkner spune în finalul romanului că „au dăinuit". Dilsey îi reprezintă pe cei vii, asupriți de prea multă vreme și, tocmai prin acest exercițiu, întăriți, îndârjiți să lupte în mod reflex, fizic sau mental, pentru existența lor. Mai rămâne punctul cardinal despre care Durand afirma că poate fi oricând asociat beznelor, adică „locul încrucișărilor, al sintezelor"[185] – Vestul. Este direcția celorlalte personaje, a tuturor membrilor familiei Compson, cu excepția lui Benjamin, acolo unde dispariția luminii lasă loc de manifestare tuturor instinctelor, pulsiunilor, de viață sau de moarte. Unite, punctele cardinale alcătuiesc, așadar, un cerc, un rotund despre care Jung afirma că este „acea mare comoară care zace ascunsă în peștera inconștientului și a cărei personificare este tocmai această ființă care formează unitatea superioară dintre conștiință și inconștient"[186]. Coordonata centrală a romanului, reperul întotdeauna asumat de toate personajele, rămâne Benjy, cu strigătul său gata oricând să rupă firul unei tăceri sau al unei acțiuni și chiar discuții care duc inevitabil spre moarte.

Spațiul perceput de Benjy nu este unul tridimensional, ci unul care poate fi înțeles prin intermediul simbolurilor accesibile oricărei minți private de educație sau de efectul cumulativ al evoluției normale.

[184] Gilbert Durand, *op. cit*., p. 411-412.
[185] *Ibidem*, p. 412.
[186] C. G. Jung, *op. cit*., p. 163.

Tot ceea ce reprezintă detaliu în lumea interioară a observațiilor sale suportă ușor asocierea cu profilul și regulile simbolurilor. Cele două părți, cea manifestă și cea latentă, se desfășoară în mintea eroului primului capitol întocmai ca în mintea oricărui individ care ar putea fi considerat, convențional, normal sau în media umană privind înțelegerea lumii în care trăiește. Benjy vede partea manifestă, simbolul, dar nu și dimensiunea lui ascunsă, care cere un travaliu analitic. În afara acestui câmp sau orizont simbolic, Benjamin Compson pare să nu existe și să nu primească nimic. Apropierea sa de inconștientul personal, dar și, mai important, colectiv, îl predispune presiunii permanente din partea unor elemente indiferente care se manifestă constant pe tot parcursul vieții. Singura diferență este că, acolo unde evoluția este normală și apariția conștientului și a Supra Eului se cristalizează, presiunea sau acțiunea inconștientului este din ce în ce mai puțin resimțită. Din acest motiv psihanalistul C. G. Jung susținea că este „o mare greșeală să admitem că sufletul copilului nou-născut constituie un fel de *tabula rasa* [...]. Arhetipurile, căci despre ele este vorba, prefigurează căile de dezvoltare pentru activitatea imaginației, producând astfel, în visele copiilor, precum și în delirul schizofrenilor, uimitoare paralele mitologice [...]”[187].

O altă secvență a primului capitol, specifică fluxului viziunii interioare a lui Benjy, folosindu-se de sinestezie, descrie atât spațiul, cât și mișcarea prin el, conturând mai clar, cu fiecare imagine interiorizată și procesată de erou, un adevărat spațiu arhetipal de existență a eroilor din Yoknopatawpha. Și, în definitiv, ce alte fire, dacă nu inconștiente, ar putea ține și modela mișcarea teritoriului pe care scriitorul american a simțit nevoia să-l inventeze, de la nume, la trăsături și detaliile acumulate din copilăria sa, cu referire la teren sau oameni? Punându-se în mișcare, trăsura condusă de T. P. este percepută de Benjy prin intermediul acelorași simboluri sau, mai degrabă, arhetipuri:

> „Puteam să aud copitele lui Queenie și formele luminoase alunecau lin și mereu de o parte și de alta și umbrele lor alunecau pe spinarea lui Queenie. Mergeau mereu ca niște roți de lumină. Pe urmă cele dintr-o parte s-au

[187] *Ibidem*, p. 84.

oprit la stâlpul înalt acolo unde este soldatul. Dar de cealaltă parte mergeau lin și mereu, numai că ceva mai încet”[188].

Un alt fragment, în continuarea celui care descrie plimbarea mamei și a lui Benjy în trăsură, de această dată spre casă, surprinde aceleași forme care mergeau, și nu dinamica sau deplasarea personală, implicată indirect în procesul mișcării. Dacă, în primul fragment, formele din partea soldatului (statuie cu rol esențial în roman) se opresc, iar celelalte se mișcă doar mai încet, acum ambelor părți, *stânga și dreapta*, par să le fie imprimat același ritm: „cele dintr-o parte au început iar, luminoase și repezi și line, ca atunci când Caddy spune că acuma dormim”[189]. Aproape banala sugestie a oniricului nu trebuie ignorată atunci când avem în vedere trăsăturile arhetipale ale spațiului faulknerian, atât prin proximitatea visului de inconștient, cât și prin *formele* (după cum și Benjy le consideră) care, fără a fi numite sau identificate, prinse în aceeași masă amorfă, devin, de fapt, reprezentări ale unui *tot*, semne ale lumii reale, aparținând universului reprezentărilor psihologice și rămase, evident, necunoscute. Ce aflăm din text, la modul manifest, este că trăsura se deplasează, iar Benjy poate observa forme luminoase care alunecă, din ambele părți, regulat, pe spinarea calului. Formele, și nu trăsura (aici putem vorbi despre un exemplu perfect al sinesteziei prin contagiune) par să împrumute ceva din mijlocul de transport, mai exact, partea fundamentală, despre care am discutat deja: roata sau forma rotundă. Astfel încât formele percepute, dar nu identificate în mod concret de Benjy, „mergeau mereu ca niște roți de lumină”. Oprirea acestora, pe o parte, spre statuia soldatului, dar continuarea mișcării pe cealaltă parte a trăsurii, în alt ritm, scăzut, sugerează, într-o manieră cât se poate de criptică, fie un rond, prin orientarea direcției într-un sens circular, pentru a ocoli statuia care devine un ax al drumului și al întregii deplasări, deci nemișcat, fie ceva ce scapă abordării noastre și lecturii aproape participative, prin imaginație și contribuție interioară creatoare sau re-creatoare a spațiului, necesare abordării romanului lui Faulkner.

[188] William Faulkner, *op. cit*., p. 12.
[189] *Ibidem*, p. 13.

Aflăm abia în finalul romanului care este partea de drum, singura, pe care poate merge trăsura, atâta timp cât este și Benjy printre cei care călătoresc, într-o secvență memorabilă prin intensitatea surprinsă de scriitor cu talentul unui regizor care vrea să exprime forma pură a zgomotului, oprirea timpului și a vieții prin intermediul unui strigăt șocant pentru oricine îl receptează. Din aceeași nevoie infantilă de a provoca sau de a inflama și mai mult o acțiune considerată distractivă, Luster conduce trăsura în mod intenționat pe cealaltă parte: „«Hai să le-arătăm negrilor ăstora ce-nseamnă distracție, Benjy», spuse el [...]. Luster o lovi iarăși cu nuiaua pe Queenie și o smuci pe la stânga monumentului”[190]. Groaza pură declanșată, prin strigătul lui Benjy, atinge totul în jur, ca suflul unei explozii care afectează viața și toate formele ei. Apariția lui Jason, pedepsirea lui Luster și preluarea direcției de deplasare pun lucrurile la punct, măcar prin indiciul care face diferența dintre liniște și opusul acestei stări: „«Nu știi că nu trebuie să-l duci pe la stânga»?”[191].

Trebuie să precizăm că Faulkner aduce o contribuție literară importantă în privința psihologiei arhetipului *trickster*, prin figura lui Luster. Nu este prima și ultima dată când personajul, în sarcina căruia cade de multe ori îngrijirea lui Benjy, nu respectă niciuna dintre regulile impuse și declanșează în mod conștient strigătul sau plânsul eroului.

Un alt fragment, despre care am vorbit deja, arată un sadism care trebuie pus în context pentru a fi înțeles, alături de celelalte simboluri ale spațiului arhetipal faulknerian. „«Caddy. Hai zbiară acuma. Caddy»”[192], îi spune Luster, exasperat și ajuns la limita răbdării față de cel pe care trebuie să-l supravegheze și, mai important, să-l țină tăcut, departe de zgomotul care planează asemeni unui prădător înfricoșător peste întreaga viață a familiei Compson. Chiar dacă știe că urmează o mustrare, chiar cunoscând intensitatea strigătului pe care-l declanșează, față de care nu este imun, Luster, animat de spiritul copilăriei, de dragul unei clipe complet independente de rațiune, dar și de consecințe, alege

[190] *Ibidem*, p. 297.
[191] *Ibidem*, p. 298.
[192] *Ibidem*, p. 50.

conștient să elibereze, să provoace zgomotul. Folosim termenul *a elibera* cu bună știință și având în vedere trăsăturile lui culturale, atât de importante pentru populația de culoare, din rândurile căreia face parte Luster, dar și dimensiunea sa de putere, în sensul *voinței de putere* după care oamenii tânjesc, conștient sau nu, încă din copilărie. În registrul inconștientului colectiv putem propune și ipoteza că Luster îl pedepsește pe Benjy, dincolo de conflictul alterității, pentru un motiv des întâlnit, cum ar fi, de pildă, în aventurile lui don Quijote: pentru că un copil, o femeie sau, în general, un om de rând obține o iluzorie plăcere din umilirea, dominarea sau exercitarea unei forme de control asupra unui alt om, investit, în mod normal, cu trăsături superioare.

Pe de altă parte, dincolo de faptul că Luster este fiecare dintre personajele lumii lui Faulkner și dincolo de granițele ei imaginare, putem specula, încurajați, evident, de oarece detalii ale textului, și un rol mai puțin vizibil al tânărului în sarcina căruia cade, de multe ori, îngrijirea celui care suferă de un handicap al comunicării. Împingerea lui Benjy, repetată, spre marginea declanșării zgomotului și dincolo de ea, direct în vidul strigătului său neînduplecat, având în vedere vârsta eroului primului capitol, dar și faptul că romanul surprinde doar câteva zile din întreaga existență a familiei, capătă trăsăturile unui exercițiu pe care am vrea să-l numim terapeutic.

Un cuvânt mai potrivit ar fi, însă, familiarizare, de tipul *generalizării*[193] care înseamnă, în lucrul cu pacienții atinși de afecțiunile spectrului autist, forțarea, la momentul potrivit, a unei despărțiri de spațiul care a fost, până la un punct, familiar și propice învățării. Tinerețea și lipsa pregătirii lui Luster nu blochează în niciun fel intuiția sa în privința nevoii lui Benjy de a cunoaște stimuli noi sau de a trece peste blocaje prea bine cunoscute de toți cei apropiați familiei Compson. Cu indiferența celui care crede că dușul rece administrat altuia trebuie să funcționeze la un moment dat, Luster riscă orice

[193] Psiholog și terapeut, Alexandra Rusu mi-a oferit aici câteva sugestii deosebit de prețioase, cu atât mai mult cu cât experiența ei în cadrul centrului „Help Autism" Suceava este deosebit de bogată, mai ales prin rezultatele de excepție obținute în „lupta" împotriva prejudecăților și în lucrul cu cei atinși de afecțiuni ale spectrului autist.

mustrare uneori, doar pentru a-l scoate pe Benjy din rutină, doar pentru a-l duce acolo unde, altădată, a devenit emițătorul singurului mesaj imposibil de ascultat. Dacă *generalizarea* presupune, după cum am primit explicații din partea psihologului Alexadra Rusu, o extindere a informațiilor spre mediul exterior, înconjurător, prin întreruperea rutinei stabilite în terapie, cele două direcții, spre stânga sau spre dreapta, trebuie să devină una și aceeași din perspectiva deplasării, în opinia celui care, atât de stângaci și nesigur, vrea să-și lase semnătura pe scoarța memoriei, și așa frântă, a lui Benjy.

Despărțirea de rutină, spre lumea abstractă, apare doar în momentul în care nivelul informațiilor din cadrul terapiei este suficient pentru ca pacientul să facă un pas, nu în gol, ci însoțit de simboluri pline de sens, moment în care se recomandă implicit și o schimbare a terapeutului. Cu gândul la Caddy și la rolul jucat de tânăra fată în reprezentările lui Benjy, ne dăm seama că Benjy, oricum ignorat și oprimat la modul absolut de familia sa, nu este și nu poate fi, în niciun moment al existenței sale, gata pentru o asemenea *generalizare*, pentru o despărțire de simbol. Oricum, aceste câteva zile, surprinse de cele patru capitole ale romanului, nu reprezintă excepții, ci ecouri spre finalul din ce în ce mai previzibil, cu fiecare capitol, în care se emană culorile diverse ale pulsiunii de moarte, prin care eroii lui Faulkner își conturează viața și destinul.

Așadar, există, în cel mai cunoscut roman al lui Faulkner, o structură arhetipală a spațiului, inconștientă prin rădăcinile adânci din planul colectiv al credințelor și al reprezentărilor. Trăsura cu Benjy nu poate merge prin partea stângă, sub nicio formă, printr-o rutină care se sugerează că a fost stabilită în urma unor erori și încercări pentru a hotărî în mod definitiv traseul acceptabil. Un acceptabil care, de fapt, evocă indiferența absolută. De la infernul zgomotului absolut, dincolo de puterea decibelilor, dincolo de asurzitor, odată restabilită direcția în spațiul aprobat de Benjy, totul revine la „normal”, în detalii care trebuie puse în context și discutate: „... îndată Ben încetă. [...] ochii lui erau iarăși goi și albaștri și senini pe când cornișele și fațadele alunecau încă

o dată lin de la stânga spre dreapta; stâlpi și copaci, ferestre și portaluri și reclame, fiecare la locul lor”[194].

Ordinea lumii lui Benjy este restabilită și, astfel, se încheie romanul, înainte de *Postfața* care mai trece pentru ultima dată prin destinele eroilor proiectați în text. Redus la lucruri simple, într-o existență care este, pentru ceilalți, mai mult o absență, corp care ocupă spațiu, incapabil să comunice sau să își poarte de grijă, imun la frig (de unde și evidenta tipologie arhetipală a Nordului), Benjy este ori un lac adânc și înfricoșător, liniștit și insondabil, ascuns de însăși luciul întinderii sale imposibil de cuprins de spirite amputate de indiferență, ori o apă ale cărei valuri amenință să înghită totul, furioase și imposibil de oprit odată pornite. Agitația furtunii descoperă, însă, o viață a dedesubtului, vizibilă doar celor care au curaj să se arunce între valuri, să caute, să vadă. Oricum ar fi, Benjamin Compson este cu mult mai mult decât *idiotul* pe care ceilalți îl suprapun prezenței sale, arătând, de fapt, propriile limite în receptarea și interpretarea lumii în care trăiesc.

Dus prin partea dreaptă, cu imaginile alunecând sigur de la stânga spre dreapta, nu se poate să nu ne aducem aminte de felul în care *Eclesiastul*, și nu numai, valorizează pozitiv partea dreaptă și negativ, pe cea stângă: „Inima celui înțelept este la dreapta lui, iar inima celui nebun la stânga” (*Eclesiastul* 10, 2) sau „De acum veți vedea pe Fiul Omului șezând de-a dreapta puterii și venind pe norii cerului” (*Matei* 26, 64).

Aici, se cuvine să observăm și că, în general, în scripturile creștine, partea dreaptă este rezervată celor considerați ca fiind drepți și vrednici, demni de mila lui Dumnezeu, și nu ne surprinde să găsim similitudini în privința celor două părți și în *Coran*: „Și tu puteai vedea soarele, când răsărea, cum se pleca de la peșteră spre dreapta, și când apunea, acum înconjura spre stânga” (XVIII *Sura Peșterii*, 16)[195].

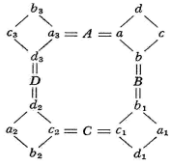
Mai mult, vom aminti că și Jung discută despre cele două părți tot în relație cu textele sacre și amintește că „iubirea lui Dumnezeu și

[194] William Faulkner, *op. cit*., p. 298.

[195] *Coranul*, traducere din arabă dr. Silvestru Octavian Isopescul, Chișinău, Editura Cartier, 2001, p. 211.

milostivirea lui se numesc dreapta lui”[196]. Cele două texte sfinte nu fac decât să reprezinte un set de credințe încă și mai vechi, din sânul civilizațiilor cu trăsături primitive, unde partea stângă a fost și a rămas până astăzi, în societățile „moderne”, asociată murdăriei, impurului.

Cercurile, reprezentări umane aproape la fel de vechi precum ceea ce înseamnă astăzi cultură și civilizație, au fost puse de antropologi sau de psihanaliști în linia directă a creației care izvorăște din inconștient. Pentru aceasta, ne interesează, aici, ori de câte ori apare simbolul mandala sau forme ale sale, atât prin prezența în sine, cât și prin orientarea liniei care formează cercul.



„Formula redă exact trăsăturile
esențiale ale procesului simbolic de transformare”[197]

Acest sens, direcție, atât de importantă în liniștea lui Benjy, încălcată de Luster, are toate semnele arhetipului care anunță ciclicitatea, renașterea, doar după ce moartea își va fi încheiat lungul proces al reintegrării tuturor formelor într-una inițială, în punctul de zero absolut. Cercul, pentru Jung, este doar orientat spre dreapta, pentru că „din **A** rezultă asemănătorul **a**. De la **a** procesul înaintează prin contingență spre **b**, de unde reiese starea **B** ș.a.m.d. Transformarea se deplasează spre dreapta, cu soarele, adică ea este un proces de

[196] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/2, *Aion*, *Contribuții la Simbolistica Sinelui*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005, p. 72.
[197] *Ibidem*, p. 295.

conștientizare, spre care indică deja sciziunea (discriminarea) lui **A B C D** în câte patru dimensiuni separate calitativ"[198].

Ca urmare, în propunerea psihanalistului, schema oricărui cerc, parte a arhetipului de tip mandala, ar fi următoarea[199]: formula jungiană de rotație nu face decât să redea fidel sau să sugereze acolo unde are loc o metamorfoză, luând implicit în calcul și orientarea spre dreapta a scrisului în cele mai multe culturi: „în dreapta predomină [...] rațiunea conștientă. În dreapta este dreptul, este dreptatea. În stânga, în schimb, este partea inimii, emoționalul, unde suntem afectați de inconștient"[200].

Demonstrațiile lui Jung, de fiecare dată asociate desenelor și particularităților filosofice ale spațiului inconștient colectiv, au făcut ca multe din cercetările sale să analizeze, de fapt, reprezentări arhaice sau moderne, ale pacienților care au simțit nevoia să deseneze, în special, forme circulare. Astfel, în analiza arhetipurilor, diferențele culturale interesează din două motive: întâi, pentru că nu fac decât să arate concret prezența aceleiași forme în spații despărțite geografic, dar și de timp, și în al doilea rând pentru că, acolo unde nu mai există capacitatea de a analiza, fie prin distanța prea mare în timp, fie prin dispariția tuturor membrilor societății în care s-a practicat credința respectivă, prin intermediul desenului, se poate realiza o suprapunere culturală, astfel încât lumi diferite sunt unite de același simbol.

Cele patru dimensiuni ale oricărui cerc, puncte care stau la distanță egală, numite de Jung în schema sa **A, B, C** și **D**, sunt separate, distanțate, dar aduse împreună de forța liniei ondulate care le unește. Într-un fel, fiecare punct, după cum am arătat deja în capitolul despre *nimic*, face parte din linie, cerc, mandala.

Dar, înainte să continuăm discuția despre particularitățile spațiului în romanul lui Faulkner, considerăm util un demers comparativ, doar pentru a întări ipoteza prezenței simbolului mandala în inconștientul creator, materializat în discursul narativ. De pildă, romanul lui

[198] *Ibidem*, p. 294.
[199] *Ibidem*, p. 295.
[200] *Ibidem*.

Herman Melville, publicat în anul 1851[201], *Moby Dick*, se folosește de arhetip, sau poate că nu ar fi o exagerare dacă am susține că arhetipul își găsește loc, drum spre lume, și în romanul lui Melville:

> „– Cârma în vânt! Păstrează drumul în jurul lumii! În jurul lumii!
> [...]. Unde avea să ne poarte călătoria asta circulară? Bineînțeles, înapoi, la locul de unde plecasem, însă după ce vom fi trecut prin nenumărate primejdii; cei pe care îi lăsasem în siguranță acasă se aflau acum și înaintea și în urma noastră"[202].

Echipajul de pe *Pequod* se pregătește, prin spațiul lui circular în care se deplasează sau rătăcește, de înfruntarea care-i aduce și sfârșitul, după cum mandala devine și pentru întreaga familie Compson semnul unei transformări impuse, necesare, inevitabile înaintea dispariției. Și, anterior, Cervantes nu îl duce pe cavalerul său atât de tragic acasă pe același drum, ci pe căi deosebite de acelea pe care a plecat, în primul volum, în căutarea aventurilor și a celor aflați în suferință și nedreptate. Câte un cerc se află peste tot acolo unde psihicul uman se află în procesul transformării, sinonim vieții până la urmă.

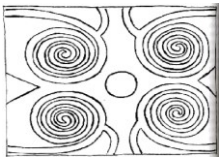
Pentru Jung, diferențele culturale reprezintă nuanțe cum ar fi culorile. Structura acoperită de culoare, schema sau simbolul sunt aceleași și transmit aceleași valori sau credințe. De pildă, în cultura taoistă, afirmă Jung, deplasarea spre partea dreaptă „are semnificația unui proces de viață «descendent»", în timp ce „mișcarea spre stânga sau spre înapoi înseamnă în schimb «mișcarea ascendentă» a vieții. Are

[201] Se cuvine să amintim că unul dintre cei mai importanți cercetători ai inconștientului colectiv și al arhetipurilor, C. G. Jung, s-a născut în anul 1875, în vreme ce G. Durand s-a născut în 1921, a cărui analiză asupra imaginarului și simbolicului rămâne încă reper pentru toți exegeții și cercetătorii din domeniile filosofiei, antropologiei sau psihologiei. La distanțe importante în timp, prin urmare, ceea ce arată, dacă mai era cazul, atât universalitatea operei de artă, autentică prin rădăcinile ei profunde, cu modelul arhetipului imprimat în țesătura sa, cât și capacitatea literaturii de a intui (ipoteza formulată de noi și cu alte ocazii) adevăruri științifice aflate în hibernare, în așteptarea resuscitării unui spirit analitic.

[202] Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, traducere de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962, p. 289.

loc o «eliberare de lucrurile exterioare» [...]"[203]. Un relief neolitic[204], din Malta, devine sugestiv pentru psihanalist în privința forțelor diferite care acționează, spre stânga, în direcția inconștientului sau îndepărtându-se de el, și cele cu rotire spre dreapta, când „se eliberează de haosul inconștient"[205].

Astfel, fixația lui Benjy pentru partea dreaptă poate fi înțeleasă la adevărata ei adâncime doar prin efectul pe care îl declanșează stânga.



Relief neolitic din Tarxien, în Malta. Vârtejurile reprezintă cârcei de viță de vie (C. G. Jung, *op. cit*., p. 367)

Prin urmare, cele patru direcții, ca patru dimensiuni, diferite, dar unite de același câmp al percepțiilor și al trăirilor inconștiente, ar reprezenta, de fapt, cele patru funcții de orientare ale conștiinței, după cum le numește Jung, specifice tipologiilor psihologice și universale prin componenta lor comportamentală: „gândirea, sentimentul, senzația și intuiția («presimțirea»)"[206].

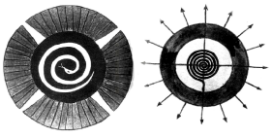
În acest context, cele patru capitole ale romanului *Zgomotul și furia*, împreună cu cei patru frați, atât de diferiți, ai familiei Compson, reușesc să acopere exemplar funcțiile numite de Jung, astfel încât le putem chiar asocia ușor: Benjy senzației, Quentin sentimentului, Jason gândirii și Caddy, mama sa și Disley, intuiției sau presimțirii. Aici, se cuvine să menționăm că există o serie de alți exegeți ai literaturii lui Faulkner care au făcut același exercițiu, dar cu mai puține referiri la

[203] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 365.
[204] *Ibidem*, p. 367.
[205] *Ibidem*, p. 366.
[206] *Ibidem*.

arhetipurile jungiene, corelând, doar în general, personajele, frații Compson, cu cele patru funcții psihice amintite[207].

Așadar, conștientizarea, după cum o numește Jung, asociind-o părții drepte, este un travaliu, sub forma unei alegeri incomode, dar unice atunci când psihicul se află în plin proces de transformare. Alegerea lui Benjy nu este una conștientă, în mod evident, ci mai degrabă una realizată în mod reflex, în maniera în care se manifestă de cele mai multe ori inconștientul colectiv.

Ca urmare, vom evidenția și faptul că niciunul dintre pacienții lui Jung nu a știut să explice teoretic sau intuitiv natura cercului sau a desenului în formă de mandala, dar cu toate astea, simbolul și-a făcut loc spre hârtie prin intermediul artei, atunci când psihanalistul a cerut un desen sau a solicitat exprimarea artistică a pacienților săi.



Mandale aparținând unor femei tinere, orientate spre interior, cu deplasare spre stânga (figura din stânga) și spre dreapta[208]

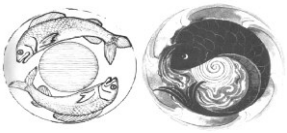
De pildă, doar câteva dintre desenele unor pacienți aflați în terapie exemplifică perfect, atât incidența simbolului de tip mandala, cât și importanța spațiului și a mișcării în el. Spre dreapta, pentru cazurile în care travaliul analitic al psihanalistului este însoțit de colaborarea și de dorința omului de a-și depăși condiția de natură patologică, sau spre stânga, unde inconștientul exercită o putere de atracție mai mare decât dorința sau puterea terapeutului de a schimba sensul deplasării inconștiente.

[207] Vezi și Edna Brown, „A Jungian Analysis of *The Sound and the Fury*: Faulkner and the Four Functions": http://www.semo.edu/cfs/teaching/17677.html.

[208] *Ibidem*, p. 425.

Natura pulsională, spre Eros sau spre Thanatos, prin transfer sau prin contratransfer, stabilește de cele mai multe ori direcția și particularitățile afecțiunii care incomodează sau devine incompatibilă cu viața și tot ceea ce ține de conștiință.

Centrul, cu atracția sa tenebroasă și pe care am numi-o dostoievskiană, este uneori, după cum discuta Jung, reper în sensul eforturilor de îndepărtare, de eliberare parțială, având în vedere că una totală ar putea reprezenta o himeră. Conținutul fiecărui simbol, dincolo de dimensiunea lui arhetipală, contribuie mult la sondarea inconștientului, ceea ce face din soldatul pe lângă care trece Benjy mai mult decât o statuie. De cele mai multe ori, în mandala apar motive vegetale, umane, abstracte, simbolizând apa sau focul, dar și pești sau șerpi. „Șarpele personifică de regulă inconștientul", afirmă Jung, „în schimb, peștele reprezintă de cele mai multe ori un conținut al acestuia. Astfel de deosebiri subtile trebuie luate în seamă în interpretarea unei mandale, întrucât cele două simboluri corespund foarte probabil cu două trepte diferite de dezvoltare, iar șarpele reprezintă o stare mai primitivă și mai pulsională..."[209].



Peștele înlocuiește șarpele,
iar deplasarea spre stânga arată cufundarea în inconștient[210]

O apropiere de inconștient, în cazul lui Benjy, mai mult decât ceea ce experimentează deja în existența sa fără filtru, receptând toate simbolurile lumii în care trăiește și pe cele ale inconștientului colectiv,

[209] *Ibidem*, p. 427.
[210] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 426.

imposibil de respins sau de înlocuit, devine posibilă doar în condițiile personajului prototip. Spațiul proiectat de scriitorul american este în egală măsură vizibil, prin detaliile specifice teritoriului, la fel de simbolice ca și cele invizibile, ascunse, care alcătuiesc dimensiunea lumii, latentă, aglomerată de gesturi sau cu acțiuni simbolice fără nicio semnificație pentru frații Compson, orientați spre interior, din ce în ce mai aproape de punctul zero, al dispariției lor. „Pe la stânga monumentului", „prin stânga", întotdeauna în raport cu monumentul soldatului, sugerează, așadar, mișcarea descrisă de cei doi pești, de pildă, spre stânga, spre interior, într-o deplasare care deranjează doar pe cel capabil să observe latura latentă a lumii în care se deplasează, este deplasat sau este plimbat.

Aproape ca un bumerang, Benjy este aruncat în două direcții diferite și reacționează în singura manieră disponibilă, doar atunci când partea stângă este cea aleasă de ceilalți. În sine, nevoia eroului sau preferința pentru una din părți ar reprezenta pentru orice familie un semn al conștiinței, o alegere ca dovadă a existenței încă prezente în spatele tăcerii și a privirii goale. Nu însă și pentru familia Compson sau pentru cei care îi ajută, cu precădere, tinerii de culoare.

Acolo unde dragostea și educația eșuează, trăsături estompate ale familiei surprinse de roman, nu reușește nici intuiția sănătoasă a celor care „au dăinuit". Cu rol de *trickster*, Luster este totuși unul dintre personajele care îl provoacă pe Benjy în mod repetat, chiar dacă de fiecare dată sub formă malițioasă, doar de dragul zgomotului și a efectului impresionant declanșat. Răspunsul lui Benjy, prin tăcere (non-răspuns) sau prin strigăt, prin plâns, este de fiecare dată o șansă de dialog, oportunitatea familiei de a se apropia de lumea ascunsă, imposibil de înțeles a bărbatului-copil.

Zgomotul emis de Benjy nu este unul care poate fi încadrat în convenții sau în vreuna dintre categoriile zgomotelor emise de oameni. Faulkner se asigură de aceasta atunci când îl descrie, aproape de fiecare dată. „Însă el urla lent, animalic, fără lacrimi; expresia sonoră, gravă, lipsită de speranță, a întregii mizerii mute de sub soare"[211], sau în

[211] William Faulkner, *op. cit*., p. 294.

fragmentul de final, în care, imediat ce direcția se schimbă, dispare într-o tăcere absolută și care nu pare să aibă nimic în comun cu zgomotul finalizat: „O clipă Ben rămase într-un gol desăvârșit. Apoi începu să zbiere. Urlet după urlet, glasul îi creștea, cu rare pauze pentru respirație. Era în urletele astea mai mult decât o uimire, era oroare; șoc; o agonie oarbă, nearticulată; sunet pur...”[212].

Doar un asemenea strigăt poate declanșa o adevărată fobie familiei și grupului restrâns, preocupați să-l reprime, să nu-l declanșeze niciodată. Izbucnirea strigătului lui Benjy oprește totul în loc, orice proces cognitiv, de rememorare sau exprimare, iar acțiunile comune se concentrează doar pentru a restabili starea de dinainte de țipăt. Fractura în lumea celorlalți, produsă de zgomotul emis, se încheie doar prin suspendarea lui. Yoknopatawpha familiei Compson poartă cicatricea întreruperii vieții și continuării ei, după cum D. W. Winnicott, psihanalist cu o activitate de referință în privința terapiei pediatrice prin intermediul desenului, susținea că „haosul este ruperea firului ființării, iar recuperarea se produce prin reexperimentarea continuității”[213].

Reamintim aici fragmentul care încheie romanul, odată ce direcția aleasă de Benjy este imprimată trăsurii: „... ochii lui erau iarăși goi și albaștri și senini pe când cornișele și fațadele alunecau încă o dată lin de la stânga spre dreapta; stâlpi și copaci, ferestre și portaluri și reclame, fiecare la locul lor”.

Winnicott aduce un comentariu util atunci când discută despre haos și despre inserția lui în câmpul conștiinței umane, emoționale, susținând că, „dacă tulburarea depășește un grad de toleranță stabilit prin experiențele anterioare de ființare continuă, atunci, după niște legi economice primare, o cantitate de haos va intra în conștiința individului”[214]. Zgomotul lui Benjy devine, așadar, contagios, prin reacțiile provocate lumii, iar schimbul dintre cele două elemente, Benjy–lume devine vizibil pentru prima dată, prin intermediul unui

[212] *Ibidem*, p. 297.

[213] D. W. Winnicott, *Opere 3, Natura umană*, traducere din engleză de Cătălin Popescu, *Postfață* de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2004, p. 165.

[214] *Ibidem*.

dialog imposibil de urmărit sau la care nu mai poate participa nimeni. Strigătul lui Benjy reduce lumea lui Faulkner doar la câmpul auditiv, iar sensul și forma realității se conturează doar prin intermediul acestui factor perturbator. Cele două lumi, zgomotoasă și tăcută, trebuie să existe mai departe și se completează reciproc.

Astfel, scriitorul american construiește un prototip uman cu particularități unice, pe cât de neobișnuite, pe atât de des întâlnite la modul universal. „Haosul capătă înțeles exact atunci când începe să se discearnă un fel de ordine”[215], susținea psihanalistul britanic, iar dacă ne reamintim figura lui McMurphy, din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, de Ken Kesey, care își încheie ciclul vieții în mijlocul unui azil de nebuni, preluând și, în același timp, oferind spațiului uman multe dintre trăsăturile sale, vedem că în eroul primului capitol al romanului lui Faulkner se ascunde un motor necesar vieții, un haos sau un vid a cărui existență, cu formele hazardului inoculate, generează, de fapt, sau susține, dintotdeauna, pulsiunea de viață.

Despre *haos* am putea discuta ca despre *nimic* – o prezență greu de identificat sau de demonstrat, intuită și parte a celor mai multe dintre operele de artă care provoacă limitele convențiilor. Într-un anumit sens, concret, orice se îndepărtează de ordine, perturbă o armonie naturală sau artificială, intră în categoria elementelor declanșatoare ale haosului, stare interioară sau exterioară omului, în relație pentru multe culturi cu începuturile lumii, prin mituri care descriu sau corelează viața cu dezordinea începutului, a nimicului. Dacă ordinea intră în câmpul de reprezentări ale conștiinței, atunci, în mod firesc, dezordinea devine o trăsătură a părții opuse, inaccesibile, dar destul de influentă pentru a-și face din când în când, în anumite condiții, simțită prezența. Ordinea, cu efectul ei liniștitor, al îmblânzirii elementelor, cucerire a civilizației și stemă a celor mai multe dintre culturi poate exista doar în condiția fundamentală ca opusul ei să fie înfrânat sau redus la o acțiune cât mai puțin influentă. *Loki*, *don Quijote*, *Luster* sau *McMurphy* poartă pecetea arhetipului de tip *trickster*, tip psihologic universal, necesar lumii și prezent ca reflex sub forma unei minorități care trebuie să

[215] *Ibidem*.

propovăduiască în zadar, la nesfârșit, mesajul diferenței, al alterității, în care haosul joacă un rol central.

C. G. Jung se referea la inconștient ca la o latură dominată de haos, dar fără a denatura în niciun fel sensurile mitice ale conceptului. Când psihanalistul afirma că „neașteptatul, haoticul neliniștitor, conține un sens adânc”[216], avea în vedere, în mod evident, tocmai dimensiunea latentă, creativă, a inconștientului, care solicită din partea martorului un travaliu analitic obligatoriu pentru restabilirea ordinii. Doar o „coincidență” face ca viziunea jungiană privind haosul să se potrivească atât de bine pe metafora centrală a romanului lui Faulkner. *Zgomotul* emis de Benjy, sursă a haosului în ținutul Yoknopatawpha, pentru întreaga comunitate, dar mai ales pentru familia Compson, face parte dintr-un sistem de comunicare complet diferit de ceea ce viața Sudului, provocată și așa de marea temă a libertății sclavilor de culoare, a cunoscut. Ar putea fi aici și o notă ironică, de o subtilitate specifică tiparului subliminal de comunicare sau utilizată ca un instrument dezacordat, în mod voluntar, pentru a marca din când în când un moment fundamental al simfoniei care apare în acest context. Interesat, în toată opera sa, de problema alterității, Faulkner oferă albilor, stăpânilor educați, șansa unui ultim test, reparator pentru reprezentanții care nu demult aveau statut de invadatori. Eșecul în fața semnalelor acustice ale lui Benjy, de înțelegere și de toleranță, nu sunt decât gesturi repetate, intrate deja în reflex, în fața celor considerați murdari, inferiori, fără educație, adică nativii americani. Este nevoie doar de prezența unei forme a alterității pentru ca Benjy să poată resimți toleranța, dragostea și o urmă a dorinței de a afla ce se ascunde în spatele tăcerii sau a zgomotului său. Dilsey, împreună cu toți cei care „au dăinuit” și Caddy reprezintă tocmai aceste insule simbolice, minorități în mijlocul unei lumi uniformizate mental și spiritual.

Cele două forme de haos, din interior și din exterior, provoacă, în opinia lui Winnicott, reacții diferite la nivelul conștiințelor dominate de el, mai greu controlabile și ușor identificabile. De haosul lumii

[216] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 41.

interioare se leagă „anxietatea ipohondriacă”[217], inclusiv depresia, trăsături despre care am discutat deja în relație cu personajul feminin și cu imagoul matern din roman, în vreme ce „haosul din lumea externă [...] reprezintă încercarea individului de a arăta cum este interiorul lui”[218].

Benjy, ca reprezentant al haosului lumii externe, în încercările sale mute sau prea zgomotoase de a comunica, stă singur și neajutorat în fața aceluiași haos, inconștient, la fel de prezent în lumea prea speriată să recunoască în bărbatul-copil, în fapt, oglindirea propriei naturi.

1.7. În căutarea celui absent

Nu întâmplător l-am invocat, în cadrul demersului nostru, pe D. W. Winnicott, rămas în memoria colectivă științifică pentru descoperirile sale în analiza pacienților de vârstă mică, prin intermediul jocului, mai ales prin acela al desenului, al reprezentărilor artistice naive. Numit *squiggle*, desenul era format din două părți: una, o linie desenată inițial de terapeut, și a doua, care o continua, dându-i sens. Tehnica desenului terapeutic s-a dovedit extrem de utilă și a devenit în scurt timp un instrument foarte important în sondarea proceselor inconștiente infantile, prin temele abordate de copii în desene, dar și prin asocierile făcute lor, în preajma psihanalistului. Concluzia lui Winnicott a fost că cei mici nu fac altceva decât să proiecteze în desen o acțiune trăită, sentimente și credințe imposibil de împărtășit altfel. A desena, deci, a proiecta pe hârtie, o urmă vizibilă, prelungire și manifestare a unui proces interior devine pentru orice copil o acțiune esențială în cadrul procesului de maturizare și de transformare.

Și cercetări mai noi susțin întocmai această descoperire atunci când afirmă că un copil „observă cu o delectare infinită această urmă [indiferent de vârsta celui care desenează] pe care o lasă pe hârtie. Descoperă o minune: e capabil să creeze un «obiect», un lucru care

[217] D. W. Winnicott, *op. cit*., p. 166.
[218] *Ibidem*.

devine treptat independent de el”[219]. Capacitatea de a crea, sub forma unui complex, dacă ar fi să ne referim la toate vârstele dezvoltării umane, este și contagioasă și însoțită de o dimensiune pulsională, care oferă individului, dincolo de stima de sine, și conștiința unei anumite puteri asupra universului, indiferent de componenta iluzorie ascunsă în ea. Efemeritatea gestului și cea a acțiunii neînregistrate nu se pot compara cu linia trasată de om (la orice vârstă), prin care *exprimă* și *se exprimă*, marcând lumea cu ceva ce odinioară era ascuns în interiorul proceselor sale psihologice.

Benjy, așa cum este el construit de Faulkner, nu poate desena și nu se poate exprima decât doar prin strigăte sau prin plânsete sub forme din cele mai variate. În schimb, capacitatea sa de a vedea simboluri, în mod diferit față de ceea ce percep ceilalți membri ai familiei sau cei care îl îngrijesc, arată procese interioare încă în acțiune, proiective, înrădăcinate într-un inconștient viu, creator de metafore, gata să traducă o creangă printr-o floare sau să aleagă dintr-o trăsură veche și hârbuită un detaliu axat pe o singură roată. Nu desenează, dar înmagazinează imagini și detalii pline de semnificații, întotdeauna cu o bogată încărcătură latentă. Proximitatea lui Benjy de propriul inconștient și de cel colectiv este vizibilă prin formele care aglomerează spațiul narativ faulknerian, unde direcțiile, chiar și fără scop, fără o destinație concretă, sunt importante prin particularitățile lor arhetipale. Eroul primei secțiuni a romanului *Zgomotul și furia* este, fără îndoială, un copil captiv în trupul străin al unui bărbat care nu a încetat să se modifice, rupt de urma de conștiință care îl animă. Trăsăturile lumii, așa cum o vede el, sunt arhaice, atât prin influența inconștientului, dar în egală măsură și grație vârstei mentale, după cum arată și Wallon, Cambier și Engelhart, atunci când se referă la desenul copiilor: „se bazează pe elementele «cele mai primare» ale dezvoltării psihologice și motorii”[220].

Între desen și capacitatea de a proiecta sau vedea anumite părți sau valențe ale obiectelor diferența este că prima acțiune poate fi

[219] Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart, *Psihologia desenului la copil*, ediția a 2-a, traducere din engleză de Nicolae Baltă, București, Editura Trei, 2012, p. 13.

[220] *Ibidem*, p. 14.

împărtășită, devine vizibilă celorlalți. Astfel, în desen se ascund toate formele care capătă viață prin linii drepte sau ondulate, în vreme ce, în absența sa, formele rămân acolo unde sunt proiectate.

Lumea desenului pentru autorii studiului *Psihologia desenului la copil* poate fi împărțită în două, după tipul de atitudine grafică, asumată în mod reflex de individ, ca etapă de neocolit în dezvoltarea umană, în perfectă armonie cu trăsăturile tipologiilor psihologice ale celui care desenează: *tipul vizual* și *tipul haptic*. Pentru prima categorie, marca este capacitatea de a contempla din exterior, de a analiza detaliile, ca spectator obiectiv, dar totuși implicat afectiv, pentru a-și forma o impresie. Desenul *tipului vizual* este de obicei „îmbogățit [...] cu numeroase detalii”[221]. Celălalt tip, *haptic*, este axat pe vizual doar în mică măsură, pentru că orientarea sa este preponderent emoțională: „el se proiectează în desenul lui, în care participă ca actor, exprimă în el variatele impresii senzoriale, kinestezice, tactile care îl însuflețesc”[222].

Acesta este modul în care Benjy percepe și interiorizează lumea, preluând și combinând informații senzoriale pentru a găsi orice urmă de sens din explozia informațională într-un permanent asalt asupra sa. Nu există apropiere obiectivă de umbră, de conținutul inconștientului, ca o acțiune indiferentă, cu scopul cercetării riguroase. Accesul celor două, a umbrei sau a inconștientului, se face doar la modul direct implicat, față în față cu morbiditatea și instinctualitatea primară a lumii. Cu cât este mai avansată cultura și civilizația, în efectele lor necesare de a inhiba viața pulsională, cu atât este mai adâncă fractura, șocul resimțit în momentul accesării conținutului inconștient. Viața lui Benjy, capătă astfel noi dimensiuni tragice, pentru că urletul său, climax al trăirii interioare și nevoie imposibil de controlat, devine manifestare explozivă care ascunde, până la urmă, faptul că eroul trăiește în mijlocul tuturor formelor thanatice, pulsionale, în mod permanent și, doar atunci când devine insuportabil, strigătul său eliberează parțial o încărcătură pentru totdeauna menită să fie aproape plină.

[221] *Ibidem*, p. 49.
[222] *Ibidem*.

Prezența fizică este doar o jumătate din ceea ce înseamnă pentru *pădurea narativă* a personajelor faulkneriene prezență umană. Iar Benjamin Compson este doar pe jumătate alături de familia sa, după cum aceasta este încă și mai puțin preocupată cu recuperarea, integrarea sau susținerea sa. Stigmatul apelativului „idiot", des folosit de apropiații eroului, este unul menit să-i scutească, în primul rând, pe cei care-l folosesc de orice demers sau travaliu de înțelegere și abia apoi să-l stereotipizeze pe cel țintit, redus doar la un cuvânt care închide toate porțile de comunicare în direcția sa și, la fel de important, dinspre el. Absența lui Benjy din viața familiei și a comunității, prin natura sa incompatibilă cu normele și cerințele sociale, este dublată de alungarea lui constantă, evitarea oricărei întâlniri cu singura sa modalitate de a se exprima, prin plâns sau urlet. Nu trebuie scăpat din vedere adevărul universal, cel mai la îndemână în privința plânsului eroului, că orice copil de vârstă mică (uneori și mult peste vârsta copilăriei!) se folosește de plâns atât în mod reflex, pentru a anunța o stare neplăcută, de disconfort, cât și pentru a obține, în absența senzațiilor neplăcute, de pericol, atenția părinților. Dacă am exclude din romanul lui Faulkner toate simbolurile și arhetipurile, sensurile și dimensiunile latente, am rămâne doar cu plânsul unui bărbat-copil, de treizeci și trei de ani, care, întocmai ca un copil, anunță prin plâns atunci când stimulii sunt percepuți ca fiind neplăcuți, dar care caută și consolare, dragoste sau afecțiune. Prin urmare, Benjy este prezent în interiorul minții sale, ca într-un spațiu strâmt, sufocant, cu pereții plini de semne, prestabilite, arhaice, amestecate într-un puzzle imposibil de completat.

Alungarea sa, îndepărtarea constantă, dincolo de indiciile clare, în care toată familia este preocupată de menținerea lui într-o stare pasivă, tăcută, reiese din foarte subtil construita nevroză a mamei. În altă parte[223], am formulat o ipoteză similară, logică din perspectiva vieții pulsionale, instinctuale, când am discutat despre balanța sadism–masochism la don Quijote. Susțineam, în *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, că frecvența neobișnuită a luptelor pierdute și,

[223] Vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2017, p. 23-27.

mai important, a suferințelor suportate de cavalerul lui Cervantes trebuie înțelese prin filonul creștin prezent peste tot în romanul-epopee. Orientarea sadismului în interior, obligatorie pentru tiparul creștin, moral, salvator și civilizator, poate fi corelat cu un comportament de tip masochist. Altfel, acum, trebuie să vedem, după asemenea constatări, pesimismul doamnei Compson, mama fraților și a lui Benjy.

Alături de fiul său, afectat de un handicap de comunicare, femeia își anunță moartea, aproape sub forma unei speranțe salvatoare, incapabilă moral, prin toate rolurile aplicate social sau asumate, de a formula o asemenea dorință în mod conștient. Mai mult, acceptând că în plan psihopedagogic mediul educativ joacă un rol esențial în dezvoltarea, dar și în recuperarea diferitelor afecțiuni de natură cognitivă sau psihologică, vedem în atitudinea părinților față de Benjy, prin renunțarea totală la orice dinamică cu trăsături educative, de stimulare de bază, aceeași valorizare negativă la adăpostul căreia întreaga familie alege calea ușoară, a credinței că Benjamin este doar un idiot, imposibil de recuperat. Din această perspectivă, Luster și Dilsey, prin acțiuni incomode și străine părinților, provocându-l pe bărbatul-copil sau scoțându-l din izolarea gardului casei, la biserică, joacă un rol mai complex decât ar părea la o primă și de suprafață lectură a romanului.

Observațiile lui Benjy ascund lumea sa de jucării, coordonată de un animism primar, cu forme circulare, încăperi care apar și dispar în mod inexplicabil (atunci când, de fapt, se stinge lumina), păstrând miracolul copilăriei proaspăt, nealterat de niciuna dintre mărcile dezvoltării umane. Cărtăresciana fixație pentru copilărie, ca perioadă perfectă, mitică, a oricărui om, animată de credința că orice este posibil, pentru că așa și este, în definitiv, este perfect surprinsă de lumea interioară a lui Benjamin Compson. Reamintim doar câteva secvențe, de început, suficiente pentru a descrie lumea ludică și animată percepută de protagonist. „Florile fosneau și se întindeau spre noi”[224] și „mergeam prin frunzele foșnitoare”[225] arată, după cum am precizat deja,

[224] William Faulkner, *op. cit*., p. 6.
[225] *Ibidem*, p. 7.

nu doar absența celui care percepe, înstrăinat de registrul universal valabil al cauzalității, deci, cu includerea efectului, dar și credința cu trăsături primitive (specifică oricărui copil) că jucăriile sunt, de fapt, vii și au o voință proprie, exercitată în diferite situații. Florile fosneau și se întindeau spre cei care trec, fără să fie de fapt provocate de însăși trecerea lor, ci pentru că asta au ales la momentul interacțiunii cu grupul din care face parte și Benjy. Faulkner nu îl pune pe erou în ipostaza proiectării acelorași trăiri, în buclă, la nesfârșit, ci, cu intuiția și experiența abordării unui caz cel puțin real, înțelege că Eul celui care observă schimbă dinamica fiecărei scene, astfel încât, în vreme ce trecerea lui printre flori sau frunze declanșează o reacție a acestora, răspuns ca parteneri sau ca însăși oamenii din jurul său, mișcarea celorlalți prin același mediu este observată într-o manieră diferită, subtil inclusă în corpul romanului: „îi auzeam foșnind prin frunze”[226].

Arhetipurile alese intuitiv de către scriitorul american, proiectându-se în text și imaginându-se în Yoknopatawpha la fiecare pas al personajelor sale, reușesc să se armonizeze cu viziunea infantilă asupra lumii oricărui copil. Primele reprezentări, în opinia autorilor Wallon, Cambier și Engelhart, cercetători ai imaginarului și ai desenelor copiilor de vârstă mică, au fie un caracter circular, fie sugerează prezența unor elemente menite să umple desenul[227], întocmai ca în cele mai multe dintre cercurile de tip mandala analizate de Jung și nu numai de el, care alcătuiesc o bună parte a culturii universale. În căutarea genezei primelor reprezentări grafice umane, cercetarea celor trei autori invocați menționează „structura de tip «protoplasmică»”[228], prin una sau mai multe suprafețe, rotunjite, în apropiere una de cealaltă. Esența acestor reprezentări este aceeași de fiecare dată, ca în orice mandala, cu un înveliș care anunță existența celor două dimensiuni: în afară și în interiorul desenului. Fără să amintească de Winnicott sau de activitatea lui Jung, autorii volumului *Psihologia desenului la copil* recunosc că, în desenul copiilor, de orice educație sau aparținând oricărei culturi, există

[226] *Ibidem*.
[227] Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart, *op. cit*., p. 73.
[228] *Ibidem*, p. 75.

semne și reguli universale[229]. Cu alte cuvinte, recunoaște existența arhetipului, fără a-l numi însă așa, sub forma unor structuri imaginare colective, specifice fondului uman creator și care contribuie în mod decisiv la aspectul general al miturilor sau la ceea ce a ajuns să fie cunoscut ca *geometrie sacră*.

Marea absență, neîntreruptă, a eroului primei secțiuni a romanului, este similară absenței lui don Quijote din planul oamenilor considerați normali sau sănătoși, receptat ca prezență fizică, element nou și al alterității, dar în sens invers tuturor sistemelor de credințe valabile și asumate de societatea în care trăiește și vrea să fie cavaler rătăcitor. Absența devine, astfel, mai mult o calitate proiectată asupra protagoniștilor, decât o trăsătură care le caracterizează atitudinea generală. Doar prin contribuția grupului, a majorității zdrobitoare, se naște imaginea și credința că eroul proiectat, la Faulkner, Cervantes sau la alți scriitori, este fie idiot, fie smintit sau alienat, animat de un ludic sau de un registru de credințe infantile, în discordanță cu epoca sau cu vârsta manifestată și acceptată social. Membrii familiei sau ai grupului restrâns devin, astfel, doar ecouri ale lumii în care personajele sunt aruncate, ostracizate de la bun început, într-o singurătate apăsătoare, imună la trecerea timpului, la fel de intens percepută în toate secolele.

Indiferența din partea grupului, larg sau restrâns, este totuși, după cum am afirmat deja, în dezechilibru cu încercările celor care, fără tact sau înțelepciunea dată de particularitățile necunoscute ale bolii lui Benjy, încearcă totuși, aproape ca dintr-un *reflex al iubirii* și al empatiei, să-l scoată pe erou din tăcerea și pasivitatea sa aparente. Schimbând direcția, oprind temporar izolarea gardului sau, la Caddy, pedagogia elementară, în care încearcă să-i predea fratelui său noțiuni esențiale despre lumea și natura sau fenomenele ei specifice. De pildă, „«A înghețat», a spus Caddy. «Uite». A spart deasupra apei și a lipit o bucată de obrazul meu. «Gheață. Asta înseamnă că e foarte frig»”[230].

Ceea ce este descris ca absență absolută, în plan mental sau social, este, în rare ocazii, surprins într-un efort care-și dezvăluie

[229] *Ibidem*, p. 95.
[230] William Faulkner, *op. cit.*, p. 13.

intensitatea, concentrarea, nu prin tehnici narative sau de stil, ci prin însăși contrastul cu tăcerea și cu zgomotul continuu, netulburat, al lui Benjy. Incapacitatea sa de a se exprima este fără întoarcere, după cum o sugerează strigătele sale sau crizele de plâns, de obicei de tip tantrum, dar și vârsta sa, de treizeci și trei de ani – ani petrecuți în tăcere sau în opusul ei, comunicând doar prin cele două extreme ale limbajului nonverbal. Pentru că momentele de climax interior, ale trăirii și nevoii de comunicare, sunt doar câteva la nivelul romanului și inexistente în prima secțiune, cu o singură excepție, considerăm importantă redarea întregului fragment, care surprinde procesele interioare, reacțiile față de stimulii care intră în conștiința considerată absentă, travaliul real de a comunica, alături de drama imposibilității, a neputinței și, în final, imaginea obiectivă, din afara zbuciumului, într-o scenă atât de cunoscută celor care-l îngrijesc pe Benjy:

> „Puteam să-i aud vorbind. M-am dus până la ușă și n-am mai putut să-i aud, și m-am dus afară la portiță, unde treceau fetele [...]. S-au uitat la mine, și mergeau repede, și își țineau capetele întoarse în partea ailalată. Am încercat să spun, dar ele au mers mai departe, și eu am mers pe lângă gard, și am încercat să spun, și ele au mers mai repede. Pe urmă au alergat și eu am ajuns la colțul gardului și n-am putut să merg mai departe, și m-am ținut de gard, și m-am uitat după ele și încercam să spun.
> «Mă, Benjy», a spus T. P. «Ce faci, fugi așa afară [...]. N-are nici un rost să te tot vaiți și să te smiorcăi peste gard [...] I-ai speriat pe copiii ăia. Uită-te la ei, trec acum pe partea ailaltă»”[231].

Benjy nu fuge, în mod evident, așa cum interpretează, de cele mai multe ori ceilalți, fără scop sau pentru a speria copiii, condus de un imaginar thanatic, morbid. Gardul devine pentru el un obstacol de neclintit, limită a universului fizic, dar și mental, dincolo de care nu are voie să plece sau să iscodească lumea, reflex firesc oricărui copil de vârstă mică. Faptul că el vede fete, și nu copii la modul general, poartă o semnificație care poate fi cu ușurință trecută cu vederea de orice lector, familiarizat cu un univers al creației alcătuit din dimensiuni simple și nu paralele, cu perspective diferite ale aceluiași simbol sau

[231] *Ibidem*, p. 47.

eveniment. Limitarea impusă de simbolismul gardului, prin urmare, alături de fixația pe reprezentările feminității, sau, alteori, pe cele ale masculinității (copacul este în toate curentele psihanalizei un simbol falic, de multe ori al paternității) stabilește câteva repere clare ale proceselor interioare care demonstrează că Benjy nu este nici așa cum îl consideră ceilalți, idiot, și nici absent, ca formă fizică incapabilă de cogniții sau trăiri. „Am încercat să spun" este, în opinia noastră, poate cea mai umană izbucnire a personajului și, în același timp, criptic comportament asupra căruia nu se poate decât specula, academic, într-un exercițiu care cere, în mod necesar, optica psihocriticii sau pe cea a psihanalizei. Textul oferă o serie de indicii la care ne putem referi în analiza fragmentului și în care vedem autenticitatea relației interpersonale, prin faptul că interpretarea comportamentului lui Benjy este făcută de unul dintre îngrijitorii săi de culoare. Am afirmat deja că aceștia, alături de Dilsey, alături de Caddy, reprezentantă a familiei, sunt singurii care îl provoacă într-o manieră aproape pedagogică, fără tact sau tehnică terapeutică, într-o manieră brutală și grosolană a ceea ce altminteri, în cadru organizat, s-ar putea numi terapie, exercițiu, joc. Mai degrabă, așadar, suntem încurajați indirect de scriitor să vedem în ipotezele băieților de culoare sau ale celor emise de Dilsey posibile explicații privind natura comportamentului celui considerat idiot, decât în cele (puține, de altfel) formulate de frații sau părinții său. Mama sa, de pildă, proiectează adesea asupra lui spectrul unui destin meritat, a unui blestem care se manifestă în faza sa finală prin prezența și boala necunoscută a lui Benjy.

Fragmentul invocat este precedat de o secvență generoasă, în care bărbatul-copil îi însoțește pe câțiva dintre îngrijitorii săi de culoare prin grădină. Simbolurile cu încărcătură erotică sunt aici prezente și detaliile devin relevante doar în urma unei banale cercetări pe internet. În încercarea de a-l ține ocupat sau, mai degrabă, preocupat, îl plimbă pe Benjamin și îi oferă un obiect despre care nu se spune nimic concret: „«Ține aici să te joci cu crenguța». Luster a ridicat-o și mi-a dat-o. Strălucea"[232]. Mutarea atenției grupului spre acest obiect, preluarea lui,

[232] *Ibidem*, p. 46.

stârnirea plânsului lui Benjy și apoi reorientarea atenției spre casă, formulând „Agnes Mabel Becky", înainte de a privi sugestiv casa, poate dezorienta inclusiv un cititor american, cu atât mai mult unul străin de vastul mozaic cultural, urban, în care trăiește totuși familia Compson. Dialogul care urmează după identificarea obiectului, fără valoare, din moment ce el ajunge înapoi la Benjamin, sugerează același registru erotic:

„«Cine a fost la ea azi noapte», a spus el.
«De unde să știu eu», a spus Luster. «Vin în fiecare noapte când ea poate să se strecoare-n jos pe copacu ăla. Nu le țin socoteala»"[233].

„Agnes Mabel Becky", unde ultimul cuvânt este, de fapt, „Beckie", reprezintă cele trei cuvinte scrise pe o cutie argintie, rotundă, de prezervative. Plimbarea prin grădină, discuția despre escapadele nocturne și felul în care T. P. vede atracția lui Benjy față de gard devin relevante în formularea unui răspuns privind nevoia imperioasă a eroului de a vorbi, de a comunica ceva ce a rămas pentru totdeauna neformulat. „Ce rost are să te tot uiți peste gard, a spus T. P. Domnișoara Caddy s-a dus departe acuma. S-a măritat și te-a lăsat aici"[234]. În acest context, Benjy este condus în casă, unde ascultă conversația lui T. P. cu „mama", care poate fi în egală măsură Dilsey, dar și doamna Compson, dacă avem în vedere graba de a-l face să tacă și indicațiile precise de joc cu scopul de a-l ține liniștit:

„*Stai și joacă-te cu el ca să tacă o dată din gură. Benjamin.*
Acuma nu-l mai liniștește nimic, a spus T. P. Crede că dacă se duce la portiță vine domnișoara Caddy înapoi.
Prostii, a spus mama"[235].

Există viață conștientă, pulsiuni și dorințe în „scoica" în care se ascunde Benjamin Compson, aparent uscată și lipsită de orice manifestare a identității celui care o locuiește. Discuțiile cu caracter sexual, simbolurile Erosului primar, carnal, resuscitează în imaginarul

[233] *Ibidem*.
[234] *Ibidem*, p. 47.
[235] *Ibidem*.

protagonistului „complexul Oedip", așa cum l-a completat Mircea Eliade când a afirmat că în el se ascunde nu o sexualitate patologică, plină de toate tensiunile societăților care au pendulat între pudibonderie și culpabilitate religioasă și libertate sau asumarea unei sexualități mecanice, ci un instinct al vieții. Mama rămâne, dincolo de încărcătura enormă, care are încă un succes pe măsura puterii simbolului în marketing sau în discursurile politice, principala imagine a continuității vieții, a vitalității Erosului, în general. Cel mai puternic strigăt al lui Benjy, asurzitor și imposibil de ascultat, este lângă gard, când nu urlă, ci tânjește, privește lung, așteptând-o pe Caddy sau, în general, simțind că orice reprezentare a feminității este pentru el șansa de a trăi în sens invers, înapoi, toți anii de singurătate și alienare, până în momentul zero al nașterii, acolo unde totul era posibil, iar lumea în care s-a trezit și pe care nu o poate asimila dispare în neființă, lăsând loc doar senzațiilor fundamentale, arhaice, pe care le cunoaște atât de bine. Orice ar încerca să spună Benjy, în spatele gardului, unor fetițe care merg spre casă sau spre școală, ar pune în dificultate orice om care s-ar încadra în categoria „normal" sau „sănătos", ceea ce arată, încă o dată, atât natura zbuciumului unui personaj prototip, dar și existența proceselor interioare care fac din calvarul vieții sale cu adevărat un tablou tragic.

Am afirmat nu o dată, până aici, că, în general, cei care îl îngrijesc pe Benjy, străini de familia sa, sunt singurii care îl scot din pasivitatea și amorțeala veșnic proiectată peste el. Ceea ce nu înseamnă că Luster sau T. P. au doar partea pozitivă a figurii *trickster*, în relație cu bărbatul-copil. Cei doi băieți, împreună cu Disley, îl ceartă și îl judecă, de suficiente ori, în mod gratuit, adesea în absența completă a oricărui sens. Rând cu rând, episod după episod, independența și dorința de explorare a lui Benjy este atent dezrădăcinată, astfel încât scriitorul american pare să fi proiectat această acțiune complexă în cele mai mici detalii, cu premeditarea necesară importanței pe care o are la nivelul dinamicii liniare, izoelectrice, a personajului. „«Nici el nu știe ce vrea»", afirmă Luster, responsabil în mod direct cu starea eroului, „«ar cam vrea să se ducă-n sus, acolo unde dau cu bâta-n minge. Stai jos aici și joacă-te cu crenguța. Uită-te la copiii ăia care se joacă în apă,

dacă vrei numaidecât să te uiți la ceva. Ce dracu, nu poți să te porți și tu ca oamenii»"[236]. Un exemplu din multele posibile și care descriu felul sistematic în care eroul lui Faulkner este oprimat, la adăpostul unei false ecuații privind trăsăturile comportamentului specific oamenilor, în general acceptat. În imaginarul lui Luster, și avem toate motivele să credem că așa și este, pentru toți oamenii normali a privi un grup de copii care se joacă în apă devine o activitate, în sine, demnă de orice valorizare pozitivă.

Idiot sau nu, prezent parțial sau absent total, redus la nivelul unui animal animat doar de *câteva* instincte primare[237], Benjy este o parte importantă a universului ocupat de familia Compson, prezență nu doar imposibil de ignorat, dar ca reper pentru toate celelalte activități, de familie sau de grup larg. Într-o anumită manieră, el devine și adeziv social, factor care omogenizează un mozaic uman cât se poate de diferit prin însăși natura sa, imposibil de controlat, în sine marcă pură a alterității. Realitatea în care trăiesc personajele lui Faulkner în roman este construită, de multe ori, prin raportare la prezența și posibilitatea ca Benjy să înceapă să strige sau să plângă. Atunci când cei care-l îngrijesc, mai ales, după cum am arătat deja, cei de culoare, caută o explicație sau intuiesc una dintre cauzele declanșării nevoii eroului de a comunica, suntem încurajați să credem că măcar o parte din gândirea lor simplă, sănătoasă, indiferentă prin neimplicarea în dinamica de familie, are un suport în realitatea trăirilor lui Benjy, imposibil de identificat prin altă manieră în afara intuiției. Astfel, vedem în răspunsul la întrebarea „«ce faci când începe să zbiere»", nu doar realitatea care descrie viața oamenilor surprinși de viziunea creatorului, ci dincolo de asta, o soluție aplicată de Luster, în acest caz, verificată de proba unui timp în care a reușit să o testeze: „«Îl pocnesc»"[238]. Este, așadar, bătaia, prin ceea ce afirmă că face Luster, dar și frații săi,

[236] *Ibidem*, p. 14.

[237] Alegem cuvântul *câteva* pentru că, de pildă, baza *piramidei lui Maslow*, ca și structura în sine, nu au relevanță în cazul lui Benjamin Compson pentru care sexualitatea există doar prin intermediul simbolurilor, într-un registru de manifestare inconștient.

[238] William Faulkner, *op. cit*., p. 16.

uneori, o dovadă că Benjy este doar o prezență cu trăsăturile unui animal? Sau gestul agresiv, indiferent de direcția spre care se orientează este menit să modifice oricum orice conștiință, ceea ce presupune, prin urmare, capacitatea de a învăța, atât la animal, cât și la om?

Adevărata prezență a lui Benjamin, în roman, dar și în universul imaginat de Faulkner, trebuie discutată având în vedere modificarea comportamentelor celor care-l îngrijesc pentru a evita declanșarea oricărei forme de comunicare din partea bărbatului-copil. Totul este, de cele mai multe ori, adaptat și reglat în funcție de ceea ce s-ar putea întâmpla și de ceea ce s-a întâmplat în trecut, astfel încât s-au născut adevărate reguli nescrise ale grupului, în care Benjy este elementul central, coordonator.

Un alt fragment, care devine important în economia dezbaterii sau discuției privind prezența conștiinței în cazul personajului care conturează primul capitol al romanului, este cel care surprinde joaca de lângă pârâu unde toți copiii, albi sau negri, se joacă la fel într-o construcție cu tușe simbolice groase. Din perspectiva lui Benjy, jocul trebuie înțeles cu prudența specifică oricărei abordări a realităților pe care le percepe și le descrie eroul. Pe jumătate de pagină, scriitorul redă o discuție în contradictoriu purtată de Caddy și Quentin în privința curajului fetei de a-și scoate sau nu rochia pentru joaca în apă. Fidelă unei anume atitudini și armonios construită din perspectiva nevoii de a încălca regulile lumii în care nu a ales să se nască, dar a ales să trăiască pentru o perioadă de timp, Caddy se eliberează de rochie într-un gest de un simbolism insuficient discutat, ca mai toate acțiunile simbolice ale narațiunii lui Faulkner, aruncând, în gestul de protest și chiar de revoltă împotriva regulilor și a lui Quentin, reprezentantul acestora, nu doar rochia, ci și un întreg sistem de credințe, care, odată abandonate, nu o lasă goală, în sensul metaforic, psihologic, al cuvântului: „«Scoate-ți tu numai rochița, și-ai să vezi», a spus Quentin. Caddy și-a scos rochița", cu ajutorul unuia dintre băieții de culoare, „și a aruncat-o pe mal. Atunci nu mai avea nimic pe ea decât pieptarul și pantalonașii..."[239].

[239] *Ibidem*, p. 18.

În primul rând, trebuie remarcată metafora propusă de scriitorul american care descrie corporalitatea feminină și hainele care o acoperă folosindu-se de o tehnică descriptivă, de tipul „nivele diferite", imposibil de anulat sau de abandonat pentru a accesa corporalitatea nudă, simbol al inconștientului necontaminat de legile și cenzurile culturale. În al doilea rând, cu intuiția celui care dacă nu folosește vocabularul psihanalizei nu înseamnă că nu îi utilizează conceptele într-o manieră diferită, Faulkner se folosește de hainele tinerei fete pentru a sugera diferitele straturi pe care protagonista romanului este dispusă să le sacrifice, cu orice preț. Iar rochia, simbol al feminității, dar și al maternității dacă, pentru exemplificare, extindem propunerea și spre literatura lui Kafka[240], nu face decât să anunțe viitorul moral și al rolului asumat de Caddy: rămâne însărcinată, pleacă de acasă și de lângă Benjy, singura figură infantilă de care are grijă, își abandonează copilul real care devine ultimul membru al familiei Compson, înainte ca linia de sânge să dispară definitiv. Un nivel după altul, strat după strat, descoperă o adevărată simfonie a pulsiunii de moarte, de cele mai multe ori formulată într-o manieră latentă, astfel încât mesajul despre dispariție, metaforele *nimicului*, au forme surprinzătoare, fără a se integra într-un anumit registru. Această despărțire a lui Faulkner de canon, de convenție, de stereotip literar, potecă bătătorită și verificată de generații și de culturi întregi înainte, arată încă o dată dorința scriitorului american de a marca literatura universală cu o formă nouă, atât la nivelul modului de a spune, dar și prin *formele corupte*, simboluri golite de conținutul posedat în mod natural sau înlocuite cu replici care doar în general, de departe, amintesc, să zicem, despre roată, floare sau de alte simboluri ale purității ori ale ciclicității. Figurile paterne și cele materne, în special, suferă în literatura lui Faulkner mutații importante, în chiar structura interioară, unde un vid pare să fi înlocuit orice îndoială sau certitudine privind calitatea relației cu partenerul ori cu descendenții direcți. Îndoiala este, după cum

[240] Finalul romanului *Castelul*, unde personajul central este pus să analizeze într-o manieră neobișnuită cu rolul său, adevărată marcă a literaturii lui Kafka, un dulap plin cu rochii, trebuie înțeles prin dublul conținut simbolic jucat de rochie: feminitate și maternitate.

magistral ne demonstrează Melville prin Ahab, sau, mai departe, Iisus Hristos în *Ghetsimani*, una dintre trăsăturile cele mai importante ale umanității și care pare să fi fost extirpată din procesele celor care joacă roluri de părinți în cele mai multe ipostaze ale operei lui Faulkner. Astfel, în *Pe patul de moarte* sau în *Zgomotul și furia*, figura paternă este fie absentă, în al doilea roman, fie cu trăsături sufleteşti abrutizate, în primul, unde tatăl nu ezită, în timp ce-și duce soția spre cimitir, într-o călătorie absurdă și aparent fără sfârșit, să fure banii copiilor și să se recăsătorească imediat ce misiunea îngropării s-a încheiat. Adulterul sau incestul, în planul tipologiilor materne, par singurele acțiuni care pot trezi pasiuni și, în general, urma de viață amorțită în cadrul personajului feminin, astfel încât tabloul vechilor forme, de sacrificiu, zbucium sau de tulburare, de luptă cu și pentru descendenți, este modificat din interior. Figurile părinteşti există, dar o apropiere de ele arată că, de fapt, acestea sunt animate de pulsiuni cărora le-au cedat, în mod definitiv, întregul teren al proiecțiilor de viitor.

Scena de lângă pârâu interesează atât din perspectiva simbolurilor puse în acțiune, cât și din cea a particularității viziunii lui Benjy în a cărui lume gesturile nu sunt armonizate întotdeauna, iar reacțiile nu corespund în mod necesar acțiunilor pe care le provoacă. Abandonarea rochiei, pe moment, într-un gest de revoltă față de întregul sistem moral, al cărui reprezentant rămâne Quentin, este întâmpinată de frate cu un gest agresiv, față de care Caddy are o reacție care demonstrează două scenarii posibile: este atât de obișnuită cu abuzul fraților, încât acesta nu-și mai atinge scopul punitiv sau educativ sau ceea ce se descrie, din perspectiva lui Benjy (!) este, de fapt, cu totul altceva față de ce se întâmplă în realitate. Așadar, cuvântul îi revine romancierului american: „... Quentin i-a dat o palmă și ea a alunecat și a căzut jos în apă. Când s-a ridicat, a început să arunce cu apă în Quentin și Quentin a aruncat cu apă în Caddy. O parte din apă ne-a împroşcat pe Versh și pe mine..."[241].

[241] William Faulkner, *op. cit*., p. 18.

După cum am arătat pe larg în *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*[242], arhetipul matern este încărcat cu multiple semnificații și forme de manifestare, astfel încât *apa*, pentru că acest element este în mijlocul acțiunii tinerilor, nu mai joacă doar rolul protector al vieții, matrice maternă exclusivă. În cadrul universului proiectat de Faulkner ea devine, mai degrabă, după cum reiese și mai evident în *Pe patul de moarte*, simbol al morbidului, în perfectă armonie metaforică, dacă avem în vedere *nimicul* spre care se îndreaptă familia Compson, nu și negrii care îi servesc și, după cum se precizează deloc întâmplător, sunt doar accidental „împroșcați" de apa în care se joacă frații Compson. Faulkner nu spune despre Benjy că a dăinuit și el alături de oamenii de culoare, pentru că existența lui, oricum, este suspendată între viață și moarte, într-un flux temporal, ca buclă în care singura dimensiune posibilă este cea a prezentului în care orice proiecție nu reprezintă decât o himeră. Alături de unul dintre băieții care îl plimbă, Benjy rămâne doar atins de apă, în timp ce Caddy și Quentin continuă jocul într-o apă care este, așadar, mai degrabă înzestrată cu valențele thanatice ale revenirii spre zero, spre neființă.

Scena este importantă în economia realizării portretului protagonistului primului capitol pentru că, în comparație cu alte situații, aici bărbatul-copil este mai prezent ca niciodată în ceea ce se întâmplă, în „coșmarescul" său prezent, prin reacții imediate în fața stimulilor verbali. Revolta adoptată de Caddy începe simbolic, cu rochia, dar continuă cu o atitudine verbală asumată în mod la fel de indiferent față de normele grupului restrâns, sau ale celui larg, din care face parte: „«Fug și nu mă mai întorc niciodată», a spus Caddy. Eu am început să plâng. Caddy s-a întors la mine și mi-a spus: «Taci». Am tăcut. Pe urmă s-au jucat în apă. Și Jason se juca. Era singur mai în josul apei"[243].

În planul unei realități pe care scriitorul o construiește cu atenție la cele mai mici detalii simbolice, faptul că bărbatul-copil începe să plângă imediat ce aude amenințarea formulată de Caddy, despre fugitul de acasă, arată cu destul de multă acuratețe că în spatele tăcerii și

[242] Călin-Horia Bârleanu, *op. cit.*, p. 172-180.
[243] William Faulkner, *op. cit.*, p. 18-19.

privirii sale, descrise de multe ori prin cuvinte care evocă golul sau nimicul, stă un copil, ascuns, prototip uman universal. În spatele ochilor calmi și fără expresie, similari statuii soldatului care privește în zare și pe lângă care Benjy nu poate trece decât printr-o parte anume, stă omul în poziție fetală, prea speriat să ridice ochii în altă direcție decât cea frontală, redus la tăcere de groaza imaginilor care-i aglomerează câmpul vizual și imaginar, alinat doar de prezența caldă și empatică a spectrului matern.

În acest context, ne-am aventura, inclusiv într-un demers, pe urmele lui Gaston Bachelard, de a apropia *imago-ul matern* de *semnificația focului*, în egală măsură creatoare sau distrugătoare, repere mentale și fizice, dincolo de lumea reprezentărilor și a proiecțiilor, profund vindecătoare și capabile să resusciteze însăși vitalitatea sau pulsiunea de viață, pe Eros. Benjy este prezent, mai ales atunci când elementele importante conștiinței sale trunchiate, oprite din evoluție, apar spontan în discuțiile la care asistă. Ceea ce nu face decât să demonstreze spirit analitic embrionar, intuiție și atenție, capacitatea de a selecta și filtra informația prin propriul sistem de valori și de așteptări.

În planul latent, acolo unde se află sensurile, menite de cele mai multe ori să rămână în cadrul lumii imaginate, proiectate, sau să meargă în moarte alături de autori, după cum afirma Mircea Mihăieș în *Cartea eșecurilor*, joaca fraților Compson, într-o apă care pare să primească pe unii și să-i excludă pe alții, este departe de a fi doar o joacă de copii. Sau, după cum ludicul a reprezentat dintotdeauna mijlocul de bază în explorarea și descoperirea lumii, experimentarea și familiarizarea cu trăsăturile și provocările ei, ceea ce se întâmplă în apă este doar cadrul care facilitează accesul spre următoarea etapă. În mod curios, ușor ironic, disputa dintre Faulkner și Hemingway pare tranșată prin importanța acordată matricei materne, simbolizată de apă, de scriitorul american, autorul romanului *Zgomotul și furia*. Aspru la adresa lui Hemingway și la forma discursului său literar, simplu, cu imagini secvențiale, clare, ca un vis lucid, Faulkner nu face decât să recurgă, în scenele importante (din perspectiva încărcăturii simbolice) la aceleași metode sau instrumente. Atât de vehiculata origine a omului, din pământ, născut și destinat tot lui, este contrazisă de Melville,

Hemingway sau Faulkner (mult mai subtil), care par gata să garanteze că omul s-a născut, la fel de mult, și din apele protectoare ale vieții și care i-au îngăduit să plece pentru a se dezvolta și tânji după ele pentru totdeauna.

1.8. Tipul psihologic feminin cu origini în inconștientul colectiv

Se cuvine să mai facem o precizare, în legătură cu felul în care Caddy este poziționată ideologic față de ce am numit mai sus, *obișnuința cu abuzul* celorlalți. Alături de credința în influența unui blestem care acoperă destinul familiei, personajul feminin, Caddy în principal, mai clar și mai vizibil în comparație cu mama sa, parte a aceleiași tipologii, sugerează insistent un masochism care cristalizează o dinamică inconștientă a culpabilității, distrugătoare prin efectele ei de eroziune imperceptibilă. „«E vina ta», a spus Caddy. «Mi-ar părea chiar bine să ne bată»”[244]. Cu alte cuvinte, conștiința fetei este marcată de o realitate în care s-a adaptat și, mai mult, care nu mai provoacă asupra ei reacțiile garantate asupra celorlalți. „Să *ne* bată”, formulă care o include, în mod evident și pe ea, devine singura disponibilă fetei pentru ca suferința interioară să se estompeze, dar și pentru ca ea să se reverse asupra celorlalți. Dostoievskian, scriitorul american rescrie în mod diferit, surprinzător, un concept de o profunzime umană universală – psihologia creștină a vinei: „... fiecare din noi este vinovat pentru toți și pentru toate, față de toți și față de toate...”[245]. Doar prin suferința colectivă, de grup, se răscumpără culpa, în absența unui țap ispășitor care să facă același lucru, preluând fantasmagoric, superstițios, încărcătura morbidă a unui grup cu trăsături primitive incapabil de responsabilitate morală. Conștiința propriilor „păcate” ori derapaje de la codul moral, social acceptat, nu face decât să reflecte lumea de greșeli

[244] *Ibidem*, p. 19.

[245] F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, *Roman în patru părți și epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabela Dumbravă, București, Editura Cartea Românească, 1986, p. 514.

în care se încadrează și o reflectă printr-o dublă determinare imposibil de rupt.

Mult mai târziu, Bret Easton Ellis proiecta și el în cel mai cunoscut roman al său exact aceeași dorință inconștientă, de a împărtăși suferința interioară tuturor celor din jur, ca impuls spre o falsă eliberare de ea. „Răul este ceva ce ești?! Sau este ceva ce faci?! Durerea mea este constantă și ascuțită și nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă și alții. Nimeni nu vreau să scape”[246], gândește Patrik Bateman, un personaj model de tipologie umană la fel de captivă în propriul inconștient ca eroul primei secțiuni a romanului faulknerian sau ca personajul feminin, cu acces direct spre un nivel intuitiv străin celorlalți eroi. Doar conștiința unei superiorități pe un anumit palier al receptării și al interpretării durerii poate duce la includerea sinelui în bătaia care să pedepsească, iar Caddy este dispusă, animată fiind de credința că nu a greșit, să sufere alături de altul, despre care crede însă că este vinovat, demonstrând o adevărată abilitate de a suporta în mod gratuit abuzul. Abilitate despre care scriitorul american vorbește la modul indirect și care nu există decât atunci când este exersată.

Benjy Compson nu este singur. Ipostaza în care exemplifică alteritatea, redus la tăcere, bătut, uneori îmbătat și, în cele din urmă, ignorat, duce singurătatea la un cu totul alt nivel. În condițiile în care acțiunile universului în care trăiește sunt orientate spre el, cu scopul de a-i imprima o anumită obedienț, afecțiunea sa mentală este însoțită și de o educație nocivă cu un singur rezultat concret: inocularea sentimentului că greșește ori de câte ori se exprimă. Astfel, „Singur” ar însemna conștiința unei solitudini, asumarea ei sau a acțiunilor de îndepărtare a stării. Am fi tentați să credem că eroul nu reușește să se angajeze în niciuna din cele două direcții, dar, după cum am arătat până acum, mai ales în capitolul de față, Benjy se exprimă și încearcă. Ceea ce lipsește este doar capacitatea lumii în care trăiește de a recepta strădaniile lui, embrionii comunicării sale, hidoși și imposibil de

[246] Bret Easton Ellis, *American psycho*, traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 487.

integrat într-un cod de semnificație. Angoasa copilului de trei ani (după cum sugerează în mai multe rânduri chiar textul, „«vrei să spui că de treizeci de ani are trei ani»”[247], vârsta mentală a protagonistului cu trup de bărbat), resimțită în fața tuturor stimulilor noi, puternici, este lumea în care Benjy trăiește fiecare clipă a vieții sale. Imposibilitatea exercitării voinței asupra lumii agresive prin toate semnalele sale, fizice, acustice, simbolice, generează trăirea anxioasă la orice vârstă. Ca un nerv, expus, fără învelișul protector sau care să traducă ori să transmită semnalele, într-o formă suportabilă, bărbatul-copil trăiește viața celor care-i impun ritmul, de multe ori, ca pasager străin, turist într-un ținut prin care este plimbat, fără traducător, fără atenție față de nevoile sale, ca într-un carusel independent de voința sa.

În singurătatea sa absolută, străin inclusiv față de el însuși și de reacțiile sale, Benjy nu a reușit să se familiarizeze încă, după cum nici nu va reuși vreodată, cu stările și reacțiile proprii. Lumea exterioară, imposibil de cuprins de mintea sau cu privirea sa, este oglinda unei interiorități la fel de adânci și pline de necunoscut. Toți eroii lui Faulkner, nu doar Benjy, rătăcesc într-un spațiu pe care-l percep, dar care nu le spune nimic, a cărui cartografie rămâne fără sens, după cum procesele nevăzute, în absența introspecției, rămân mistere, blesteme și senzații. Singurul lucru rămas este înregistrarea a ceea ce se întâmplă și alienarea de natura evenimentelor, unde Benjy este exemplar: „Nu plângeam, dar nu puteam să mă opresc”[248]. Ca în multe alte fragmente, ceea ce percepe protagonistul pare în discordanță, în contratimp cu ceea ce se întâmplă în realitatea obiectivă, împărtășită de ceilalți copii. Natura și detaliile imaginilor înregistrate de erou provoacă cititorul și creează o stare de veritabilă confuzie. O îmbrânceală între băieți stă la originea unei acțiuni despre care aflăm doar prin intermediul conștiinței lui Benjy, observator pasiv, instrument în jocul celorlalți de multe ori, nu doar sursa unui zgomot care trebuie inhibat cu orice preț. „Quentin l-a pocnit cu piciorul pe T. P.”[249] declanșează o acțiune greu de

[247] William Faulkner, *op. cit*., p. 17.
[248] *Ibidem*, p. 20.
[249] *Ibidem*.

identificat, imediat ce băiatul de culoare, lovit, se lamentează în glumă de căzătura suportată în urma loviturii.

> „Nu plângeam, dar nu puteam să mă opresc. Nu plângeam, dar pământul nu stătea locului și pe urmă am plâns. Pământul se mișca mereu și vacile fugeau în sus pe deal. T. P. a încercat să se scoale în picioare. A căzut iar și vacile fugeau în jos pe deal. Quentin mă ținea de mână și am mers spre grajd. Pe urmă grajdul n-a mai fost acolo [...]. A venit în spatele nostru și Quentin m-a așezat în jgheabul unde mâncau vacile. M-am ținut de jgheab. Fugea din loc și el și eu mă țineam de el. Vacile fugeau iar în jos pe deal, prin ușă. Nu puteam să mă opresc”[250].

Secvența în care imposibilitatea de a se opri devine un adevărat refren pentru erou se apropie de final cu intervenția lui Quentin care, din activitatea sa, bătându-se în joacă, îl ridică în picioare (!) pe Benjy: „«Scoală-te în picioare»”[251]. Reluarea bătăii între băieți este observată de protagonistul care nu plânge, după cum singur înregistrează propria stare, dar nici nu poate să se oprească, moment în care T. P. cade peste el și face ca ușa grajdului să dispară: „Râdea încă și eu nu puteam să mă opresc, și am încercat să mă ridic și am căzut și nu puteam să mă opresc”[252]. Prin urmare, avem două explicații posibile pentru incapacitatea lui Benjy de a se opri: fie este implicat în bătaia-joc a celor doi, care se folosesc de el ca scut uman sau pur și simplu pentru a se distra cu o marionetă umană, fie suferă de o afecțiune suplimentară, un vertigo corelat cu boala sa, evident, de natură neurologică. Mișcarea haotică, imposibil de stăpânit, a pământului și a reperelor de pe el, vaci, clădiri sau uși, sugerează oricare din cele două ipoteze. Scena poate fi interpretată și ca fisură în structura discursului celui blocat în interior, scriitorul american neputând formula, în mod constant, gândurile unui om cu un grav handicap de comunicare. Benjy reușește să interpreteze cu o acuratețe destul de mare ceea ce i se întâmplă, mai puțin însă reușește să înregistreze mișcările circulare, de rotație, rapide și care-i provoacă acea senzație în care nu se poate opri, specifică vertijului, cu

[250] *Ibidem*.
[251] *Ibidem*.
[252] *Ibidem*, p. 21.

o imagine receptată într-o continuă mișcare. Chiar dacă nu avem, pentru că scriitorul se asigură de asta, în niciun moment garanția că eroul primului capitol dobândește cu adevărat abilitatea de a identifica râsul ori plânsul, supărarea sau stările fundamentale ale celorlalți, arhitectura personajului este realizată cu atenție la cum receptează Benjy paleta variată de emoții manifestată de către cei din jurul său.

Scriitorul american își asumă totuși, conștient, elaborarea complexă a personajelor, printr-un discurs angajat pe toate palierele la detaliile care completează fie tabloul clinic, fie pe cel al dinamicii sociale. Cele două ipoteze posibile, vertij, afecțiune asociată celei de bază, și integrarea lui Ben într-un joc cu trăsături agresive, greu de înțeles, se păstrează valide și mai departe în scena altui abuz comis asupra bărbatului-copil: când primește alcool cu forța. Vertijul nu dispare, ci se atenuează după administrarea băuturii, pentru a se accentua din nou când băieții se joacă cu el, apucându-l de extremități și învârtindu-l:

> „M-au ținut. Era fierbinte pe bărbia mea și pe cămașa mea. «Bea», a spus Quentin. M-au ținut de cap. Era fierbinte în mine și am început iar. Acum plângeam și ceva se întâmpla în mine și am plâns mai tare până când nu s-a mai întâmplat. Pe urmă am tăcut. Se învârtea încă și pe urmă au început formele [...]. «Întinde sacii pe jos». Se învârteau mai repede, aproape prea repede. «Acuma. Apucă-l de picioare»”[253].

Între rândurile celui mai cunoscut și mai apreciat roman al lui Faulkner se ascunde o profundă psihologie a neputinței, a cărei formă morbidă, gata să metamorfozeze orice aspect uman, scriitorul o înțelege, atât prin bagajul biografic (experiența din copilărie), cât, mai ales, prin deducția sa nativă, exersată prin sondarea interiorității, în căutarea formelor umane gata să populeze Yoknopatawpha, ținutul imaginar, dar plin totuși de forme inspirate din cea mai intimă și subiectivă realitate. *Răstignit* într-un corp de bărbat, copilul trebuie să bea într-o scenă care nu anunță episodul ca și cum ar fi o premieră între experiențele vieții lui Benjy. Băutura, urmată apoi de jocul unei aruncări a eroului, prins de mâini sau de umeri și de picioare, generează

[253] *Ibidem*.

ceea ce ar putea fi, mai degrabă, vis sau halucinație, relevante, în egală măsură, pentru tipologia psihologică sau arhetipală a lui Benjy. Manipulat de ceilalți, ca o păpușă, învârtit și aruncat, Benjy rămâne pentru încă puțin timp conectat la ceea ce i se întâmplă, înainte să acceseze, ca într-un reflex de apărare, un spațiu simbolic, cerc în cercul imaginar al tărâmului Yoknopatawpha:

> „Puteam să-l aud pe T. P. cum râde. Am mers în sus cu el, în sus pe dealul luminos...
> În vârful dealului Versh m-a lăsat jos. «Haide, Quentin», a strigat și se uita în josul dealului. Quentin stătea încă acolo, la cotul pârâului. Căuta în întuneric unde era pârâul.
> «*Lasă-l să stea acolo, prostu», a spus Caddy*. M-a luat de mână și am trecut pe lângă grajd și prin poartă. Era o broască pe aleea cu cărămizi [...]. Caddy a păşit peste ea și m-a tras și pe mine”[254].

Fără să ne aventurăm peste o anumită limită în psihologia analitică jungiană, considerăm relevantă și utilă preluarea unui fragment dintr-un vis descris de psihanalist, în care urcușul, pârâul și metafora trecerii există în manieră aproape identică: „Urcam încet și cu greu pe un munte. Când am ajuns, după cum credeam, în vârf, am descoperit că stăteam pe marginea unui platou. Abia în zare se înălța o creastă de munte [...] am văzut cum de-a lungul acelui povârniș întunecat curgea în jos un pârâu cu o lucire metalică, iar două drumuri o luau în sus, unul în stânga, celălalt în dreapta [...]. Dedesubt, pârâul curgea spre stânga, iar un pod trecea peste el”[255]. Jung împărtășește visul într-un capitol special dedicat arhetipurilor inconștientului colectiv, intitulat *Despre aspectul psihologic al figurii zeiței Kore*[256]. Mai puțin cunoscută, această zeița are în câmpul manifestării umane o gamă inconștient-comportamentală generoasă și universală, prin tipologii care acoperă adesea cu succes atât rolul de mamă, cât și pe cel de copilă, tânără, liberă să exploreze.

[254] *Ibidem*, p. 22.
[255] C. G. Jung, *Opere complete,* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 221.
[256] *Ibidem*, p. 207-229.

La o primă citire tematică ori centrată pe motive, abundența imaginilor și a simbolurilor de inspirație mitică este mai mare în prima secțiune a romanului în comparație cu celelalte capitole unde se variază mai mult pe câteva elemente importante, corelate cu personalitatea personajelor. Eroul capitolului este motivul incidenței crescute de imagini încărcate cu semnificații latente, prin capacitatea sa de a trăi în proximitatea inconștientului, care, altminteri, face parte doar dintr-un scenariu fantezist cu veritabile nuanțe de groază. Ni-l amintim pe pacientul lui Jung[257] care a contribuit decisiv, în mod involuntar, evident, la cristalizarea teoriei generale a arhetipurilor, fără o înzestrare deosebită, fără educație sau apropiați care să fi trecut prin experiențe culturale ori educative peste un nivel minim. Continua lui mișcare, cu ochii în soare, alături de imaginea „văzută" (pentru că, de fapt, a vedea aici este o acțiune cu mult mai complexă decât simpla utilizare a văzului pentru a recepta ceva din exterior), unde soarele este penetrat de un tub și rezultă apariția vântului, a avut nevoie, din partea analistului, de întâlnirea cu un papirus grecesc, în Biblioteca Națională din Paris, pentru ca Jung să întrevadă că, în spatele unei idei delirante sau a unui vis aglomerat de elemente extrem de neobișnuite și de străine visătorului, se ascund anumite situații sau tipuri, repetate și pline de un sens care trebuie identificat. Unicitatea mai puțin vizibilă a caracterului construit de Faulkner, în jurul căruia se ridică povestea întregii familii Compson, dincolo de handicapul care generează o viziune a cărei întâlnire prin lectură provoacă cele mai diferite reacții, adesea de rezervă, este dată tocmai de capacitatea lui Benjy de a „vedea", de a trăi în mijlocul unor figuri prin care vede, dincolo de rolurile sociale, pe cele universale, imune la trecerea timpului și neschimbate în mentalul colectiv. Componenta inconștientă a «Sinelui», afirma Jung, este atât de îndepărtată de conștiință, încât figurile omenești sunt doar o mică parte a reprezentărilor și a imaginilor construite în mod reflex sau prin intermediul activității onirice. Între figurile omenești, după cum am arătat deja, se află arhetipul tatălui, al mamei, al bătrânului, iar între simbolurile teriomorfe sunt „dragonul,

[257] *Ibidem*, p. 64-65.

șarpele, elefantul, leul, ursul și alte animale puternice sau, din contră, păianjenul, racul, fluturele, gândacul, viermele etc”[258]. Acestea din urmă reprezintă elemente de trecere spre figuri abstracte, geometrice, la fel de prezente în cadrul tuturor fantasmelor, ideilor delirante, viziunilor sau viselor: cercuri, sfere sau alte forme. Vedem, așadar, că teoria jungiană privind prezența arhetipului în cadrul proceselor inconștiente (incluzând aici și o mare parte a activității creatoare generale) găsește în romanul lui Faulkner un teren propice și, parcă, în sens voit, didactic. Forme umane, animale și abstracte aglomerează *Zgomotul și furia* într-un produs literar final care este, în timpul oricărei lecturi, în egală măsură o aventură interioară (dincolo de cea asumată la momentul scriiturii), necesară înțelegerii și apropierii, atâta cât permite arcul interior, de semnificațiile ei latente.

Caddy nu are un capitol dedicat, cel puțin nu în maniera în care se structurează primele trei capitole, pentru Benjy, Quentin și Jason. În privința ultimului capitol, abia în acest context putem afirma că el nu aparține decât în mică măsură scriitorului, printr-un proces de identificare cu fluxul conștiinței femeii de culoare care joacă rol de mamă în egală măsură pentru copiii cei mici, dar și pentru cei mari ai familiei Compson. Dilsey, la fel ca personajul feminin central Caddy, reprezintă o prezență constantă, asemeni spectrului urletului lui Benjy, oricând gata să izbucnească. Trăsăturile celor două femei se contopesc într-un exercițiu literar, unde alteritatea reprezintă un concept cheie.

Doar Melville mai reușește să aducă în același cadru, înaintea lui Faulkner, oameni diferiți la modul absolut, de la culoarea pielii, la limba vorbită și la zeii acceptați, prin Ishmael și Queequeg. Cele două femei, una cu trăsăturile tinereții și ale revoltei, libertății cu orice preț și cealaltă cu trăsăturile mamei, prezentă pentru a impune ordinea sau echilibrul în abuzurile sau derapajele față de cel care nu se poate apăra, își împart rolurile și împărtășesc, în același timp, ceva din vitalitatea mitică a figurii zeiței Kore. Puterea de a se impune, rapiditatea de a readuce ordinea, empatia dincolo de boala lui Benjy și, mai ales, o fertilitate subtilă care este vitală și însăși esența din spatele celor care

[258] *Ibidem*, p. 215.

„au dăinuit" o caracterizează pe Dilsey. Iar finalul romanului, nemurirea și puterea grupului celor care îi servesc pe cei din familia Compson, sunt atribuite, la modul direct, femeii:

„DILSEY.
Ei au dăinuit"[259].

Așadar, grupul care are trăsăturile celor supuși, de culoare, este reprezentat de femeia cu cea mai pronunțată dimensiune maternă. În sine, cu aceeași subtilitate și la distanță mare de lumea manifestă a romanului, scriitorul american face din boala lui Benjy o marcă a liniei de sânge care mărturisește peste tot, comunității, despre denaturarea sângelui celor care au intrat în ultima fază de existență. Familia Compson urmează să se stingă în neființă, iar fiecare strigăt al lui Benjy le amintește lor și celorlalți despre inevitabila dezintegrare. Inconștient, zgomotul macină întreaga familie într-o manieră intimă, personală, imposibil de explicat, dar reprezintă pentru întreaga comunitate același reper greu de acceptat și de integrat vieții conștiente. Trâmbițarea morții, zi de zi, la cel mai puternic nivel acustic, este insuportabilă pentru toți cei care sunt în proximitatea lui Benjy.

Într-o anumită măsură, am putem invoca aici și ritualul charivari, despre care am discutat în altă parte, descris de Mihai Coman în *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, prin funcția sa purificatoare la nivel social. Practicat în cazurile derapajelor comportamentale, „manifestările grupului sunt excesiv de zgomotoase, limbajul este agresiv și licențios, iar acțiunile sunt violente"[260]. Altfel spus, orice abatere de la normele acceptate social cerea o intervenție a grupului care avea cunoștință de greșeala comisă, anulând astfel orice aspect potențial contagios și devenind semnal de alarmă și lecție importantă pentru întreaga comunitate. Zgomotul reprezintă principala trăsătură a ritualului, practicat în fața casei unde s-a petrecut fapta condamnabilă, ceea ce înseamnă că Benjy, revenind la romanul lui Faulkner, anunță și condamnă, la un anumit nivel, atât linia de sânge a

[259] William Faulkner, *op. cit*., p. 318.
[260] Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 239.

familiei sale, prin incest și moralitate îndoielnică, cât și celelalte păcate, greșeli, inevitabile, a celor care îi ascultă strigătul infernal. Un proces de identificare, prin angoasa și spaima de ceva ce pare necunoscut, dar în fapt reprezintă forma creativă de manifestare a inconștientului, se materializează dincolo de cuvintele scriitorului american, peste tot unde sunetul emis de Benjy ajunge, ca apa, imposibil de stăpânit, „indiferentă" la detalii atunci când torentul adună o forță suficient de mare pentru a se pune în mișcare. Strigătul este o fractură în liniștea lumii, marcată de o existență liniară și anesteziată față de oamenii care o formează.

Astfel, îndepărtarea de ei înșiși și de celălalt trece, în romanul lui Faulkner, de bariera alterității, a celui diferit, și capătă nuanțe monstruoase, prin figuri care nu fac decât să reacționeze reflex la prezența celuilalt, în absența totală a dorinței de cunoaștere, explorare, înțelegere, deci, de acceptare. Dar nu doar liniștea este partea lumii tulburată de zgomotul emis, ci, prin intermediul ei, însăși natura tuturor legilor și a credințelor ascunse în materialul des al societății sudiste. O singură cărămidă deranjată provoacă un seism important tuturor elementelor, în aparență, independente, astfel încât strigătul lui Benjy are, cu adevărat, la modul subtil, cele mai puternice trăsături dostoievskiene, moralizatoare, culpabilizând asemeni unui vis lucid orice conștiință menită să-l asculte, silită de forța sa imposibil de îmblânzit, să-l recepteze prin forma lui infinit de simplă, primară.

În acest context, vom remarca cum și obsesia lui Hamlet, structura sa psihologică, imposibil de deturnat din scopul său, odată cristalizat, are la Benjy o formă mult simplificată, deși identică. Fără cuvinte cu tâlc, fără planuri sau scenarii, în absența prietenilor sau a celor care să uneltească, Benjy devine cu mult mai mult pentru Yoknopatawpha, decât un idiot sau un întârziat mental, blocat la vârsta de trei ani, pentru că vocea sa puternică trâmbițează un sfârșit care, dincolo de miza insignifiantă a dispariției familiei sale, anunță implacabila destrămare a lumii. Haosul declanșat de vocea sa, lamentație insuportabilă sub forma unui plâns opus tuturor prejudecăților și credințelor sociale dintotdeauna, anunță un sfârșit general, o schimbare dramatică în ritmul existenței lumii.

Folosit ca jucărie, așadar, purtat pe brațe și aruncat, avem motive să credem că Benjy, mai degrabă proiectând mental, face unul din salturile sale în inconștient, unde se refugiază ca de obicei atunci când puțina sa de putere asupra lumii îi este luată. Se deplasează în sus, pe „dealul luminos" și abia ajuns acolo, mai exact, în vârful său, simte că este lăsat jos. Grupul băieților nu este doar destrămat, ci și completat, în partea lui Benjy, evident, de apariția fetei. În vreme ce Quentin este văzut de sus, aflat la baza dealului, căutând „în întuneric unde era pârâul", Caddy adoptă o atitudine cât se poate de similară cu cea din realitatea obiectivă, nu imaginată, subiectivă. Îl judecă aspru pe Quentin și îl conduce, de cealaltă parte, pe creatorul fantasmei, printr-un portal plăsmuit din elemente specifice oniricului. Aleea cu cărămizi și broasca peste care trebuie să treacă Benjy, tras de sora sa, reprezintă în mod neîndoielnic o imagine de influență inconștientă unde drumul alături de sora protectoare capătă sensurile inițiatice, iar broasca devine element catalizator al metamorfozei interioare, prin conținutul ei latent, accesibil minții sau, mai degrabă, instinctului protagonistului.

Am invocat, la adresa acestui fragment, și descrieri ale personajului feminin, figura sau profilul psihologic al zeiței Kore, așa cum este el prezent în cele mai multe dintre fantasmele sau visele pacienților psihanalizei jungiene. Motivul este pentru că, în cadrul privirii interioare, fata este surprinsă cel mai clar în rolul ei complex, de protejare maternă și de pedepsitoare, aspră critică în același timp, interesată să-și manifeste superioritatea naturală asupra celorlalte personaje. Jung afirma, în acest sens, că „este o particularitate esențială a figurilor psihice că sunt duble sau cel puțin apte de dublare; sunt în orice caz bipolare și oscilează între semnificația lor pozitivă și cea negativă [...]. Figura care îi corespunde lui Kore este la femeie de regulă o figură dublă, și anume o mamă și o fată; ceea ce vrea să spună că apare ba ca una, ba ca cealaltă"[261]. Ca iubită, asociată unei sexualități despre care Benjy nu are niciun fel de corespondent, sau ca mamă, de cele mai multe ori, Caddy joacă un rol esențial, vizibil din fantasmele eroului, în procesele sale interioare, tăcute, invizibile, dar cât se poate de existente.

[261] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 211.

A trece peste, ca acțiune a visului, deci cu o bogată încărcătură simbolică, dincolo de cea manifestă, sugerează de cele mai multe ori, în toate structurile mentale, o anumită metamorfoză, mutație interioară, față de vechea stare. Ca urmare, propunem, în mod evident, deja, ipoteza că în spatele figurii personajului feminin Caddy s-ar ascunde tocmai arhetipul și tipologia zeiței Kore, animată de dubla sa calitate, mamă și femeie liberă. Analiza miturilor și a formelor comune de manifestare inconștientă a acestora, la pacienții săi, îl determină pe Jung să concluzioneze că „adesea figura Kore, precum și figura mamei alunecă de-a binelea în regnul animal, ai cărui reprezentanți preferați sunt pisica, sau șarpele, sau ursul, sau un monstru negru din lumea subpământeană, cum ar fi crocodilul sau niște *creaturi de tipul salamandrei*...”[262] (s. n.). Perfecta armonie a simbolurilor, cu acțiunea subtil sugerată prin care trece Benjy, procesul de fantasmare sau de halucinare arată un nivel al sondării și al scriiturii creative, identificabile doar la marii scriitori ai literaturii universale.

Asociată cu un alt nume, Kore-Arethusa, după cum arată *Lexicon de Zei și Demoni*, zeița este cel mai bine identificată prin însușirea aspectului „dătător de viață al zeiței izvoarelor din Grecia antică, Arethusa”[263]. Aretusa, așa cum o numește în dicționarul său George Lăzărescu, este, de fapt, chiar un izvor, după ce zeița este pedepsită și schimbată într-o apă curgătoare[264]. Oricum ar fi, Kore sau Caddy este investită cu atributele maternității prin arhetipul apei, motiv pentru care Benjy este alături de ea, în timp ce Quentin se află într-o stare de blocaj, similară cu neputința lui Goliadkin din *Dublul* lui Dostoievski, prins prin propria voință, străină de el, într-un vestibul, hol, întunecos și prea puțin propice vieții și planurilor sale de a socializa. Căutarea lui Quentin, în întuneric, în preajma pârâului, trebuie asociată, dincolo de

[262] *Ibidem*.

[263] Manfred Lurker, *Lexicon de Zei și Demoni. Nume. Funcții. Simboluri / Atribute*, traducere în limba română de Adela Motoc, București, Editura Enciclopedică, 1999, p. 177.

[264] George Lăzărescu, *Dicționar de mitologie, Prefață* de Zoe Dumintrescu Bușulenga, București, Editura Ion Creangă, 1979, p. 75.

formularea în avans a suicidului prin înecare, cu latura thanatică a arhetipului matern.

Ivan Evseev, fără să discute natura psihologică a arhetipurilor, reușește totuși, în monumentala sa lucrare dedicată simbolurilor și arhetipurilor, să surprindă același caracter feminin specific izvorului, ca sursă a vieții doar[265], în timp ce asociază broaștei semnificații preponderent benefice, cu aceleași trăsături materne: „... considerată stăpâna ploilor și a fertilității [...]. era una din imaginile Zeiței regenerării și simbol al uterului matern [...], ipostază a zeiței primordiale a naturii, pământului și apei, guvernând ciclurile naturii, cu întreaga ambivalență a acestei divinități arhaice, stăpâne a vieții și morții”[266]. După cum, într-un test proiectiv, omul își transpune experiențele și trăirile neîmpărtășite sau inconștiente, personajele centrale ale operei lui Faulkner devin oglinzi: sensul vine tocmai din imaginea reflectată, unde se stabilește atât natura oglinzii, cât și cea a oglindirii. Ca în nuvela lui Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, valoarea de adevăr nu mai este dată de dimensiunea în care are loc acțiunea: în realitate sau în vis. Simpla prezență a imagini, a ideii, devine suficientă pentru a primi statutul de *real*.

Din perspectiva procesului de identificare indirectă cu registrul zoologic, mai ales că personajele centrale ale romanului sunt copii sau adolescenți, la un moment dat, s-ar putea porni o direcție nouă, unică, de interpretare a imaginarului infantil, așa cum este el surprins de lornionul faulknerian. Dincolo de animalele domestice, specifice gospodăriei, copiii albi sau negri, în egală măsură, demonstrează intuiție în privința semnificațiilor purtate de animale. De pildă, T. P. folosește registrul sălbatic pentru a-și descrie trăirile în timp ce consumă alcool: „... să terminăm de băut rachiu ăsta. Mă face să mă simt ca și cum aș avea o bufniță pe dinăuntru”[267]. Mai puțin interesează aici, însă, abordarea mitocritică, pentru că în spatele asocierii băuturii cu animalul se ascunde, după cum au menționat toți criticii și biografii scriitorului

[265] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 283-284.
[266] *Ibidem*, p. 86-87.
[267] William Faulkner, *op. cit.*, p. 35-36.

american, o bogată și arareori întreruptă relație a lui Faulkner cu alcoolul.

Revenind la felul în care Benjy o vede pe Caddy, se mai cuvin aduse în discuție câteva precizări. Scriitorul reușește, în principal, în descrierea relației celor doi, o impresionantă și autentică radiografie simultană a proceselor interioare.

Reacția sau imaginea percepută de eroul primei secțiuni primește, de cele mai multe ori, reacția sau răspunsul tinerei fete, preocupate de cele mai multe ori, chiar și în mijlocul unei întâlniri cu caracter erotic, de liniștea și starea fratelui său. Benjy își percepe sora prin intermediul unor filtre interioare care îi și determină trăsăturile simbolice. Pe doar două pagini, Caddy este percepută diferit, prin intermediul pantalonilor săi plini de noroi, „i-am văzut fundul pantalonașilor murdari de noroi”[268], prin asocierea cadrului vegetal, într-o descrierea care are mai degrabă de-a face cu o zeitate, „pe urmă am văzut-o pe Caddy cu flori în păr, și cu un voal lung ca un vânt strălucitor”[269] sau, prin sentimentul îndepărtării de figura terapeutică a celei asociate cu natura, „... și Caddy m-a strâns în brațe, și voalul ei care strălucea, și nu mai puteam să mai simt mirosul ca pomii și am început să plâng”[270].

Nu se poate să nu asociem imaginii feminine, dublului Caddy–Dilsey, dincolo de perspectiva mitică, alte figuri ale literaturii universale *similare prin atitudinea lor față de alteritate*. Curtezana din *Epopeea lui Ghilgameș*, capabilă să-l atragă pe Enkidu, cu aspect sălbatic, liber alături de alte animale, în mrejele sale erotice, pentru a-l face om, își găsește corespondent în *Măgarul de aur*, unde o femeie rămâne indiferentă în fața aspectului celui pe care îl tratează ca pe un bărbat normal, într-o scenă cât se poate de neobișnuită pentru orice eră a culturii și civilizației umane. Un foarte conturat rol civilizator al personajului feminin reiese din unele texte, după cum, în altele, imagoul matern este atât de întunecat, încât proiectează peste întregul spațiu de influență o umbră maladivă: de pildă, sora Ratched, din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. *Zgomotul și furia* duce mai departe dihotomia

[268] *Ibidem*, p. 36.
[269] *Ibidem*.
[270] *Ibidem*, p. 37-38.

„bun-rău" a imagoului matern, pentru că tipul psihologic Caddy este în opoziție absolută cu cel al mamei „reale", întruchiparea bolii și morții contagioase. *Bunul și răul* coexistă în romanul scriitorului american, sub forme banale care amintesc, de fapt, despre universalitatea și ușurința proiectării celor două dimensiuni provocate de om. Tot primul capitol este cel mai relevant în acest sens, printr-un exemplu concret în care cele două figuri feminine opuse structural interacționează, cu Benjy în centrul atenției lor.

> „*Benjy, a spus Caddy, Benjy. M-a strâns în brațe iar, dar eu am plecat.* «Ce e, Benjy», a spus ea. [...] Și-a scos pălăria și a venit iar, și eu am plecat.
> «Benjy», a spus ea. «Ce e Benjy. Ce-a făcut Caddy»"[271].

Este acesta doar un fragment, unde apariția fetei este percepută, de fratele său, aparent doar prin intermediul hainelor noi, în orice caz, diferite față de cele purtate de Caddy în mod obișnuit. Faulkner insinuează aici, prin desele intervenții ale lui Jason, „«Nu-i place rochia asta cu zorzoane»"[272], de pildă, că eroul primului capitol reacționează față de sora sa în mod identic cu momentul în care propria corporalitate se reflectă în oglindă. Nu conceptul de *străin* îl tulbură atât de tare pe bărbatul-copil, ci stranietatea imposibil de înțeles care face ca ceva cunoscut, cu urmele familiare ale vocii sau prezenței generale, să fie totuși imposibil de identificat, perceput ca fiind impropriu, deturnat. „«Crezi că te-ai făcut mare, nu-i așa. Te crezi mai grozavă ca oricine [...]. Ai împlinit și tu paișpe ani și te crezi cineva»..."[273], îi spune Jason, marcând dincolo de simpla evoluție a personajului feminin, tranziția spre o stare nouă, diferită, care, după cum are să arate evoluția evenimentelor din roman, îl exclude definitiv. „Eu am plecat" este printre puținele momente în care eroul atins de boala necunoscută se referă la ceea ce i se întâmplă, altfel decât prin prisma acțiunilor pentru care este cunoscut – plânsul, strigătul și derivatele acestora.

[271] *Ibidem*, p. 38.
[272] *Ibidem*.
[273] *Ibidem*.

Într-o manieră metaforică, Benjamin reușește să dea sens propriei trăiri, prin acțiunea cu trăsături de reflex de apărare în fața unei situații stresante. Strigătul său înseamnă, pentru el, o întrerupere în propria existență, o suspendare a vieții prin retragerea din ea. În mod evident, cu toate că vocea narativă nu amintește în mod explicit de urlet sau plâns, zgomotul a început să fie emis într-o formă sau alta, prin reacțiile celor din jur. Doar Caddy, dintre celelalte personaje ale romanului, este animată de resorturi interioare care-i permit să perceapă zgomotul emis de Benjy printr-un filtru complex care nu presupune doar impunerea unei atitudini dezirabile exclusiv. „Taci", sub formă de ordin, este doar ultima variantă pentru faulkneriana figură psihologică a zeiței Kore, atunci când Benjy nu mai poate fi oprit. Întrebările și preocuparea generală privind motivul supărării, în ciuda absenței constante a răspunsului sau a posibilității de a formula unul, sunt asociate încercărilor active de a întrerupe zgomotul în care fratele s-a angajat din nou. În ultimul rând, și poate mai important din perspectivă umană sau psihologică, tânăra femeie adoptă față de fratele ei stereotipizat în fiecare clipă a vieții lui, o atitudine diferită, deschisă, proiectând asupra lui, asemeni lui Pygmalion, conștientă că demersul este sortit eșecului, speranța și așteptarea reală a unui răspuns: „«Ce e, Benjy», a spus Caddy. «Spune-i tu lui Caddy. Caddy face ce vrei tu. Hai, încearcă și spune»"[274]. În opoziție cu ceea ce reprezintă sora lui, Faulkner o poziționează pe mama fraților Compson, care intervine pentru a încheia fragmentul în nota generală a romanului, de absență a toleranței și, indirect, de eșec al proiectului uman. Eforturile de a-l scoate pe Benjy din subterana existenței și a trăirilor sale se lovesc de zidul ridicat de doamna Compson în jurul lui Benjy:

> „«Candace», a spus mama.
> «Da», a spus Caddy.
> «De ce-l necăjești», a spus mama. «Adu-l încoace».
> Ne-am dus în cameră la mama, unde ea era întinsă pe pat cu boala într-o cârpă pe cap"[275].

[274] *Ibidem*.
[275] *Ibidem*.

Încercările fetei, pline de intuiția pedagogică sau cu elemente care nu pot fi decât valorizate pozitiv, sunt interpretate de „adevărata" mamă ca elemente perturbatoare suplimentare. Proiecția bolii asupra fiului ei, alături de conștiința încărcată, vinovată și de credința unui blestem care acționează asupra întregii familii prin boala lui Benjy, arată adâncimea la care merg rădăcinile thanatice ale femeii.

Fragmentul este, ca multe altele, relevant și pentru imaginarul bărbatului-copil, cu trăsături primitive, după cum am mai afirmat deja. Simplu, cu o naivitate vădită, imaginarul eroului este constituit din elementele cele mai puternice, având în vedere intensitatea stimulului. Elementele noi, în egală măsură, care nu se încadrează tabloului general, folosit ca șablon, de explicare și de încadrare a tuturor experiențelor posibile, atrag atenția protagonistului, astfel încât informațiile existente capătă răspuns într-o manieră simplă, specifică unui copil. Așa cum un aborigen, ca atâția dintre cei descriși de antropologi, vede în puful însângerat, scuipat în pământ de șaman (artist al înșelăciunii), reprezentarea bolii de care tocmai a fost eliberat, așa cum orice membru naiv al societăților cu trăsături primitive se lasă influențat de fumul, dansul și criza (jucată cu un simț veritabil al dramaticului) specifice procedurii terapeutice, Benjy asociază bolii mamei sale, despre care aude în mod repetat că suferă, o cârpă care, de fapt, trebuie să fie doar o compresă. Și mai interesantă este ipoteza în care Benjy, cu universul său restrâns, limitat doar la câteva formule de comunicare, în egală măsură incomode (fie că e tăcerea, fie că este zgomotul), intuiește la un anumit nivel că boala mamei sale este doar o construcție subiectivă, artificială și lipsită de un fond real. „Cu boala într-o cârpă pe cap", tradusă din „with the sickness on a cloth on her head", așa cum apare în formularea lui Faulkner, sugerează că îndepărtarea obiectului ar aduce, în mod direct, și o îmbunătățire a stării suferindei care alege, în ultimă instanță, în mod deliberat, să-și mențină singură boala, ca realitate definitorie.

Romanul se completează, ca un puzzle, în mod permanent, iar fiecare acțiune sau eveniment suportă reveniri, atât în primul capitol, unde fluxul conștiinței lui Benjy este secondat de viziunile obiective ale celorlalți, dar și în cadrul celorlalte secțiuni. Ca un teren viu, gata de

metamorfoză în orice clipă, provoacă orice categorie de lectori prin trăsătura sa de bază: nimic nu este ceea ce pare sau, altfel spus, o singură viziune sau interpretare a unui eveniment nu îi poate stabili în mod final și definitiv limitele în privința adevărului sau realității. Cu atât mai puțin se poate discuta, la nivelul ideologiei emanate de narațiune, despre o prezență întâmplătoare a temei alterității. Situația sau problematica drepturilor populației de culoare trece în plan secund, în condițiile în care nu pielea și culoarea ei fac obiectul diferenței aici, ci însăși natura umană. Idiot, cu rol de *om însemnat* de păcatele familiei sale, manifestare sau materializare a voinței divine, pedagogice prin pedeapsa sa, Benjy apare, cu fiecare pagină, din ce în ce mai clar în fața celui gata să-l descopere.

Am afirmat mai sus că, aparent, hainele sunt cele care-i provoacă o nouă criză de plâns protagonistului, cu atât mai mult cu cât prezența activă a lui Jason sugerează întocmai acest scenariu. Pasat de propria mamă în grija celorlalți, ca de obicei, „«Du-l jos și vezi să aibă cineva grijă de el [...]. Știi că sunt bolnavă, și tu»”[276], Benjy ajunge în fața ușii unde se aude apa: „N-am mai auzit apa și Caddy a deschis ușa”[277]. Faptul că sora sa s-a spălat, așa cum sugerează textul, devine deodată important. Iar faptul că ea insistă în dialogul cu fratele său stereotipizat, dialog fără răspuns și privit de mamă ca pe un chin sau o batjocură la adresa bărbatului-copil, arată dimensiunea profundă și reală a empatiei de care este capabilă latura maternă a manifestării zeiței Kore.

Dialogul cu Benjy este, de fapt, un proces amplu de tipul *încercare–eroare*, în care fata nu abandonează niciun moment, atâta timp cât „dialoghează” cu fratele ei incapabil să se exprime. Se cuvine să mai precizăm și că răbdarea sau naturalețea rolului cu evidente trăsături terapeutice, în relația cu fratele său, vin chiar din continua ancorare a fetei într-o copilărie care este adesea izgonită de scene erotice și de sugestiile moralității sale flexibile. „«Ai găsit-o iar pe Caddy»”, „«ai crezut c-a fugit Caddy»” sau „«ce-i Benjy, ce este»”[278] sugerează doar o mică parte a felului în care fata se angajează pentru a provoca un

[276] *Ibidem*.
[277] *Ibidem*, p. 39.
[278] *Ibidem*.

răspuns celui blocat în doar două dimensiuni ori posibilități de comunicare.

> „«Nu trebuie să plângi. Caddy nu pleacă. Uite», a spus. A luat sticla și i-a scos dopul și mi-a ținut-o la nas. «Frumos. Miroase. Bun».
> Am plecat și n-am tăcut, și ea a ținut sticla în mână și s-a uitat la mine.
> «A», a spus. A pus sticla jos și a venit și m-a strâns în brațe. «Asta a fost atunci. Și tu încercai să-i spui lui Caddy și nu puteai, nu-i așa. Sigur, Caddy nu mai face. Sigur că nu. Așteaptă să mă-mbrac»”[279].

Încercarea fetei animate de tipologia psihologică a zeiței Kore poate fi analizată, din perspectiva ei embrionar pedagogică, maternă, în primul rând, prin încercarea, reflex care lipsește mamei adevărate, doamnei Compson, de a-l liniști pe Benjy, asigurându-l, în mod repetat, conform unei proiecții personale, că nu pleacă. Ceea ce înseamnă că personajul feminin are conștiința importanței jucate de propria prezență în relația cu fratele privat de capacitatea de a se exprima. „Nu trebuie să plângi. Caddy nu pleacă”, așadar, face parte din prima tentativă de a-l aborda pe Benjy, prin folosirea unei metode pe cât de intuitive, pe atât de simple. Vom observa, în acest context, că Faulkner o înzestrează pe Caddy cu adevărate calități materne, cumva opuse vârstei, în mod evident, și care cer un demers analitic pentru ca natura personajului să poată apărea cristalizată, într-o formă armonioasă, plină de sens. Astfel încât, după prima încercare de a-l liniști pe fratele său, aproape imediat, după cum ne sugerează narațiunea, Caddy trece la următoarea, ce-a de-a doua încercare, complet diferită de prima, și apucă o sticlă de parfum pentru a-i surprinde simțurile lui Benjy și a-l distrage de la ceea ce l-a tulburat. Gestul de a-i apropia sticla de față este însoțit de o descriere simplă, care se folosește de o formulă banală în privința elementelor definitorii ale obiectului. Valorizat strict pozitiv, parfumul arată și că fata se află în posesia unui adevăr care pare inaccesibil celorlalți – faptul că fratele său are un simț olfactiv, dacă nu special, atunci prin intermediul căruia receptează o bună parte a dimensiunii în care trăiește și față de care nu are instrumente de cercetare sau explorare. „Frumos. Miroase. Bun”, cu aceeași punctuație liniară, fără

[279] *Ibidem*.

expresie, deci, în planul receptării lui Benjamin Compson fără un sens anume, poate reprezenta și una dintre cele mai eficiente strategii de comunicare, atât pentru indivizii atinși de afecțiuni ale capacității de concentrare sau de comunicare, dar și pentru copiii din întreaga paletă a tipologiilor psihologice ale literaturii universale. Fie un verb, sub forma unui îndemn, plasat la mijloc, „miroase", fie o trăsătură, calitate a obiectului, flancat de Caddy cu două elemente universal pozitive: „frumos" și „bun".

Dacă, până în acest punct, proiectarea personajului feminin este una care are la bază empatia și o dorință reală de a ușura stările de angoasă ale fratelui și manifestările sale zgomotoase, de aici înainte apar valențele unei maternități care în literatură sau în artă, în general, poartă emblema arhetipului. Reacția paradoxală a lui Benjy, „am plecat și n-am tăcut", o altă formulă din cele extrem de diferite prin care plânsul sau un derivat al său este sugerat, nu are darul de a bloca și nici de a o descuraja pe Caddy. Când batjocura este cea mai frecventă reacție stârnită de bărbatul-copil celorlalți, sau nevoia de a-l oprima ca prezență, când manifestarea *stării de a fi prezent* înseamnă nu orice fel de zgomot, ci plâns sau urlete, Caddy rămâne într-o postură care sugerează blocajul doar în condițiile în care el facilitează cea mai atentă atitudine de a observa și de a analiza ceva. „A ținut sticla în mână și s-a uitat la mine" este momentul revelației, simple, curate și care cere un efort minim din partea familiei sau a grupului social din care Benjy face parte. În vreme ce Caddy are parte de „revelații" în privința stărilor fratelui său, permite și încearcă necontenit uneori limita dialogului cu acesta, ceilalți rămân anesteziați față de erou, iar fiecare zgomot emis de el reprezintă o trezire parțială sau potențială, care nu poate fi nici acceptată, nici tolerată sau suportată.

O amorțeală interioară a felului în care este percepută relația cu alteritatea este specifică întregii familii Compson, ceea ce ne amintește, din nou, de rutina alienantă, nefirească a vieții lui Gregor Samsa, cea care anunță o metamorfoză spre forma sa finală, înainte de moarte. Pentru textul lui Faulkner, „s-a uitat la mine" devine cu mult mai mult decât o privire aruncată în direcția sau în ochii celui care se află la capătul celălalt al procesului de comunicare. Acțiunea devine empatie

pură, identificare și trăire a elementelor și stărilor care descriu comportamentul manifestat, prin concentrarea absolută a atenției în direcția fratelui său. Fata nu-și repară greșeala pur și simplu, ci prin intermediul unui alt gest, tot cu trăsături materne, de tandrețe universal valabilă.

Romanul lui Faulkner, și mai cu seamă primul capitol, provoacă în asemenea măsură toate categoriile de cititori, încât un asemenea fragment poate însemna toate cele discutate și mai mult, sau, pur și simplu, reacția eroului devine una specifică în fața nudității, de vreme ce textul precizează că sora sa se îmbracă imediat ce crede că a înțeles ce s-a întâmplat. În sfârșit, este doar una dintre măsurile greu de cuprins ale literaturii faulkneriene și în care sentimentul satisfacției, sau al împlinirii, în urma oricărui demers analitic, trebuie înfrânat permanent.

1.9. Câteva cuvinte despre neputință

Am invocat deja, în mai multe rânduri, cu referire la romanul lui Faulkner, alte două texte care, prin metaforele centrale propuse de scriitori, formulează un mesaj similar sau cât se poate de apropiat. Cu Benjy pe canapea sau sub lumina unui reflector orientat pentru a satisface nevoia de sens, în sine uneori nejustificată și, de cele mai multe ori, fără relație cu opera de artă, nu se poate să nu observăm că blocajul său, în ciuda unei nevoi conștiente de a spune, de a comunica, devine în primul rând trăsătură definitorie a destinului tragic înainte de a fi parte a unei afecțiuni care generează un flux narativ unic în literatura universală.

Despre neputința realizării proiectelor au scris și Apuleius și Kafka, cu accente clare pe intenția, pe dorința de a se exprima și, în același timp, pe eșecul care stă, într-o măsură mare, în centrul operelor lor. Când Benjy înregistrează că a plecat, traducerea lui pentru fractura provocată de începerea urletului sau a plânsului, Faulkner se plasează în mijlocul răspunsului reflex, înrădăcinat protagonistului, unic disponibil în plan comunicațional, și ascunde aproape complet că plecarea, aparent voluntară, „am plecat și n-am tăcut”, este până la urmă, mai degrabă o

izgonire. O alungare care se petrece atât în absența intenției, dar și prin concursul unei alienări sociale.

Drama lui don Quijote, sau a lui Ahab, este similară, din acest punct de vedere. Operele animate de acești eroi sunt mărci ale unui eșec uman intuit de scriitori și surprins cu o prospețime care nu face decât să intrige atunci când este suprapus peste contemporaneitate. Profunda nebunie sau idiotenie a lui Benjy este, așadar, în mod fundamental, corelată de scriitor cu îndepărtarea familiei lui de natura afecțiunii sale și, mai grav, de obligația unei empatii, iubiri necondiționate și care, așa cum arată Caddy sau Dilsey, reprezintă singurele punți de comunicare și de înțelegere spre cel închis de treizeci și trei de ani în interiorul unei minți de trei ani. Nebunia sau sminteala lui Quijote, Ahab, Benjy, forma inacceptabilă social a lui Gregor sau a lui Lucius, capătă sens doar prin intermediul și prin raportarea la grupul din care eroii fac parte și care validează, prin propriile proiecții, derapajul de la forma sau convenția stabilită.

Scriitorii amintiți, prin eroii lor, fac asta cu mult înainte ca Mircea Eliade să se refere la germenii ascunși de *alteritatea* specifică ridicolelor: „cu cât suntem mai personali, mai identificați cu intențiile noastre, cu cât fapta noastră coincide mai perfect cu gândul nostru – cu atât suntem mai ridicoli”[280]. Astfel, diferența, în propunerea scriitorilor și cu traducerea lui Eliade, nu face decât să ascundă o formă neînțeleasă și care cere, pentru acceptare, un travaliul de comprehensiune, de explorare, spre care sunt din ce în ce mai puțini dispuși să se apropie. Forma nouă a obsesiei lui Ahab, a nevoii cavalerului de a porni să ajute și să rătăcească pentru cei aflați în nevoi, a discursului lui Benjy, sau a metamorfozei celor doi tineri, încifrează metafore despre eșecul uman universal, în fața necunoscutului, în fața celor două posibilități de a înțelege prin spirit analitic sau de a respinge prin superstiție și prejudecată. Iar Yoknopatawpha nu are absolut nimic în comun cu spațiile imaginate de Huxley în utopiile sale, unde noii oameni au capacitatea de a controla vechile reflexe medievale și care au ținut

[280] Mircea Eliade, *Oceanografie*, ediția a III-a, traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2013, p. 20.

omenirea într-o lungă copilărie. Ne îndreptăm pentru scurt timp atenția asupra unui fragment din *Măgarul de aur*, unde, nevoia de a vorbi, sub forma unei pulsiuni salvatoare, este identică atunci când o suprapunem peste cea resimțită de Benjy uneori:

> „Și cu toate acestea, eu nu puteam să-mi apăr cauza sau să rostesc cel puțin un cuvânt de tăgăduire.
> În sfârșit, ca să nu mai pară că tăcerea mea se datorează remușcărilor și că e o mărturisire a îngrozitoarei crime de care eram învinuit, pierzând orice răbdare, voii să strig numai atât: «Nu, nu sunt vinovat!». Primul cuvânt, în adevăr, am reușit să-l strig, în mai multe rânduri extrem de tare, dar pe celelalte n-a fost chip să le rostesc”[281].

Într-o manieră cât se poate de similară tehnicii lui Faulkner, Apuleius reușește să sugereze că ceva din dorința sau nevoia interioară a eroului său de a comunica se transmite cu adevărat, ca o forțare sau încordare a tuturor străduințelor celui captiv, incapabil să vorbească. „Nu”, ca prim cuvânt, singurul formulat, în opinia protagonistului, chiar la un nivel acustic semnificativ, devine mai clar atunci când Lucius, măgar, conștientizează propria incapacitate: „M-am oprit deci la prima vorbă [...], cu toată osteneala ce-mi dădeam a suci și rotunji în tot chipul marile mele buze care atârnau în jos”[282]. Nu foarte subtil, dar intuitiv față de procesul comunicării și față de efortul celui neputincios, Apuleius intră în mijlocul efortului de a formula cel mai simplu cuvânt și arată cum Lucius crede că răgetul său de animal coincide cu dorința sa umană de a formula un mesaj de apărare. Sunt câteva fragmente în opera lui Apuleius, după cum există câteva momente în existența lui Benjy, surprinsă pentru scurt timp de romanul lui Faulkner, unde nevoia de a comunica este imperativă și generată de un climax al proceselor interioare resimțite de eroi.

Un alt text scris de Faulkner surprinde o dimensiune importantă a luptei dintre lume și alteritatea indiferentă la propriul statut. Nu o dată

[281] Lucius Apuleius, *Măgarul de aur*, traducere și note de I. Teodorescu, *Prefață* de Traian Diaconescu, București, Editura Saeculum Vizual, 2002, p. 131.
[282] *Ibidem*.

scriitorul asociază strigătului lui Benjy, sau chiar prezenței sale, unele trăsături animalice, sălbatice. Indiferența eroului, interpretată ca fiind așa de grupul restrâns, dar și de cel mare, din care face parte, și care sugerează de fapt neputință, este în mod direct responsabilă de rezerva lumii față de prezența sa. O rezervă care are, prea adesea, trăsăturile urii și ale disprețului. *Ursul*, despre care am mai amintit deja, este una dintre nuvelele în care scriitorul american folosește, într-o manieră angajată, deliberată și susținută, conceptul de *alteritate*, alături de conflictul ombilical legat de el. Metaforă a inițierii, a distrugerii în același timp, odă adusă lui Thanatos prin obsesia lumii de a cuceri sau de a amprenta elementele naturii, modificând-o astfel în mod definitiv, *Ursul* spune povestea unui neobișnuit animal sălbatic, prin vârsta, mărimea și inteligența sa, vânat periodic de grupuri din ce în ce mai mari. Sălbăticia animalului și neputința oamenilor de a-l omorî, pentru mulți ani, formează un tablou neobișnuit despre lupta oarbă, fără sens, cu elementele inconștientului, străin, necunoscut și care exercită încă, pe bună dreptate, o contagioasă frică. „Înainte de a-l fi văzut vreodată îi bântuise gândurile. Îi apăruse, înălțându-se amenințător în visurile lui înainte de a fi văzut pădurile neatinse de topoare în desișurile cărora își lăsa urma strâmbă, lățos, îngrozitor, cu ochii roșii, nu rău la fire ci doar uriaș, mult prea uriaș pentru câinii care încercau să-l răstoarne..."[283], scrie Faulkner despre elementul naturii, prezent atât în afara lumii interioare, cât și în mijlocul ei, ca arhetip, marcă de neocolit pentru procesul de inițiere în, aparent niciodată înțeleasa, umanitate.

Bătrânul Ben, așa cum este el botezat de către vânătorii lui, este, în cele din urmă, ucis, cu ajutorul unui alt element al naturii, sălbatic, dar îmblânzit, într-un fragment construit cu elementele esențiale care alcătuiesc sau descriu cel mai bine felul de a fi al lui Benjamin Compson. Strigătul inuman al bărbatului-copil, asociat adesea spectrului animal, evocă existența unei laturi atât de sălbatice și de lipsite sau de indiferente în fața educației și a normelor, încât singura reacție provocată celor care intră în contact cu el este repulsia, frica inconștientă. Benjy dă glas, devine formă fizică a unei frici despre care Faulkner

[283] William Faulkner, *Ursul*, p. 62-63.

scrie și în *Ursul*, nuvelă introdusă în romanul *Pogoară-te Moise*: „locurile acelea sălbatice erau sortite pieirii, din ale căror hotare oamenii mușcau mereu câte ceva cu toporul și cu plugul și de care se temeau pentru că erau sălbatice...”[284].

Într-un animal, numit Lion, câine sălbatic ale cărui dimensiuni impresionante, neobișnuite, asigură în cele din urmă victoria asupra ursului (obsesie colectivă și metaforă a nevoii omului de a-și marca supremația în lanțul trofic, pulsiune care nu face decât să arate slăbiciunea, frica și îndoiala umană), se cristalizează câteva trăsături pe care scriitorul american le-a folosit, pentru prima dată, în cazul lui Benjamin Compson. Nu capturarea câinelui a fost dificilă, ci îmblânzirea lui parțială, înfrângerea spiritului, după cum o arată firul narativ, cu un scriitor concentrat pe detalii menite să evidențieze, dincolo de dimensiuni, o anumită tipologie interioară. De pildă, întins pe mai multe săptămâni, procesul de îmblânzire descrie atitudinea animalului, prin postura sa, la început repezită, fără să scoată niciun zgomot, iar mai apoi ca stană de piatră: „... o hotărâre necruțătoare și de neclintit [...]. Nu ședea culcat, nimeni nu-l văzuse culcat [...] ochii îi erau galbeni și reci”[285]. Când, în cele din urmă, slăbiciunea săptămânilor fără mâncare îl doboară, detaliile se concentrează tot pe ochi, întotdeauna deschiși și care „nu erau crunți și în ei nu lucea nici un fel de răutate mărunță, ci o cruzime rece și aproape impersonală ca un fel de forță a naturii”[286].

Cele două texte faulkneriene, cu figuri umane sau animale, poartă urmele neputinței și, în egală măsură, eforturile depășirii ei. La mijlocul distanței dintre dorință și satisfacerea ei, nevoie și împlinire, se află pentru Benjy urletul sau plânsul, uneori sub forma unui mesaj prin natura receptorului, Caddy (de cele mai multe ori), capabil și dispus să asculte. În firea animalului botezat Lion nu se schimă nimic, cu excepția faptului că acum, după săptămânile petrecute în cușcă, acceptă oamenii. Spiritul său sălbatic, manifestat prin graba cu care se aruncă în vânătoare și cu care dă ultima luptă cu bătrânul Ben, agățat până la

[284] *Ibidem*, p. 63.
[285] *Ibidem*, p. 90.
[286] *Ibidem*, p. 91.

sfârșit de gâtul celuilalt animal impresionant, devine manifestul lui Faulkner, poate unul dintre cele mai ignorate ale literaturii sale, împânzite de mesaje sociale și de tragedii în care binele învinge doar prin puterea firească și tămăduitoare a timpului, nu și prin cea a deciziilor sau a acțiunilor umane.

Despre neputință, Faulkner scrie într-o manieră indirectă, fără să o evoce decât în rare ocazii. Fie neputința fizică, de a înțelege sau de a formula un mesaj coerent, fie neputința de a ieși dintr-o cutie în care viața a părut întotdeauna simplă și sigură sau pur și simplu de a fi așa cum este considerat, convențional, „normal", fie forme ale neputinței de a schimba ceea ce trebuie schimbat, înlocuit; toate sunt teme etice și filosofice care împânzesc opera lui Faulkner. Benjy suferă de o boală care nu îi permite să se exprime și îl reduce ori la o tăcere nefirească ori la o manifestare zgomotoasă imposibil de acceptat, Caddy este inițiatoarea unei revoluții prin intermediul registrului erotic și care anunță dezintegrarea familiei într-o epocă la care nu s-a adaptat, Quentin poartă germenii unei nevroze atât de profunde și de agresive încât se sinucide, iar Jason este pur și simplu incapabil să lege relații stabile, empatice, deschise, cu un alt membru al grupului din care face parte. La limita sociopatiei, Jason nu face decât să se încadreze în șirul familiei Compson, inadaptat, incapabil de toleranță pentru că exercițiul atât de la îndemână i-a lipsit întotdeauna. „Normalitatea", ca stare, nu pare să facă parte din viața familiei surprinse de scriitorul american în *Zgomotul și furia*, sau, mai degrabă, reformulat, membrii familiei Compson se încadrează într-o dimensiune a normalității doar atunci când se despart de normele sau de legile lumii în care s-au născut și în care au trăit. Mai umană ca niciodată pare Caddy atunci când își abandonează rochia pentru a intra în apă sau când se întâlnește la adăpostul întunericului cu un băiat, față de oricare dintre frații săi, fixați în obsesii și metafore thanatice.

Neputința se întinde, ca o umbră, în forme cât se poate de diferite, peste toată opera lui William Faulkner. De pildă, în spatele acțiunii sau a bărbaților mânați de nevoia de a-l vâna pe bătrânul Ben se ascunde aceeași neputință care-l atinge și pe căpitanul Ahab. Felul repetat, deja tradițional, în care membrii familiei Compson ratează orice

posibil dialog cu Benjy trădează, prin ignoranță și indiferență, aceeași formă a neputinței de a trece prin travaliul necesar înțelegerii. Un travaliu terapeutic, atât pentru bărbatul-copil, dar și pentru cel care și-l asumă, ca pe un bagaj potențial de valori gata să fie descoperite în urma încercării de a înțelege natura și drama alterității. Faulkner încifrează mesajul despre salvare, mântuire într-un sens social, intim, de grup, în acest exercițiu față de care, cu excepția personajelor Caddy și Dilsey, toată suflarea din Yoknopatawpha se plasează pe o traiectorie paralelă, îndepărtată.

Ca „metaforă obsedantă", neputința este formulată de scriitor mai clar în *Sanctuar*, unde un bărbat nu reușește să țină în siguranță o fată, violatorul ei se folosește de un cocean pentru a o *profana* (având în vedere că numele ei este Temple), iar ea preferă în cadrul procesului să își facă agresorul necunoscut, învinuind tocmai pe cel incapabil să o țină în siguranță inițial. Adevărul, salvator, care ar avea darul de a echilibra lumea marcată de viol și de crima unui tânăr complet nevinovat, pare întotdeauna alegerea a doua, în fața unei mize psihologice, hotărâtoare. Spiritul neînfrânt dovedit de Caddy, nesupus și gata oricând de sacrificiu, rămâne constant în opera lui Faulkner, indiferent că vorbim despre o fată fugită de acasă, despre o bunicuță capabilă să facă speculă sau despre o tânără femeie transformată în prostituată.

> „«Tu, bărbat, un bărbat rău și curajos, când nu ești în stare nici măcar...»", îi spune Temple agresorului său, Popeye. „«Când a trebuit să aduci un bărbat adevărat ca să... Și stai acolo aplecat peste pat, gemând și cu bale la gură ca un... Nu m-ai putut păcăli decât o singură dată, nu-i așa? Nu-i de mirare că mi-a curs atâta sânge și...»"[287].

Considerat a fi cel mai brutal roman al lui Faulkner, *Sanctuar* poate oferi, ca orice alt text din bogata operă a scriitorului, prilejul unei analize fertile în privința conținutului metaforic, simbolic. Pe urmele lui Mauron, ale cărui propuneri și psihocritică pot resuscita în continuare receptarea operelor literare în general, abia prin parcurgerea acestui

[287] Idem, *Sanctuar*, traducere de Mircea Ivănescu, *Postfață* de Dan Grigorescu, București, Editura Univers, 1996, p. 155.

roman, apărut în 1931, scena în care Caddy își scoate rochia, indiferent de consecințele proiectate de fratele său gestului de neconceput, poate fi prinsă într-un context mai larg, de credințe și impresii subiective asupra feminității surprinse de imaginarul faulknerian. Tot Temple Drake se află în mijlocul fragmentului unde neputința o descrie în termeni aproape identici cu cei care îl conturau adesea pe Benjy. Prinsă într-un joc erotic în care este exploatată, scriitorul insistă pe reacțiile femeii, sub forma gândurilor și imaginilor care apar ca reflexe de apărare:

> „Așa că m-am gândit să mă rog să mă transform în băiat și mă rugam și pe urmă stam nemișcată și așteptam. Pe urmă mă gândeam că poate n-aș fi putut să spun și că ar trebui să fiu gata să mă uit. Și pe urmă mă gândeam că e poate prea devreme ca să mă uit [...].
> «Pe urmă a coborât acolo unde începe înlăuntrul meu și [...] paiele făceau atât de mult zgomot de parcă râdeau [...] și eu nu mă schimbasem încă în băiat»”[288].

O combinație umană, hibrid, între Benjy și Caddy, reușește scriitorul american în *Sanctuar*, pentru a descrie, încă o dată, drama trăită de femei în ținutul imaginat și, totuși, atât de intim legat de toate realitățile palpabile, apropiate în planul obiectiv al epocii sale. Nu considerăm că ar fi o supralicitare a textului suprapunerea fragmentului citat peste revolta singurei fete dintre frații Compson, atunci când vrea să abandoneze rochia pentru a intra nestingherită în apă, alături de ceilalți, toți băieți. Cu excepția bunicii descrise în *Neînfrânții*, capabilă să educe doi băieți, dar și să facă speculă pentru a asigura familiei un mod de viață cât mai bun, femeile din universul imaginar al lui Faulkner au parte de un martiriu care nu-și găsește sfârșit nici măcar în moarte, după cum ne arată atât de clar *Pe patul de moarte*. În Yoknopatawpha, rolul pe care trebuie să și-l asume o tânără femeie nu este unul la îndemână și presupune eforturi morale din cele mai importante. Ceea ce înseamnă, fără îndoială, că lumea în care trăiesc eroii de concepție faulknerianăeste una cu toate trăsăturile celei reale, inclusiv cu prejudecăți și exerciții complexe de stereotipizare a categoriilor sociale.

[288] *Ibidem*, p. 146-147.

Așadar, în gestul făcut de Caddy, prin abandonarea rochiei, vedem manifestarea unui alt arhetip despre care nu am discutat până acum în relație cu opera scriitorului american: *animus*. Pus de Jung în relație cu latura inconștientă, masculină, a oricărei femei, după cum *anima* reprezintă feminitatea inconștientă a părții bărbătești, detaliul nu face decât să arate, încă o dată, complexitatea personajului feminin, construit cu fidelitate față de legile vieții psihologice inconștiente. Caddy are trăsăturile zeiței Kore, așa cum o analizează Jung, este tânăra înflăcărată, dezinhibată și gata să exploreze în registrul erotic, imago matern în același timp, dar și înzestrată cu o sete sau *voință de putere* care, în epoca surprinsă de Faulkner, în general, în romanele sale, este atribuită, în special, bărbaților.

Pe de altă parte, Temple Drake, din *Sanctuar*, are trăsături comune, destul de evidente, cu Caddy, dar, după cum am afirmat deja, o anumită latură a personajului amintește și de figura lui Benjy, mai ales de felul său unic de a vedea lumea și de a se raporta la ea. Procesul de personificare, în general folosit de erou, se manifestă și la Temple, pe lângă felul unic de a-și percepe propria corporalitate, printr-o temporară despărțire de sine, în cadre cinematografice. Aici, fără îndoială, scriitorul înțelege psihologia abuzului și a șocului emoțional și, ca scenarist în același timp, reușește să pună în scenă cu fidelitate crescută trăirile, regresiile și reflexele mentale de apărare.

1.10. La Sudul spațiului arhetipal...

... există o familie care nu a reușit să se adapteze, din varii motive, vremurilor în care a trebuit să trăiască. Ultim bastion al moralității și cenzurii, Quentin, descris generos în cea de-a doua parte a romanului *Zgomotul și furia*, se arată, ca personaj, la fel de tragic precum fratele său Benjy, dacă avem în vedere fractura dintre lumea interioară și cea obiectivă, în care este forțat să trăiască și să o accepte ori nu. Trăsături quijotești au, cu excepția personajului feminin, toți frații Compson, fizic incapabili să trăiască în ritmul lumii, moral sau ca alegere, în cazul lui Jason, alienat de orice formă a contactului emoțional care să se încadreze în convențiile sociale.

Viața unei familii din Sud, așa cum o prezintă scriitorul american, pentru că, imaginar sau nu, Yoknopatawpha este plasat în sud pe harta lumii, oglindește destinul unei întregi generații, în luptă cu propriile valori față de care nu mai există niciun liant sau conexiune intimă. În mijlocul unui sistem de credințe, oricum încălcat, membrii familiei anunță războiul lumii în care trăiesc, cu mutațiile interioare, inevitabile, ale emancipării celor oprimați pe nedrept pentru prea mult timp, dar și ale feminității care, în multe din textele lui Faulkner, demonstrează o libertate și indiferență față de consecințe, oricum curajoase, și față de epoca descrisă. Incestul, sexualitatea și întreruperile de sarcină sau nașterile unor copii cu paternitate necunoscută sunt doar câteva dintre reperele care conturează limitele morale ale personajului feminin faulknerian.

Așa cum Benjy devine metafora călărețului care trâmbițează intrarea în ultima etapă de existență a propriei familii, Caddy este reprezentanta unei emancipări experimentale, sub forma unui salt în gol, spre o moralitate care poate fi privită ca îndoielnică doar în contextul eșecului celei domestice, de familie. Dezamăgită de formula sau tiparul comportamental față de Benjy, angajată într-un discurs critic manifest față de propria familie, cu atacuri la adresa fraților săi insensibili sau străini de procesul empatic necesar înaltei moralități asumate, Caddy nu se teme de nimic și, mai ales, de nimeni din propria familie. Indiferența ei față de bătaia posibilă, pe care, după cum am arătat, și-o dorește chiar, animată de conștiința că ceilalți vor suferi mai mult decât ea în urma aplicării ei, amintește de doamna Bundren și de relația extraconjugală în urma căreia are chiar și un copil. Indiferența celor două femei față de cadrul moral sau față de cel al instituției căsătoriei se manifestă similar din punct de vedere metaforic. Revolta sau indiferența față de vechile legi, la Caddy, se vede din ce în ce mai clar, dincolo de comportamentul sexual precoce, în ușurința cu care abandonează simbolurile feminității și pe cele ale castității în fața unui colectiv mixt. În rochie, reușește să încifreze scriitorul toate aceste valențe ale Sudului, abandonate de tânăra fată în ciuda atitudinii vehemente a fratelui său, Quentin. Noroiul, care acoperă partea din spate a pantalonilor săi, observat de Benjy la un moment dat, poate fi și,

în mod evident, trebuie să fi fost asociat cu un registru de semnificații preponderent negative, prin cea mai simplă, superficială asociere a lui cu trăsături morale sau comportamentale condamnabile. În fapt, și mai simplă, având în vedere rolul sau tipologia arhetipală a personajului feminin, este asocierea noroiului cu ceea ce este de fapt – pământ cu apă.

Astfel, ceea ce pare simbolul murdăriei, încărcat cu o contagiune pentru trăsăturile interioare, morale, ale personajului, devine plusare în registrul arhetipal în care este construită imaginea fetei cu atributele zeiței Kore. Urmele de noroi trebuie înțelese în contextul economiei psihologice a personajului feminin, oricât de paradoxală ar părea structura acestuia: libertate sau independență față de canoanele eticii acceptate social, spirit matern, empatie și deschidere în relația cu alteritatea, revoltă și frivolitate. În cele din urmă, mamă pentru ultimul membru cu sângele familiei Compson. Așadar, noroiul, prin alcătuirea sa din elemente ale feminității, animate de Eros, dar și de Thanatos, în egală măsură, nu face decât să completeze arhitectura interioară a unui personaj, în lipsa altui cuvânt, aproape perfect dacă avem în vedere o anumită autenticitate a tipologiilor feminine în literatura universală.

Într-o manieră similară, Addie Bundren, din *Pe patul de moarte*, urăște aproape deschis și fără rezerve prezența soțului său și tot ce are legătură cu reprezentarea masculinității domestice de care și-a legat viața. „Și avea el un cuvânt", meditează femeia aflată pe patul de moarte, cu privire la soțul ei: „Dragoste, numea el asta. Dar eram de mult obișnuită cu cuvintele. Știam că acest cuvânt era ca și celelalte: doar un fel de a umple un gol..."[289]. Inconstanța, fizică sau mentală, a personajului feminin, nu trebuie asociată, dintr-un reflex eronat, plin de pudoare sau de tiparul unei lecturi în care, inevitabil, orice cititor aduce cu el un bagaj cultural important, cu un sistem moral condamnabil. Mai degrabă, cele două construcții psihologice faulkneriene, demonstrează o autosuficiență care, în perioada surprinsă de texte, pentru femei, era de neconceput. Apa care aproape smulge familiei sicriul cu trupul femeii și

[289] Idem, *Pe patul de moarte,* în românește de Horia-Florian Popescu și Paul Goma, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 154.

îngroparea ei, într-un târziu, în pământ, propun cu subtilitate aceleași metafore pe care Charles Mauron le-a numit „obsedante", ale imaginarului scriitorului. Apa și pământul, după cum am încercat să arătăm în *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură* (vol. I și II), fac parte, ca reprezentări, din imaginile unei maternități percepute la nivel colectiv în manieră similară, prin intermediul unei pulsiuni de viață, protectoare, pline de vitalitatea necesară existenței, dar și prin cel al pulsiunii de moarte, unde morbiditatea reprezintă punctul de climax, final, al tuturor acțiunilor simbolice.

Un alt aspect care ni se pare atrăgător la ținutul Yoknopatawpha este legat de riturile și obiceiurile nescrise, astfel încât, aici, se poate structura un demers complet nou, doar pe direcția unei etnografii a spațiului imaginar faulknerian. În lumea care trăiește, în Sudul asociat de Durand, precum Nordul, morții și frigului, războiului care inevitabil schimbă fața lumii, moartea este considerată tabu, în *Zgomotul și furia*, pentru copiii care trebuie protejați, în vreme ce, în *Pe patul de moarte*, copiii femeii decedate trebuie să participe la procesiunea nesfârșită a înmormântării mamei, prin apa care aproape îi omoară și le ia trupul mamei și prin focul pus, la un moment dat, de singurul care, având luciditatea absurdului în care trăiesc, decide să sfârșească supliciul.

Astfel, am putea privi cele două atitudini față de moarte ca pe contradicții ale unui spațiu imaginar insuficient structurat, de la care ar fi o greșeală să așteptăm armonie absolută, până la nivelul obiceiurilor de grup, în urma unui proces de cercetare cu trăsături antropologice. Moartea bunicii fraților Compson, în orice caz, devine, cu atât mai mult cu cât copiii nu știu și nu au voie să știe ce se întâmplă, evenimentul care anunță destrămarea și integrarea liniei de sânge în *nimic*. Vârsta fraților, incomparabilă cu a celor din familia Bundren, impune oarecum și construirea unui tabu în relație cu moartea.

Se cuvine, aici, să mai amintim un personaj feminin care se încadrează în tipologia celor angajate împotriva obiceiurilor și regulilor nescrise ale Sudului – Miss Quentin, fiica lui Caddy. Ceva din *voința de putere* a mamei sale, tipologie psihologică a zeiței Kore, se transmite și celei care încheie linia de sânge a familiei Compson. Nu ar trebui să fie o surpriză pentru nicio categorie de cititori faptul că Miss Quentin

alege să plece, sau să fugă, mai degrabă, cu banii care i se cuvin, dar pe care îi fură de la cel rămas, ultimul din familie, să se îngrijească de ea. O auzim prin acest gest pe Caddy, surprinsă în primul capitol în căutarea puterii asupra celorlalți, într-o nevoie sau pulsiune de a demonstra controlul asupra unor elemente menite să rămână pe o traiectorie haotică, până în momentul nemișcării finale. O scenă ni se pare mai relevantă decât toate celelalte, în acest sens, unde Caddy, alături de ceilalți frați, și de față cu tatăl lor, caută în mod vădit un transfer de putere chiar de la autoritatea paternă. În sine, imaginea tatălui, în Sudul lumii surprinse de Faulkner, a rămas pentru mult timp imună, în sensul că și-a păstrat integritatea, în ciuda oricăror derapaje de la ceea ce înseamnă rolurile de soț sau de tată. Poate, *Zgomotul și furia* sau *Pe patul de moarte* arată cel mai clar încărcătura și profunzimea investirii imagoului patern, adevărat simbol al unei lumi încă în căutarea unor rădăcini solide. Alcoolismul și o indiferență față de cele două roluri, amintite în primul roman, găsesc în cel de-al doilea o figură paternă cioplită în cele mai incomode unghiuri și forme, alienată de orice proces interior, pentru care violul domestic se numește dragoste, iar copiii sunt doar o sursă de bani sau de forță de muncă.

„«A spus că ei s-asculte de mine», a spus Caddy.
«Eu nu ascult de tine», a spus Jason.
«Trebuie», a spus Caddy. «Haideți. Trebuie să faceți cum spun eu»”[290].

Ceva din nesupunerea fetei față de frații sau față de regulile impuse de părinții și societatea în care trăiește se oglindește clar în ceea ce aflăm, indirect, despre Miss Quentin care, ajunsă la vârsta explorării erotice, alege să fugă de acasă cu un bărbat care lucrează la circ. Jason este cel care-i caută, spre finalul romanului, pentru că fata a plecat cu o sumă importantă din banii pe care bărbatul consideră că i se cuvin: „«Caut două persoane [...] O fată [...] și un bărbat. Ieri, la Jefferson, purta o cravată roșie. Era cu circu ăla. M-au prădat»”[291]. Doar încheierea, *Postfața* sau *Epilogul* romanului mai amintește, la modul direct, despre eveniment, plasând fata la vârsta de șaptesprezece ani: „...

[290] Idem, *Zgomotul și furia*, p. 26.
[291] *Ibidem*, p. 289.

stră-strănepoata damnată pierdută lipsită de nume și pe atunci în vârstă de 17 ani a bătrânului guvernator și-a jefuit ultima rudă bărbătească rămasă în viață și cu scaun la cap [...] de toți banii pe care-i strânsese în taină și și-a dat drumul pe un burlan și a fugit cu un saltimbanc de circ ambulant"[292]. „Și astfel a dispărut"[293], mai notează scriitorul în scurta radiografie a personajelor romanului, cu referire la fata lui Caddy.

Când scrie că „asta a fost totul. Ceilalți, cei de mai jos, nu au fost Compsoni. Au fost negri"[294], întărește pentru ultima dată dimensiunea de tragedie pe care epopeea familiei sudiste a avut-o. Destinul tragic nu poate fi ocolit, iar marca sa fundamentală, contagioasă, se manifestă, implacabil, până în punctul zero, acolo unde reședința impunătoare și frumoasă a familiei Compson devine pustie, dar plină încă de urmele vieților care au marcat-o.

Miss Quentin alege să părăsească definitiv viața și ritmul impus de vechea sa familie, așadar, alături de ..., am putea să-l numim, un simbol sau un personaj simbolic. Angajatul unui circ, *ambulant* prin tot ceea ce face, animat de o mobilitate neobosită în relație cu viața, bărbatul este descris, în mai multe rânduri, prin intermediul cravatei roșii, element ca scos dintr-un tratat de psihanaliză clasică, plin de semnificațiile unei masculinități pure. Există, în acest sens, și câteva trăsături psihologice clare ale personajului masculin faulknerian, animat uneori de cea mai brutală și neîmblânzită condiție, orientată spre o anumită dimensiune erotică, dar care, prin exclusivitatea ei, nu face decât să valorizeze o dată în plus, definitiv, pulsiunea de moarte care se ascunde în spatele tuturor acțiunilor sale simbolice. Capul familiei Bundren, de pildă, alături de atât de subtila prezență masculină din viața tinerei numite de propria familie Miss Quentin, descris mai degrabă prin detaliul său vestimentar (cravata roșie), reprezintă tipologii care în ciuda orientării spre valori simple, împământenite prin legi nescrise, marchează universul Yoknopatawpha printr-o masculinitate justificată doar de nevoia de a exista: pură, indiferentă la contextul general, preocupată doar de scopul său fundamental, cristalizat într-o parteneră.

[292] *Ibidem*, p. 305.
[293] *Ibidem*, p. 317.
[294] *Ibidem*.

Figurile paterne ale lumii proiectate de scriitorul american în text sunt incapabile de o implicare autentică în viața de familie, și nu din lipsa unor resorturi interioare, ci pentru că, așa cum se descrie, Yoknopatawpha are familii construite în mod fundamental dintr-o singură figură dominantă: tatăl. Prezent sau absent, erou sau alcoolic, potent sau incapabil să protejeze, abuziv și alienat în toate raporturile sale cu ceilalți membri ai familiei, tatăl sau *imagoul patern* reușește cu o subtilitate aparte să descrie o parte nescrisă a lumii în care familiile și oamenii surprinși de Faulkner trăiesc. Lee Goodwin, din *Sanctuar*, reprezintă un alt exemplu relevant al felului în care *imagoul patern* eșuează în partea cea mai importantă a rolului său. Cu toate că Dan Grigorescu respinge, în *Postfața* care însoțește traducerea lui Mircea Ivănescu a romanului, orice direcție psihologică a deznodământului, știința preocupată cu reflexele și mișcările lumii interioare pare singura echipată pentru a pune alegerea tinerei Temple Drake într-un context rațional sau cât de cât în prezența unei explicații. Crima comisă de Popeye, la care asistă tânăra, pentru ca mai apoi să fie și ea abuzată într-o manieră care amintește mai mult de postmodernistele descrieri ale lui Ellis, atunci când își surprinde cel mai cunoscut personaj al său în acțiune, nu are parte de un final logic, cathartic, în care vinovatul să fie identificat și tras la răspundere:

> „... Popeye își scoase mâna din buzunarul hainei.
> Pentru Temple, așezată acolo printre cojile de semințe și coceni, zgomotul nu păru să fie mai audibil decât ca atunci când aprinzi un chibrit; un sunet scurt, mărunt, care se lăsă ca un capac peste toată scena [...] și ea ședea acolo [...] privind spinarea încordată a lui Popeye și haina ce i se încreța în dreptul umerilor, pe când el se înclina în afara ușii, cu pistolul la spate..."[295].

În schimb, scriitorul american alege pentru personajul feminin central o reacție care, așa cum am afirmat, nu poate fi plasată în proximitatea sensului decât cu ajutorul instrumentelor oferite de psihocritică sau psihanaliză. În plin proces, întrebată despre natura evenimentelor la care a asistat, Temple Drake, cu fața „rigidă și

[295] Idem, *Sanctuar*, p. 69.

goală"[296] și cu privirea fixată spre spatele sălii de judecată, nu ezită atunci când îl indică pe Goodwin ca vinovat pentru toate cele comise, de fapt, de Popeye. Promisiunea celui acuzat, de a o ține în siguranță și eșecul garanției în același timp, prin intermediul unui imago patern autoproiectat, nu fac decât să sugereze dimensiunile dezamăgirii resimțite de tânăra femeie, abandonată și profanată în cel mai brutal mod posibil. Dispariția celei care locuiește în interiorul lui Temple Drake este sugerată de scriitorul american în mai multe rânduri, prin descrierea unei stări care amintește de șocul specific oricărei traume față de care nu poate exista niciun refugiu. De pildă, alături de abuzatorul ei, „Temple aruncă o privire goală, lipsită de expresie..."[297], care nu face decât să devină principala caracteristică a prezenței femeii.

După cum am arătat deja, un loc special în universul Yoknopatawpha îl are băutura. Alături de alcool nu este așezată doar imaginea tatălui, ci și cea a copiilor, de multe ori, după cum o arată foarte clar *Zgomotul și furia*, printr-o secvență care cere, ca de obicei și specific primului capitol, un minim travaliu de interpretare din partea cititorului. Faptul că beau cu toții, copiind astfel un model comportamental de familie, marcă a întregii regiuni imaginate de Faulkner, evident, arată impactul pe care băutura l-a avut la nivelul imaginarului creatorului, ca prezență constantă, imposibil de ocolit.

Similitudinile figurilor masculine sau ale celor feminine nu pot fi nici trecute cu vederea și nici considerate fără o anumită relevanță pentru tabloul proceselor interioare, al credințelor care au animat universul intim faulknerian. Pe aceleași urme ale lui Mauron, suntem gata să invocăm un mit personal cristalizat sub forma unei credințe, despre trăsăturile arhetipale ale figurii paterne sau despre cele ale tinerei fete. Capacitatea pe care o arată Caddy, de a pleca și de a lăsa în urmă familia defectuoasă și morbidă în care a crescut și de la care a preluat mecanisme imposibil de lepădat, abandonându-l inclusiv pe Benjy, față de care scriitorul se asigură, în mod special, că are adevărate sentimente de dragoste și de milă, este aceeași pe care o exercită Addie

[296] *Ibidem*, p. 192.
[297] *Ibidem*, p. 91.

Bundren asupra întregii sale familii și, mai ales, asupra soțului. Addie Bundren lasă cu limbă de moarte, aproape ca un blestem, binecunoscuta dorință deja, de a fi îngropată, nu atât alături de părinții ei, ci, după cum se pare, cât mai departe de noua ei familie, de soțul înșelat și de copiii pe care i-a născut. Nici Temple Drake nu face excepție, alături de o altă figură feminină din *Sanctuar*, de această adevărată nevoie psihologică, de a evada, de a pleca dintr-un mediu pe care nu-l mai găsește potrivit necesităților proprii.

> „«Ascultă. Dacă îți găsesc o mașină, ai s-o întinzi de aici?» spuse. Privind fix la ea, Temple își strâmba gura ca și cum ar fi încercat să experimenteze niște cuvinte, să le guste. «Ai să ieși prin spate și ai să te sui în ea și să pleci și să nu te mai întorci niciodată aici?»
> «Da», șopti Temple, «oriunde. Fac orice» [...].
> «Da. Mă duc oriunde»”[298].

Nu există o revoltă care să declanșeze mutația necesară, comportamentală, sub forma gestului de a pleca și de a lăsa în urmă orice element asociat nefericirii sau durerii. Există, în schimb, o nehotărâre a cărei psihologie scriitorul american pare să o înțeleagă în detaliu, când pune personajele feminine alături de simboluri ale mișcării, deplasării care, prin contagiune, să le imprime și lor ceva din atributul, atât de dorit, al îndepărtării de ceea ce ar trebui să fie spectrul plin de pace și de armonie al familiei. Caddy pare să-l fi așteptat pe bărbatul care lucrează la circul ambulant, Addie nu-și găsește pacea în *marea trecere*, pentru că moartea nu este decât un pas spre adevărata odihnă, încheiere – doar în moarte își poate părăsi familia în care s-a simțit abuzată și captivă. Tânăra studentă Temple Drake arată aceeași incapacitate de a acționa, de a se da la o parte din partea unui pericol iminent, în mijlocul unei companii suspecte, în plină prohibiție, astfel încât atunci când șansa apare, în cele din urmă, devine parte a unui curent în care doar plutește, cu cea mai mare parte a conștiinței suprimată, anesteziată. Popeye este cel care, după ce o abuzează (figură masculină atinsă de impotență), o conduce într-o casă de moravuri ușoare și aproape pozează, cu acceptul tacit al fetei, în binefăcătorul ei.

[298] *Ibidem*, p. 42-43.

Aproape în niciun context social alcoolul nu este folosit ca în, să zicem, vastele descrieri dostoievskiene, unde, la un moment dat, este luată decizia destupării unor sticle de șampanie sau de vin pentru a mai anima atmosfera. Și contextul socio-istoric este altul, în mod evident, dar ori de câte ori Faulkner introduce sau sugerează prezența băuturii, o face într-o manieră simbolică, pentru a marca într-un fel rolul jucat de alcool în economia ținutului său imaginar. Aproape că nu există sentimentul măsurii, atunci când lui Benjy i se toarnă pe gât o băutură spirtoasă, tare. Cu atât mai puțin putem vorbi despre măsură în cazul tinerei fete „profanate", care își alimentează anestezia necesară vieții cu același lichid. Iar bărbații sunt primii care eșuează în a păstra orice fel de echilibru în privința excesului, Gowan fiind un bun exemplu în acest sens: „Când ieși din casă era încă amețit și se gândea că e încă beat. Își amintea doar vag ce se întâmplase [...]. «*Mi s-a rupt filmul de două ori. Doamne Dumnezeule*»"[299]. Acoperă și transpune în același timp. Doar o nevoie resimțită acut, care cere un răspuns fără amânare, sub forma unei găuri negre absolute și terifiante, poate explica felul în care aproape toate personajele faulkneriene din Yoknopatawpha practică, social sau nu, un comportament complet dezinhibat și de necontrolat în privința alcoolului. O traumă colectivă, inconștientă, dar cât se poate de vie totuși, stigmatizează și predispune tipologiile umane la un consum frenetic, aproape ritualic, ca obligație față de o lege sau cutumă nescrisă. În tot ținutul imaginat de Faulkner și inclusiv în nuvela *Ursul*, alcoolul joacă rolul unui personaj care este înzestrat, mai degrabă, cu trăsăturile arhetipului umbrei. Ascunde și descoperă, ca o mască, în același timp, natura umană, dincolo de reflexele sociale, culturale, adânc înțelenite în conștiința colectivă.

În *Ursul*, scriitorul aproape că închină, chiar în debutul nuvelei, o adevărată odă alcoolului, ca băutură destinată doar celor aleși: „... erau concentrate și distilate în licoarea aceea cafenie, pe care o beau nu femeile, nici băieții sau copiii, ci numai vânătorii, bând nu sângele vărsat ci un soi de condensare a duhului sălbatic și nemuritor..."[300].

[299] *Ibidem*, p. 59.
[300] Idem, *Ursul*, p. 61-62.

Poate că doar prin intermediul alegoriei vânătorii marelui și bătrânului Ben poate fi înțeleasă mai bine natura psihologiei care stă în spatele tuturor comportamentelor privind consumul alcoolului. Ceva din starea dată de el, din estomparea trăsăturilor culturale, civilizate, reducând omul, într-o oarecare măsură, pe calea cea mai rapidă și mai simplă, la o esență a lui, stă în fiecare sticlă sau pahar consumat de protagoniștii lui Faulkner. Iar această stare, ca manifestare a arhetipului umbrei, nu se află în contradicție cu educația sau cu pregătirea academică – pare să afirme însăși necesitatea ei, subliniind nevoia regresiei, a îndepărtării temporare, periodice, de jugul sau de cenzurile culturii. „«Ăsta-i gentlemanul din Virginia care ne-a povestit la masă în noaptea aceea cum l-au învățat să bea ca un gentleman. Pune o gânganie în alcool, și-ai să ai un cărăbuș; pune un om din Mississippi în alcool, și-ai să ai un gentleman...»”[301], se afirmă în *Sanctuar*, romanul care surprinde, cu aceeași atenție pentru detaliu, eșecul umanității prin alienare și indiferență față de suferință sau față de orice conexiune umană veritabilă. În plină perioadă de prohibiție, protagoniștii beau fără să își arate niciun moment grija pentru calitatea alcoolului, respectând fidel o lege banală a psihologiei, care susține că doar prin interdicția unui comportament îl atragi în maniera cea mai eficientă.

Se cuvine să facem încă o observație privind natura afecțiunii lui Benjy care, într-o manieră embrionară, la nivelul textului și al discursului narativ faulknerian, apare și în *Sanctuar*. Crima la care asistă Temple Drake și abuzul suportat, descris doar indirect de scriitor, cu detalii oferite gradual (motiv pentru care nu putem fi de acord că acest roman a fost considerat a fi cel mai brutal sau mai tenebros din toate scrierile lui Faulkner), declanșează o serie de alegeri sau, mai degrabă, non-alegeri, care fac din personajul feminin central, după cum am afirmat deja, doar o formă purtată de cea mai apropiată figură, mutată și manipulată cu o ușurință care anunță, de fapt, dispariția Supra Eului, a instanțelor care protejează, ca gardieni, întregul echilibru al libertăților și al constrângerilor resimțite ca pulsiuni sau ca dorințe.

[301] *Idem*, *Sanctuar*, p. 20.

Așadar, Temple pierde controlul propriului corp în urma unei adevărate profanări ritualice, de o bestialitate care este justificată doar prin neputința absolută a unui bărbat care nu poate accepta, la rându-i, pierderea controlului și a unui atribut specific masculinității:

> „... pe urmă Popeye o apucă de încheietură, scuturând-o, și descoperi că avea gura deschisă și înțelese să trebuie să fi scos vreun sunet oarecare. «Taci acuma», spuse el. «Mai poți să mai bei unul». Îi turnă băutura în pahar.
> «Nici n-am simțit ce-am băut», spuse ea. El îi dădu paharul. Ea bău. Când puse paharul jos, își dădu seama că era beată. Avea impresia că era beată de mult. Se gândea că poate i se rupsese filmul și poate deja se întâmplase”[302].

Îndepărtarea continuă în care trăiește Benjy, față de propriul corp și față de propriile reacții, furtuni emoționale imposibil de controlat, există, prin intermediul alcoolului, la toți cei care beau, dar exemplar la Temple Drake, pusă în fața unui scenariu la care nu s-ar fi gândit niciodată. Alcoolul sau filtrul bolii lui Benjy fac realitatea din Yoknopatawpha suportabilă pentru protagoniști, iar faptul că, de cele mai multe ori, băutura este asociată unei lipse totale a controlului, la orice vârstă, devine mărturie subtilă pentru adevărata viața a oamenilor proiectați de scriitor într-un tărâm cu adevărat de vis, oniric, unde toate experiențele conștiente se metamorfozează prin acțiunea creatoarea a inconștientului și se materializează ca metafore ale realității interioare.

[302] *Ibidem*, p. 159.

2.
Despre tipologia psihologică a „prostului” în literatură

Considerațiile făcute de C. G. Jung, despre figura sau arhetipul de tip *trickster* în cultură, joacă un rol important în orice analiză sau cercetare care pune în centru o entitate, proiectată de creator și înzestrată cu o serie de trăsături, nu numai neobișnuite, ci și în contradicție cu cele acceptate social de grupul în care prototipul uman a fost angajat. După cum am arătat până aici, un *trickster* generează imagini care evocă fie prostia, maleficul, adevărata natură a lucrurilor (de obicei a oamenilor), prin intermediul scenariilor ridicole sau ludice. *Trickster* sau „prost”, pentru că aceasta este accepțiunea și contextul la care se face referire, mai înseamnă și o nevoie care se degajă din mijlocul grupului uman organizat, surprins în efortul său continuu de a da sens lumii și de a-i face regulile, de neînțeles uneori și, de cele mai multe ori, chiar de nestăpânit, abordabile, cunoscute, fie și sub forma efemeră a iluziei construite de joc.

Când am făcut referire la spațiul cultural românesc, în *Antropologie și comunicare interculturală* (apărută în anul 2015), în descrierea și analiza obiceiurilor asociate doliului, și pentru că nu era locul, și dintr-o omisiune care m-ar fi abătut poate prea departe de firul subiectului, nu am arătat că ludicul, prin intermediul figurii universale a *trickster*-ului, poate fi identificat în mai toate culturile lumii, la cea mai simplă cercetare a bibliografiei antropologilor care au inventariat cutumele și regulile unor popoare cu trăsături primitive. Folcloristul ieșean Ion H. Ciubotaru a abordat pe larg originile magice ale priveghiului care se orientează în mod clar spre îmbunarea sufletelor celor morți, printr-un procedeu ingenios, găsit în mod reflex, pentru a combate ceea ce constituie „criza de doliu”, așa cum o numește cercetătorul. Pot avea loc diferite comportamente care includ „descărcări

paroxistice, exagerări agresive, erotice sau alimentare”[1], adesea cu vădite elemente sau tente licențioase, în care unul dintre membrii familiei își asumă rolul bufonului, „prostului”, căruia i se îngăduie aproape orice încălcare de tabu, atâta timp cât este atinsă o finalitate ludică, terapeutică.

Astfel, bufoneria, gluma, practicată prin acordul general și, mai mult, prin investirea unui membru al grupului, pentru o anumită perioadă de timp, cu trăsături specifice figurii *trickster*, însoțește viața grupurilor în toate etapele dezvoltării culturii umane. Cel care „se prostește” are libertatea de a manipula inclusiv trupul celui decedat, deci, dacă ar fi să evaluăm dimensiunile libertății sale de manifestare, poate că acest exemplu stabilește cu destul de multă claritate importanța rolului său, atribuit de ceilalți membri ai grupului. Este, așadar, o contribuție colectivă, orientată spre depășirea, prin orice formă, a unei perioade de criză sau a unui blocaj în procesele naturale, firești ale vieții. Grupul alege, aproape în maniera în care alegea un țap ispășitor, un membru care să-i distreze, de care să râdă și pe baza căruia să exprime, în forme diferite, trăirile, altminteri blocate sau deturnate de la ritmul lor natural. *Prostul* devine o prezență necesară în viața oricărei comunități, existența sa universală confirmând întocmai această ipoteză.

Ca în mai toate celelalte obiceiuri și credințe arhaice, prin estompare și îndepărtare de filonul central, de semnificații și de sensuri, apare ceea ce antropologia culturală a numit „vestigiu”, în relație cu universul de credințe umane. Rămâne doar un rest, o formă, încă practicată de o majoritate, ca obicei, dar fără nicio semnificație sau sens. Un fel de zid sau o ruină care amintește de construcția inițială, dar nu îi poate reda măreția sau detaliile în absența unei cercetări sau a unui travaliu analitic. Astfel încât, din figura terapeutică a *prostului*, nu a mai rămas decât nevoia de a batjocori, de a râde sau de a se amuza pe seama unui alt individ al grupului, în mod gratuit, pentru simpla și

[1] Ion H. Ciubotaru, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova: marea trecere*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1986, p. 26.

superficiala satisfacere a unei cerințe imposibil de înțeles sau de integrat într-un câmp de trăiri și de nevoi psihologice.

Cu setea pentru această purificare se îndreaptă toate judecățile asupra lui Benjy Compson, batjocorit și folosit adesea doar pentru a declanșa o reacție puternică, scandaloasă, în afara tuturor normelor specifice societății în care trăiesc personajele faulkneriene, în Yoknopatawpha. Că eroul scriitorului american joacă și un rol de supapă, terapeutic, la nivel de grup, aflăm doar prin raportarea sau prin compararea lui cu alți eroi, similari, fie prin trăsături, fie prin reacțiile provocate celorlalți.

Pe lângă William Faulkner, născut în 1897, trebuie menționate alte câteva nume care au adus contribuții însemnate la ceea ce am numit *tipologia psihologică a* „*prostului*": François Rabelais, născut în preajma anului 1494 în Franța, F. M. Dostoievski, născut în 1821, Ryūnosuke Akutagawa, născut în 1892, considerat cel mai important scriitor de nuvele din Japonia, Isaac Bashevis-Singer, de origine poloneză, laureat al premiului Nobel pentru literatură în 1978, născut în 1902, iar în spațiul cultural românesc, nu putem trece peste I. L. Caragiale, născut în anul 1852. Chiar dacă în acest moment ne interesează mai puțin cronologia și felul în care ar fi posibilă o influență tematică între autori, am ales să arătăm că atunci când avem de-a face cu două personaje similare, în spații culturale diferite, ceea ce acționează din perspectiva motorului de creație este inconștientul și arhetipul, a căror presiune generează metafore aproape identice.

2.1. Contribuția lui Rabelais: *Gargantua și Pantagruel*

Eroii secolului al XVI-lea, *Gargantua și Pantagruel*, „activi" până astăzi prin natura metaforei în interiorul căreia au fost prinși de mintea iscoditoare a lui Rabelais, familiarizată cu natura latentă a simbolurilor, poartă primele semne ale unei alterități fără de care nu putem nici înțelege, nici aborda tipul *prostului*, prin efectele sale asupra grupului din care face parte. La fel se întâmplă și cu prințul Mîșkin, din poate prea sugestivul roman numit *Idiotul*, unde prostia este, mai clar ca în alte texte, doar o realitate pe care oamenii o proiectează în mod voit,

nejustificat, asupra unui om care nu acceptă să facă parte sau să împărtășească aceleași coduri și legi morale, nescrise. Geniul lui Dostoievski se manifestă în roman mai ales prin faptul că, așa cum o afirmă singur, a fost animat în timpul lucrului de dorința construirii unui om complet nou, curat, parte a unui filon autentic creștin. Și spațiul japonez, prin emblematica figură a lui Ryūnosuke Akutagawa, a lăsat moștenire o tipologie care se remarcă prin complexitate și inadaptare, prin depresie și suicid, în textul *Viața unui prost*.

Și chiar Isaac Bashevis-Singer sau I. L. Caragiale au, poate, două texte scurte care descriu în detaliu o tipologie masculină identică, prin naivitate, pozitivism și dorința asumată conștient de a vedea partea bună a umanității, chiar și în condițiile în care aceasta lipsește aproape cu desăvârșire. *Ghimpl – netotul*, al lui Singer, și *Cănuță, om sucit*, al lui Caragiale, prezintă tipologii ale unei *prostii* care poate fi integrată sau asociată unui sens doar prin intermediul figurii de tip *trickster denaturat*, îndepărtat de sensurile și de rațiunea lui inițială. Faptul că toți eroii amintiți sunt, înainte de toate, *diferiți*, prin formă sau fond, de fiecare dată în mod conștient, angajat, dezinteresați de norma contractului social acceptat, ne încurajează să-l plasăm pe Benjy Compson în aceeași linie cu ei. Natura *trickster*-ului stă, în egală măsură, în ceea ce este și reprezintă el, dar și în efectul produs asupra lumii obiective, străine de câmpul proceselor sale interioare.

În acest context, vom reaminti că, apărută, inițial, în cinci mari părți, separate de timp, *Gargantua și Pantagruel* spune povestea vieții sau a unor fragmente din viața a doi uriași, Gargantua și fiul său, Pantagruel. Simpla intrigă, uneori, este însoțită de acțiuni și elemente care aparțin mai degrabă oricărui scenariu oniric, în mod vădit parte a lumii ficționale. Și totuși, Rabelais avertizează în *Cuvântul înainte al scriitorului* asupra sensurilor ascunse ale operei sale, într-un adevărat manifest privind necesitatea travaliului analitic, hermeneutic, specific sau prezent în mod natural în actul lecturii:

> „*Iată de ce, deschizând această carte, să cumpăniți cu multă luare-aminte cuprinsul ei. Veți vedea, astfel, că miezul pe care îl ascunde are cu totul alt*

preț decât chipul zugrăvit pe deasupra, iar gândurile din adânc nu sunt atât de ușuratice, după cum ar putea să arate învelișul lor"[2].

Cu prudența necesară, mai ales la adăpostul faptului că Rabelais face din atacurile sale asupra Bisericii și dogmelor sau moștenirilor specifice Evului Mediu, caracterizate de exagerare și lipsă de toleranță, aproape un scop în sine, în texte, este necesar să apreciem această invitație care la cei mai mulți dintre marii scriitori ai lumii lipsește cu desăvârșire. Melville, Faulkner, Hemingway sunt doar câțiva dintre cei care, în mod deliberat și deschis, au susținut că operele lor nu ascund sensuri sau simboluri, profunzimi care cer sondare sau investigare. Rezervați în fața propriei creații, a geniului care s-a manifestat în opera de artă, dezvăluind sau resuscitând teme și imagini inaccesibile conștientului colectiv, scriitorii s-au limitat adesea la credința că fluxul narativ, povestea și drama ei, ca înșiruire de evenimente dramatice, reprezintă totul, punctul de început și cel de sfârșit, în același timp. Dar, Rabelais, în secolul al XVI-lea, animat de misiunea sa, ludică, jucăușă așadar, de a formula un mesaj interzis pentru prea mult timp, împotriva instituției Bisericii, invită cititorii la un veritabil demers analitic, nu fără a-i atinge, în același timp, de ironia care nu iartă nimic în cele cinci cărți ale monumentalei sale opere:

„... sfărâmați osul și sugeți-i măduva hrănitoare! Nu mă îndoiesc nici o clipă că, după citirea acestora, veți fi mai înțelepți și mai pricepuți; veți simți un gust cu totul nou..."[3].

Dublul sens al invitației rămâne în literatura universală totuși ca reper, pentru felul în care opera devine purtătorul unui mesaj, manifest și latent, asemeni visului. Doctor și parte a clerului, Rabelais rămâne în istoria universală ca una dintre cele mai importante figuri ale Renașterii europene. Prospețimea spiritului său interogativ, ascuns în ironie și metaforă, anunță eliberarea de vechile canoane care au ținut cultura și civilizația blocată mai degrabă aproape de psihologia unei lumi cu

[2] François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, în românește de Alexandru Hodoș, *Prefață* de N. N. Condeescu, București, Editura pentru Literatură Unversală, 1967, p. 52.

[3] *Ibidem*, p. 53.

trăsături primitive. *Frica* și *certitudinea*, obsesia formelor fixe, mai ales la nivelul percepțiilor privind credința și formele ei de manifestare, specifice Evului Mediu, se metamorfozează și lasă loc formelor noi, neobișnuite, în care se ascunde însăși nevoia umanității *de a se comunica* în relație cu divinitatea.

Că Gargantua și fiul său Pantagruel sunt, de fapt, doi uriași, parte a unei civilizații specifice, metaforă preluată parțial de un alt întemeietor și explorator literar, Miguel de Cervantes, în secvența luptei lui don Quijote cu morile de vânt, pe care le vede ca pe uriași, nu face decât să ne încredințeze că scriitorul înțelege mecanismele ascunse în spatele fricii iraționale, necesare sau specifice lumii Evului Mediu, dominate în egală măsură de frică și de credință. În acest sens, o demonstrație complexă și definitivă face Jean Delumeau în cele două volume dedicate analizei perioadei de tranziție: *Păcatul și frica*[4]. Prin urmare, tipologia *prostului* este de cele mai multe ori pusă în evidență de faptul că este complet diferit de ceilalți, reprezentanții lumii din care face și el parte[5].

Având în vedere alteritatea, ceea ce la Benjamin Compson, de pildă, reprezintă prilej de nesfârșite speculații și încercări de a stabili un diagnostic, boala sau handicapul său de comunicare, la Gargantua ia formă prin felul în care vine pe lume, pe lângă ironia care atinge direct în filonul creștin al credinței despre nașterea virgină. Gargamela, soția lui Grandgousier și viitoarea mamă a lui Gargantua, în chinurile nașterii

[4] Jean Delumeau, *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident* (*Secolele XIII-XVIII*), Vol. I, traducere de Ingrid Ilinca și Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1997.

[5] Trebuie să precizăm că *prost* sau *nebun*, în accepțiune socială, fac referire, mai degrabă, la trăsături de caracter și, abia în al doilea rând, la capacități cognitive. În acest context, tipologia figurii de tip *trickster* trebuie pusă în relație cu alteritatea și cu sentimentul că eroul reprezintă o minoritate, prin trăsături sau prin originea sa. Diferența, așadar, ca stare naturală și stigmat față de grupul omogen, stabilește dimensiunea sau puritatea spre care eroul aspiră. Nașterea eroului, așa cum o discută Rank sau Freud, în condiții potrivnice vieții, sub spectrul morții și al pericolului permanent, reprezintă o importantă parte a tipologiei celui „străin".

este ajutată de o bătrână, astfel încât copilul, de dimensiuni uriașe, ca și părinții săi, vine pe lume într-o manieră neobișnuită, dacă pierdem din vedere sensul parodic inoculat de Rabelais: „Lărgindu-se boabele mitrei [...] fătul a intrat în vâna cea mare, a ajuns prin diafragmă până sub umăr [...], apoi a cârmit-o spre stânga, ieșind afară prin ureche”[6]. Totul la copil este diferit, începând cu acest fragment care prezintă nașterea și primul său contact cu lumea în care urmează să se integreze. Nu plânge ca alți copii, cere în schimb băutură – „«Dați-mi să beau!», ca și cum ar fi îndemnat la pahar pe toți cei de față...”[7]. Așadar, nimic din ce reprezintă apariția pe lume sau viața micului Gargantua nu sugerează comunul sau obișnuitul.

În spatele ironiilor care țintesc spre cea mai importantă „cetate” a credinței din Franța, „dascălii Sorbonei așa ne învață, că numai prin credință se adeverește a fi tot ceea ce pare că nu este”[8], Rabelais construiește tipologii cu aspect uman, dar totuși diferite de tot ceea ce imaginarul colectiv al secolului respectiv a experimentat. Iar zgomotul emis de Benjy, sursă a unei angoase permanente în familie, este doar o altă undă a felului în care eroii vechi, între care și Gargantua, se făceau auziți în toate situațiile sau contextele sociale importante. Când copilul născut strigă după băutură, o face „cu un glas atât de puternic, că s-a auzit până în țara Beussei și dincolo de Bibarois”[9].

Mai menționăm un detaliu, care ni se pare relevant atunci când discutăm fie despre tipologia figurii *trickster*, fie despre cea a *prostului*: Rabelais, întocmai ca Faulkner, inventează ținuturi și teritorii noi, pe care le populează cu rodul imaginației sale. Figurile mitice, pline de semnificații sau cu roluri simbolice au nevoie uneori, dar nu în mod obligatoriu, de un spațiu potrivit, pe măsura complexității naturii lor. Într-o anumită măsură, toate spațiile, lumile sau universurile în care sunt aruncate asemenea personaje unice, prototipuri, uimesc în primul rând prin omogenitatea lor atât de îndepărtată de realitate, aproape artificială. Într-un spațiu experimental, ca într-un glob de cristal,

[6] François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, p. 66.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.

imaginarul creator adună un popor care este în acord total în privința unui alt om: de obicei, batjocura și comicul, malign și la limita injuriilor, insultelor. Cel diferit, considerat *idiot* sau *prost*, se află în mijloc, ca o țintă a tuturor frustrărilor și manifestărilor malițioase ale lumii.

Ca urmare, totul în buna creștere și educație a lui Gargantua este opus firii, ceea ce are darul de a întări trăsăturile sale, oricum în tușe groase, stridente, specifice alterității. Grija pentru toaleta matinală, între Evul Mediu și Renaștere, nu surprinde așa cum poate a încercat să sugereze scriitorul: „... așa îi spuseră dascălii lui, că spălatul, pieptănatul și orice îngrijire a trupului e, pe lumea aceasta, vreme pierdută degeaba”[10]. În privința mâncatului, a băutului și a sexualității, nu există aproape niciun obstacol sau tabu, piedică menită să organizeze sau să echilibreze excesul. Pus, din pat, direct la masă, dimineața, „se ospăta din belșug cu măruntaie bine prăjite, cu fleici de vacă rumenite pe cărbuni, cu friptură mustoasă de căprioară și cu fel de fel de trufandale în zeama lor”[11], tocmai în ciuda oricăror sfaturi care ar sugera o minimă activitate fizică înainte: „– Nu m-am mișcat destul? Nu m-am tăvălit de șapte ori în așternut înainte de a mă scula? Nu-i de ajuns?”[12], întreabă Gargantua. Viața eroului care urmează la rându-i să devină tată este, așadar, complet opusă oricărui scenariu tipic sau măcar în limitele convențiilor acceptate social. Cu toate că au aspect uman, Gargantua și, mai târziu, Pantagruel, fiul său, nu par să fie nici acceptați, și nici parte a lumii în care trăiesc.

Am afirmat, mai sus, că Benjamin Compson reprezintă, prin scriitura lui Faulkner, angajată în descrierea provocărilor populației de culoare, poate cea mai subtilă formă a eșecului umanității, de la *Don Quijote de la Mancha*. Prin intermediul figurii unui om complet diferit, stereotipizat prin excelență, exclus din rândul celorlalți, privat de orice șansă la învățare și de evoluție, scriitorul american minează întreaga cultură a lumii moderne, dându-i eroului său caracteristicile unei oglinzi. Batjocura, insultele, relele tratamente, excluderea sau

[10] *Ibidem*, p. 92.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*, p. 93.

ostracizarea se întorc, toate, înapoi. Rabelais a intuit printre primii felul în care un singur personaj poate aduna asupra lui, ca un țap ispășitor, după modelul oferit de *imago Christi*, toate ratările și nefericirile neacceptate ale omenirii. În vreme ce scriitorul francez face din fiul lui Gargantua, Pantagruel, o emblemă a suferinței lumii din acel moment, cauzată de o cumplită secetă care ucide tot ce are suflare pe fața pământului, „de-a lungul și de-a latul pământului nu se mai zărea mișcând țipenie de om. Le plângeai de milă bietelor viețuitoare, cum dădeau din colț în colț, încercând să-și astâmpere setea”[13], prin numele dat fiului, „*panta* în grecește înseamnă «tot», iar *gruel*, în limba arabă, înseamnă «însetat»”, la Dostoievski, Caragiale sau Singer, putem vedea morbiditatea socială, cizelată și dusă la perfecțiune în privința formelor de manifestare.

Dincolo de ironia adâncă și plină de tâlc, aleasă de Rabelais, stă capacitatea protagonistului de a aduna asupra sa suferința și nefericirea generală. Nu există însă un catharsis, o eliberare care să permită prin acțiunea simbolică o dezlegare de sursa durerii. *Tricksteru*-ul sau *prostul*, după modelul Pantagruel, don Quijote, Mîșkin, Cănuță (al lui Caragiale) sau Ghimpl (al lui Singer), este în mod necontenit sursa batjocurii generale, în condițiile în care psihologia oricărei mase cere un stimul nou atunci când cel prezent nu mai produce efectul surprizei sau nu mai declanșează o emoție egală cu cea inițială. În spațiile experimentale în care sunt aruncați, protagoniștii cu trăsăturile unor „idioți” trebuie doar înregistrați, prin efectul declanșat asupra grupului din care ei încearcă din răsputeri să facă parte. Eliberarea lipsește pentru că ea este, de fapt, iluzorie în câmpul unei populații nemulțumite, pentru că asta este starea naturală a mulțimii. Astfel încât eroii, care întrunesc acele calități specifice modelului *prostului*, rămân importanți în literatura universală și în tipologia sau, printre arhetipurile culturii umane, prin faptul că facilitează celor cu care interacționează un exercițiu cât se poate de util sau relevant astăzi: cel de *a tolera*.

O „relație” specială îl leagă pe Pantagruel de *cuvânt*, astfel încât, în unele ocazii, tratate de Rabelais în capitole dedicate exclusiv

[13] *Ibidem*, p. 180.

subiectului, eroul manifestă o dependență absolută față de forța descriptivă a cuvântului. Primul folosit în orice împrejurare socială, înainte de utilizarea oricărei arme, purtător de multiple semnificații, cuvântul guvernează existența uriașului Pantagruel, mai ales pentru că el nu se încrede în propria judecată, bazată tocmai pe absența unui dialog și a răspunsurilor celorlalți. Întâlnirea cu Panurge este, în acest sens, relevantă, descrisă în capitolul al IX-lea al celei de-a doua părți a romanului. Uriașul al cărui nume amintește de setea lumii, observă în depărtare apropierea unui om „plin de răni și atât de hărtănit, că părea scăpat din gura câinilor”[14], remarcând față de partenerii săi de drum că sărmanul nefericit, bolnav și flămând, spre care proiectează milă și dorința de a-l ajuta, pare totuși încărcat de calitățile unui om care se trage dintr-un „neam bun”. *Cuvântul*, primul și cel mai îndemână lumii civilizate, îl trădează totuși pe Pantagruel, într-o manieră și cu o subtilitate care cere mai degrabă atenția unui specialist în comunicare și în filosofia limbii. Îndemnul și salutul său, manifestare fizică a trăirilor resimțite în fața suferinței străinului, „ – Prietene, oprește-te o clipă, răspunde la întrebările mele și nu-ți va părea rău”[15], arată atât neîncredere în propria judecată (care cere permanent confirmare și completare din exterior), dar și o alienare de formele de manifestare ale vieții, pe care caută încă să o cunoască. Interpretând corect suferința lui Panurge, Pantagruel se oprește la cuvânt înainte de a acționa, ceea ce se dovedește o adevărată piedică, pentru că răspunsurile primite, în ciuda evidenței, sunt, pe rând, „în nemțește” sau „în limba spaniolă”, „în limba suedeză”, „în italienește”, „pe englezește”, „pe ungurește”, „în limba cehilor”, „prin graiul olandezilor”, „spaniolește”, „în limba daneză” sau într-un limbaj închipuit, după cum precizează traducătorul. În toate aceste graiuri, cunoscute sau imaginate, Panurge nu face decât să-i ceară mila, prin ceva de mâncare, confirmând prima observație a lui Pantagruel, blocată de chiar forța cuvântului care ar fi trebuit să lămurească definitiv starea călătorului. În spatele inteligenței ascuțite a lui Panurge, cadrul principal al capitolului, se află cel de-al doilea plan,

[14] *Ibidem*, p. 198.
[15] *Ibidem*.

în care întâlnirea unor oameni capabili să observe și să interpreteze corect imaginile și natura lor, este deturnată de credința că doar prin cuvânt și prin exprimarea lui se poate dezvălui o formă a adevărului intuit. Când, în cele din urmă, ajung la franceză, Panurge își descrie pe scurt viața, iar Pantagruel își respectă primul impuls și rugămintea formulată de călător în atâtea limbi: „... a hotărât să fie dus la locuința sa și să i se dea de mâncare pe săturate”[16].

În absența limbii comune, susține Rabelais, indiferent că este franceza sau o altă limbă din cele încercate de Panurge, întâlnirea dintre cele două persoane diferite este sortită eșecului sau împlinirii doar la cel mai superficial nivel, vizual, în ciuda capacității naturale de a observa și de a interpreta nevoia și detaliile legate de starea celuilalt. Scriitorul francez întreprinde, în multe dintre capitolele sale și implicit aici, adevărate incursiuni teoretice în marile teme ale antropologiei culturale, ceea ce nu considerăm că ar mai putea fi un prilej de mirare pentru niciun cititor familiarizat cu subtilitățile de geniu ale literaturii universale.

Limbajul universal, susține printre rânduri Rabelais, cu intuiția unui veritabil cercetător al fenomenului comunicării, este mai degrabă legat de absența cuvântului și de capacitatea de a observa elemente simbolice, determinante, ca nuanțele și temele centrale ale oricărei picturi sau opere de artă, în general. Odată satisfăcută această trebuință, următoarea cere o anumită experiență pe care Pantagruel nu demonstrează că o are, bazându-se pe cuvânt pentru a primi explicații și confirmări în legătură cu ceea ce a observat în mod corect. Limbajul, privat de funcția sa socială, fundamentală, nu mai are nici scop, și nici o funcție la nivelul individului izolat. Jumătatea de drum, parcursă de Pantagruel, spre înțelegerea stării celuilalt și asumarea unei atitudini pe baza informațiilor extrase, este, de fapt, oglinda unui comportament care s-a dovedit a fi „mai rentabil” atunci când specia umană a început să se bazeze pe cuvânt. În ciuda nenumăratelor posibilități de deturnare sau de ascundere a sensurilor, cuvântul a înlocuit complet, cu promisiunea unor false garanții și certitudini, atenția la detalii și analiza

[16] *Ibidem*, p. 202.

elementelor simbolice, relevante. False dialoguri în limbi necunoscute sau cunoscute, dar neacordate la aceeași frecvență, au loc în toate culturile, cu promisiunea unui sens sau a unei armonii care întărește însăși natura civilizației moderne. Raportul lumii cu limbajul, prin cuvânt, nu face decât să o văduvească de ultima sa trăsătură umană: curiozitatea. *Funcția exploratorie a cuvântului*, trimis ca ghid sau ca iscoadă într-un teritoriu oricum vizibil, contribuie, de fapt, la atrofierea spiritului analitic și de observație, prin setea de certitudini și de confirmări. Într-o oarecare măsură, realitatea în care trăiește Panurge este inexistentă, într-o dimensiune paralelă lumii reale, inaccesibilă celorlalți, atâta timp cât nu poate vorbi despre ea pe limba înțeleasă de Pantagruel și de tovarășii săi de drum. Ceea ce rămâne, la aproape cinci sute de ani distanță, ca o adevărată axiomă a indiferenței în spatele căreia, ca după un scut, lumea se simte confortabil atunci când diferențele de orice fel îi justifică alegerile, deja reflex, de a nu se implica în exercițiul toleranței sau în cel al milosteniei.

Cartea a doua a textului vorbește și în *Capitolul XVIII*, *Cum a venit din Anglia un mare cărturar, să se măsoare cu Pantagruel, și cum a fost biruit de Panurge*, despre *funcția exploratorie a cuvântului*, prin inhibarea unei capacități naturale de a comunica, la nivel primar. Înalta virtute pentru cărturarul atât de cunoscut stă în posibilitatea acestuia de a renunța tocmai la ceea ce a ajuns să stăpânească foarte bine: puterea cuvântului, de a înregistra și de a transmite informația, știința. Atacând în spatele acestor propuneri canoanele și rugăciunile cu formă fixă impuse, atât de străine de particularitățile dramelor tuturor celor care apelează la ele, după modelul tatălui Gargantua, care își „depăna rugăciunile, vânturându-le cu grijă”[17], Rabelais pare de nezdruncinat în credința sa privind profunzimea tăcerii sau a mijloacelor independente de cuvânt, dar la fel de potrivite pentru a transmite orice mesaj, indiferent de complexitatea sa.

Cărturarul englez, îl provoacă pe Pantagurel, „aș dori să ne înțelegem prin semne, fără cuvinte, căci întrebările pe care mi le-am amintit sunt atât de spinoase, încât graiul omenesc nu izbutește să le

[17] *Ibidem*, p. 93.

cuprindă după cum am dori”[18], dar primește răspuns din partea prietenului său, Panurge, care, observând îngrijorarea stăpânului său, preia asupra sa neobișnuita provocare. Nu o dată este sugerată superioritatea celui de care Pantagruel și-a făcut milă, ajutându-l, oferindu-i adăpost și mâncare, atât printr-o pregătire temeinică în multe culturi și limbi, străine stăpânului, dar și prin capacitatea de a observa, de a reacționa, și chiar de a lua decizii, acolo unde Pantagruel a eșuat inițial. Pregătirea lui Pantagruel pentru duel are la bază o alegere banală, am numi-o școlărească sau infantilă, prin naivitatea ei: cuprins de înfrigurare „nu vedea înaintea ochilor: decât cărți”[19], a căror temă este fie semnul, fie comunicarea nonverbală. Observând abordarea stăpânului său, care demonstrează prin asta o lipsă de pregătire imposibil de acoperit sau de recuperat prin câteva cărți, Panurge se folosește cu diplomație de superioritatea sa intelectuală pentru a-și liniști binefăcătorul și pentru a nu-l ofensa prin propunerea sa:

> „– Stăpâne, lasă grijile la o parte și du-te la culcare. Te văd atât de pătruns de gânduri, încât mi-e teamă să nu te-apuce frigurile. Bea mai întâi vreo douăzeci-treizeci de vedre, apoi treci în iatac și dormi în voie. Mâine dimineață voi răspunde eu englezului, iar dacă nu-l voi dovedi, să nu mai aud din gura ta nici o vorbă bună”[20].

Din perspectiva potențialului persuasiv, Panurge reușește să-și convingă stăpânul fără niciun fel de piedică, pentru că apelează la două din cele trei „virtuți” sau activități fundamentale vieții lui Pantagruel: băutul și odihnitul, somnul.

Rabelais nu scapă aproape nicio ocazie atunci când vine vorba de a ironiza sau persifla centrul creștinătății franceze a secolului al XVI-lea: Sorbona. În spatele osului, după cum singur propune scriitorul renascentist, cultul rațiunii se ascunde mai ales prin îndepărtarea de normele și dogmele mai degrabă alienante, forme fixe în care spiritul uman a stat legat, incapabil să evolueze, pentru prea mult timp. Primul strat al textului, așadar, ascunde de fapt nu măduva, metaforă a unui

[18] *Ibidem*, p. 227-228.
[19] *Ibidem*, p. 228.
[20] *Ibidem*, p. 228-229.

sens profund și care cere spirit analitic, ci o structură proteică, de tip vitraliu, care permite accesul spre forme și lumini noi în funcție de poziționarea celui care îl privește. Dacă subtilitățile de natură teoretică sau ideologică sunt, de cele mai multe ori, nu tocmai la îndemâna fiecărui cititor, ironiile îndreptate spre centrul culturii și religiei, criticii neobosiți ai scriitorului, sunt formulate în cel mai direct mod posibil:

> „Nu doresc să ne înfruntăm într-o zadarnică ceartă de cuvinte. O asemenea josnică îndeletnicire o las pe seama potlogarilor de sofiști, sorbonari, sorboniști, sorbonizați, sorbonisiți, sorborșiți, sorbonicați, sorbonăcriți, care în gâlcevile lor nu caută adevărul, ci numai sămânță de vorbă”[21].

Nu este nici prima și nici ultima dată când Pantagruel, eroul celei de-a doua cărți, se folosește de iscusința sau de știința altora pentru a-și asuma toate meritele, ca printr-o contagiune menită să provoace efecte la nivelul grupului. Și, se mai cuvine să menționăm că, pentru secolul al XVI-lea, Rabelais înțelege surprinzător de bine funcțiile și rigorile comunicării nonverbale, pentru că, în finalul capitolului care pregătește duelul celor doi, Panurge și Thaumast, scriitorul introduce un element vestimentar care, în contextul unei dezbateri independente de cuvânt, ni se pare mai mult decât relevant – „Am uitat să vă spun, că Panurge își atârnase la deschizătura nădragilor un ciucure mare de mătase în patru culori: roșu, alb, verde și albastru, cu o portocală frumoasă înăuntrul lui”[22]. Amintind parțial de hainele lui Gargantua, copil fiind[23], sau de cei patru călăreți care însoțesc *Apocalipsa*, elementul central vestimentar rămâne, chiar și în economia unei lumi imaginate pentru care mâncarea, băutura și sexul reprezintă principalele dimensiuni ale existenței, portocala[24] ca marcă a ceea ce urmează să se întâmple. Și Rabelais nu

[21] *Ibidem*, p. 229.

[22] *Ibidem*, p. 230.

[23] *Ibidem*, p. 71-74.

[24] Portocala reprezintă încă o sursă de ironie în imaginarul scriitorului, dezlegat de orice tabu, pentru relația strânsă dintre fruct și vechea tradiție evreiască. „Etrog” semnifică în *Talmud* mai mult decât un „copac frumos”, citric; este însăși sursa înțelepciunii și un semn al dumnezeirii. Vezi, în acest sens, și http://artdaily.com/news/47622/The-Fruit-of-Promise--Citrus-Fruits-in-Art-and-Culture-at-the-Germanisches-National-Museum#.W40q5rhRX4Y.

dezamăgește, pentru că orice profunzime sugerată de cărturarul englez în dezbatere primește un răspuns care trece foarte aproape, pentru orice lector, de cele mai simple sugestii cu caracter erotic ori pur și simplu superficial, batjocoritor. De pildă, Panurge răspunde cărturarului englez cu degetele celelalte ale mâinii drepte strânse la un loc „întinzând numai arătătorul, pe care îl tot vâra și îl scotea mereu între cele două degete amintite ale mâinii stângi”[25].

În vreme ce mesajul formulat de Thaumast implică adesea ridicarea mâinilor spre cer, „... a ridicat amândouă mâinile, a strâns laolaltă cele trei degete din mijloc, iar amândouă degetele mari le-a petrecut între degetul arătător și cel mijlociu, întinzându-le spre Panurge...”[26], prietenul lui Pantagruel se folosește de ochi și de nas, de batistă și, în cele din urmă, chiar de portocala care face parte din ținuta sa, într-o scenă în care sensul, în mod deliberat închis de scriitor între elemente simbolice, este suspendat și, deci, inaccesibil cititorilor:

> „... și-a smuls ciucurele din prohabul nădragilor și, ridicându-l cu mâna stângă, a scos portocala zvârlind-o în sus de șapte ori; a opta oară, a prins-o în pumnul drept, a ținut-o câteva clipe în aer, nemișcată, apoi a început s-o plimbe pe sub nasul lui Thaumast. Englezul se umflase ca un cimpoi și sufla greu...”[27].

Ostentativa prezentare a fructului, prin asocierea lui cu o anumită parte a anatomiei masculine, poate primi un răspuns și din acțiunea simbolică destul de transparentă a lui Thaumast care, pus în fața acestei manifestări, uimit de profunzimea celor sugerate de Panurge, fără a se folosi de cuvinte, „a scos un pumnal pe care îl purta cu el și l-a întors cu vârful spre pământ”. Moment în care prietenul lui Pantagruel, revine la detaliul vestimentar atât de simbolic: „a apucat încă o dată ciucurele, scuturându-l între genunchi cu putere...”[28]. Capitularea cărturarului englez este marcată atât de senzația unei revelații, ca după o demonstrație matematică, „– Am înțeles!”, dar și de dorința, semn al

[25] *Ibidem*, p. 231.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*, p. 232.
[28] *Ibidem*.

supunerii în fața celui mai inteligent, de a afla mai multe: „Și pe urmă?”[29], întreabă Thaumast care face deja din oponentul său un adevărat profesor. Următorul capitol nu lasă nicio urmă de îndoială în privința celor petrecute în duelul nonverbal al celor doi – *Thaumast laudă știința și iscusința lui Panurge*[30].

În singurul spirit, ludic, capabil să acopere sau să uite, să metamorfozeze, integrând formele culturii Evului Mediu, Rabelais pare să-și fi scris cea mai importantă operă. Un ludic care atinge ironic fără niciun tabu sau rezervă, așa cum un copil observă un detaliu neobișnuit asupra căruia atrage atenția în mod public. Scriitorul renascentist înțelege foarte bine felul în care un asemenea dialog, dincolo de spectacolul hilar, poate avea sens doar în cadrul unei raportări la sine, aproape în mod exclusiv. Partenerii acestui dialog există doar pentru că mesajul trebuie formulat, încărcat cu un destinatar implicit. De fapt, gesturile care par mai degrabă „maimuțăreli”, specifice copiilor care se joacă, nu transmit nimic celuilalt, ci sunt menite să completeze și să ofere contur diferit, forțat, în afară de matca obișnuită a cuvintelor, a ideii. Totul în comunicarea lui Panurge are sens și ar duce spre o revelație și spre nou, doar în măsura în care germenii descoperirii există deja în mintea lui Thaumast. Cu adevărat cei doi vorbesc pentru ei înșiși, prezența celuilalt reprezentând presiunea necesară, efortul de a privi marile teme sau întrebări dintr-un unghi diferit, pe cât de incomod, pe atât de important în economia revelației.

Ultimul mesaj al lui Panurge arată fără nicio îndoială sensul infantil al întregii scene, iar considerațiile măgulitoare, făcute de Thaumast în următorul capitol, încheie subtil o neobișnuită și unică *tipologie a prostului*: „[...] Panurge a băgat amândouă degetele arătătoare în colțurile gurii, a tras în lături cât a putut, arătându-și toți dinții, iar cu degetele mari de la amândouă mâinile și-a lăsat pleoapele în jos...”[31].

[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*, p. 233.
[31] *Ibidem*.

Evul Mediu rămâne în istorie ca o perioadă puternic influențată de elementul religios, după cum o arată și Alain Boureau[32] în analiza fenomenului și a particularităților acestuia. Ceea ce presupune, în mod inevitabil, alături de prezența firească a indulgențelor, din acea perioadă, apariția unor acțiuni „de tip contagios", pentru a folosi o perspectivă antropologică și care caracterizează, mai ales, raportul cu elementele divine, simboluri și așa mai departe. Aceste elemente sunt puse în scenă de Rabelais, în spatele celor două capitole în care Panurge preia sarcina de a-i răspunde lui Thaumast în locul lui Pantagruel. Ca într-o ecuație simplă, chiar cărturarul englez întărește ceea ce reprezintă, în mod firesc, o anomalie a ceea ce se prezintă ca rațiune, mimând textul cu o subtilă ironie țintită spre reflexele credinței. În vreme ce pentru Panurge își descoperă capul și-i șoptește la ureche doar câteva cuvinte de mulțumire, pentru Pantagruel construiește un adevărat discurs elogios:

> „– Domnilor, în clipa aceasta pot să rostesc cuvântul din sfânta Scriptură: *Et ecce plusquam Salomon hic*[33]. Aveți aici, printre dumneavoastră, o comoară de neprețuit: pe domnul Pantagruel [...].
> Văzut-ați cu toții, cum ucenicul său, de unul singur, a izbutit să-mi dea răspunsul ce-l căutam, dezvelindu-mi mai multe decât îl întrebasem [...]. Vă puteți da seama cât e de minunată învățătura meșterului, dacă învățăcelul său ne-a dovedit o știință atât de uimitoare [...]"[34].

Așadar, acceptul general, nu doar al celor implicați în disputa academică, întărește un principiu sau un tipar de gândire care, înainte de Evul Mediu și după el, pare să fi existat în mod neîntrerupt.

În egală măsură ne interesează tipologiile umane descrise de Rabelais și de Faulkner, prin intermediul absenței cuvântului. Benjy, forțat de natura afecțiunii sale să trăiască într-o lume de imagini și simboluri, pare o tipologie pură a modului de comunicare propus de

[32] Alain Boureau, *Credința*, în *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, traducere de Mădălin Roșioru, Nadia Farcaș, Denisa Burducea, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 169-177.

[33] *Iată aici mai mult decât Solomon*, tradus, într-o notă, de Alexandru Hodoș, în François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, p. 233.

[34] *Ibidem*.

Thaumast și acceptat de Panurge. În ciuda faptului că cei doi, la nivelul scriiturii și al scenariului propus de Rabelais la suprafață, par să dialogheze, la nivelul conținutului sau al „măduvei", pentru a respecta metafora propusă de scriitor, se urmărește prin ironizarea ideii de dezbatere intelectuală tocmai incapacitatea umană de a mai dialoga, de a schimba idei sau de a dezbate mari teme, în afara propriului orizont de cunoaștere. Cu sau fără cuvinte, ceva din natura umană este incapabil să accepte prezența *celuilalt*, cu atât mai mult cu cât este diferit, chiar și la nivelul dialogului sau al dezbaterii, unde libertatea ideilor este, de fapt, doar o iluzie.

În fragmentul duelului nonverbal, scriitorul francez surprinde mai mult decât o tipologie umană sau un principiu specific credințelor și obiceiurilor practicate de mase – lumea nu reprezintă mai mult decât universul imaginat, evident limitat, de fiecare om în parte, închis în fața schimbării sau a exercițiului de extindere. Orice dialog, dispută sau formă de comunicare devine gest care are mai multe în comun cu universul ludic al copiilor, decât cu cel pretențios, rațional, atribuit de cele mai multe ori adulților. În maimuțărelile celor doi, Rabelais proiectează o întreagă lume academică, „tot Parisul, cu mic, cu mare"[35], „teologii, doftorii cei mari și dascălii"[36], adică acea lume blocată într-un principiu primitiv împotriva căruia, de fapt, încearcă să militeze.

Cartea a treia a monumentalei opere lăsate de Rabelais completează imaginea uriașului, dar nu a foarte inteligentului Pantagruel, în mod esențial. *Capitolul II*, dedicat independenței lui Panurge, descrie un Pantagruel schimbat, maturizat prin exercițiul trecerii prin lume, capabil acum să vorbească, în mod paradoxal, despre *cumpătare*, chiar dacă în mijlocul preocupării sale se află prietenul său, fixat pe un tipar de viață de tipul *carpe diem*! Fiu al unor uriași, la fel ca el, însetat prin natură și prin determinarea stabilită prin nume de propriul tată Gargantua, Pantagruel dovedește o capacitate de metamorfozare deosebită prin judecata sa asupra felului în care Panurge alege să-și trăiască propria viața. Este relevant și argumentul construit cu isteține

[35] *Ibidem*, p. 229.
[36] *Ibidem*, p. 231.

de strălucitul orator pe care odinioară l-a ajutat, hrănindu-l și îmbrăcându-l, dar, în acest moment, ne interesează felul în care Rabelais surprinde evoluția lui Pantagruel, de la modelul *consumatorului*, devoratorului uman, moștenit de la Gargantua, la cel al promotorului echilibrului și cumpătării. Vedem un paradox în noua dimensiune atribuită fiului de Gargantua, cu atât mai mult cu cât primele două cărți descriu pe nenumărate pagini o libertate comportamentală sau o nevoie de consum specifică implicit figurii paterne. Rămâne, în acest sens, marcant, pentru memoria colectivă, *Capitolul XXXVIII*, unde este descris *Cum a mâncat Gargantua șase pelerini în salată*[37], fără să-i vadă ascunși între frunzele din farfurie.

Dorința lui Pantagruel de a-l vedea pe prietenul său, Panurge, într-o bună situație materială îl îndeamnă sau facilitează apariția unei noi dimensiuni, în care discursul se folosește de o ideologie care până nu demult i-a fost complet străină eroului. Faptele lui Panurge, condamnabile din perspectiva lui Pantagruel, nu includ doar excese alimentare, în compania oricui este dispus să stea la masa sa, ci și ridicarea mănăstirilor, a bisericilor și a școlilor. O deschidere absolută spre valorile Umanismului, cu trăsăturile unui quijotism subtil, dedicat altora prin acceptarea alterității într-o formă nouă, o demonstrează Panurge prin comportamentul său social, căci, „pornind nenumărate petreceri [...] pentru toată lumea”[38], reușește să pună conceptul de *alteritate* într-o suspendare prin care îl scoate din însăși ecuația vieții sale. În orice caz, atitudinea lui Pantagruel este cea care ni se pare relevantă în abordarea capitolului pe care ni l-am propus aici, când, aflând despre faptele lui Panurge, „nici nu s-a mirat, nici nu s-a mâniat, căci era [...], omul cel mai bun dintre toți câți au purtat vreodată sabie la brâu. El știa să privească totdeauna numai partea plăcută a lucrurilor și pe toate le tălmăcea în înțelesul cel bun. Nicicând nu-și făcea sânge rău și nu-și pierdea cumpătul”[39].

În această descriere a lui Pantagruel intră, fără niciun fel de dificultate, și Cănuță, numit „om sucit”, Ghimpl, numit „netotul”, sau

[37] *Ibidem*, p. 125-126.
[38] *Ibidem*, p. 282.
[39] *Ibidem*.

chiar prințul Mîșkin, considerat în mod absolut bizar, ca printr-o isterie colectivă, *idiot* sau pur și simplu *prost*. Bunătatea, o trăsătură care are mai degrabă multe în comun cu un caracter blajin, pașnic, lipsit de orice impuls conflictual, domină pe eroii amintiți și descriși de scriitorii despărțiți de spațiu și de timp în egală măsură. Ca urmare, printr-o puritate absolută a tipologiei, îl putem include în această categorie și pe Benjy Compson, incapabil să rănească mai mult decât proiecțiile construite de minți superficiale și blocate chiar și pentru cel mai simplu exercițiu de acceptare a *diferenței*.

Se cuvine să mai remarcăm, în *Cartea a treia* din *Gargantua și Pantagruel*, pe lângă metamorfoza interioară a eroului, și un mai mare control în privința ironiilor care țintesc Sorbona și spațiul religios în general, măcinat, parcă dintotdeauna, de forme fixe și alienate de adevăratele nevoi ale oamenilor aflați în căutarea răspunsurilor sau a păcii și mântuirii. Strălucitele capitole care descriu duelul academic, fără cuvinte, dintre Panurge și Thaumast, primesc acum o completare care aduce, pe bună dreptate, tribut cuvântului și urechii celui care îl ascultă. La început a fost, în cadrul viziunii scriitorului renascentist, nu cuvântul, ci urechea, la fel de importantă atunci când schema elementară a comunicării propune două entități angajate într-o interacțiune verbală. „Natura l-a înzestrat pe om cu urechi mereu deschise", putem citi în partea a treia a textului, „cărora nu le-a pus dinainte perdele, cum le-a pus ochilor, și nici nu le-a ascuns, cum a ascuns limba și alte părți ale trupului". Scopul este unul singur și este legat de felul în care omul reușește să perceapă lumea și realitățile construite în jurul lui de el însuși sau de alții:

> „Pentru ca necontenit să fie în măsură de a auzi și a cunoaște ceea ce se petrece în jurul lui, fiind auzul dintre simțuri cel care ne servește cu mai multă credință"[40].

Ideologia scriitorului, cristalizată din ce în ce mai clar cu fiecare capitol dedicat în mod indirect procesului de comunicare între diferite instanțe, îi blochează accesul la acceptarea realității că nicio ureche nu este la fel cu alta, diferență bazată pe educație și structură psihologică

[40] *Ibidem*, p. 313.

interioară. Așa cum fiecare dintre cei doi, Panurge și Thaumast, au „vorbit" / gesticulat pentru ei înșiși și au ajuns la anumite concluzii exclusiv prin resursele proprii, urechea cea neacoperită, supusă permanent asaltului de informații, percepe și transmite un anumit mesaj doar cu ajutorul condiționării structurii întregi care filtrează informația. Altfel spus, fiecare aude ce vrea sau, mai degrabă, ce poate.

Viziunea utopică a comunicării, pentru că aici Rabelais dovedește valențele unui adevărat teoretician, se dezvoltă în toate celelalte tipologii umane diferite, amintite. Prin intermediul cuvântului sunt atrași în capcană de nenumărate ori, Cănuță și Ghimpl, dar pe de altă parte, simbolul trădării absolute, în imaginarul creștin, este asociat sărutului, deci unui gest nonverbal. Când Rabelais susține, prin intermediul eroilor săi proiectați în text, că dintre toate simțurile auzul este cel care a rămas fidel și credincios, pune cuvântul, ca mesaj, în mod necesar legat și de un receptor, pe cea mai înaltă treaptă a valorilor umane. Pe cât de mare este miza atunci când se discută despre cuvânt, pe atât de dramatică este deturnarea lui, reorientarea sensurilor prin mimarea lui cu intenții superficiale, batjocoritoare.

Despărțirea de cuvinte, totuși, reapare în text sub forma invocării unor vremuri în care înțelepciunea umană, necontaminată de „ispita duhului celui rău"[41], adică de cuvinte, se folosea exclusiv, în marile teme sau întrebări privind natura existenței, de limbajul nonverbal. „Am citit că în vremea de demult" îi împărtășește Pantagruel lui Panurge,

> „prevestirile cele mai drepte și mai adevărate nu se scriau și nici prin viu grai nu se rosteau. Se înșelau de multe ori [...] greșeau, fie din pricina cuvintelor nelămurite și cu două înțelesuri, fie din pricina unor răspunsuri prea scurte. Oracolul cel mai adevărat și mai drept era socotit cel arătat prin semne"[42].

Elogiul tăcerii, ca sursă de adevăr și garanție pentru o autenticitate a mesajului sau a comunicării, este folosit și de Faulkner în *Zgomotul și furia* pentru a descoperi natura infernală a lumii în care este prins eroul primului capitol al romanului. Adevărul simplu în care

[41] *Ibidem*, p. 318.
[42] *Ibidem*.

trăiește Benjy, insuportabil pentru imaginarul și mentalul conștient colectiv, este înlocuit de zgomotele unei lumi care, după cum am spus deja, nu mai este dispusă la efortul necesar de asumat în raport cu alteritatea. Nu atât absența cuvântului constituie prilejul tulburării lui Benjy, chiar dacă uneori este exprimată clar nevoia de a formula și de a se exprima pe înțelesul majorității, cât prezența imaginilor care iau locul comunicării verbale.

Rabelais pune absența cuvântului, în contextul comunicării, doar alături de figuri marcante, simboluri ale înțelepciunii umane: oracole, cărturari sau oameni dedicați unei vieți orientate, în terminologia lui Erich Fromm, pe *a fi*[43]. Există o componentă importantă în atitudinea lui Panurge în fața vieții, prin indiferența față de viitor, care la Benjy se manifestă într-o formă pură, prin topologia sa psihologică, marcată de o afecțiune care i-a închis toate căile de comunicare acceptate social. Existența lui Panurge, gata oricând să renunțe, fără a pierde nimic din procesul comunicării, la limbaj, bazată pe *a fi*, trăgând în orice clipă satisfacție din cele mai simple sau mai complexe scenarii, devine o formă embrionară a existenței lui Benjy Compson, blocat în tăcere și înțeles doar uneori de cei capabili să treacă peste bariera construită de limbaj între oameni. Bucuriile simple, infantile, care aduc pace sau liniște eroului scriitorului american, mai degrabă simboluri decât simple elemente ale decorului vieții sale, îl plasează pe Benjy în aceeași categorie a lui *a fi*, cu atât mai mult cu cât el, de fapt, nu are nimic, în afara imaginilor și amintirilor sale, spre care se îndreaptă în mod reflex grație stimulilor din lumea atât de străină lui. Poate că atât de lungul final al celei de-a treia părți a operei lui Rabelais s-ar putea explica și prin intermediul alegerii lui Panurge, de a trăi o viață dedicată principiului vieții, cu o exclusivitate care blochează orice alt impuls. Astfel, într-un număr impresionant de pagini și în peste douăzeci de capitole este descrisă imposibilitatea lui Panurge de a se hotărî asupra căsătoriei, motiv pentru care apelează la oracole, bătrâni, muți sau nebuni, în căutarea unei înțelepciuni care să-i dezvăluie cea mai bună

[43] Erich Fromm, *A avea sau a fi?*, traducere din engleză de Octavian Cocoș, București, Editura Trei, 2013.

soluție. În sine, însă, alegerea sa de a trăi doar pentru bucuria vieții, la nivelul simplu și în absența oricărui proiect de viitor, reprezintă un conflict cu orice plan veritabil de căsătorie.

Poate că cea mai cunoscută secvență a celor cinci cărți care formează *Gargantua și Pantagruel* este aceea a nebunului la care apelează un întreg oraș pentru buna și dreapta sa gândire, indiferentă la micile sau marile interese care animă societatea. Astfel, *Capitolul XXXVII*, *Cum l-a îndemnat Pantagruel pe Panurge să ceară sfatul unui nebun*, reprezintă, tot într-o formă incipientă, tipologia psihologică a nebunului care se impune în toată literatura universală prin calități și defecte care-l fac indispensabil spațiului imaginar colectiv. Înțelepciunea din spatele alegerii lui don Quijote, calitatea care trece drept naivitate în privința prințului Mîșkin, bunătatea extremă, străină de „jocurile" sau intrigile meschine ale lumii în care trăiesc Cănuță sau Ghimpl, fac din eroi adevărate prototipuri umane a căror viață amintește mai degrabă de modelul *imago Christi*. Nu doar înțelepciunea, prin gândirea liberă de alegerile și nevoile care tulbură societatea în care trăiesc, îi recomandă *pe nebuni* în cele mai înalte roluri de înțelepți, ci mai ales însăși viața asumată, printr-un model complet opus culturii și grupului din care fac parte, la limită, într-o existență supusă permanent ostracizării:

> „Dar înaintea gândirii cereşti nu-i preţuit tot astfel; în cumpăna ei nu e cu adevărat înţelept, adică vrednic de *a vedea* pe cele de faţă şi de *a prevedea* pe cele viitoare decât omul care pe el însuşi se uită, care se înalţă deasupra fiinţei sale, se curăţă de toate îndemnurile pământeşti şi se desprinde cu gândul de toate slăbiciunile omeneşti, nepăsător la toate. Astfel spunem noi că sunt nebunii"[44].

Așadar, conceptul de *nebun* trebuie privit, înainte de toate, dincolo de încărcătura modernă sau impusă termenului de o utilizare excesivă în contexte, de obicei, eronate și fără relație cu realitatea descrisă. *Nebunul* lui Rabelais, fie că este Pantagruel sau cel la care apelează Panurge pentru a i se oferi sfatul cel bun, „nebunul" lui Cervantes, Dostoievski, Caragiale sau Singer, sunt adesea numiți și

[44] François Rabelais, *op. cit*., p. 358.

proști sau idioți, în primul rând pentru direcția opusă pe care și-o asumă în cadrul comunității în care încearcă să trăiască. Viața, în sine, pentru eroii atinși de stigmatul *prostiei* / *nebuniei* reprezintă o sumă nesfârșită de provocări, prin contactul cu grupul neobosit în a-și satisface nevoia sau setea de putere asupra celui care nu doar că nu ripostează, ci nici măcar nu le împărtășește sistemul ideologic. Provocările iau, de fapt, aspectul umilinței sau al umorului de cea mai joasă natură, unde batjocura devine, de cele mai mult ori, motiv în sine de a interacționa cu cel diferit.

Scriitorul francez le numește „îndemnuri pământești" sau „slăbiciuni omenești", specifice unei majorități, dar nu celor puțini, văzuți ca nebuni sau proști. Prin cortina ironiilor și a satirei, care se folosește de o adevărată țesătură simbolică, se poate întrezări, uneori, seria sau structura ideologică a scriitorului renascentist. Nu comportamentul prin formele sale de manifestare, vizibile, definește și stabilește măsura adevăratei înțelepciuni, ci atitudinea inaccesibilă celorlalți, care este și singura capabilă să demareze, să impună, prin alegeri definitive, un tipar de viață opus tuturor valorilor împărtășite de grup. Uitarea de sine și înălțarea deasupra propriei ființe, așa cum propune scriitorul, rămân, după cum am arătat, în mijlocul unei opere cu evidente funcții ironice, între puținele trimiteri care valorizează un *imago Christi* prin modelul de viață propus creștinătății și lumii în general.

Deasupra tensiunilor și intereselor care alimentează o vanitate specifică firii umane, se poziționează cel capabil să trăiască între ceilalți, dar în afara grupului în același timp, motiv pentru care memoria colectivă îi și păstrează un loc de cinste: „am auzit o vorbă din popor, că un nebun judecă de multe ori mai bine decât zece învățați"[45].

Descrierea pe care o face Rabelais nebunului, celui diferit, construiește într-o manieră clară imaginea, tipologia unui alienat, marcat în principal de neputința schimbării direcției propriei vieți. Mântuitorul este, poate, printre figurile cu o puritate comportamentală absolută în această privință, gata uneori să pășească pe lângă calea destinului său tragic, dar incapabil structural să o și facă.

[45] *Ibidem*.

2.2. Tipul psihologic pur al lui F. M. Dostoievski

Prezența sentimentului nedreptății suferite, a dorinței de răzbunare sau a nevoii de a face parte din grup cu drepturi egale se conturează în literatura lumii grație scriitorilor care au cizelat, până la perfecțiune, tipologii universale, prezente în inconștientul colectiv, inevitabil, în forme incipiente, adesea rudimentare, în opere esențiale ale umanității. Dostoievski rămâne, în acest sens, unul dintre cei mai profunzi scriitori, a cărui introspecție reușește să ajungă în dimensiunea care privește întreg spectrul uman, nu doar pe cel personal, superficial.

Scriitorul rus termină într-un singur an lucrul la *Idiotul*[46], încă de la început fiind marcat de ideea construirii unei tipologii perfecte. Cel care semnează *Prefața* romanului, ediția publicată în anul 1962, G. Fridlender, arată particularitățile care duc la apariția prințului Mîșkin, notate de scriitorul rus într-o scrisoare: „Ideea principală a romanului constă în zugrăvirea unui om întru totul sublim. Nimic pe lume nu este mai greu de făcut decât acest lucru, și mai ales în zilele noastre. Toți scriitorii [...] au dat greș, ori de câte ori și-au propus să înfățișeze un erou pozitiv, întru totul sublim..."[47].

Așadar, am adăuga noi, toți scriitorii care aduc o contribuție la tipologia prostului se văd nevoiți să-și situeze eroii într-o *Yoknopatawpha* cu trăsăturile culturii din care fac parte. Dificultatea resimțită de Dostoievski, în planul său de a ilustra un om pozitiv, stă drept mărturie pentru cât de stranie este o asemenea imagine contemporaneității sale, dedicate, după cum arată și acțiunea romanului, intrigilor, jocurilor sociale și aparențelor, cu mult mai importante decât realitățile manifeste. Rusia lui Dostoievski este complet lipsită de empatie și de simțul echilibrului. Prințul Mîșkin trebuie să apeleze, în acest sens, la doctori și oameni din străinătate, așadar, complet înstrăinați de spațiul cultural rusesc, în vreme ce lumile imaginate / proiectate de Caragiale sau Singer fac aceeași dovadă a alienării absolute, căci nici măcar un

[46] F. M. Dostoievski, *Idiotul*, *Roman în patru părți*, în românește de Tamara și Nicolae Gane, *Prefață* de G. Fridlender, București, Editura pentru Literatură Universală, 1962.

[47] G. Fridlender, *Prefață*, în F. M. Dostoievski *Idiotul*, p. 10.

singur om nu mai pare capabil de a servi drept exemplu, de a se înfrâna din exercițiul umilinței, stereotipizării celui diferit.

Așadar, în scurta analiză a personajului central, G. Fridlender remarca un detaliu structural al eroului dostoievskian, anume faptul că „se conduce în viață nu după rațiune, ci după sentiment, după glasul inimii, după intuiție..."[48], ceea ce, în contextul discuției pe care o propunem, devine marcă a celui considerat, stereotipizat, *prost* sau *idiot*. Acel „sentiment", glasul necenzurat al inimii sau intuiție, reprezintă în egală măsură universul infantil în care trăiește Benjy, necontaminat, în puritatea lui „infernală", de niciun aspect al procesului de maturizare. Doar în *Cartea a Treia* a operei lui Rabelais, Pantagruel începe să arate și dimensiunile unui echilibru, după o viață dedicată aceluiași instinct imposibil de cenzurat, de dorințe care amintesc mai degrabă de imperioasele nevoi subiective și egoiste ale copilului. Cu adevărat, ceva din personalitatea prințului Mîșkin anunță figura atât de brutal descrisă de Faulkner în *Zgomotul și furia*: ca un burete senzorial, nerv descoperit și fără filtrul atât de necesar în mijlocul unei lumi indiferente la zgomot sau la intensitatea stimulilor între care trăiește, eroii percep totul fie supradimensionat, fie, de fapt, și aici este miza propusă de Dostoievski și mai târziu de Faulkner, la adevărata intensitate, monstruoasă, banală doar pentru structurile psihologice obișnuite.

Ochii albaștri[49] ai lui Benjy, proiectați metaforic în *Gargantua și Pantagruel* de scriitorul francez în capitole dedicate exclusiv hainelor și culorii preferate de cei doi, albastrul, devin și simbol pentru scriitorul rus care pornește chiar de la nuanța și expresia ochilor lui Mîșkin în descrierea sa: „ochii lui mari, albaștri, aveau o expresie blajină, dar și apăsătoare totodată, cu acea stranie fixitate a privirii după care nu era greu de ghicit, de la prima vedere, un epileptic"[50]. O primă descriere în

[48] G. Fridlender, *Prefață*, în F. M. Dostoievski, *Idiotul*, p. 17.

[49] Pentru I. Evseev, albastrul reprezintă „simbolul infinitului, cerului, perfecțiunii, absolutului, lumii spirituale, idealului [...]. Rece și inaccesibil, albastrul e culoarea depărtării de lumea reală și de viață..." – vezi *Enciclopedia simbolurilor...*, p. 18.

[50] F. M. Dostoievski, *Idiotul*, p. 28.

detaliu care, cronologic vorbind, nu face decât să stabilească același punct de plecare pentru cum sunt percepuți ochii lui Benjy, în diferitele momente ale existenței sale, de liniște sau de tulburare. Ochii albaștri și ficși ai lui Benjy, sau cei reci, așa cum descrie Faulkner ochii câinelui în *Ursul*, stabilesc de la început natura intimă a existenței eroului surprins în afara cercului din care face parte împotriva oricărei alegeri din partea sa.

Mîșkin se reîntoarce acasă, în Petersburg, din Elveția, unde s-a supus unui lung și anevoios tratament pentru afecțiunea sa, aproape la fel de misterioasă pentru ceilalți oameni proiectați de scriitor în roman, precum cea care îl atinge pe Benjy: „suferea de o boală stranie de nervi, un fel de epilepsie, care se manifesta prin convulsii și tremurături”[51]. Psihologia *prostului* însă, în contact direct și continuu cu grupul din care personajul face parte, este construită pentru început din chiar observațiile celui cu care tânărul prinț intră în dialog, Parfion Rogojin. Ca două tipologii umane opuse, cei doi interacționează ca două sfere în mișcare și care, în același timp, poartă cu sine o urmă de resturi provenind din detaliile educației și ale vieții până la acel moment. Astfel încât curiozitatea și felul direct al lui Rogojin, scandaloase sau nepotrivite pentru o majoritate, nu provoacă aceeași reacție prințului Lev Nikolaevici Mîșkin, animat de o „deschidere” în fața oricărei întrebări, indiferent de gradul ei de indiscreție, cel puțin neobișnuită pentru spațiul cultural rusesc în care se pregătește să se reintegreze.

Scriitorul rus descrie, în prima secvență a apariției lui Mîșkin, întocmai această trăsătură care, dacă ar fi să trecem întreaga operă dostoievskiană printr-un filtru tematic, am identifica-o destul de ușor: „era surprinzătoare bunăvoința cu care tânărul cu păr bălai și pelerină elvețiană răspundea la toate întrebările [...], absolut nelalocul lor și că erau puse uneori cu o indiscreție cam insolentă”[52]. Scena formată din două tipologii umane diferite în care dialogul sau procesul de comunicare pare imposibil, în ciuda încercărilor de a se stabili o formulă sau un cod comun, încadrează întreaga operă a scriitorului rus într-o

[51] *Ibidem*, p. 29.
[52] *Ibidem*, p. 29.

direcție a discursului nu doar angajat moral în critica alienării umane, prin îndepărtarea de valorile fundamentale ale vieții în comun, ci și în dorința de a proiecta un model psihologic intim, de neadaptat, care își asumă, ca printr-o alegere personală, respingerea resimțită din partea grupului.

Astfel, parcurgerea fragmentului care descrie întâlnirea celor doi, Rogojin și Mîșkin, pereche magnetică animată de poli variabili, schimbători (o altă marcă a literaturii lui Dostoievski, prin care intuiția și imaginarul creator deduce ambivalența specifică oricărei tipologii psihologice), care se atrag și se resping până în finalul romanului, evocă o altă scenă care s-a păstrat în spațiul literaturii universale, sub aceeași semnătură a scriitorului rus – dialogul sau, mai degrabă, pentru că nu are loc un schimb de replici (din nou tema comunicării nonverbale, independente de cuvânt[53]), întâlnirea Marelui Inchizitor cu Hristos, revenit pe pământ. Preotul, agresiv, convins de adevărul și validitatea misiunii sale, activ în atitudine și acuzator, gata să umilească și totuși animat de un spirit interogativ (ca ultim vestigiu din credința, care aștepta odinioară cel mai mic și neînsemnat semn din partea divinității), se găsește în fața Mântuitorului, Hristos cel viu, pasiv și de o blândețe imposibil de tulburat, a cărui singură acțiune, un sărut, rămâne

[53] La modul general, literatura universală oferă multe exemple în care tăcerea înlocuiește cuvântul, fie prin alegere, fie printr-o întâmplare care face din acesta, emblemă a umanității și a culturii, ceva inutil. Mântuitorul, imaginat de Ivan Karamazov, reîntors pentru a-și termina lucrarea, este întemnițat și legat, acuzat și culpabilizat de cea mai înaltă figură a clerului, fără a răspunde acuzelor aduse cu niciun cuvânt. Strălucirea fragmentului, numit de istoria literaturii universale *poem*, pe bună dreptate, stă, dincolo de profunzimea considerațiilor făcute pe marginea psihologiei sociale, în relația intimă, ca acord sau armonie absolută în rolurile opuse, dintre bătrânul preot și Hristos. Setea umană de răspuns, revolta și nevoia compulsivă de putere, găsesc o oglindă care nu întoarce niciuna dintre imaginile trimise spre ea, intensificându-le astfel, alimentându-le suplimentar violența și convingerea că sunt singurele în proximitatea dreptății și a adevărului. Tăcerea permite adevărului să se manifeste și să se dezvolte la adevărata sa dimensiune, nu întrerupe pentru că știe, valență a harului divin, natura celui care vrea să judece și să impună legea și libertatea false.

imposibil de interpretat pentru reprezentantul clerului. Rogojin și Mîșkin intră în aceleași roluri, într-o manieră similară, ca pereche destinată să interacționeze pentru a-și atinge, doar prin intermediul celuilalt, complet diferit, opus, natura sublimă.

În afara bunăvoinței și a dispoziției de a răspunde oricărei întrebări, Mîșkin mai este prezentat și prin intermediul altei trăsături sau predispoziții care îl face imun la orice supradimensionare a stimei de sine: este capabil să se alăture bunei dispoziții sau râsului colectiv, chiar dacă în centrul atenției, ca element provocator, este el însuși: „de menționat că stăpânul bocceluței, văzându-i veselindu-se atâta, sfârși el însuși prin a se asocia veseliei lor, ceea ce-i făcu să râdă si mai tare”[54]. Nu am exagera dacă am privi, din perspectiva abilităților sociale, pe Benjy și pe Mîșkin animați de slăbiciuni comparabile, fără o capacitate care, la prințul rus, poartă adesea semnul unei alegeri deliberate, iar la eroul faulknerian poartă semnul unei boli, ca parte a unei structuri independente de voința eroului.

Prin curiozitatea lipsită de orice limită, aproape la fel de neobișnuită ca însăși deschiderea de a răspunde oricărei întrebări, aflăm că protagonistul romanului dostoievskian mai are o latură pe care, mai târziu, scriitorul american o va fi proiectat și spre Benjy. Natura afecțiunii celor doi eroi, cu toate că la Mîșkin există datele necesare depășirii ei, îi ține departe de orice înseamnă scenariu erotic, dar și de capacitatea de a evolua cognitiv. Eroul lui Dostoievski o recunoaște cu naivitatea și sinceritatea-i aproape insuportabile: „– N-u-u! Să vezi, eu... Poate că nu știi, dar din cauza bolii mele moștenite, eu nici n-am cunoscut femeia”[55].

Practic, cele două personaje literare devin, în imaginarul creator, prototipuri umane blocate în copilărie sau într-o formă a copilăriei unde universul permite accesul gradual și limitat diferitelor informații sau stimulilor. Absența educației din viața lui Benjy, prin alegerea și proiecțiile celorlalți asupra afecțiunii sale, are un corespondent fidel, ca exemplu inițial, în copilăria lui Mîșkin, care, rămas orfan, este lăsat în

[54] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 30.
[55] *Ibidem*, p. 41.

atenția unui pedagog și, se sugerează cu subtilitate psihologică, declarat învins de la bun început de boala celui pe care trebuie să-l cultive: „prințul declară de altfel că, măcar că își amintea totul, multe lucruri nu era în stare să le explice mulțumitor, deoarece au rămas pentru el învăluite ca într-o ceață. Accesele bolii de care suferea [...] îl făcuseră aproape idiot...”[56].

Astfel, se cuvine să remarcăm aici componenta socială pe care scriitorul rus o inoculează subtil bolii eroului său, în care, în mod evident, se identifică el însuși, dacă nu și prin boală, măcar prin viziunea asupra morții și a detaliilor privind pedeapsa capitală, despre care Mîșkin, în mod curios, pare să dețină o experiență impresionantă. Iar faptul că „Nu era în stare să le explice mulțumitor” evocă în același timp imaginea unui examen sau a pretențiilor sociale la care tânărul nu a putut să răspundă niciodată și care, în mod automat, l-au definit pe el, și nu grupul din care a făcut parțial parte.

La modul general putem găsi în opera lui Dostoievski nu doar marile teme ale literaturii de după el, dar și detalii legate de tipologii sociale sau individuale care, prin relația lor cu diferite spații culturale, despărțite și pe o axă temporală semnificativă, nici nu mai pot fi atribuite exclusiv scriitorului rus. Încă din textul de debut, *Dublul*, poate fi identificată relația complexă dintre cel considerat „stăpân” și cel considerat „servitor”, „slugă”, „angajat”. Cu atât mai mult ni se pare relevantă ideologia din spatele celui care „servește”, cu cât el, aproape de fiecare dată, face dovada unei forme de superioritate asupra stăpânului său. „De obicei, *servitorii* sunt mult mai deștepți decât îi cred stăpânii lor”[57], este comentariul naratorului omniscient, atent și angajat în continuitatea neabătută a detaliilor psihologice ale protagonistului în plin proces de redescoperire a spațiului cultural și a oamenilor lăsați în urmă. În fața unui „lacheu”, așteptând să intre la generalul Epancin, unul dintre oamenii importanți ai orașului, Mîșkin frapează din primele momente printr-o atitudine străină chiar și celui

[56] *Ibidem*, p. 59.
[57] *Ibidem*, p. 48.

care se presupune că trăiește în ambele categorii sociale, de jos și de sus, familiarizat cu mizeria și nevoia, dar și cu cerințele înaltei societăți:

> „Felul de a vorbi atât de simplu, sincer și deschis al prințului avu, pe cât se pare, un efect cu totul contrariu aceluia pe care ar fi trebuit să-l aibă în mod normal. Și cu cât era mai simplu, cu atât părea mai deplasat în cazul de față..."[58].

Într-o manieră similară, și Faulkner se folosește de diferențele sau straturile sociale, angajat și el în aceeași ideologie care valorifică un individ sau un grup omogen privat de libertate fizică, dar nu și de capacitatea de a alege. *Zgomotul și furia*, după cum am arătat deja, pune în valoare, comparând fibra morală în plin exercițiu de toleranță, populația de culoare care moștenește un rol social în ciuda datelor care o recomandă pentru aceleași drepturi deținute de cei serviți. Din perspectiva acceptării diferenței, alterității, negrii proiectați de Faulkner, în romanele sale, satisfac incomparabil mai bine rigorile necesare, cerute și de umanitate. Ambii scriitori atacă derapajele sociale, chiar dacă ele reprezintă, pentru spațiile culturale de proveniență, episoade specifice în procesul unui popor de maturizare.

Concentrat mai mult pe pierderea codului intim, necesar comunicării, estompat între intenții ascunse și interese meschine (banii fiind, de obicei, simbolul obsedant), Dostoievski surprinde zbuciumul unui individ care vrea să facă parte dintr-un grup fără să-și însușească totuși nimic din codul confuz, specific relațiilor sociale. Faulkner, pe de altă parte, se axează pe procesul ireversibil de alienare a omului față de cele mai intime valori care i-au caracterizat cultura și i-au garantat existența. Dacă Benjy provoacă cele mai brutale sentimente de rezervă și de respingere, inclusiv familiei sale, prin singura sa cale de comunicare înțeleasă de ceilalți, strigătul sau plânsul zgomotos, Mîșkin apare adesea într-o ipostază similară, departe de ceea ce este considerat normal, provocând, la nivelul proceselor interioare ale celorlalți, trăiri comparabile. Benjy, plângând, și Mîșkin, vorbind, prin reacțiile provocate, apar ca două tipologii psihologice fundamentale a căror

[58] *Ibidem*.

rațiune de a fi este justificată doar prin eșecul uman în receptarea și clasificarea lor ca *proști* ori *idioți*.

Întreaga componentă arhetipală, universală, a tipologiei lui Benjy, face parte și din structura eroului dostoievskian, a cărui viață pare să-i fi facilitat accesul la concluzii de o profunzime sau complexitate inaccesibilă celor cu care dialoghează. În vreme ce eroul lui Faulkner ilustrează un principiu, Mîșkin îl reprezintă ca un exemplu viu și, mai mult, conștient de natura sa. Ajuns în orașul părăsit din pricina bolii, se programează pe loc pentru a-l vizita pe generalul Ivan Feodorovici Epancin, căsătorit cu Elizaveta Prokofievna, descendentă a aceluiași neam cu el. Fără să cerșească, fără să caute ajutor în mod expres, premeditat, sau un loc pentru odihnă, Mîșkin împrumută în filosofia sa de viață o parte importantă prezentată de Panurge atunci când alege abandonarea oricărui proiect economic, specific majorității care urmărește avuția sau viața axată pe principiul a avea.

Descendența comună cu generăleasa Epancin nu reprezintă niciun moment prilejul speculării pentru tânărul de douăzeci și șase de ani, recuperat și în căutarea unui nou început, a unei legături și, prin urmare, obligații din partea celor mai bine plasați social. Viziunea sa rămâne inaccesibilă partenerului de dialog, foarte bine văzut între rândurile sociale înalte:

> „... înclin să cred și eu că într-adevăr nu-i nimic comun între noi; deși nu sunt de loc convins de asta; căci, la drept vorbind, adesea e numai o părere că nu există puncte comune, în realitate însă ele există și încă foarte multe... Numai indolența omenească e de vină că oamenii se categorisesc unii pe alții din vedere și nu sunt în stare să găsească..."[59].

Aici, vom evidenția faptul că relația simbolică a lui Benjy cu grupul din care face parte și pe care îl lezează în mod repetat, insuportabil, este surprinsă și în romanul lui Dostoievski, fiind integrată într-un sistem ideologic stăpânit de un tânăr a cărui vârstă pare paradoxală, plasată alături de asemenea considerații sau viziuni.

Astfel, se poate trasa o linie directă între acești eroi, Mîșkin și Benjy, care să lege trăsăturile esențiale ale tipologiilor umane propuse

[59] *Ibidem*, p. 58.

de cei doi scriitori mai mult prin similitudini. Și aceasta pentru că, în descrierile care surprind detaliile bolii prințului rus îl vedem, fără niciun efort de imaginație, pe eroul lui Faulkner, atins de imposibilitatea de a se ancora în prezent sau în cursul firesc al vieții, cu un imaginar simplu, animat de simboluri care comunică metaforic la un nivel inaccesibil celorlalți. Desele episoade care conturau viața prințului, înainte să părăsească spațiul familiar pentru a căuta ajutor în străinătate, anulează orice aport al educației în firea tânărului, reducându-l doar la o formă umană în care procesele rămase sunt cele de bază:

> „... după fiecare asemenea revenire a bolii cu crize repetate, căzeam într-o stare de prostrație. Îmi pierdeam memoria cu desăvârșire și cu toate că mintea continua să lucreze, în schimb, cursul logic al ideilor mi se întrerupea mereu. Nu eram în stare să leg mai mult de două-trei idei consecvente”[60].

Logica, prin urmare, alături de conexiunea ideilor și de relația lor cu faptele exterioare sinelui, elemente ale maturității, fără îndoială, reprezintă partea suprimată de boala prințului rus, tipologie continuată prin figura lui Benjy, concentrată pe estomparea absolută a tuturor detaliilor specifice vârstei adulte. Stările cauzate de crize, la Mîșkin, reprezintă, de fapt, un continuum pentru Benjamin Compson, prins definitiv și privat de orice șansă de evadare din prostrație, memoria fluctuantă, incapabilă să fixeze momentele și, prin urmare, să le valorifice ca evenimente trecute sau prezente, fără logica de bază și, mai ales, fără capacitatea de a formula idei valabile într-un sistem de comunicare comun.

Putem supralicita relația celor două texte și personaje până la dimensiunea socială, atinsă de aceeași incapacitate de a accepta sau tolera pe cel diferit. Starea de frustrare continuă, alături de aparent nenumăratele manifestări care îi declanșează strigătul sau plânsul lui Benjy, insuportabile în egală măsură celorlalți, sunt mai întâi formulate de Dostoievski care-și descrie eroul cuprins, în perioada crizelor, de adevărate accese de tristețe, „un fel de nostalgie cumplită. Aproape îmi venea să plâng; simțeam în mine, mereu trează, o neliniște plină de

[60] *Ibidem*, p. 95.

mirare; m-a impresionat mai ales faptul că toate cele din jur le simțeam *străine* de mine"[61].

Componenta proiectivă, de tipul autoîndeplinirii profețiilor, despre care am discutat în relație cu universul lui Faulkner, prin felul în care boala eroului este, cel puțin în egală măsură, proiectată asupra sa de membrii grupului din care face parte, apare cu o claritate crescută în romanul lui Dostoievski. Mîșkin își amintește cum accesele bolii sale dispar, iar starea de alienare se risipește în momentul în care spațiul familiar este lăsat definitiv în urmă: „mi-am revenit complet din întunecarea aceasta a minții abia când am ajuns în Elveția, la Basel; țin minte ca acum; era seara și m-a trezit din toropeală zbierătul unui măgar, în piață"[62]. Experiența continuă cu boala, nu doar că dispare în contextul îndepărtării de spațiul în care boala a început să se manifeste, dar acest lucru se întâmplă și prin intermediul prezenței simbolice a unui animal care, pentru literatura universală, a rămas ca simbol al *metamorfozei*, al schimbării complete a celui mai important aspect pentru grupul social – *cel exterior*.

Pe lângă tipologia bolnavului cu capacități cognitive reduse, reale și proiectate în egală măsură asupra lui, cei doi scriitori mai surprind, în romanele lor, un tip uman, a cărui autenticitate ar propune un demers de cercetare independent. În vreme ce biografia scriitorului rus joacă un rol important, cathartic, în toate romanele, mai ales în *Idiotul*, prin presiunea cu care se manifestă elementele traumatizante ale vieții în lumea narativă, la Faulkner putem găsi figuri apropiate de limita credibilului, pure, a căror trăsături sugerează uneori rațiuni estetice care să justifice prezența în text.

Dostoievski rămâne, fără niciun fel de îndoială, prin anularea execuției cu doar câteva secunde înainte de a fi pusă în aplicare sau prin tortura mentală a unei execuții regizate, un scriitor în proximitatea morții și care, din experiența intimă a momentului, înțelege psihologia celui condamnat atât la moarte, cât și la așteptarea momentului ei. Scriitorul rus se concentrează, în descrierea psihologiei condamnatului

[61] *Ibidem*.
[62] *Ibidem*.

la moarte, pe starea conștiinței celui pus în fața sfârșitului inevitabil, blocat în „zguduitoarea dramă”[63] a ultimelor sale clipe de viață: „mă îndoiesc ca nenorocitul să fi auzit ce spune, și chiar dacă încerca să-l asculte, cred că după al treilea cuvânt nu mai era în stare să înțeleagă nimic”[64]. Într-o manieră subtilă, Dostoievski pune incapacitatea lui Mîșkin, dată de punctul culminant al bolii sale, în aceeași linie a congniților suspendate, specifice condamnaților la moarte. În timp ce șocul așteptării morții, impuse de forțe exterioare, pe cât de certe, pe atât de neînduplecate, provoacă o criză în conștiința care se agață de cele mai mici detalii, ultimii stimuli percepuți, în viziunea dostoievskiană, la Faulkner pedeapsa capitală, așa cum este surprinsă în *Sanctuar*, aplicată lui Popeye, nu face decât să întărească trăsăturile unui individ alienat în mod definitiv de umanitate și de legile ei, de propriul destin față de care personajul nu s-a apropiat în niciun moment al existenței sale. Astfel încât, dus pe ultimul drum până la eșafod, Popeye este preocupat doar de cum îi stă părul, în gesturi ritmice de a și-l aranja doar prin smucirea capului, având mâinile legate. Tipologie complet diferită de majoritatea eroilor proiectați de Dostoievski, Popeye este străin atât de procesele sale interioare, cât și de tot ce înseamnă contract social, astfel încât îi cere chiar șerifului care asistă la execuție să-l ajute în aranjarea părului[65].

Vârsta mică în care este blocat eroul primului capitol din *Zgomotul și furia*, așa cum o sugerează romanul în mai multe ocazii, apare ca motiv central și în tipologia psihologică a prințului Mîșkin. Sub forma unei preferințe resimțite, nu și explicate, eroul descris de Dostoievski rememorează unul dintre scenariile sale preferate, trăite în momentele de luciditate (!), în mijlocul copiilor școlari: „... mai ales îmi plăcea să mă aflu în mijlocul lor, și așa îmi petrecui între ei toți cei patru ani cât am stat acolo. N-aveam nevoie de nimic altceva”[66]. Toată lipsa de educație descrisă de Faulkner în *Zgomotul și furia*, chiar și acolo unde ea are toate datele pentru a se materializa (la Quentin), și

[63] *Ibidem*, p. 100.
[64] *Ibidem*, p. 107.
[65] William Faulkner, *Sanctuar*, p. 211.
[66] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 110.

mai ales acolo unde educația este exclusă, din viața negrilor sau a lui Benjy, considerat în mod irevocabil idiot, deci incapabil să învețe sau să evolueze dincolo de starea sa, face mai întâi obiect de interes pentru scriitorul rus, dedicat virtuților și celor mai exigente reguli de educație. Testul de caligrafie și abilitățile deosebite, demonstrate de prinț în fața familiei Epancin, sunt, în acest sens, grăitoare pentru felul în care educația poate avea multe forme de manifestare. Prins în nevoia și plăcerea de a fi în preajma copiilor, Mîșkin își atrage invidia învățătorului, mai ales prin intermediul abilității sale de a comunica eficient cu cei mici: „începu mai întâi prin a clătina din cap, mirându-se cum de pricepeau copiii tot ce le spuneam eu, și aproape că nu înțelegeau de loc cele ce le spunea el”[67]. Limbajul comun, dat de o dimensiune infantilă accentuată a tânărului bolnav, reprezintă de fapt capacitatea și prezența unui exercițiu de empatie, absent din structura naturală a învățătorului, așa cum Caddy, în proiecția literară a lui Faulkner, mai păstrează doar câteva elemente de bază, ca vestigii comportamentale în relația sa cu fratele atins de incapacitatea de a comunica.

Se cuvine, aici, să mai aducem o ultimă completare în privința scenei duelului fără cuvinte dintre Panurge și Thaumast. Având în vedere că Rabelais, chiar și prin intermediul ironiei, valorizează comunicarea prin absența cuvântului ca pe o dovadă a spiritului educat, capabil să formuleze și să răspundă celor mai complexe teme ale umanității, iar Dostoievski și Faulkner descriu eroi capabili să comunice într-un cod independent de cuvinte sau într-o formă care presupune un număr limitat de expresii emise pe cale orală (putem include aici și plânsul sau *strigătul lui Benjy*!), se desprinde o concluzie care pune împărăția cuvântului, ca marcă esențială a civilizației și a progresului cultural, fie sub semnul întrebării, fie sub cel al îndoielii și încrederii rezervate. Copilăria ca spațiu mitic, generatoare de nostalgii prin relația ei cu un sistem ideologic de tip primitiv, în care mirarea și starea de surpriză reprezintă constante ale câmpului de percepție, este asociată, de cele mai multe ori, unui ecosistem nonverbal de comunicare. De la „drama” măgarului care înlocuiește corpul unui bărbat și, prin urmare,

[67] *Ibidem*, p. 111.

capacitatea sa de exprimare pe înțelesul oamenilor (încă o dată, sub formă diferită, aceeași temă despre care putem afirma acum că poartă semnul universalității, unde absența cuvântului trebuie înțeleasă prin prăpastia care apare și care denunță dependența de unica formă de comunicare și unde alienarea socială există și așteaptă doar un imbold pentru a se manifesta), la duelul celor doi bărbați, prin semne pline de un înțeles care scapă inclusiv scriitorului și, acum, la Dostoievski sau Faulkner, vedem simbolurile sau acțiunile simbolice ale copilăriei. Rămâne în domeniul curiozităților științifice rapiditatea sau ușurința cu care copiii se identifică, în jocul lor, manifest sau imaginar, prin poveste, cu animalele.

Pe de altă parte, descrierile care surprind pe cei doi bărbați duelându-se nonverbal conturează mai degrabă imaginea unor copii care se întrec în cele mai inventive sau neobișnuite grimase. Și pe măsură ce ne asumăm o perspectivă cronologică, peste veacuri, până la literatura lui Dostoievski sau cea a lui Faulkner, observăm din ce în ce mai clar, ca printr-un geam din ce în ce mai lipsit de opacitatea dată de simbol, că scriitorii găsesc în vârsta mică, a copilăriei, o sursă nesfârșită de creație într-un discurs literar angajat pentru condamnarea pierderii tuturor „darurilor" umanității, vizibile doar la vârsta copilăriei. Dostoievski arată poate cel mai clar dimensiunea „ascunsă" a copilăriei care este, de fapt, ignorată sau uitată, în ciuda prezenței ei constante în câmpul vizual colectiv când învățătorul îl judecă, așa cum este de așteptat, pe prințul Mîșkin: „... se apucă să râdă de mine când îi spusei că, de fapt, noi amândoi n-o să-i învățăm nimic, ci avem de învățat multe de la ei"[68].

Cu aceeași deschidere neobișnuită, dincolo de naivitate, prințul Mîșkin împărtășește femeilor Epancin, „generălesei" și celor trei fiice, cele mai intime gânduri și experiențe trăite în timpul tratamentului său în Elveția, alături de figura paternă, terapeutică a lui Schneider, singurul dispus să lucreze și să gestioneze boala nervoasă a eroului. Autoritatea lui Schneider, la care protagonistul se raportează cu respect de câte ori îi invocă numele, este și cea care, în cele din urmă, decretează

[68] *Ibidem*.

particularitatea psihologică a celui afectat de neobișnuita formă de epilepsie în spațiul domestic, în Rusia:

> „mi-a spus că s-a convins pe deplin că eu însumi sunt un copil, copil în adevăratul sens al cuvântului, cu desăvârșire un copil; că numai la chip și statură par a fi un adult, dar în ce privește gradul de dezvoltare, ca suflet și caracter, ba poate și ca intelect, nu sunt un om format, matur, și așa voi rămâne de-acum încolo, chiar dacă aș trăi până la vârsta de șaizeci de ani”[69].

Având în vedere că Elveția, prin urmare, străinătatea, reprezintă singura cale spre „vindecare”, se cuvine să mai apreciem, încă o dată, faptul că scriitorul rus construiește boala eroului său, în primul rând, în relație strânsă cu grupul social intim, dar și cu grupul extins, larg, cultural. Alături de copii, unde apare sentimentul de normalitate, fără exigențele și dedesubturile relațiilor care descriu vârsta adultă, prințul Mîșkin se comportă și, mai ales, nu mai prezintă niciunul dintre simptomele bolii sale, care, la rându-i, poate fi explicată prin intermediul psihanalizei ca o soluție de compromis găsită de un sistem ideologic și psihologic captiv între nevoia de a fi cum este, copil, și presiunile sociale specifice vârstei sale. Mîșkin este, într-o măsură din ce în ce mai clară, parte a tipologiei proiectate de Faulkner în personajul Benjamin Compson: minți de copii, captive în trupuri de bărbați.

Îl vedem pe Benjy plângând sau strigând, pradă disperării, când își observă trupul în oglindă, după cum am discutat deja în capitolele anterioare, în timp ce eroul dostoievskian reacționează la polul opus în clipa în care primește „verdictul copilăriei” din partea lui Schneider: „am râs cu poftă, pentru că n-avea dreptate, firește, căci ce fel de copil aș fi eu: am eu aerul unui băiețaș, chiar așa, zău?”[70]. Prin urmare, din perspectiva oricărei analize a câmpului comunicării, reacția și răspunsul eroului denotă mai degrabă o confirmare, decât o rezistență sau opoziție în fața diagnosticului pus de doctorul său – râsul nervos, atât de rar prezent ca exercițiu solitar în viața personajului, așa cum este el descris,

[69] *Ibidem*, p. 119-120.
[70] *Ibidem*, p. 120.

urmat de o întrebare care cere confirmarea propriei viziuni, nu au darul de a infirma în niciun fel cuvintele primite din partea terapeutului său.

Scriitorul rus este familiarizat cu tot ce înseamnă scindare sau sciziune în interiorul aceluiași sistem cognitiv, psihologic, după cum o arată nu doar viața sa, acoperită în anumite perioade de excese care l-au destinat unei sărăcii profunde, ci și literatura unde eroii vor să facă parte, pe rând sau în același timp, din lumi diferite, cu un statut social diferit, accesând o viață la care doar visează. Mîșkin este prins, așa cum Benjy a fost mai târziu descris de Faulkner, între cele două dimensiuni, fiecare la fel de prezentă, resimțită acut, ca realitate imposibil de negat, dar și de integrat în același timp. Corpul și vârsta, alături de regulile și normele sociale specifice majorității se află în contradicție cu tot ceea ce tânărul resimte la nivelul intim al proceselor cognitive, emoționale, iar boala devine un răspuns reflex în fața celor două forțe opuse care se manifestă pentru a-și stabili supremația sau dominanța asupra întregii personalități. „Un lucru e totuși adevărat", recunoaște, încă o dată, eroul romanului, imediat ce povestește audienței despre reacția sa, doar aparent împotriva diagnosticului pus, „nu-mi place să am de-a face cu adulții, cu oamenii maturi, și de mult am băgat de seamă – nu-mi place, pentru că nu știu să mă port cu ei. Orice mi-ar vorbi, oricât de bine s-ar purta cu mine, cu ei mă simt stingher..."[71].

Prin urmare, conștiința că trăiește mai mult în dimensiunea copilăriei, decât în aceea a maturității, este prinsă în aceeași nedeterminare și imposibilitate de a se raporta, în mod definitiv și asumat, într-una din cele două lumi, lucru din ce în ce mai vizibil pe măsură ce șederea lui în Petersburg se prelungește, iar efectele unei acceptări aproape definitive, din Elveția, încep să se estompeze. Ajuns în Rusia, acasă, simte o chemare irezistibilă pentru tot ceea ce înseamnă social sau socializare, chiar raporturi afectuoase, toate exercițiile specifice vârstei adulte, adesea marcate de mici indicii ale trăirilor de tip infantil.

Destinul tragic al lui Mîșkin, fiind unul proiectat clar peste întreaga sa tipologie umană, este să trăiască între cele două lumi, chinuit de conștiința neputinței sale structurale de a alege. Corpul bărba-

[71] *Ibidem*, p. 120.

tului este guvernat de legi complet diferite față de mintea copilului, ancorată bine în realitate, dar coordonată de criterii incompatibile cu societatea în care este primit și spre care, adesea, tânjește când cel matur domină procesele interioare. Luciditatea lui Mișkin amintește de figura lui don Quijote, asociat în mod deliberat eroului de scriitor la un moment dat: „toți mă iau, nu știu de ce, drept un idiot; e adevărat că am fost într-o vreme foarte bolnav, ajunsesem într-o stare atât de gravă, încât păream cu adevărat un idiot. Dar ce fel de idiot e acela care își dă prea bine seama că lumea îl consideră idiot?”[72]. Zbuciumul moderat, controlat, evident al vieții eroului anunță într-o formă subtilă adevărata tulburare, tăcută, imposibil de exprimat, a unui inconștient scindat, aflat sub presiunea celor două forțe opuse. Dintr-o asemenea perspectivă, Benjy devine simbolul suferinței mute, a conștiinței asaltate de prejudecăți și de stereotipuri maligne.

Am afirmat, până aici, că tipologia surprinsă de Faulkner în cel mai cunoscut erou al întregii sale opere reprezintă, în multe situații sociale, fie o oglindă pentru ceilalți, fie un declanșator al adevăratei naturi, libere să se manifeste în fața unui observator considerat idiot, incapabil de orice judecată sau proces cognitiv general. Arhetip al figurii de tip *trickster*, Benjy pare modelat după felul în care eroul lui Dostoievski este și reușește, în mod indirect, aceeași transformare a celorlalți. O primă dată, veritabilă, identificabilă în text, poate că reprezintă o himeră și o sarcină fără miză reală, dacă avem în vedere că, în fața sa, Rogojin devine animat de curiozități din ce în ce mai aproape de o intimitate care ar trebui să impună o anumită distanță sau delicatețe. Gavrila Ardalionovici, pe scurt, Ganea, angajat al familiei Epancin și animat de scopuri materialiste prin excelență, nu se încadrează însă în aceeași tipologie psihologică sau socială cu Rogojin. În vreme de ultimul respinge în mod fățiș regulile și normele sociale, un Panurge dedicat vieții, mai puțin culturii, Ganea se străduiește să rămână între punctele cardinale ale societății considerate înalte, presat de o căsătorie de la care nu ar putea obține niciun beneficiu dintre cele urmărite cu atâta prudență. Ganea, sau adevărata lui natură, se lasă

[72] *Ibidem*, p. 121.

ademenită de felul unic de a fi a lui Mîșkin, după cum scriitorul pare preocupat să sugereze întocmai această dihotomie facilitată de eroul romanului său: „– Văd că ți-e capul numai la Nastasia Filippovna... murmură el, dar se opri la jumătate vorbă, furat de un gând. Era vădit tulburat”[73]. Ideile și planurile care presupun implicarea în meschinăriile sociale se formulează, în prezența prințului Mîșkin, după cum observă și soția generalului Epancin, mama celor trei fete la care eroul poposește pentru prima dată când ajunge înapoi „acasă”.

Unic prin stigmatul afecțiunii sale, de care nu se ascunde, fără nicio legătură cu principala componentă a personalității sale, deschisă și străină de ambițiile sociale sau financiare ale lumii în care tocmai a intrat, Mîșkin este, cu mult înainte de Benjy, un prototip uman, singur la modul absolut, neînțeles, stereotipizat prin cea mai vizibilă trăsătură a sa: bunătatea. Nici chiar atunci când generăleasa pare să-l accepte sau să-i înțeleagă felul unic de a fi, orgoliul sau nevoia pentru o stimă de sine cât mai ridicată, interzice accesul spre adevărata natură a protagonistului, unică, asemeni unui fenomen la care oamenii pot asista o singură dată în viață: „După mine, voi sunteți mai caraghioase decât el”, le spune femeia celor trei fete. „E cam simplu, ce-i drept, dar e cu cap, bineînțeles, în sensul cel mai nobil al cuvântului. Întocmai ca și mine”[74].

Fără să mai redăm alte fragmente ale vizitei tânărului printre femeile casei Epancin, mai menționăm doar că acesta, așa cum reușește și Benjy, devine catalizator pentru ceilalți, facilitând forme comportamentale existente în prealabil prin trăsăturile naturale ale structurilor psihologice cu care interacționează și care altminteri nu se pot manifesta în niciun alt context social. Fidel, la modul inconștient, evident, rolului său de arhetip *trickster*, Mîșkin suportă cu un stoicism absolut bizar batjocura sau amuzamentul construit și susținut de chiar persoana sa. Ironiile sau glumele, subtile sau fără niciun fel de delicatețe care declanșează râsul general, au darul, cu toate că se află în mijlocul lor, să-l amuze și pe Mîșkin:

[73] *Ibidem*, p. 126.
[74] *Ibidem*, p. 125.

„Urmă iarăși o explozie de râs [...], te rog, prințe, n-am vrut să fac nici o ...
– Aluzie? O, nici nu mă îndoiesc!
Și prințul continua să râdă din toată inima.
– E foarte bine că râzi. Înseamnă că ești un tânăr tare bun la inimă, conchise generăleasa”[75].

Prin urmare, frumusețea absolută a spiritului neancorat în aglomerația inutilă de credințe și obiceiuri urbane, urmărită de scriitorul rus în roman, trece sau este interpretată de ceilalți, în absența unui cadru de interpretare sau a unui reper real, ca prostie sau idioțenie.

Dar, râsul lumii în fața prințului Mîșkin pregătește abuzurile și batjocura suportată de Benjy, proiectând figuri ale unor martiri fără cauză, pierduți de orice șansă a eliberării în urma supliciului care le caracterizează existența. Așa cum, mai târziu, Benjy este folosit ca o marionetă, provocat să reacționeze în singurul fel compatibil cu sistemul cognitiv și moral al celor care ar trebui să-l îngrijească, Mîșkin suportă de la batjocura prin râs și ironie directă, inclusiv cuvinte grele: „odată pornit pe invective și neîntâmpinând nici o ripostă, Ganea se lăsă în voia mâniei și, după cum se întâmplă cu unii oameni, în cele din urmă își pierdu de tot cumpătul”[76].

Despre umor sau furie, Dostoievski scrie cu aceeași atenție pentru cadrul psihologic inconștient al cărui curajos explorator a rămas până astăzi. Tipologiile umane care îi aglomerează romanul sunt posedate de un spirit incapabil să se controleze, de fapt, de o manifestare pură a *pulsiunii de moarte*. Acolo unde ironia sau ofensa întâlnește la celălalt capăt al comunicării pe Mîșkin, simțul măsurii pare ori să dispară, ori să se atenueze, astfel încât nu ajunge niciodată un singur episod batjocoritor pentru a acționa ca o defulare pentru ura acumulată în membrii societății petersburgheze.

Pe de altă parte, o altă trăsătură mai puțin vizibilă, dar bine conturată de scriitor, în cazul tuturor personajelor care se încadrează în tipologia psihologică a prostului, se manifestă doar prin intermediul acestor scene de umilință parțială sau completă a eroilor. Adevărata

[75] *Ibidem*, p. 96.
[76] *Ibidem*, p. 138.

natură, slăbiciunile ori defectele, ca atribute vizibile doar prin intermediul lui Loki (divinitate și arhetip de tip *trickster*) ricoșează pe imaginea celui țintit și devin, prin expresia lor, descrieri ale emițătorilor. „Instrucțiunile", după care funcționează lumea în care trăiesc, ca aruncați sau abandonați, fără drept sau putere de a alege, lipsesc atunci când sunt puși în orice context social. Cu precădere par stingheri eroii din tipologia „prostului" atunci când contextul social include prezența feminină.

O lipsă de maturitate, care la Benjy este absolută, în vreme ce la Mîșkin doar parțială, dar dominantă, caracterizează și pe don Quijote, a cărui relație cu feminitatea are mai multe în comun cu imagologia creștină. Cănuță și Ghimpl sunt descriși, din perspectiva atitudinii față de feminitate, în aceeași manieră, complet lipsiți de intuiția și codul specifice grupului social din care fac parte sau a timpurilor în care trăiesc. Batjocura neobosită pe care trebuie să o suporte, cu un stoicism nefiresc pentru imaginarul oricărui colectiv cultural, uneori inclusiv din partea femeilor, față de care nici nu manifestă un tip de iubire sau atracție care să se încadreze într-un cadru specific aceluiași grup socio-cultural, îi descrie pe eroii proiectați de scriitori ca pe entități independente, fără nicio legătură sau determinare cu societatea, liberi la modul absolut: nu au nimic de pierdut cu adevărat, nici de câștigat, pentru că lumea în care sunt destinați să trăiască, vieți atinse de tragic, nu este menită lor, în ciuda faptului că stranietatea ei îi înconjoară cu indiferență față de tulburarea resimțită de asumarea parțială sau totală a statutului specific alterității.

Particularitățile bolii lui Benjy stabilesc o serie de relații specifice, în ciuda limitării lor evidente, între el și universul obiectiv, străin în care trăiește. Relațiile sunt, mai degrabă, construite din *reacțiile* pe care cele două entități, Benjy–grup, le stabilesc și le determină reciproc. Dostoievski proiectează structura socială a lui Mîșkin, înaintea lui Faulkner, într-o formă mai subtilă, condiționată și de faptul că eroul său este dotat cu o serie de instrumente utile comunicării cu toate tipurile de grupuri, de la copii la adulți. În vreme ce Benjy stabilește în familia sa ritmul unei comunicări bazate pe anxietate și așteptarea declanșării strigătului său, Mîșkin pare să „atingă" grupurile în care ar vrea să se

integreze, într-o manieră similară. *Partea a doua* a romanului dostoievskian se deschide cu prezentarea atmosferei stabilite în familia generalului Epancin, atins și el, ca Ganea, Rogojin și Mîșkin, de o formă de iubire pentru Nastasia Filippovna: „... în casa lor, pentru multă vreme după aceea, se instaură o atmosferă deprimantă, de neliniște și încordare, de suspiciuni și nemulțumiri reciproce cu greu stăpânite; toată lumea umbla posomorâtă, încruntată”[77]. Cu toate că indiscrețiile generalului par să fie sursa atmosferei pe care am comparat-o cu cea care domină familia Compson, scriitorul rus rearanjează structura castelului de nisip, astfel încât să devină limpede, pentru orice cititor, acel efect neobișnuit pe care tânărul revenit acasă l-a avut asupra întregii familii:

> „... prințul lăsase totuși, în casa Epacinilor o impresie puternică, deși nu-i vizitase decât o singură dată și numai în treacăt. Poate că era efectul unei curiozități [...]. Oricum ar fi fost, o asemenea impresie exista”[78].

Am menționat deja filosofia de viață asumată de Panurge, atunci când este lăsat liber să-și organizeze viața: mese și petreceri pentru toată lumea, creditori și datorii fără grija că plata lor aduce pierderi semnificative. Proiecție sau *dublu* a lui Pantagruel, având în vedere felul în care Panurge îi ocupă locul în ocaziile în care Pantagruel este cel chemat să lupte sau să răspundă, eroul ascuns în spatele figurii centrale răspândește și în literatura lui Dostoievski, de fapt în cea universală, ecouri sub forma unei vieți despre care găsim, ca după o matriță comportamentală, scris și la Shakespeare, în *Timon din Atena*, unde, tocmai un negustor, consideră că

> „Nu-și are seamăn; bunătatea lui
> E nesecată: se revarsă-ntruna.
> Ce om!”[79],

[77] *Ibidem*, p. 254.
[78] *Ibidem*.
[79] William Shakespeare, *Regele Lear*, *Timon din Atena*, *Cymbeline*, traducere de Mihnea Gheorghiu, Leon D. Levițchi, Dan Duțescu, București, Editura Adevărul Holding, 2009, p. 323.

în timp ce protagonistul își strigă absoluta dedicare celorlalți:

„Avutul meu mai mult vă prețuiește
Decât îmi prețuiesc avutul însumi”[80].

Dostoievski descrie cele câteva decizii luate de prințul Mîșkin, imediat ce moștenește o avere impresionantă, drept „nerozii”, încadrându-le în aceeași linie a tipologiei asupra căreia ne-am îndreptat atenția în acest capitol și care surprinde, în alegerile economice, un comportament cel puțin atipic:

„... se prezentaseră, de pildă, unii creditori ai defunctului negustor pe bază de acte discutabile sau chiar fără nici un temei juridic, ba alții, aflând ce fel de om este prințul, nu aduceau nici un fel de acte în sprijinul pretențiunilor lor. Și totuși, prințul îi satisfăcuse pe toți, deși prietenii lui îl preveniseră...”[81].

Pentru că arhetipul *prostului* în literatură, după cum bufonul sau măscăriciul au aceleași nevoi pentru a exista, cere prezența unui grup asupra căruia să-și exercite influența pasivă (în sensul în care, de obicei, eroul îi antrenează pe ceilalți în acțiuni care îi aduc atingere în mod direct), slăbiciunile proiectate asupra lui de grupurile frecventate de prinț prind uneori, grație geniului incontestabil al scriitorului, adevărate valențe psihanalitice.

Noțiunea de *act ratat* nu exista în perioada vieții lui Dostoievski, greșeala plină de semnificații, ca rezultat al forțelor opuse, încărcată de sensuri inconștiente, ci a intrat în atenția psihanalizei abia în perioada lui Freud. Totuși, inconștientul, animat de tenebroasele forțe, se manifestă în viața omului încă din cele mai vechi timpuri și, am putea adăuga, cu o presiune crescută, pe măsură ce avansul civilizației și al culturii a impus o anumită cenzură, incompatibilă cu egoismul său. Nu ar fi primul roman în care scriitorul rus să pună în scenă, cu fidelitate crescută, ceea ce Freud a numit, mai târziu, *act ratat*. O scrisoare primită de la prinț de către Aglaia, cea mai frumoasă fiică a generalului Epancin, ajunge să fie ascunsă, întâmplător, „într-o carte groasă, așa cum

[80] *Ibidem*, p. 351.
[81] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 259.

proceda de obicei cu hârtiile pe care voia să le aibă la îndemână”[82], descrie Dostoievski, surprinzând cea mai importantă calitate a unui act ratat – nepremeditarea, gestul sau acțiunea de tip reflex. În schimb, scriitorul se folosește de imaginea atât de cunoscută a lui don Quijote, într-un exces simbolic, pentru a se asigura că figura sau tipologia lui Mîșkin se încadrează pe același filon, pentru toate categoriile de cititori: „Abia după o săptămână, constată întâmplător că acea carte era: «*Don Quijote de la Mancha*». Aglaia pufni în râs fără să știe de ce”[83]. Asocierea imaginii emanate de prinț cu cea a cavalerului descris de Cervantes, în ochii unei tinere care nu are, în mod natural și firesc, abilitatea de a înțelege natura simbolică a propriului gest, reprezintă atât profunzimea și intuiția specifice scriitorului rus, cât și dorința care, necontrolată, duce detaliul în zona artificialului.

Mutațiile interioare, atât de frecvente în structura personajelor dostoievskiene, se manifestă vizibil și în cazul eroului din *Idiotul*, surprins de ochiul concentrat asupra detaliului interior și social al scriitorului. Atenția și implicarea tânărului revenit pe meleagurile natale, în toate situațiile care implică un grup, începe să se estompeze sau, încet și sigur, să fie înlocuite cu o absență pe care ceilalți nu au mai avut ocazia să o asocieze cu prezența sa. De pildă,

> „Lebedev privi în urma lui mirat. Îl surprinse aerul distrat al prințului, care, plecând, nu și-a luat rămas bun, nu i-a spus un cuvânt și nu l-a salutat măcar cu un gest din cap, ceea ce nu se potrivea câtuși de puțin cu firea și obișnuita politețe a lui Mîșkin”[84].

Ca și cum scriitorul rus vrea să transmită că perfecțiunea unui singur individ nu este de necontaminat. Atunci când se află sub presiunea neobosită a unui grup poziționat într-o direcție opusă, Mîșkin este descris, uneori, prin acțiuni care nu l-ar fi caracterizat, de pildă, la debutul romanului. Curiozitatea fără măsura bunului simț, demonstrată de Rogojin la prima întâlnire cu eroul, pare să fie contagioasă într-o

[82] *Ibidem*, p. 266.
[83] *Ibidem*.
[84] *Ibidem*, p. 284.

bună măsură, pentru că prințul începe să manifeste un comportament similar, ca într-o oglindă, în fața aceluiași partener de dialog:

„– Nu ne-am mai văzut de mult. Am auzit vorbindu-se pe socoteala ta niște lucruri nemaipomenite [...]
– Casa e a ta ori o aveți în indiviziune? [...]
– Și fratele unde stă? [...]
– E căsătorit?
– Văduv. De ce ții să știi toate astea?”[85].

Linia gândurilor sau a proceselor interioare, diferite față de momentul sosirii înapoi acasă, pare imposibil de urmărit și comparabilă cu un haos al curiozității care este justificată doar de propria existență simplă, gata să hrănească spiritele superficiale ale unei lumi însetate de amănunte sau detalii complet inutile. Deschiderea tânărului, marcă a unei bunătăți care este indiferentă în fața schemelor și a intrigilor sociale, este înlocuită acum de un Mîșkin transformat, tăcut și pradă unor gânduri care îl fac într-o măsură mare un membru perfect al societății viciate în mijlocul căreia s-a îmbolnăvit de la bun început – „prințul îl privi fără să răspundă; cum era absorbit de gânduri, poate că nici nu auzise întrebarea”[86]. Indiscreția și o oarecare indiferență față de celălalt capăt al procesului de comunicare, imposibile în tipologia tânărului descris pentru prima dată în trenul cu destinația Petersburg, apar ca dimensiuni ale unor procese de maturizare forțată, asumată de erou pentru a se încadra cât mai bine în rolul social, străin de el, al iubitului sau al soțului.

Despărțirea de latura ludică, atât de comună și vizibilă copiilor de care s-a înconjurat în perioada tratamentului din străinătate, conturează un travaliu de a intra într-un rol străin, nefiresc și care, în cele din urmă, îi declanșează episoadele convulsive care l-au redus ca om, în trecut, la stadiul unui idiot.

[85] *Ibidem*, p. 288.
[86] *Ibidem*.

2.3. Rolul personajului feminin în evoluția tipologiei *prostului* sau a figurii de tip *trickster*

Aproape în toate cazurile unde se poate discuta despre o parte a arhetipului *trickster*-ului, poate fi identificat un personaj feminin care, fie prin prezența pasivă, activată exclusiv de imaginarul eroului, cum se întâmplă în cazul lui don Quijote, fie prin cea activă, ca în cazurile lui Ghimpl sau Cănuță, sau chiar Mîșkin și Benjy, contribuie la construcția implacabilă a destinului tragic, rezervat celui care joacă rolul *prostului*, *smintitului*, *netotului*, sau, cum a fost numit personajul lui Caragiale, *sucitului*. Chiar dacă acest rol este împărțit, în romanul lui Dostoievski, de două femei, Aglaia și Nastasia Filippovna, cea din urmă reprezintă, fără îndoială, din momentul în care ochii tânărului întâlnesc fotografia ei, elementul care declanșează reacția de îndepărtare față de singura lume cunoscută, confortabilă eroului.

În vreme ce pentru personajele literaturii universale adesea femeile contribuie simbolic la umanizarea sau „renașterea" lor într-o formă diferită, superioară, pentru Mîșkin, omul perfect proiectat (atât ca acțiune mentală, cât și arhitecturală) de scriitorul rus, imaginea și prezența femeii, față de care simte sentimente din cele care ar atrage atenția oricărui psihanalist (o formă a iubirii care se bazează pe empatie și milă), îl alienează de tot ceea ce a construit și a valorizat pozitiv în străinătate, vindecându-se sau măcar gestionându-și boala neobișnuită a nervilor.

O relație între Nastasia Filippovna și Caddy Compson ar putea fi stabilită prin intermediul libertății asumate de ambele tipologii feminine, în primul rând privind codul moral comun acceptat, în afara căruia se plasează. În vreme ce Caddy este animată de dorința de a explora, evada, împreună cu un masochism față de orice pedeapsă corporală, despre care am discutat deja, eroina din *Idiotul* pendulează între doi bărbați complet opuși, ca tipologie și valori, cu același masochism de neînțeles, dacă excludem universul copiilor, străini de consecințe și efecte ale acțiunilor proprii. O discuție a celor doi rivali, Mîșkin–Rogojin, surprinde în detaliu felul paradoxal, și de neînțeles pentru ei, de a fi a celei pe care o „iubesc":

„– Și atunci cum îți explici că te părăsise ca să vină la mine...

– De la tine s-a reîntors iarăși la mine! Ehei! [...]; Dumnezeu s-o mai înțeleagă, ai văzut-o și tu; plânge, râde, își frânge mâinile”[87].

Complexitatea personajului feminin dostoievskian, instabil și imposibil de încadrat într-o matriță tipologică fixă, este preluată de imaginarul faulknerian, unde, cel puțin Caddy și Temple Drake, se încadrează între aceleași limite, foarte generoase și care permit o libertate neobișnuită de exprimare și de manifestare.

Două scene surprind cel mai bine felul în care Nastasia Filippovna se desparte de orice altă tipologie feminină, în maniera prințului Mîșkin, diferit și el de oricare alt bărbat de vârsta lui. Finalul primei părți descrie serata organizată de tânără, unde, printr-un concurs de împrejurări, se adună toți pretendenții în același loc, doar pentru a avea parte de o scenă care conturează, pentru prima dată clar, că Nastasia Filippovna reprezintă dublul feminin al prințului Mîșkin, animată de un univers interior complet incompatibil cu normele și codurile morale sau ideologice ale societății sale. Acuzată că este o femeie întreținută, adorată de mai mulți bărbați din diferite straturi sociale, femeia își păstrează o superioritate inaccesibilă celorlalți. Doar gestul care poate fi descris asemeni celui mai brutal sau mai zgomotos, accentuat prin lipsa relației lui cu orice vârstă adultă, îi trezește atenția, în vreme ce cadourile scumpe sau declarațiile sincere o lasă indiferentă. Cerută, prin intermediul unei sume impresionante de bani, de Rogojin, băut și însoțit de alți tovarăși de pahar, Nastasia Filippovna alege să le dea o lecție lui Ganea, dar și celorlalți, testând voința și caracterul tuturor celor implicați într-o demonstrație care afirmă un singur lucru: valorile grupului social din care face parte, alături de judecățile sale, nu înseamnă pentru ea *nimic*.

„– Ei bine, ascultă, Ganea, vreau să-ți mai admir o dată sufletelul; m-ai chinuit de ajuns în aceste trei luni, acum e rândul meu. Vezi pachetul ăsta? Sunt aici o sută de mii de ruble! Uite, îl arunc îndată în focul din cămin, toți cei de față vor fi martori... În clipa când va fi cuprins de flăcări, du-te și-l scoate din vâlvătaie, dar cu mâinile goale, fără mănuși, cu mânecile suflecate. Dacă faci asta, pachetul e al tău și toți banii îți aparțin [...]. Întinzi

[87] *Ibidem*, p. 300.

mâna și cât ai clipi l-ai și scos, nu-i mare lucru! Iar eu îți voi admira sufletelul, cum te îndeamnă să te bagi în flăcări după banii mei”[88].

Ceea ce se și întâmplă. De neclintit în hotărârea ei, tânăra aruncă întregul pachet de bani, învelit în hârtie, peste jarul din sobă, spre stupoarea și șocul colectiv: „un strigăt general umplu salonul; câțiva își făcură chiar semnul crucii. A înnebunit! A înnebunit! se auzea din toate părțile”[89]. Dincolo de judecata tinerei femei, care, atunci când vede că Ganea rezistă tentației, leșinând de încordare în timp ce vrea să părăsească încăperea, îi lasă totuși pachetul de bani, „tot pachetul e al lui! [...]. Nu s-a băgat să-l scoată, s-a ținut dârz! Înseamnă că simțul de demnitate e mai tare la el decât lăcomia de bani”[90], scriitorul încifrează în comportamentul său instabil o dimensiune care o plasează în același cerc, al minorității, al diferenței, în care se află și Mîșkin. Pendularea lor, unul spre celălalt, în acțiuni care sugerează atracția și, aproape imediat, respingerea, sugerează același lucru: femeia spre care Mîșkin se uită cu atâta iubire, sentiment tradus în principal prin milă și nevoia compulsivă de a o ajuta, prin suferința proiectată de întreaga ei ființă, este *dublul său feminin*, iar iubirea lui creștină reprezintă singura soluție pentru cel pus în fața oglinzii care nu minte. Banii reprezintă, pentru lumea proiectată de scriitor în roman (și trebuie să avem aici în vedere contextul dificil în care a trăit Dostoievski, cu lipsuri specifice celei mai profunde sărăcii, cauzate de pasiunea sa pentru jocul de noroc), simbolul în jurul căruia orbitează întreaga viață, cu toate detaliile ei. Tipologiile psihologice sunt fie în armonie cu scenariul în care avuția există, de tipul familiei Epancin, fie în armonie cu o viață care ar putea fi descrisă prin lipsuri și sacrificii, dar, în același timp, și de obsesiva căutare a unei surse de bani. În acest caz, Ganea este, fără îndoială, un exemplu potrivit, cel puțin așa cum este el surprins, până la momentul episodului aruncării banilor în foc.

Similitudinile Nastasiei Filippovna cu Mîșkin și, implicit, cu întreaga tipologie psihologică a celui pe care l-am numit „prost”, există

[88] *Ibidem*, p. 247.
[89] *Ibidem*.
[90] *Ibidem*, p. 250.

și dincolo de planul metaforic sau al acțiunilor simbolice din roman. „Păcat de ea! Într-adevăr, mare păcat! O femeie pierdută! O smintită..."[91], comentează vocea colectivă, în urma gestului femeii, imposibil de integrat într-un sistem de semnificații sau sensuri.

Al doilea episod care o propune pe Nastasia Filippovna, alături de eroul romanului, în rolul *alterității*, cu trăsăturile *trickster*-ului, este conturat spre finalul romanului, când, în ziua anunțatei nunți cu prințul Mîșkin, alege să fugă, din nou, cu Rogojin:

> „... Nastasia Filippovna ieși din casă albă ca varul; doar ochii ei mari, negri, ațintiți spre mulțime, luceau ca niște cărbuni aprinși. [...] la cinci-șase pași de casă se ivi deodată Rogojin. Prin mulțime, Nastasia Filippovna îi zărise căutătura. Alergă la dânsul ca o nebună și-l apucă de amândouă mâinile:
> – Scapă-mă! Ia-mă cu tine! Unde vrei tu, chiar acum!"[92].

În drum spre nuntă, așadar, tânăra femeie, inadaptată rigorii și regulilor lumii în care trebuie să trăiască, întocmai ca Mîșkin, se agață de singura soluție disponibilă, și prin intuiția unui bărbat, Rogojin, care are suficientă inteligență și experiență să observe nestatornicia ei, incompatibilitatea cu orice formă, comun acceptată, a societății. Fără să știe că strigătul ei disperat, „Scapă-mă! Unde vrei tu...", este de fapt spre moarte, Nastasia Filippovna reacționează dintr-un instinct care ascunde aceleași resorturi interioare ca Mîșkin.

O femeie și un bărbat, în formă, dar cu un fond infantil care guvernează, asemeni unui curent de neoprit, direcția celor două personaje. Omul perfect, așa cum l-a proiectat mental scriitorul, nu poate fi supus patimilor care definesc omenirea în partea ei superficială, evidentă și dominantă. Doar tipologia mentală a unui copil poate purta povara sublimului și a conflictului interior, între forțe opuse și care epuizează cea mai mare parte a voinței de putere. Filonul creștin al scriitorului preia din *Noul Testament* și din modelul Mântuitorului poate una dintre părțile cele mai puțin discutate, în ciuda evidenței: Hristos este Fiul, proiectând prin prezența permanentă a Tatălui nu doar imaginea fiului, ci mai ales pe cea a *copilului*.

[91] *Ibidem*, p. 251.
[92] *Ibidem*, p. 783.

În cele din urmă, doar o minte simplă și concentrată pe elementele de suprafață care alcătuiesc lumea, cum este cea a lui Rogojin, identifică, în urma nevoii personale, egoiste, de a poseda obiectul iubit, masochismul inerent al celei pe care o iubește, ceea ce anunță, încă o dată, structura sufletească a personajului feminin la Faulkner. Conștiința existenței unui blestem, realitate mentală în care Caddy Compson trăiește, este mai întâi formulată, în registrul creștin, generator de metafore al lui Dostoievski, prin vina absolută care acoperă lumea și, adesea, prin nevoia suferinței, ca exercițiu unic capabil să curețe, prin defulare. Aproape niciodată, în literatura scriitorului rus, moartea nu este *cel mai rău lucru posibil* – ceea ce reprezintă, dacă mai era cazul sau nevoie de încă o dovadă, natura și efectele traumatizante ale unor experiențe prin care scriitorul a trecut. „Dacă nu existam eu, de mult s-ar fi aruncat în apă", îi spune Rogojin lui Mîșkin: „poate că tocmai de aceea nu se îneacă, pentru că lângă mine vede un sfârșit și mai cumplit decât fundul apei. De ciudă, de necaz se mărită cu mine... și dacă o să mă ia, să știi că numai de *ciudă* are s-o facă"[93].

Starea mentală specifică în care se află cel considerat prost, altfel, complet diferit sau în afara regulilor aplicabile grupului și culturii din care încearcă să facă parte, îi oferă eroului stereotipizat acces la experiențe și sensuri care sunt, prin intensitatea și cenzura ideologiei, inaccesibile celorlalți, în ciuda unei aparente poziționări pe o treaptă superioară față de *alteritate*.

În *Evanghelia biruinței asupra ispitei*, la Matei, se spune că Mântuitorul a fost condus de Duh în „pustie". Între această imagine și rătăcirea lui Mîșkin, într-un moment care apare pentru observatorul neimplicat și pentru cititorul focusat doar pe partea de suprafață a romanului (cu o poveste de iubire neîmplinită și un erou atins de o boală care stă să se manifeste cu fiecare pagină care se apropie de final), ca formă a bolii, există și eroul proiectat de Cervantes, animat de un filon creștin veritabil. Îl vedem pe don Quijote *lăsându-se* condus de animalul său, pe calea aventurilor, fără a-i imprima în niciun fel o direcție sau alta. În manieră similară, așadar, îl privim și pe Mîșkin,

[93] *Ibidem*, p. 301.

atunci când ne este descris ieșind din hotel, „în neștire pe stradă, fără să se întrebe încotro anume merge”[94].

Mai mult, concentrat pe acțiunea simbolică, scriitorul descrie pe două pagini „plimbarea” eroului, care, de fapt, umblă mânat de o forță invizibilă, necunoscută, astfel încât putem citi cum „prințul rătăci fără nici un țel. Nu cunoștea bine orașul. Uneori se oprea la câte o răscruce, în fața unor clădiri, într-o piață, pe un pod...”[95]. Întrezărim, în spatele acestui comportament neobișnuit, alegerea la fel de bizară a cavalerului Tristei Figuri, de a lăsa libertate totală calului, atunci când se găsea la răscruce de drumuri. Pădurile prin care cutreieră don Quijote sunt acum înlocuite de peisajul urban, organizat tot în formula care sugerează densitatea și înaintarea anevoioasă. Rătăcirea totuși, metafora unui labirint în care protagonistul umblă condus de un imbold străin lui, este marcată de psihologia specifică tuturor personajelor dostoievskiene, unde tenebrosul și sentimentul așteptării, alături de o importantă încărcătură anxioasă, domină procesele interioare. Astfel încât decizia și rolul asumat al cavalerului lui Cervantes au în opera lui Dostoievski aspect de travaliu, muncă interioară, nevoie a căutării care, în sensul tragic, nu presupune prin atingerea țintei decât suferință suplimentară, în lipsa oricărui catharsis. În timpul rătăcirii urbane și a unui climax resimțit doar într-o manieră care cere intuiție și participare din partea cititorului, „la un moment dat intră într-o cofetărie, ca să mai răsufle puțin”[96], acțiune care descrie într-o manieră simplă și eficientă însăși nevoia umană de contact social, resimțită de orice membru al oricărui grup.

Ca tot ce ține de arhitectura interioară a lui Mîșkin, gestul reflex de a căuta pauza, repaosul din tulburarea care îl conduce, în compania lumii, se află în contradicție directă cu următorul său gând: „simțea nevoia de a fi singur și de a se lăsa în voia acestui supliciu moral”[97]. Natura infantilă și cea matură se află într-o concurență care muncește și aproape că-l epuizează pe cel condus de o balanță aflată într-un

[94] *Ibidem*, p. 310.
[95] *Ibidem*.
[96] *Ibidem*.
[97] *Ibidem*.

permanent dezechilibru. Prins într-un act ratat continuu, pradă celor două porniri sau instincte, a unui inconștient care guvernează și conduce eroul pe căi conștientizate doar din când în când, Mîșkin devine un pasager: „pe la ora șase se pomeni pășind pe peronul gării de unde pornea linia ferată [...]. În momentul când trebuia să se urce în vagon, aruncă deodată biletul pe care-l cumpărase și părăsi în grabă gara, adâncit în gânduri”[98].

Simplitatea gândirii celui considerat prost este, de fapt, o interpretare proiectată asupra sa de o majoritate incapabilă să se apropie de sensul care există în gândurile, vorbele sau gesturile eroului care se încadrează în această tipologie. Asta vrea să demonstreze scriitorul rus, și nici într-un caz faptul că prințul este capabil sau posedă o abilitate în afara celor normale și specifice oamenilor. Când protagonistul este descris mergând pe un anumit trotuar, fixând vitrinele „cu o privire chinuită, din partea dreaptă a trotuarului”[99] (într-o scenă care devine pentru Benjy Compson definitorie, mai ales atunci când se deplasează), în căutarea unui obiect care se dovedește, în final, că este de fapt ceea ce declanșează finalul lumii în care a încercat să se reintegreze, trebuie să înțelegem intuiția fină cu care scriitorul își înzestrează eroul, și nu o capacitate în afara percepțiilor simple, specifice omului atent și implicat la modul absolut în evenimentele propriei vieți. Finalul, prin crima lui Rogojin și moartea Nastasiei Filippovna, se conturează în mintea tânărului atins de „boala nervilor”, treptat, ca singura posibilitate a unui scenariu a cărui înțelegere și vedere clară cere un efort suplimentar din partea dimensiunii opuse infantilului, dar cu participarea sa, prin viziunea sau gândirea simbolică – „fugi în neștire din gară și nu-și veni în fire decât în fața prăvăliei aceleia de cuțite, când se surprinse prețăluind la șaizeci de copeici un cuțit cu mânerul de corn de cerb”[100].

La câteva pagini distanță de acest episod, mânat de aceeași tulburare, Mîșkin are primul atac de epilepsie de când a revenit în Rusia, exact în momentul în care, pe un hol întunecat, Rogojin,

[98] *Ibidem*, p. 311.
[99] *Ibidem*, p. 312.
[100] *Ibidem*, p. 321.

„învârtind un obiect lucios în întuneric”[101], încearcă să-l înjunghie. Ceea ce nu se întâmplă acum, reușește însă în cazul femeii care fuge în ziua nunții, după cum singur, Mîșkin, știe, chiar dacă întreabă doar pentru a primi confirmarea:

„... spune-mi, cu ce ai?... Cu un cuțit? Chiar cu acela?
– Cu acela...”[102].

Cuțitul, ca simbol al agresiunii, crimei, sau, în cele din urmă, a sacrificiului, necesar pentru ca viața să poată continua pe făgașul firesc, este încărcat de Dostoievski cu sensuri mult mai complexe, dacă avem în vedere simbolul falic proiectat de Faulkner, mai târziu, în *Zgomotul și furia*. Ceea ce la Rogojin există în mod firesc, natural, la Mîșkin devine supliciu, după cum aproape toate personajele scriitorului rus orbitează, la un moment dat, în jurul morții și a ideii de crimă. Prezent în căutările sale, element declanșator al introspecției, cuțitul devine pentru eroul romanului singura cale posibilă, pentru omul cu desăvârșire bun, de a-și asuma un instinct thanatic, prezent la modul universal. Mîșkin se lasă tulburat de simbol, pentru că vede în el ceea ce există deja în propriul inconștient. Este, fără îndoială, felul lui Dostoievski de a confirma, încă o dată, că vina colectivă, „fiecare din noi este vinovat pentru toți și pentru toate, față de toți și față de toate”, trece de bariera alegerii conștiente, iar omul operelor sale rămâne ca prototip al suferinței declanșate de încercarea de a se despărți de matricea crimei și a violenței.

Germenii revoltei, ca trăsătură definitorie a personajului care, în ipostaza minorității, se remarcă mai ales prin faptul că interacționează cu eroul tipologiei, marcat de stigmatul social și numit, simplu, „prost” sau „idiot”, atât de clar prezenți în viața familiei Compson prin alegerile fiicei, pot fi identificați, mai întâi, în cazul romanului scris de Dostoievski. În general, alături de tipologia psihologică a prostului putem găsi imaginea unei feminități cu o moralitate sau cu un cod ideologic opus valorilor grupului social în care trăiește.

[101] *Ibidem*, p. 324-325.
[102] *Ibidem*, p. 804.

Astfel, nu doar Nastasia Filippovna este cea care găsește în persoana lui Mîșkin un teren comun, familiar, ci și Aglaia, cea mai frumoasă fiică a Lizavetei Prokofievna Epancin, arată un sistem de valori în totală opoziție cu cele insuflate de familie. În rol de *trickster*, cu trăsături mai clare decât Nastasia Filippovna (care totuși amăgește bărbații și provoacă o dezordine interioară, un zbucium, vecin cu nebunia și crizele epileptice), Aglaia se opune dorințelor mamei sale și, mai mult, își suprapune alegerile, prin contagiune, cu cele ale surorilor sale.

În acest context, se cuvine să evidențiem că, pentru figura feminină dostoievskiană, și *părul* joacă un rol de simbol care, la Faulkner, se metamorfozează în scena *rochiei* aruncate de Caddy, prin intermediul unui personaj cu evidente trăsături materne, autentice, așa cum este și Dilsey pentru toți copiii familiei Compson:

> „Ca să-și chinuiască mama, desigur, văzând în asta probabil scopul suprem al vieții [...]! Nu-i cășunase Aglaiei acum șase luni să-și taie splendoarea de păr minunat? (Doamne, nici chiar eu n-am avut pe vremuri asemenea cozi de toată frumusețea! A trebuit să mă rog în genunchi de ea ca să lepede foarfecele din mână!...) Hai să zicem că făcea asta din răutate, ca s-o chinuiască pe maică-sa, pentru că e o bezmetică, o răzgâiată și mai cu seamă rea, din cale-afară de rea, de o răutate cum nu-i alta! Dar grăsuna ceea de Alexandra parcă nu voia și ea să-și reteze părul și nu dintr-un moft și nici din răutate, ci din naivitate și prostie, pentru că Aglaia i-a băgat în cap că în felul acesta va avea somn mai liniștit și că va scăpa de migrene?”[103].

Dimensiunile citatului s-au impus prin singura situație concretă în care Aglaia este descrisă, suficient pentru a o putea poziționa alături de câteva trăsături interioare ale eroului. Pe același filon creștin, după cum se observă și în povestea lui *Ghimpl – netotul*, femeia, care stă lângă cel „prea naiv” pentru lumea în care este aruncat, dovedește o moralitate indiferentă față de cea a grupului. Asocierea Mântuitorului cu figura unei prostituate este, în mod clar, imaginea urmărită de Singer atunci când își pune protagonistul alături de o femeie imună la ochiul

[103] *Ibidem*, p. 444.

critic al lumii și, tocmai aici, în contactul cu lumea din perspectiva alterității, stă miza tipologiei feminine specifice eroului considerat prost, pe care-l dublează și îl descrie suplimentar prin prezența sa alături. Aceeași revoltă, așadar, în cazul celor două figuri feminine, Aglaia–Caddy, privind normele și sistemele de valori, respinse prin gesturi care denotă aversiune și opoziție intransigentă: în primul caz, evocate prin folosirea unui instrument de tăiat, iar în al doilea prin dezgolirea parțială și aruncarea rochiei, simbolul central al feminității.

Cu toate că scheletul sau fundația creștină, pe care se construiește tipologia prințului Mîșkin, este indirectă sau parte a unei sugestii, de cele mai multe ori, cu subtilitate introduse, există și foarte puține trimiteri la ceea ce poate fi numit *imago Christi* a eroului. După ce Nastasia Filippovna, după scena pachetului de bani aruncat în foc, își ia la revedere de la protagonist, proiectând asupra sa experiența sau sentimentul generat de unicitatea sa, „adio, prințe, pentru prima oară am întâlnit un om adevărat!”[104], un alt personaj care trăiește în proximitatea morții, Ippolit, este capabil să observe dimensiunea profund creștină a celui pe care lumea îl consideră idiot. Se cuvine să mai precizăm, în acest moment, că atât Nastasia Filippovna, cât și Ippolit au în comun o latură morbidă sau care emană pulsiunea de moarte, în sensul cel mai psihanalitic al cuvântului, prin orientarea tuturor energiilor spre un scop care este fie distructiv, fie autodistructiv. În vreme ce personajul feminin abandonează orice interes pentru felul în care este receptată social, în urma imaginii proiectate, de femeie ușoară, întreținută, dovedind o personalitate lipsită de armonie prin pendularea permanentă între cei doi bărbați, Rogojin–Mîșkin, Ippolit, bolnav de tuberculoză, cu spectrul morții permanent deasupra sa, adoptă un nihilism care trece în ochii celorlalți drept batjocură sau indiferență. Cu toate acestea, tânărul Ippolit, observă în lunga sa scrisoare, monolog de final și ultimă respirație a celor mai intime trăiri, „smerenia creștinească a prințului”[105], care, asumată de oricine altcineva devine doar un rol ridicol, nepotrivit, imposibil de purtat. Mai mult, la finalul lecturii

[104] *Ibidem*, p. 250.
[105] *Ibidem*, p. 530.

propriei scrisori, în manieră identică, dacă avem în vedere despărțirea Nastasiei Filippovna de Mîșkin, de la finalul primei părți, Ippolit este descris cuprins de un comportament neobișnuit, în centrul căruia se află același erou: „... o clipă... vreau să mă uit în ochii dumitale... Stai așa, am să te privesc. Vreau să-mi iau rămas bun de la un Om”[106].

Există în roman o matriță comportamentală care anunță un sistem ideologic sau de gândire, dincolo de cuvinte, subtil inoculat tuturor personajelor care intră în contact cu prințul, prea repede considerat și identificat cu un idiot. De la familia Epancin, care găsește în prezența sa o companie la care le este din ce în ce mai greu să renunțe, la Nastasia Filippovna sau Aglaia, Ippolit sau chiar Rogojin (pe ultima pagină a romanului, dedicat părintește îngrijirii prințului care și-a pierdut complet orice rațiune și simțire, conform tuturor proiecțiilor îndreptate asupra sa), Mîșkin devine o prezență care exercită un magnetism explicabil doar prin filonul său creștin, de o bunătate și o frumusețe interioare, neobișnuite oamenilor în general. Ca într-un exercițiu tăcut, similar oricărei rugăciuni, pe fundamentul credinței în contagiune, toți cei atinși de prezența prințului știu că modelul său uman poate reprezenta pentru ei înșiși un exemplu și chiar șansa de a părăsi matricea superficială de existență, poleită cu toate valorile și ambițiile specifice lumii în care trăiesc. Respins și căutat imediat după, de două dimensiuni diferite ale acelorași structuri psihologice, Mîșkin împrumută ceva din prezența oricărui meteor care brăzdează vizibil, impresionant, luminos, cerul. Momentul dispariției sale, din spațiul Petersburgului și al Rusiei, pradă unui atac atât de violent încât îl reduce la starea lui Benjy, se încadrează în aceeași tipologie a fenomenului natural care, odată trecut, dincolo de impresia puternică de moment, autentică, se estompează treptat până se cufundă într-un spațiu al memoriei colective, între amintire și mit.

Din întregul tablou uman, proiectat de scriitorul rus în roman, între figuri și tipologii ale succesului social sau ale ratării și ale compromisului, femei și bărbați atinși, în aceeași măsură, la orice vârstă, de ambiții meschine și de interese străine de orice s-ar apropia

[106] *Ibidem*, p. 561.

de o posibilă evoluție personală, figura Nastasiei Filippovna se evidențiază prin condiția sa tragică, dincolo de cea a lui Ippolit, adăpostit de cinismul său în fața unei boli cu potențial fatal. Pradă sentimentelor de vină, inoculate de grupul social nemilos, și a celor de mândrie și rezistență în fața acelora care emit opinii și judecăți fără a-i cunoaște povestea de viață, femeia devine *un adevărat act ratat*, manifestare necenzurată a unui inconștient eliberat ca ultimă soluție în fața neputinței de a gestiona rolul unei adaptări perfecte. După modelul tipologiei feminine dostoievskiene pare să se fi orientat și Faulkner atunci când își pune protagonista, pe Temple Drake, să mintă în instanță și să trimită, astfel, la moarte, un om care nu este vinovat în mod direct de atrocitățile suportate. Așadar, adoptă, un comportament la limita oricărei posibilități de a fi perceput sau încadrat în sfera raționalului și a conștientului. Aglaia primește din partea prințului Mîșkin explicații privind natura sentimentelor sale pentru cealaltă femeie, într-o portretizare care valorifică, în principal, un comportament dominat de instinctualitate, deci de inconștient:

> „Știi de ce a plecat de la mine? Numai ca să-mi dovedească că e o ticăloasă. Și ceea ce-i mai înspăimântător, poate că ea însăși nu-și dădea seama că o face numai ca să-mi dovedească mie [...] și că m-a părăsit de fapt dintr-o dorință ascunsă, de a săvârși o faptă rușinoasă, pentru a se învinovăți apoi: «Uite, ai săvârșit o nouă mârșăvie, deci ești o lepădătură»!”[107].

Intuiția celui care sondează liber în profunzimile reacțiilor și ale reflexelor umane îi permite să formuleze, cu mult înaintea tuturor ipotezelor de cercetare în câmpul psihologiei sociale, ceea ce mult mai târziu s-a numit *autoîndeplinirea profețiilor* sau *efectul Pygmalion*. Judecata proiectată de lume asupra ei ajunge să o caracterizeze inclusiv în intimitatea propriilor procese, astfel încât se manifestă dorința de a acționa într-o manieră condamnabilă, dar prin intermediul căreia să obțină o formă de sens prin atenuarea conflictului interior. Necontenita opoziție față de credința colectivă epuizează și macină până în punctul de climax al gestului reflex de a fugi de la un bărbat la altul. Nastasia

[107] *Ibidem*, p. 579.

Filippovna, fiind oglindirea feminină a prințului Mîșkin, un *dublu*, dar de alt gen, sugerează că eroul romanului trece prin același conflict, sub forma acelorași procese interioare.

Asupra tipologiei „prostului" din literatura universală acționează mai multe forțe sau decizii care i se impun prin atitudinea complet lipsită de orice spirit competițional sau orgolios. Prieteni, adevărați sau falși, familie sau pur și simplu cunoscuți, adesea chiar străini, interacționează cu eroul și marchează prin proiecția asupra lui, într-o formă cât se poate de vizibilă, viața celui care este construit pentru a fi deschis, pentru a primi totul din partea lumii exterioare, asemeni unui burete care definește, metaforic, capacitatea copilului de a învăța.

Chiar dacă *efectul Pygmalion* sau *autoîndeplinirea profețiilor* se realizează în absența cuvântului, prin intermediul proiecției, ceva din așteptările celorlalți marchează comportamentul tânărului erou. Apropierea de finalul romanului, treptat construită prin semnele bolii care se manifestă din ce în ce mai evident la prinț, devine și un foarte bun prilej de analiză a dinamicii sociale stabilite sau specifice lui Mîșkin.

Astfel, cu prilejul unei serate organizate la reședința Epancin, Aglaia, prototip al femeii-copil, caracterizate de aceeași instabilitate emoțională ca Nastasia Filippovna, îl invită pe Mîșkin și îl roagă, în același timp, să nu se prezinte. Mesajul său paradoxal este completat de o trăire care pare să fi fost potrivită și pentru Caddy Compson – vrea să-și vadă propria familie într-o situație limită – recunoaște într-o formă, mai degrabă inconștientă, reflex, că superioritatea sau masca socială este doar o aparență care stă să cadă la orice imbold mai intens. Malițioasă, dorind să-și vadă rudele supărate, așa cum Faulkner o construiește pe Caddy mai târziu, capabilă să suporte o pedeapsă corporală, doar dacă mai este aplicată și altora, Aglaia îl setează pe prinț prin intermediul matricei de tip Pygmalion:

> „Stângăcia dumitale m-ar fi amuzat. Sparge cel puțin vaza aceea chinezească din salon; e un cadou de valoare; sparge-o, te rog! Mama o să-și piardă capul și o să izbucnească în lacrimi în fața tuturor [...]! Fă un

gest neîndemânatic, cum ți-e obiceiul; dă cumva cu mâna și sparge vaza”[108].

Câteva pagini mai departe, serata anunțată de tânăra și capricioasa fiică a familiei Epancin îl surprinde pe prințul Mîșkin în mijlocul unei mulțimi formate din cele mai importante figuri ale orașului, pe cât de superioare, pe atât de empatice și tolerante cu felul său de a fi. Dus de forța propriului discurs, pasionant și dedicat, plin de înflăcărare, Mîșkin intră într-o polemică civilizată, și se apropie de un fotoliu, așezându-se, fără a remarca apropierea de vaza amintită de Aglaia. Dostoievski surprinde detaliile unor gesturi care pot oricând trece drept *acte ratate*, inclusiv în cazul obiectului de decor, pentru că „în momentul când era pe punctul de a-și isprăvi discursul, prințul se sculă brusc, își desfăcu brațele și [...] vaza se clătină nehotărâtă...”[109]. În mod așteptat și evident, se sparge, spre stupoarea generală, dar mai ales spre cea a lui Mîșkin, care vede incidentul ca pe „împlinirea profeției”[110], nu prin spaimă sau rușine, ci printr-o negrăită și neobișnuită bucurie: „slavă domnului, pericolul trecuse! Mîșkin respiră ușurat...”[111].

Pentru tipologia umană a celui considerat prost, orice poate merge împotriva sa, de obicei, se întâmplă întocmai așa cum a fost în prealabil doar gândit sau verbalizat sub forma unei posibilități. Îndeplinirea sau materializarea scenariilor, cu precădere a celor cu încărcătură negativă, conturează ceea ce literatura comparată numește *destin tragic*. Iar rolul divinității care atribuie soarta unui personaj poate avea, adesea, forme de adaptare prin prezența *gurii lumii*, instanță la fel de vie și de importantă în orice grup social dintotdeauna. Majoritatea stabilește, printr-un comportament verbal, dar și nonverbal, contagios, împărtășit doar în ceea ce-l privește pe erou, un tipar de raportare la el, stabilindu-i, de fapt chiar impunându-i, un traseu de pe care nu se mai poate sustrage atâta timp cât trăiește în mijlocul comunității respective.

[108] *Ibidem*, p. 694.
[109] *Ibidem*, p. 721.
[110] *Ibidem*, p. 722.
[111] *Ibidem*.

Aşadar, *prostul* este, înainte de orice exerciţiu de cunoaştere, dincolo de curiozitate, un rol atribuit, impus, de grupul care simte nevoia, inconştientă, de a avea un asemenea membru între rândurile lui. Exerciţiul alterităţii, facilitat de tipologia celui considerat prost, trebuie analizat prin intermediul celor două dimensiuni specifice lui: prima, în care grupul simte nevoia unei defulări, sub forma unui atac îndreptat spre un membru capabil să „încaseze" nenumărate ofense diferite, de tipul „ţapului ispăşitor", şi, a doua, prin felul unic şi specific tipologiei de a provoca, dezvălui, adevărata natură a oamenilor din jurul său, personaj colectiv identic în toate culturile. Faptul că Aglaia, de pildă, sau că cele mai multe dintre personajele care alcătuiesc universul uman al lui Benjy, sau că oamenii între care trăiesc Cănuţă şi Ghimpl nu ştiu să interacţioneze cu protagoniştii decât prin intermediul unui scenariu de tip batjocoritor, provocând şi mimând fiecare conversaţie sau sugestie, devine relevant pentru eşecul uman intuit de scriitori atunci când alteritatea, indiferent de forma sa, apare ca un examen inevitabil şi necesar lumii.

Fără să existe indicii evidente în privinţa conştientizării rolului său, marcat de destinul tragic, Mîşkin reacţionează ca şi cum ar trăi în proximitatea înţelegerii lui sau măcar a intuiţiei existenţei acestui destin. Spargerea vazei aduce, dincolo de orice sentiment firesc, natural în asemenea situaţii, uşurarea şi senzaţia reală a despărţirii de un pericol care tocmai s-a materializat, pentru că oricum nu exista altă cale sau variantă posibilă. Un pericol care a trecut, pentru majoritatea oricărei populaţii, sugerează sau declanşează un comportament de ocolire a lui, pe când, în cazul tipologiei psihologice a celui considerat prost, un pericol care a trecut este, după cunoaşterea, acceptarea şi înţelegerea naturii sale, singura cale care declanşează eliberarea prin sentimentul sau credinţa că el este oricum de neocolit. Despre aşteptare şi pregătire, Dostoievski scrie, după cum am afirmat şi cu alte ocazii, din postura celui care s-a aflat în intimitate cu cele două stări, prin falsa sa condamnare la moarte, întemniţare şi pregătire pentru plutonul de execuţie. Toate operele de maturitate ale scriitorului rus poartă semnul inevitabilului şi al conştiinţei încărcate de forţa imposibil de oprit a evenimentelor dramatice care încep să prindă contur chiar sub ochii

celor care le trăiesc. Nu există aproape nicăieri episoade explozive, cu gesturi sau acțiuni care schimbă macazul sau sensul din punct de vedere narativ, al poveștii. Totul este pregătit, fiecare personaj își aduce contribuția, construind cărămidă după cărămidă, monumentul hidos al umanității sau suferința abisală, singura capabilă să descopere frumusețea celor care o trăiesc.

Nimic nu se întâmplă deodată, în literatura universală, conform unui principiu nescris, universal, care amintește de travaliul necesar nașterii oricărei lumi sau ființe. Cu toate că literatura lui Faulkner poate lăsa impresia că evenimentul definitoriu, declanșator al acțiunii prin intensitatea sa, primează înaintea construcției care cere atenție la componenta temporală, lucrurile nu stau așa. Putem, de pildă, rămâne cu senzația că Popeye ucide un bărbat și o abuzează pe Temple într-un mod narativ care permite ca adevărata parte a poveștii să se desfășoare pe toată întinderea sa și luând în calcul toate particularitățile psihologice ale personajelor. În fapt, totul, până la evenimentele amintite, reprezintă pregătire, într-un cadru al inevitabilului și cu un firesc absolut dacă punem acțiunile în contextul istoric și social. Crima și violul nu au justificare, cu atât mai mult cu cât militantul pentru drepturi, scriitorul axat pe discursul moralizator, de multe ori cât se poate de direct, o salvează pe Temple și îl trimite pe Popeye la moarte în cele din urmă într-o împrejurare care pare să stabilească și să susțină felul în care realitatea ținutului său imaginar caută să echilibreze orice tentativă de a înclina balanța.

Cazul lui Benjy este, fără îndoială, unul care chiar dacă nu surprinde prin noutatea viziunii din interior, provoacă prin natura protagonistului de emițător și de receptor. Ceea ce fac Apuleius și Kafka, de pildă, prin figuri surprinse în cele două ipostaze sau forme, uman–animal, metafore și pentru *acceptat–diferit*, la Faulkner devine cadrul unui discurs cu sens unic. Dificultățile vieții de gândac sau ale unui măgar în mijlocul unui microcosmos, ambele vietuitoare posedând mintea ageră a unui adult (chiar dacă marcată de tare și de reflexe ale alienării care, de asemenea, este anunțată), permit totuși interpretarea lumii noi, pentru că nu doar natura proprie se schimbă, ci și accesul la o lume complet diferită, străină și necunoscută până atunci. Benjy, însă,

este prins într-o matriță, fără început și fără sfârșit concret sugerat, creionat de scriitorul american, în încercarea sa de a imprima cât mai bine, dincolo de destinul tragic, drama umană, coșmarul parțial lucid, cu umbre ale prezenței conștiinței celui blocat, prin acțiunile celorlalți, la nivelul mental al unui copil de câțiva ani. Starea lui Benjy este străină, în aparență, de orice dimensiune umană, imposibil de modificat, prin concursul întregii lumi în care trebuie să trăiască, obișnuite să proiecteze și să impună roluri sau măști sociale – cum ar fi, de pildă, cazul populației de culoare.

În vreme ce gândacul lui Kafka trece printr-o metamorfoză interioară, dincolo de cea manifestă, vizibilă, de la procesele specifice omului, la cele ale insectei târâtoare, eroul primului capitol al romanului *Zgomotul și furia* se află blocat în aceeași stare, imposibil de alterat sau de modificat, cu un orizont de percepție limitat la câteva forme de expresie. Dacă gândacul în care se transformă tânărul proiectat de Kafka reușește să stabilească un limbaj primar, comun, cu sora sa, în ciuda unor diferențe structurale absolute, nu același lucru putem susține despre relația Benjy–Caddy, din nou în ecuația frate–soră.

Matrița în care se află blocat prințul Mîșkin este una cu trăsături similare tuturor celorlalte, poate și pentru că scriitorul rus a cizelat o tipologie existentă în imaginarul colectiv încă din zorii civilizației. Așa cum Benjy se zbate tăcut într-o lume străină și ostilă, Mîșkin se află prins între cele două dimensiuni ale existenței sale, aflate într-un echilibru fragil: cea infantilă, deschisă spre lumea în care este integrat, ca un burete gata să absoarbă orice informație, și cea matură, opusă ideologic și incompatibilă cu prima, preocupată de viața socială și de cea intimă, cu nota că intimitatea protagonistului lui Dostoievski are ceva în comun cu cea pe care o arată don Quijote. Relația stabilită de cavalerul lui Cervantes cu domnița inimii lui, imago feminin cu trăsături subtil creștine, inaccesibile oricărei manifestări fizice de afecțiune, imprimă și felul în care Mîșkin se raportează la sexul opus, fie că este vorba despre Nastasia Filippovna, fie că este vorba despre Aglaia Epancin. Mila și dorința de a ajuta sau de a alina singurătatea insuportabilă resimțită de cele două în momente diferite, reprezintă sentimentele fundamentale ascunse în spatele a ceea ce, în mod normal,

ceilalți numesc iubire. Eroii devin prototipuri umane pentru câteva exerciții interioare cu trăsături creștine evidente, iar alienarea lor de orice registru erotic sau cu trăsături specifice nu face decât să întărească un tipar comportamental.

Mîșkin sparge vaza într-un gest cu valențe simbolice și care anunță, dincolo de spațiul existent, imposibil de trecut, parcurs, între el și orice reprezentare feminină, un destin tragic implacabil, în egală măsură asumat, dar și impus de ceilalți – model preluat de Faulkner în cazul lui Benjy. Componenta tragică a celor două personaje se manifestă prin maniera concretă în care lumea le imprimă o direcție asupra căreia nu au nicio putere. De la credința că este un idiot, generatoare a unui comportament pe care prințul îl percepe dincolo de orice îndoială, până la intervenția tinerei Aglaia care îl roagă malițios să spargă vaza, se cristalizează în cele din urmă tiparul subtil după care Mîșkin pare să funcționeze, prins între cele două naturi proprii, prea preocupat pentru a mai putea gestiona sau înțelege materialul social croit în jurul său. Și, în egală măsură importantă este neobișnuita cerere a fetei care, model pentru Caddy mai târziu, obține din zbuciumul sau pedeapsa celor apropiați ei o formă de satisfacție care nu pare lipsită de un oarecare masochism (având în vedere că vaza spartă ar afecta-o în mod direct).

Prin urmare, adevărata natură a personajului tragic din literatura universală, nu doar din cea a Antichității, stă în prezența și evoluția personajelor care, prezente alături de reprezentantul, prototipul alterității, facilitatorul unei revoluții interioare potențiale, rămân incapabile să recepteze sau să tolereze o tipologie atât de diferită. Rolul lor, chiar dacă manifest batjocoritor la nivelul economiei interioare a narațiunii, construiește temelia tragică a protagoniștilor, interzicându-le pentru totdeauna accesul spre o lume diferită și plină de germenii cunoașterii de sine.

Natura complexă a personajului feminin dostoievskian, reper pentru întregul câmp al literaturii universale, este așadar marcat în aceeași măsură de prezența destinului tragic. Nastasia Filippovna este în acest sens un exemplu potrivit, atât prin destinul imprimat de scriitor, cât și prin reacția provocată celui care poartă imago Christi în text,

Mîșkin. Iubirea tânărului prinț, titlu sau statut social golit de orice semnificație prețioasă, după cum am afirmat deja, are un caracter mai degrabă creștin, chiar dacă este descrisă, la început, prin detaliile fizice remarcate de Mîșkin:

„– Așadar, asta-i Nastasia Filippovna? îngână el, cercetând cu multă luare-aminte și curiozitate portretul. Frumoasă făptură! mai adăugă Mîșkin cu înflăcărare.
Și, într-adevăr, fotografia înfățișa o femeie tânără, de o frumusețe rară”[112].

Atenția eroului se mută, la scurt timp, în analiza aceleiași fotografii, pe detaliile care și conturează în mod definitiv sentimentele resimțite pentru femeie, cu o exclusivitate care împiedică orice apariție a scenariului erotic. Fixația prin care bărbații o receptează ca prezență are în cazul protagonistului o dimensiune unică, hibrid a trăsăturilor specifice unui copil și a celor resimțite de un bărbat:

„Ce chip extraordinar! răspunse prințul, și sunt convins că nici soarta ei nu este din cele mai banale. E plină de voioșie și totuși se vede că a suferit mult, nu-i așa? O trădează ochii și, uite, pomeții aceștia delicat conturați, aceste două punctulețe sub ochi, la curmătura obrajilor”[113],

sau:

„Fața asta... ascunde multă suferință, îngăimă aproape fără voie prințul...”[114], de față cu femeile Epancin.

Dincolo de abilitățile personajului de a citi într-o fotografie-portret trăsături dincolo de fizic, disimulat sau mascat într-un bărbat fără experiență în societate și mai ales în companie feminină, se cuvine să vedem și să subliniem mai clar felul în care scriitorul rus înțelege tipologia psihologică umană, în general, deci, implicit, feminină sau infantilă. Doar un copil sau, mai degrabă un individ, cu o latură activă și pronunțat infantilă, ar putea trece de primul impuls declanșat de chipul femeii atât de apreciate în Petersburg. În spatele corpului, flacără prea luminoasă pentru ceilalți bărbați obsedați de trofeul feminin plin

[112] *Ibidem*, p. 62.
[113] *Ibidem*, p. 69-70.
[114] *Ibidem*, p. 128.

de valențe contagioase în inconștientul masculin, Mîșkin vede prin intermediul laturii sale declarate și vizibile pentru toți ceilalți. Însă, experiența sa limitată cu grupurile sociale ne îndeamnă să credem mai degrabă că eroul, în interpretarea fotografiei și a trăsăturilor ascunse, care o caracterizează pe Nastasia Filippovna, mai mult proiectează, decât vede cu adevărat, ceea ce înseamnă că frumusețea, povestea zbuciumată de viață, suferința, toate sunt, înainte de toate, ale lui.

Istoria vieții Nastasiei Filippovna este, cu adevărat, una atinsă, așa cum am afirmat deja, de tragic, iar sentimentul de milă trezit lui Mîșkin este și el unul încărcat de toate trăsăturile creștinismului profund și asumat, care a caracterizat și viața scriitorului, mai ales în ultima sa parte. Conștient, totuși, de mila resimțită pentru femeia atât de lipsită de constanță, într-o permanentă pendulare după cum și eroul principal stă între cele două dimensiuni ale vieții sale interioare, Mîșkin nu abandonează niciun moment în încercările lui de a și-o apropia pe eroina marcată de semnul tragicului. Finalul romanului este, de fapt, o prăbușire a unui castel din cărți, așezate cu cea mai mare atenție pentru echilibru și detaliu și năruite într-o singură clipă. Înainte de nunta anunțată, sentimentele prințului pentru femeia care pare să-l fi ales, în cele din urmă, pe el devin foarte clare: „... era sincer convins că salvarea ei nu era un lucru imposibil”[115]. Fuga ei, însă, cu Rogojin, chiar în momentul în care ar fi trebuit să se îndrepte spre biserică și rătăcirea lui Mîșkin în căutarea ei, doar pentru a o găsi moartă, de mâna celui împreună cu care a fugit, distrug întregul castel de sensuri al prințului și îl reduc la starea unui idiot imposibil de recuperat. În final, așa cum face adesea Dostoievski în literatura sa, și prin intermediul unei camaraderii aparte experimentate în ocnă, dar și prin influența unui imaginar în care figura fratelui joacă un rol fundamental, cei doi eroi odinioară prinși într-o cursă pentru aceeași femeie, în acest caz, se înfrățesc în momentul în care obiectul discordiei dispare. Lângă cadavrul Nastasiei Filippovna, cei doi vorbesc și își petrec noaptea veghind și acceptând, într-un delir conștient: „– Ăsta mi-a fost gândul și așa am hotărât; să n-o dăm, frate, să n-o dăm nimănui, nici în ruptul

[115] *Ibidem*, p. 777.

capului! O păzim toată noaptea fără să facem zgomot”[116]. Observăm, așadar, cum imaginarul dostoievskian nu reduce femeia doar la un simbol inanimat care poate fi împărțit doar în condițiile în care nu mai are viață și conștiință. În schimb proiectează asupra sa spectrul unei inaccesibilități care oglindește o lume interioară, străină și imposibil de îmblânzit sau de manipulat.

Prinși într-un plan irațional, înflăcărați de apropierea de Nastasia Filippovna care, și în moarte, exercită încă o anumită influență asupra celor doi, Mîșkin și Rogojin sunt găsiți a doua zi într-o stare care arată adevărata dimensiune a prăbușirii tuturor „cărților de joc” aranjate cu atenție, din Elveția terapeutică până în Petersburgul care minează toate relațiile sociale și alienează în egală măsură:

> „... cei care intrară în odaie îl găsiră pe asasin lipsit de cunoștință, într-o criză de delir. Lângă el stătea pe așternutul improvizat prințul Lev Nikolaevici, încremenit parcă și cu gura încleștată. Și doar atunci când bolnavul cu capul înfierbântat și în neștire izbucnea în țipete, el se grăbea să-l aline, netezindu-i cu mâna tremurândă părul și obrajii. Vroia parcă să-l mângâie și să-l ogoiască”[117].

Deschiderea și încrederea absolută a lui Mîșkin, descris în culorile unui naiv care vede lumea ca pe o prelungire a propriului sine, sclipirea sa în orice context social pe care îl marchează atunci când este prezent, autentic în simțire și, prin urmare, implicit în comunicarea orientată spre ceilalți, sunt înlocuite în final de ceea ce pare să contureze mai degrabă imaginea unui Benjy, decât urma sau amintirea prințului. Binefăcătorul său din Elveția este oglinda stării care a preluat complet viața celui care a fost Mîșkin: „... încruntându-și sprâncenele și clătinând din cap, el lăsă să se înțeleagă că facultățile mintale ale prințului sunt cu totul zdruncinate; și dacă nu declară deocamdată în mod categoric că boala este incurabilă, aluziile lui îndreptățesc cele mai pesimiste presupuneri”[118]. În această stare este lăsat Mîșkin, abandonat, fără să fi atins viețile celor cu care a interacționat, dar primind totul din

[116] *Ibidem*, p. 802.
[117] *Ibidem*, p. 806.
[118] *Ibidem*, p. 809.

partea lor, într-un exercițiu lent de acumulare spre climaxul care pare să anunțe și să stabilească pentru Faulkner o tipologie psihologică cu totul nouă, aparent, pentru spațiul literaturii universale.

2.4. Caragiale și filonul social al destinului tragic: *Cănuță, om sucit*

În privința personajului Cănuță, invocat până acum alături de principalele figuri „naive" ale literaturii universale, ar trebui să începem, evident, de la creator. Fiind și parte a clasicilor literaturii române, I. L. Caragiale are nevoie de puține prezentări sau introduceri. Dimensiunea sa universală stă în capacitatea de a ironiza și camufla, prin diferitele forme ale râsului, teme cu impact social, moral sau, adesea, psihologic. Apariția lui Caragiale în spațiul literar românesc poate fi privită și ca un reflex firesc al unui grup din a cărui psihologie era imposibil să nu apară un creator pentru care umorul, cu multiplele sale laturi, să devină ambalajul principal pentru cele mai multe dintre temele abordate. Spiritul sănătos, orientat spre Eros și spre tot ce înseamnă pulsiunea de viață a poporului român, despre care am discutat pe larg în *Antropologie și comunicare interculturală*[119], propune umorul, cu toate formele sale de manifestare, de la râsul autentic, la cel nervos, care defulează și eliberează, în centrul marilor teme, de o actualitate care pare imună la trecerea timpului sau la particularitățile istorice ale deceniilor care s-au scurs inevitabil. *Bufonii* lui Caragiale, de orice vârstă sau gen, reprezintă, de fapt, tipologii psihologice pietrificate de însăși natura lor, nucleu neschimbat prin statornicia structurii grupurilor restrânse sau largi: copiii rămân la fel de răsfățați, evident, într-o medie, iar politicienii, de pildă, animați de aceleași interese meschine, sunt incapabili să înțeleagă, cultural vorbind, adevăratul lor rol.

Textele sacre, mai ales creștine, fac diferite mențiuni cu privire la dificultățile pe care le-ar avea orice spirit necurat și mai cu seamă Diavolul, într-un context în care umorul, gluma sau batjocura, i-ar ținti.

[119] Vezi Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015, p. 175-179.

Incapabili să accepte așa ceva, pentru că filonul lor central este unul instinctual, superior și egoist, animat de o mândrie de nezdruncinat, figurile demonice reacționează la prima formă de ironie sau umor. Tipologiile discutate de noi în acest capitol, capabile să integreze orice formă a glumei, de cele mai multe ori, și de-a dreptul batjocura, ar sugera prin intermediul unei asemenea viziuni că eroii mimează sau sunt animați de aceeași trăsătură care a permis, în *Noul Testament*, Fiului Omului să accepte, într-o manieră aproape supraomenească, un tratament încărcat de ură malignă, nejustificată rațional. Unicitatea personajelor care intră în categoria propusă de noi stă, prin urmare, atât în particularitățile psihologice și de socializare, cât și în concreta și vizibila lor capacitate de a tolera, accepta și a integra atitudini vădit orientate împotriva lor, în propriul sistem ideologic.

Printre prototipurile umane propuse de Caragiale, Cănuță se deosebește repede prin felul său unic de a trece prin viață, cu un efort sincer, dar complet nepotrivit pulsului și ritmului celorlalți, care par să-i rămână, pentru totdeauna, ascunse protagonistului: „A fost odată un om care toată viața lui nu s'a putut potrivi cu lumea – un om sucit”[120]. Se cuvine, aici, să observăm ușurința, specifică scriitorului și dramaturgului, de a proiecta tipologiile sale umane într-un spațiu concret, dar și în *illo tempore*, acolo unde izvorăște fiecare natură umană. Atât de comuna formulă „a fost odată”, specifică spațiului de basm și de poveste, prinde și figura tânărului Cănuță, imortalizându-i parcă profilul în marea carte a personajelor umanității. Sub generoasa mască a umorului, scriitorul român ascunde, de multe ori, nu doar subtilități psihologice a căror profunzimi sondate oferă literaturii sale un veritabl aer universal, ci și reflexe umane care țin mai degrabă de un sistem de credințe sau de valori imateriale, înregistrate într-o matriță comportamentală de toate tipologiile umane ale lumii sale literare. Contagiunea sau credința într-o legătură care conectează elemente separate, incompatibile adesea, sau, alteori, aflate într-o scurtă și superficială relație, conform unui principiu magic al gândirii, pare să-l

[120] I. L. Caragiale, *Opere* I, *Teatru și Nuvele*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, studiu introductiv de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952, p. 322.

fi interesat pe Caragiale în mod deosebit atunci când, pe finalul activității sale literare, l-a proiectat pe Cănuță, în anul 1897, născut conform regulilor care amintesc mai degrabă de destinul eroilor decât de cel al oamenilor destinați batjocurii. Sau, pentru scriitor, calitățile eroului salvator, de tipul *imago Christi*, au nevoie, în primul rând, de confirmarea colectivă, prin singurul și cel mai la îndemână fel de a relaționa cu tipologia: prin ură (mai ales că *bat-joc-ură* sugerează atât de bine în limba română existența sentimentului antisocial și distructiv). „Mă-sii i-a abătut să-l nască tocmai spre ziuă la lăsata secului de postul mare", scrie Caragiale în primele rânduri ale nuvelei, „când se pornise o sloată grozavă. Paștele în anul acela cădea în iarnă de tot"[121].

Prin urmare, poziționarea în spațiu și timp devine specifică celei observate de Marthe Robert, despre a căror ipoteze fertile de cercetare a literaturii am amintit în primele pagini ale demersului nostru: eroul, ca tipologie universală umană, este asociat la naștere cu un context fie nefavorabil, fie complet neobișnuit, ceea ce nu face decât să sublinieze, conform gândirii magice, specifice colectivităților cu trăsături primare (și, de altfel, tuturor acelor care sunt conectate la spațiul simbolic al obiceiurilor și al ritualurilor), natura excepțională a celui care se naște. Ca urmare, pericolul de moarte, de cele mai multe ori, sau trăsăturile ieșite din comun ale celui născut anunță, în opinia cercetătoarei franceze, ca și în analiza mitului eroului realizată de psihanalistul Otto Rank, prezența unui om cu trăsături noi, gata să intre în rolul Eroului, a celui care poate propune schimbarea pentru întreaga lume.

În acest context, se cuvine să mai menționăm și că, dincolo de coincidența că anul apariției lui Cănuță este anul nașterii lui Faulkner, 1897, Caragiale este printre primii care impun tipologiei psihologice a prostului un climat rece, neprietenos, asociat în mod reflex de imaginarul colectiv înghețului, deci morții. Aerul rece care completează evenimentele din Yoknopatawpha, resimțit de Benjy în nenumărate rânduri prin canalele sale de receptare a lumii și a stimulilor externi, asociat așadar, mai întâi, și celui care urmează să fie botezat Cănuță simbolizează moartea într-o manieră particulară, deosebită. Într-o formă

[121] *Ibidem*.

inconștientă sau la nivelul simbolic al textului, imaginarul scriitorilor pare să fi generat (așa cum o experiență similară sau identică impune trăiri sau reacții comparabile și, uneori, chiar identice, chiar dacă avem în vedere inconștientul și procesele sale, dintre care amintim doar visul) un spațiu dominat de trăsăturile eroului, încă dinaintea apariției lui. Astfel, frigul generalizat și nefirsc momentului în care se naște protagonistul nuvelei lui Caragiale și cadrul sărbătorii pascale nu trebuie să fie privite ca elemente lipsite de importanță sau relevanță în economia semnificațiilor textului. Și asta pentru că intuiția specifică literaturii a resuscitat relația omului cu natura sau cadrul natural de care a fost în mod ombilical legat. Elementele naturii, prielnice sau nu, potrivite vieții sau potrivnice, după caz, au fost și au rămas în imaginarul colectiv, inconștient, semne sau traduceri ale unei forțe imposibil de stăpânit și împotriva căreia nu se poate pune nimeni. Natura, cu toate formele ei periodice sau surprinzătoare, oferă sens nu doar pentru un univers imposibil de explorat, ci și celui uman, intim, legat de viața și de momentele ei specifice în comunitate, motiv pentru care Freud, dar și alții (Rank, Robert) au căutat să explice *mitul nașterii* eroului prin particularități ale fenomenelor naturale care, invariabil, pun viața copilului în pericol. De la figura lui Moise, la cea a lui Iisus, dar și a altor eroi care poartă semnul culturii și al civilizației, în spații geografice diferite, pericolul de moarte nu doar că pândește eroul, dar pare să-i și garanteze autenticitatea naturii. Astfel, în cazul eroului propus de Caragiale, ninsoarea atipică pentru pregătirea sărbătorii Paștelui, dar și neobișnuita sincronizare a sărbătorii cu sezonul rece, „Paștele în anul acela cădea în iarnă de tot”[122], duc spre o serie de împrejurări care îl pun în pericol de moarte, respectând astfel, din toate punctele de vedere, tiparul imaginar și simbolic specific nașterii eroului, în sensul său de arhetip uman:

> „Tată-său a alergat cu brișca la moașa satului tocmai în margine. Moașa dormea; d ’abia se ’ntorsese acasă dela arendașul moșiei, unde fusese chef. A trebuit vreme până s’o deștepte, până să se îmbrace femeia, până să urce ’n brișcă. Copilul a așteptat cât a așteptat și, până să-și piarză răbdarea

[122] *Ibidem*.

mă-sa, care se văita cumplit, și-a pierdut-o el p'a lui și s'a repezit așa fără socoteală în lume..."[123].

Factori externi, prin urmare, fără legătură într-un context rațional cu destinul sau viața omului, par să se asocieze nașterii sale și să-i determine, încă de la început, un start anevoios și sub semnul pericolului nedeterminat, sugerat mai degrabă într-o manieră generală prin care scriitorul nu face decât să ironizeze, în maniera-i specifică, superstiții și reflexe ale gândirii cu trăsături primitive. Înțelegem la adevărata valoare și în sensul inoculat de scriitor fragmentul „s'a repezit așa fără socoteală în lume", dacă îl analizăm prin intermediul următoarei secțiuni a poveștii, care surprinde botezul copilului. Momentul de trecere este marcat de un alt episod, de această dată de pericol real, pentru că la al treilea contact cu apa „copilul s'a smucit dintre degetele popii ca o vârlugă și a scăpat în fundul cristelniții. Popa a scos mâinile goale din apă..."[124].

Prin urmare, două evenimente independente de voința copilului, specifice vieții, dar la care ceilalți participă prin contribuția concretă (o dată întârzie moașa pentru că a băut prea mult și apoi preotul îl scapă din mâini) îi sunt, de fapt, în timp și prin intermediul imaginarului colectiv superficial, atribuite chiar lui Cănuță. Neatenția preotului și excesul moașei au darul de a stabili din punct de vedere social o direcție de pe care eroul nu se mai poate abate, cu atât mai mult cu cât imediat după incidentul de la botez, scos din cristelniță și reanimat, „ca un ficat de bivol bătrân"[125] sau „ca un broscoi în pierzare"[126], preotul proiectează asupra copilului propria neputință și neatenție: „– Mă! zice popa; mulți copii am botezat de când sunt preot... să vă trăiască! dar așa copil sucit n 'am văzut"[127]!

Vom observa, așadar, cum I. L. Caragiale reușește, în mai puțin de o pagină, să construiască un context social care, mai târziu, la

[123] *Ibidem*.
[124] *Ibidem*.
[125] *Ibidem*.
[126] *Ibidem*, p. 323.
[127] *Ibidem*.

Dostoievski sau la Faulkner, devine fundamental operelor literare și cere susținere permanentă prin narațiunea care conturează treptat felul în care grupul contribuie la alienarea lui sau a minorității, a celui care se află în postura alterității, complet diferit. În vreme ce romanul cere un discurs angajat permanent în valorile sociale și în particularitățile lor, atunci când fac parte manifest din dinamica umană, de grup, Caragiale reușește să concentreze aceeași temă, nu doar în faza embrionară, ci dezvoltată complet, într-un spațiu restrâns și prin elemente sau acțiuni simbolice perfect alese pentru un asemenea scop. Și Rank și Freud discută despre rolul hotărâtor în destinul eroului jucat de figura paternă care are un caracter decizional concret, dacă avem în vedere pericolul de moarte și expunerea nou-născutului[128]. În nuvela lui Caragiale, cu toate că imaginea maternă și paternă joacă doar un rol de natură simbolică, indiferent de magnitudinea lui, constatările psihanalizei sunt pe deplin îndeplinite pentru a se formula literar imaginea nașterii unui erou cu abilități ieșite din comun. „Cănuță a rămas sărman de părinți tocmai când se făcuse copil de 'nvățătură..."[129] completează o direcție tragică și nefericită, stabilită protagonistului încă de la naștere și care ne interesează în ultimul rând dacă avem în vedere tipologia psihologică a unui prototip universal, prezent, prin urmare, și în imaginarul sau câmpul literar românesc. Tatăl, care nu reușește să aducă moașa în timp util, sau preotul, care îl scapă în cristelniță la naștere, satisfac același registru în care imaginea paternă joacă un rol fundamental privind riscul abătut asupra copilului.

În privința figurii paterne, a cărei importanță în economia tipologiei eroului o intuiește Caragiale, se cuvine să semnalăm încă o apariție, a treia, în persoana dascălului, care, la fel ca celelalte două tipuri umane, este caracterizat de o atitudine orientată împotriva eroului: „într'o zi, dascălul, un om foarte serios, a venit supărat. Cum a intrat în clasă, s'a așezat pe catedră încruntat..."[130] și îl alege dintre toți elevii, pentru evaluare, tocmai pe Cănuță. „Supărat" sau „încruntat", nu

[128] Sigmund Freud, *Opere*, vol. IV, *Studii despre societate şi religie*, p. 357.
[129] I. L. Caragiale, *op. cit*., p. 323.
[130] *Ibidem*.

ar putea avea, la fel de bine, nicio semnificație la nivelul dinamicii de clasă imaginate de scriitorul român care, în mod cert, face din tipurile umane și, mai ales, din trăsăturile lor, puse sub lupă, o adevărată literatură sau poetică a alterității. În cadrul metaforic al nașterii și al evoluției eroului însă, atunci când figura paternă este sugerată sau înlocuită cu un substitut, reflex natural și în afara spațiului narativ, supărarea sau încruntarea dascălului care nu pare să cunoască și altă stare, cer o atenție deosebită, mai ales având în vedere că atitudinea sa îl găsește sau îl plasează în centru pe același copil care este privat de ajutorul specializat al moașei la naștere. Pe de altă parte, atunci când are parte de ajutor, din partea preotului, în cadrul ceremonialului de botez, eroul este, și aici, privat de ceea ce este considerat firesc, prin evenimente, independente de voința sa, care intervin și-i pun viața în pericol: „a venit vremea să-l boteze: Radu, Răducanu, Cănuță – fără prasnic la călindar”[131]. Dascălul se integrează armonios într-un scenariu sau o poetică a *mitului eroului*, atins, de la bun început, de un destin tragic și incapabil să cunoască o altfel de lume sau o realitate în afara celei potrivnice firii și existenței sale.

Dacă am privi toate acțiunile în care Cănuță este implicat din punct de vedere social, de la primul moment, al nașterii neasistate, la botezul în care se află la limita înecului și, în cele din urmă, în microcosmosul clasei de elevi, alături de dascălul descris întotdeauna prin trăirile fie conflictuale, fie pur și simplu ostile copilului aflat într-un context de învățare–evaluare, am putea concluziona cu ușurință că eroul propus de Caragiale satisface perfect condițiile unui exemplu uman surprins în procesul *autoîndeplinirii profețiilor* sau a *efectului Pygmalion*.

În acest context, se cuvine să reamintim că, abia în anul 1965, celebrii cercetători ai câmpului psihologiei sociale, cum ar fi Rosenthal și Jacobson, au descris felul în care credințele, prin urmare acele trăiri și convingeri corelate cu o altă persoană, influențează în mod decisiv comportamentul individului, schimbându-l în sensul imaginat sau astfel încât să confirme credințele formulate inițial. Preotul care dă vina pe un

[131] *Ibidem*, p. 322.

copil la vârsta botezului și care acționează doar în mod reflex la stimulii plăcuți sau neplăcuți din exterior, alături de figura încruntată a dascălului, „a venit dascălul și mai supărat”[132], stabilesc un cadru social nu doar neprimitor pentru copilul incapabil să se apere și fără părinți care să-l condiționeze sau să valorizeze și altfel decât negativ, ci complet *sucit* în orice univers valoric și ideologic. Asaltul neobosit și permanent al dascălului asupra lui Cănuță, care amintește perfect de felul în care Ganea nu se mai poate opri din a-l insulta pe Mîșkin, când acesta nu se apără, dintr-un impuls thanatic care spune mai multe despre emițător decât despre cel căruia i se adresează, este surprins de scriitorul român într-o manieră simplă, dar care nu exclude un climax spre care mica intercațiune dintre dascăl și elev duce inevitabil. Lipsa de răspuns a elevului este întâmpinată de apelative repetate sau noi, în fiecare zi: „neghiobule”, „prostule”, „nătărăule”, „dobitocule”, „boule”, „măgarule”, „vită”, „loază”[133]. Eforturile copilului de a satisface exigențele unui profesor orientat doar spre a-l umili sunt pe cât de sincere, pe atât de zadarnice. Cănuță este descris cum, în urma întrebărilor de la școală, se duce să învețe, „s’a dus Cănuță la loc și s’a apucat să numere și iar să numere”, „iar s’a dus Cănuță la loc și s’a apucat să numere câte feluri de numere complexe avem”[134], doar pentru ca dascălul să îl testeze nu privind informațiile din ora trecută, ci despre altele, noi, asupra cărora micul elev se apleacă imediat ce se încheie asaltul umilitor. În armonie cu cele trei figuri paterne care îl condiționează la o viață în interiorul conceptului *alterității*, sunt necesare trei zile de umilințe și încercări inutile de a demonstra dorința și capacitatea reală de studiu, pentru că, în ultima zi, micul elev se pregătește să răspundă conștiincios întrebării din ziua precedentă sau, din altă zi în care nu i-a fost permis să răspundă:

„A treia zi, dascălul intră turbat (!):
– Cănuță!
– Prezent!... Numerele complexe...

[132] *Ibidem*, p. 323.
[133] *Ibidem*, p. 323-324.
[134] *Ibidem*, p. 323.

– Nu te 'ntreb de numere complexe...
– ...Domnii țării românești...
– Stai, întâi să te 'ntreb, loază. Câte râuri are Europa?
– Mă duc să le număr, domnule...
Și a plecat Cănuță. S'a dus la bunică-sa acasă și i-a spus că nu mai merge la școală măcar să-l taie"[135].

Toate aceste elemente de structură epică, așa cum le numește Mircea Tomuș[136], nu fac decât să fie completate mai departe cu încă o figură de tip patern, abuzivă și orientată împotriva eroului și așa obișnuit cu nedreptatea și batjocura. Cănuță se potrivește în universul operei lui Caragiale doar din perspectiva faptului că se află în sens perfect opus tuturor celorlalte tipologii umane proiectate de scriitor, sau, așa cum afirmă Tomuș, „particularitatea acestui personaj constă în aceea că actele lui nu numai că nu cunosc o motivare majoră, dar sfidează întotdeauna regula acestei motivări"[137]. Având în vedere că Mircea Tomuș, alături de alți critici literari români, văd în scurta poveste „una dintre cele mai enigmatice scrieri ale lui Caragiale"[138], ne considerăm îndreptățiți să includem figura tragică a copilului *osândit de la naștere de ceilalți* printre tipologiile celorlalți eroi considerați *proști*.

Povestea vieții lui Cănuță este împărțită în câteva fragmente clare, ușor identificabile și prin decizia editorilor operei publicate în 1952. Segmentul nașterii și cel al botezului este despărțit de celălalt fragment, al școlii, de un spațiu în plus, după cum următoarele par să respecte același format. După școală, Cănuță întâlnește ceea ce am numit „a patra figură paternă" care nu se îndepărtează de la tiparul opoziției instinctual resimțite față de băiat, motiv pentru care tânărul fuge de la jupânul pentru care lucrează. Căsătoria sa și, în cele din urmă, moartea, marchează, mai ales la final, aproape telegrafic, faptul că eroul trece, spre deosebire de Mîșkin sau de Benjy, prin etape umane fundamentale devenirii sale personale, dar și sociale.

[135] *Ibidem*, p. 324.
[136] Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, vol. I, București, Editura Minerva, 1977, p. 287.
[137] *Ibidem*, p. 289.
[138] *Ibidem*, p. 287.

Prin urmare, locul lui Cănuță în literatura universală este asigurat tocmai prin felul în care scriitorul român scoate, din omul surprins în câteva momente ale vieții, un prototip uman. Mircea Tomuș observa pe bună dreptate că, de această dată, pe scriitor nu-l interesează natura unui tip social, „ci natura umană fundamentală”[139], în care vedem, nu doar noi, o intimă cunoaștere a sentimentului alterității. Așa cum am afirmat și în alte ocazii, dar mai ales în *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*[140], tipurile psihologice excepționale, care au revoluționat câmpul de imagini și de proiecții al literaturii universale, sunt generate de un veritabil exercițiu introspectiv. Cu alte cuvinte, don Quijote sau Ishmael, Ahab, protagoniștii dostoievskieni, pentru a numi doar câțiva dintr-un tablou extrem de vast, poartă semnele sau, mai degrabă, cicatricile vieții celor care i-au proiectat într-un exercițiu de arhitectură tipologic umană, dar și de travaliu psihologic. Critica literară neinteresată de această mizã, blocată în prăpastia care pare doar că desparte opera de creatorul ei, insistă să ignore orice posibilă punte care, odată găsită și explorată, aduce inevitabil un plus de lumină în ambele dimensiuni. Alteori se mulțumește doar să observe „puntea” și atât, cum este și cazul lui Ion Roman care afirma: „e în acest Cănuță ceva din felul de a fi al autorului, în orice caz un fir din revolta lui împotriva practicii vieții comune”[141].

Șirul evenimentelor nefericite, sau, mai corect, proiectate negativ asupra eroului, continuă, așa cum am afirmat, cu încercarea lui Cănuță de a-și găsi un rost în viață, muncind la băcan, „când mai bine, când mai rău”[142]. În rolul de angajat, ca și în cel de elev, tânărul erou, capabil să se integreze în rigorile unei munci relativ simple, adaptabil din toate punctele de vedere, prin urmare, inclusiv social, are parte de o nouă figură autoritară incapabilă de empatie și acceptare. Figura simplă și umană prin excelență, prin zbuciumul sau travaliul depus pentru cele mai mici sarcini, a lui Cănuță, întâlnește în băcănie un stăpân animat de

[139] *Ibidem*, p. 289.
[140] Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, vol. I, 2017; vol. II, 2018.
[141] Ion Roman, *Caragiale*, București, Editura Tineretului, 1964, p. 225-226.
[142] I. L. Caragiale, *op. cit*., p. 324.

o dimensiune inumană, pe care scriitorul o sugerează subtil, atunci când pregătește angajatului său un pachet pentru a fi transportat:

„... a încărcat un coș mare cu fel de fel de mezeluri și cu vreo douăzeci de sticle de vin, să le trimeață la un muștериu. Afară era polei grozav. Cănuță s'a aplecat și d 'abia a putut ridica greutatea pe loc limpede în prăvălie.
– N'o să aluneci cu el, mă? a 'ntrebat jupânul.
– De! jupâne; știu eu?
– O să-l poți duce?
– E greu...
– Haide! s'a răstit jupânul. Dar să dormi și să mănânci, știi? leneșule!
Cănuță a dat să ridice coșul și n'a putut. Jupânul ca să-l îmbărbăteze i-a dat un pumn în ceafă; pe urmă, jupânul și încă un băiat au ridicat greutatea și i-au pus-o lui Cănuță în cârcă"[143].

Preluarea, poate prea generoasă, a fragmentului nuvelei este menită să arate totuși felul în care scriitorul nu vrea să lase nicio îndoială în privința figurii dezumanizate a stăpânului, incapabil singur să ridice povara pe care i-o impune absurd tânărului său angajat. Tratându-l mai degrabă ca pe un animal, prin sarcina disproporționată complet, dar și prin „metodele" de impulsionare spre ridicarea pachetului, se dezvăluie, de fapt, adevărata natură a stăpânului, din aceeași categorie umană cu dascălul alienat de orice principiu pedagogic sau didactic. Prin urmare, tatăl, preotul, dascălul și acum stăpânul băcăniei, aparțin aceluiași grup alienat de scopul unei misiuni asumate sau impuse de grupul social, în orice caz, străine de practica sau de adevărata înțelegere a scopului ei. *Ratarea umană* sau *modelele corupte*, pe care Cănuță le întâlnește și care sunt complete în spațiul devenirii lor doar când își exercită funcția contagioasă în jur, se încadrează în aceeași ideologie dostoievksiană unde contextul formează sau de-formează comportamentul eroilor.

Evident, tânărul forțat să ducă o asemenea greutate, din cauza zăpezii și a condițiilor dificile de mers, dar și prin concursul ghinionului – o căruță trece în viteză și îl forțează să se ferească – cade și scapă pachetul. Nu durerea cauzată de căzătură ne interesează aici, cu

[143] *Ibidem*.

toate că scriitorul surprinde cum intensitatea ei „i-a secat sufletul”[144], nici momentul în care observă că toate sticlele s-au spart și curgeau „din fundul coșului ca dintr’o stropitoare ciuruită”[145], și nici dilema protagonistului prins între datoria de a livra marfa și realitatea incompatibilă cu ea: „cu cioburi de sticlă nu putea merge. Să fugă?”[146].

Frumusețea și adevărata dimensiune umană a lui Cănuță, autentică și eroică prin naturalețea și firescul logicii sale de bun simț, de o banalitate aproape orbitoare între tipologiile lui Caragiale, permanent animate de interese meschine și de ațele invizibile chiar și pentru ele, stă în hotărârea de a întâmpina consecințele accidentului său, sperând în tăcere într-o dreptate despre care trebuie doar să fi auzit câte ceva, pentru că de experimentat nu pare să fi avut ocazia vreodată. „Unde să se ducă?”, este surprins zbuciumul lui Cănuță, moral și așeptând în fiecare întâmplare a vieții sale un gest care să fie în armonie cu lumea așa cum o percepe el, „să se întoarcă la prăvălie!... N’are să-l omoare doar”[147].

Paguba de patruzeci de franci și apărarea slabă în argumente a băiatului aduc un abuz pe care Cănuță îl suportă cu stoicismul sisific, exersat deja într-o viață plină de reacții disproporționate: „și trage-i, și trage-i... I-a tras atâta, încât bietul Cănuță, după ce s’a ’nchis prăvălia, nici n’a mai mâncat. S-a culcat îmbrăcat...”[148]. Ca pentru a sugera doar, cât mai subtil, natura unică a personajului său, atins de arhetipul eroului, „*a treia* seară îl trimise iar cu marfă” (s.n.)[149], Caragiale construiește cu finețea celui care înțelege diferența dintre sentimentul sau conștiința greșelii, a păcatului chiar, și nevinovăție, inocență într-un sens profund, cadrul perfect pentru a produce un climax în percepția lui Cănuță. Ștefan Cazimir nota aici câteva observații, paradoxale, făcute chiar de Caragiale: „Istoria lui se poate asemăna cu istoria unui pahar care rabdă să-l umpli cu litra și pentru o picătură se supără și dă

[144] *Ibidem*.
[145] *Ibidem*.
[146] *Ibidem*, p. 325.
[147] *Ibidem*, p. 325.
[148] *Ibidem*.
[149] *Ibidem*.

pe-afară. Și lumea vede măcar ce se petrece cu paharul; dar lumea putea-nțelege ce se petrecea în sufletul lui Cănuță? Paharul stă de față; sufletul lui Cănuță sta ascuns și pesemne era prea mic, prea strâmt – dedea repede pe dinafară”[150].

Ștefan Cazimir observă că scriitorul, care îl proiectează pe Cănuță, se află în ingrata ipostază de a formula o teorie asupra propriei creații, fără a înțelege însă și profunda ei semnificație sau toate dimensiunile operei sale, „întrucât poate insinua ideea, până aici infirmată de atâtea ori și în dezacord cu sensul profund al nuvelei, că eroul ar fi realmente sucit”[151].

Următoarea sarcină primită, așadar, de tânărul angajat, se anunță diferită de ultima din toate punctele de vedere, încă de la început: „acum era coșul foarte ușurel”[152]. Sub imperiul amenințării și atenționării să nu mai spargă nimic, Cănuță pleacă animat de graba cu care trebuie să revină la băcănie, iar, între timp, acțiuni complet independente de voința sa conturează iarăși ceea ce devine încet și sigur singura marcă a destinului băiatului. Dar, o clientă intră în băcănie, face o comandă pe care o vrea transportată cu ajutorul unui băiat al băcăniei acasă. În absența unuia, cu toate că femeia intră în băcănie la scurt timp după ce protagonistul pleacă, „peste câteva minute vine ’n prăvălie o damă și târguiește fel de fel...”[153], băcanul, prins între nevoia de a păstra un client și frica de a-i da marfă cu împrumut, întreabă în mod expres de Cănuță.

Dialogul proprietarului cu femeia și incapacitatea lui de a gestiona direcția spre care acesta se îndreaptă, ofensând clienta care pleacă trântind ușa, se încheie cu apariția eroului, în cel mai potrivit moment pentru structura sa tragică: „orișicât, să lași să plece așa un mușteriu supărat, o damă, nu face pentru un negustor... Tocmai când se

[150] *Ibidem*, p. 327.
[151] Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 185.
[152] I. L. Caragiale, *op. cit*., p. 325.
[153] *Ibidem*.

gândea jupânul la asta cu părere de rău că s'a întâmplat, iacă-tă și Cănuță..."[154].

Intoleranța de care are parte protagonistul toată viața, dublată de dorința oarbă, specifică tuturor tipologiilor cu filon tragic și, cumva, artificială, de a defula, descărca asupra altuia o întreagă sarcină de trăiri și emoții specifice pulsiunii de moarte, descriu atitudinea proprietarului în momentul în care băiatul apare după ce comisionul a fost încheiat. „Șart! part! o pereche de palme fierbinți peste urechile degerate"[155] îl așteaptă pe Cănuță la întoarcere, după un scurt interogatoriu în care adevărul sau faptele interesează în prea mică măsură pe „judecător". Fidel tipologiei pe care a formulat-o, cel mai probabil, abia după ce a scris nuvela, Caragiale începe următorul fragment al vieții eroului său, confirmând și preluând tiparul de gândire colectiv, superficial, la adresa tipologiei umane propuse în text – „Desigur numai din pricina firii lui pe dos, i s'a părut lui Cănuță, două palme mult mai dureroase decât bătaia de deunăzi. Deunăzi, după atâta pisăgeală, se culcase fără să se plângă de șale și dormise ca o buturugă; acuma n'a putut s'adoarmă [...]. A plâns înfundat toată noaptea..."[156].

Scriitorul, ale cărui cuvinte sunt invocate de Ștefan Cazimir, și compararea cu istoria unui pahar care așteaptă și se revarsă doar pentru o picătură, nesemnificativă în comparație cu întreaga cantitate de lichid, suportată până la momentul de climax, par desprinse de contextul profund al nuvelei, acolo unde Cănuță posedă totuși, așa cum o face și Mîșkin, așa cum reușește chiar și Benjy, să observe derapajele morale, taxate cu un derivat al plânsului sau strigătului său, un sistem ideologic și moral imposibil de zdruncinat și de o maturitate asupra căreia avem foarte puține trimiteri și, în general, indirecte. Cănuță este sucit pentru că, așa cum am arătat în cazul tuturor celorlalte tipologii ale celor considerați proști, personajele din cercul întâi, de contact permanent, eșuează în procesul de receptare umană de bază, fiind incapabile de un exercițiu social fundamental, cum ar fi empatia.

[154] *Ibidem*, p. 326.
[155] *Ibidem*.
[156] *Ibidem*.

Singur, Cănuță nu poate explica și nu pare să înțeleagă natura supărării resimțite, în condițiile în care bătaia, așa cum observă și vocea naratorului, pare să-l fi afectat mai puțin față de cele două palme primite pentru ... ce? Sistemul valoric implicit, după care există și trăiește eroul lui Caragiale, este unul, în ciuda aspectului rudimentar, sănătos, prin structura lui fundamental morală, înrădăcinată în realitatea socială în care trăiește și care, inevitabil, se guvernează după legi și măsuri cuantificabile. Primul accident, în condițiile în care cel de-al doilea este unul fals, existent doar din perspectiva băcanului frustrat de incapacitatea de a servi un client, poate chiar supărat că îl pierde prin propriile abilități de comunicare, este unul real, iar prezența lui Cănuță în pierderea coletului spart, oricât de justificată de factori obiectivi, rămâne reală chiar și în cadrul unui univers potențial, care ar fi putut fi evitat. Astfel, prin directa sa implicare, jupânul iese în pierdere, indiferent de factorii pe care naratorul îi scoate în evidență pentru a sublinia nedreptatea în care trăiește Cănuță.

Însă, în al doilea episod, pentru că nu apare niciun accident de această dată, mai mult, eroul se asigură, după experiența trecută că alege cea mai sigură cale pentru a livra produsele, de pildă: „ – Am dat pe podul Mogoșoaii, jupâne; p 'în ulicioară alunecă"[157], provoacă mânia celui obișnuit deja cu a-și exercita puterea distructivă asupra celui „mai slab", în rol de *țap ispășitor*, facilitator al pulsiunii de moarte, prin exclusiva alegere a proprietarului băcăniei. Vorbim aici, evident, despre o alegere mai degrabă pe fond inconștient, lipsită de procesele cognitive care s-ar opune, rațional, oricărei descărcări de furie, indiferent de magnitudinea ei. Așa cum don Quijote devine, fără să-și propună și, poate, la fel de palpitant de discutat, fără să-și fi propus nici Cervantes, un obiect asupra căruia se descarcă, ceea ce psihanaliza a numit *pulsiune de moarte*, permițând astfel o formă cathartică socială, purificatoare și prin asta cu adevărat încărcată cu valențele creștine ale figurii lui Hristos, așa cum Mîșkin sau, mai târziu, Benjy, deține fără să știe un set de valori comportamentale, umane, care par să invite spre batjocură și ridiculizare, Cănuță nu se poate apăra, pentru că intuiția sau

[157] *Ibidem*.

inconștientul creatorului său știe că o atitudine de acest gen nu ar face decât să-l smulgă pe erou dintr-o tipologie a cărei puritate este egalată doar de profunzimea ei. Pasivitatea tipologiei „prostului" este una cu un câmp de manifestare socială, ca răspuns la atitudinea generală a grupului social din care eroii fac parte. Neobosita critică sau atitudine de superioritate a celor din grupul intim nu întâlnește aproape niciodată rezistența sau revolta celui stereotipizat, nedreptățit de judecata superficială a masei. Spunem „aproape niciodată" pentru că atât Cănuță, cât și Ghimpl, după cum vom arăta, au cel puțin un moment de revoltă, rezistență care, în loc să schimbe cursul vieții și să provoace ieșirea dintr-o matriță morbidă de existență, nu face decât să o prelungească, oferindu-i o continuitate care confirmă prezența conceptului de *destin tragic*. Mîșkin se lasă și el furat, nu o singură dată, de felul atât de ciudat de a fi al lumii pe care o regăsește când revine în Petersburg, curios până spre limita bunului simț, absent în dialog și distras de la persoana celui cu care se află în proces de comunicare. Sub forme diferite, personajele, din tipologia care ne interesează aici, se află cel puțin o singură dată într-un Ghetsimani interior, atinse de natura contagioasă a gândirii și a modului de percepere general, comun.

Pentru Cănuță, figura maternă își găsește un substitut în cea a bunicii, care nu face decât să poarte, sub altă formă, mesajul grupului din care se retrage eroul, ca un magnet supus permanent unei forțe de respingere a cărei putere nu o mai poate suporta uneori. Refugiat și de această dată la bunica sa, Cănuță plânge, din nou, într-o scenă care poate fi receptată prin întregul său spectru metaforic, doar printr-un exercițiu de participare empatică la scena propusă de Caragiale. Lectura activă, prin preluarea tipologiei propuse, ca arhetip uman, din interiorul căreia izvorăște asumarea tăcută a unei vieți definite de batjocură și nedreptate, pare singura sau, în orice caz, cea mai potrivită pentru a observa o temă inoculată cu subtilitate de scriitor celor câteva pagini ale nuvelei: normalitatea sau viața sunt, de fapt, încărcate cu toate valențele morbide ale intoleranței și ale gândirii care stereotipizează. „A vrut bunica să-l mustre, să-l îndemne la supunere", descrie Caragiale felul în care bătrâna nu face decât să devină promotorul aceluiași sistem de

credințe, „ba, că așa bate stăpânul, să'nvețe băieții minte; ba, că trebuie să aibă copilul răbdare dacă e la stăpân: că dacă n'a vrut să'nvețe carte și nici la stăpân nu vrea să stea, atunci ce să facă cu el? s'ajungă vagabond, ori pungaș, ori să se prăpădească pe drumuri..."[158]. Bătrâna, rezervor al înțelepciunii grupului, simbol al tuturor elementelor culturale imateriale de credință, gândește ca, peste tot, în întreaga operă a lui Caragiale, în roluri, mărci sau măști sociale, în afara cărora există doar devianța sau derapajul comportamental, o altă formă de manifestare a alterității. Literatura universală oferă pentru cele două roluri valorizate negativ de bătrână, vagabond și pungaș, exemple de o complexitate care pune în discuție implicit natura libertății și ruperii de structurile fixe ale societății (casă, familie) sau pe cea a încălcării regulilor acceptate în general pentru beneficiul majorității.

Bunica lui Cănuță nu este însă doar *un alt* reprezentant al lumii în care băiatul încearcă să-și găsească un rost sau un sens: este o prezență de natură simbolică, menită să completeze tabloul vieții eroului în același fel în care feminitatea există peste tot acolo unde tipologia psihologică a prostului este descrisă. La don Quijote, Mîșkin sau Ghimpl, evident, și în cazul lui Benjy, personajul feminin, așa cum am afirmat deja, reprezintă metoda, aparent, intuitiv găsită de toți scriitorii, de a evidenția profunzimea arhetipală sau mitică a eroilor proiectați în text. Analiza jungiană a figurii zeiței Kore, mamă și fată, în același timp, este tratată de Caragiale într-o manieră oarecum unică dacă avem în vedere constanta prezentă în imaginarul specific literaturii universale. În timp ce, la ceilalți scriitori, Kore, ca arhetip feminin, poate fi identificată în același personaj, la Caragiale putem discuta despre figuri diferite. Imagoul matern al bătrânei, empatic și în lacrimi când realizează că fuga celui abuzat pe nedrept, de această dată, de stăpân, coincide cu ziua lui de naștre, „când alți copii cine știe ce bunătăți și ce mângâieri au la ziua lor"[159], este completat de cel al soției, pentru că, după multe experiențe care îi confirmă rolul de *sucit*, în câmpul muncii, dar și în politică, întotdeauna cu alegeri care-i interzic

[158] *Ibidem*, p. 327.
[159] *Ibidem*.

reușita sau succesul, așa cum sunt ele înțelese convențional, „i-a venit și lui ceasul și s'a însurat ca toată lumea”[160].

Imagoul matern în cazul nuvelei *Cănuță*, *om sucit* propune mai degrabă o figură proteică, formată din mai multe dimensiuni ale aceluiași arhetip al zeiței Kore. Eroul trăiește între figuri materne sau figuri de iubite, dar tipologiile sunt lipsite de conținut sau de esența specifică, vizibilă în dinamica socială. Așa cum lui Mîșkin îi par interzise, din motive care țin mai degrabă de structura interioară, decât de natura bolii sale sau a societății în care încearcă să se integreze, relațiile erotice sau chiar și cele care ar putea sugera o asemenea legătură (parțial și prin structura infantilă, de inspirație creștină, a protagonistului care are nevoie, în primul rând, de o figură maternă, de un obiect al investirii libidinale care să fie salvat și, în ultimă instanță, de tipologia iubitei), Cănuță se integrează în aceeași categorie din care mai face parte și don Quijote, ca prototip al personajului masculin complet privat de dimensiunea erotică. Cu toate că se află în proximitatea figurii materne sau a iubitei, eroul proiectat de Caragiale nu are acces la niciuna dintre trăsăturile specifice figurii materne sau iubitei, soției: „l-a înșelat la început soacră-sa, nu i-a dat zestrea făgăduită – el a zis și n'a prea zis ceva. L-a înșelat nevasta întâia oară – el a zis prea puține. A doua oară – n'a zis nimic”[161]. Trebuie să remarcăm, în acest punct ajunși, că nu inteligența este cea pusă în discuție sau sub semnul îndoielii privind figura lui Cănuță, ci capacitatea lui de a gestiona sau de a administra orice element al registrului economic (și avem aici deja exemple / personaje despre care am vorbit în mod direct, similare sau identice în abordarea dimensiunii economice[162]), alături de

[160] *Ibidem*, p. 328.

[161] *Ibidem*.

[162] Îi revedem, mai întâi, pe Gargantua și Pantagruel sau Panurge, consumând fără să apară, în niciun moment, nici la părinte, nici la copil, preocuparea pentru felul în care produsele, mâncărurile, devin simboluri ale pulsiunii de viață, alese strălucit de Rabelais, pentru a sublinia substratul psihologic al secolului în care a trăit, apoi pe don Quijote, gata să-și abandoneze avuția și gospodăria, făcând-o chiar pentru a-și asuma un rol cu mult mai important pentru comunitatea pe care o reprezintă, dar și pe Mîșkin intrat în posesia unei

o alegere asumată în privința unei comunicări din a cărei structură pare să lipsească orice seamănă a conflictualitate. Spunem „pare” pentru că, dacă acceptă derapajele soției sau minciuna, înșelăciunea din partea soacrei, tânărul soț mai „revarsă” încă o dată paharul răbdării sale, după cum a făcut-o în fața dascălului asupritor și a jupânului care proiectează asupra lui eșecul și propria neputință.

Structura interioară a celui care înțelege foarte bine înșelăciunea sub toate formele ei, dar care alege să vorbească despre asta într-o manieră pasivă, privată de un discurs firesc al reacțiilor umane, prin care să ceară sau să acuze, condamnând figurile golite de orice conținut moral sau etic, considerăm că poate fi înțeleasă și integrată într-un sistem de semnificații prin intermediul lui *imago Christi*, arhetip al salvatorului dedicat misiunii sale de a iubi și a mântui cu un preț final care înseamnă însăși viața. Așa cum îl descrie scriitorul, „a zis și n’a prea zis ceva”, „a zis prea puține” sau „a doua oară – n’a zis nimic”, Cănuță este totuși tipul uman care, atunci când se impune o explicație sau prezența cuvântului, nu ezită să-l folosească. În acest sens, dascălul și jupânul pentru care lucrează, numit absolut sugestiv de bunică „stăpân”, reușesc să obțină, în condițiile unei nedreptăți proiectate constant asupra băiatului, o anumită formă de rezistență sau apărare prin intermediul cuvântului. În schimb, în viața de familie, în relația cu soacra și soția sa, eroul lui Caragiale, în ipostaze care, altfel, ar genera în condițiile unor tipologii clasice, comune, suficiente cuvine pentru nuvele întinse pe destul de multe pagini, tace sau vorbește foarte puțin. Este, fără îndoială, o componentă cel puțin neobișnuită a tipologiei psihologice descrise de Caragiale și care considerăm că ar putea fi integrată într-un sistem de semnificații doar prin intermediul felului în care tăcerea, ca atitudine sau filosofie de viață, a fost percepută și valorizată de grupurile umane, în general sau în România.

Tăcerea lui Cănuță poate fi pusă față în față, ca atitudine asumată, cu scop moralizator, cu cea a mamei lui Nică, copilul Ion Creangă, prins la scăldat și pedepsit prin exact atitudinea opusă celei

moșteniri din care împarte, fără nicio reținere sau îndoială, tuturor celor care vin să-i ceară, pur și simplu.

așteptate – în loc de ocară și bătaie, vorbă bună și cât se poate de puțină. Fini cunoscători ai naturii și ai particularităților specifice limbajului românesc și ai viziunii colective despe viață, membrii grupului *Junimea* au fost în contact permanent cu tot ce înseamnă fond cultural imaterial sau format prin intermediul structurilor fixe, al proverbelor și al vorbelor „de duh" privind marile teme ale vieții. Antologia de proverbe adunate și organizate de George Muntean reprezintă o parte relevantă a credințelor care asociază, la nivelul percepției colective, tăcerea sau absența cuvântului în mod pozitiv, după cum, la polul opus, râsul, așa cum am arătat și în *Antropologie și comunicare interculturală*, pentru cele mai multe dintre societățile arhaice, evocă mai degrabă o slăbiciune a caracterului sau a proceselor cognitive, de înțelegere a lumii. Altfel spus, mai degrabă prostia este corelată de culturile lumii cu râsul, decât cu absența cuvântului și tăcerea, ca atitudine asumată în mod conștient. George Muntean trece, printre proverbele și exemplele de înțelepciune colectivă strânse în volumul *Proverbe românești*[163], exemple mai mult decât grăitoare dacă vrem să găsim semnificația tăcerii în accepțiunea colectivă, dar să și intuim una cu referire la cea a lui Cănuță. „Cel ce tace/ Merge-n pace;/ Cel ce vorbește/ mai mult zăbovește"[164], spune una dintre vorbele „înțelepte" ale poporului român, după cum „Dacă tac și le dau pace,/ Șapte sate n-au ce-mi face"[165]. Din aceeași categorie a tăcerii care ține în siguranță omul, am găsit și „Gura tăcută/ Nu umblă bătută"[166].

Dar, în privința tăcerii mai există, evident, la fel ca în cea a zgomotului, deci a vorbitului, o importantă dimensiune care se referă la contagiune și la modul în care atitudinea poate fi și este, de obicei, preluată într-un lanț nesfârșit care o susține peste generații: „Când nu tace o gură, nu tace o lume întreagă", sau „Când nu tace unu, nu tac nici cei mai mulți"[167].

[163] *Proverbe românești,* Antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1984.
[164] *Ibidem*, p. 67.
[165] *Ibidem*, p. 107.
[166] *Ibidem*, p. 147.
[167] *Ibidem*, p. 89.

În opoziție cu vorbitul, ori cuvântul rostit, tăcerea evocă în mod vădit o responsabilitate pe care individul o înțelege, demonstrând astfel calități din cele mai apreciate în orice sistem cultural sau religios. Dacă vorbitul cere, în mod normal, cel puțin un interlocutor sau mai mulți, caz în care numărul mare al oamenilor atinși de cuvântul eliberat prin rostire cere o responsabilitate și o înțelepciune pe măsura grupului care intră în contact cu emițătorul, observăm, prin intermediul proverbelor românești, cât de mult valorează tăcerea, prin importanța acordată cuvântului, dacă el ajunge la ceilalți printr-un emițător conștient de rolul său: „Ori taci, sau zi ceva mai bun decât tăcerea”[168], sau „Tăcerea, răspunsul celor înțelepți către cei nebuni”[169].

Ca urmare, printre elementele care permit contactul social, la orice nivel, se află, conform oricărei scheme de comunicare, principalele canale prin intermediul cărora mesajul poate fi emis sau recepționat: ochi, corelat și de dimensiunea nonverbală și de tactil, auz, miros și aparat fonator.

Astfel, „Să auzi, să vezi și să taci, dacă vrei să petreci cu pace”[170] sugerează atitudini pasive, de preluare a stimulilor și a informațiilor emise permanent, cu atât mai mult cu cât *auzul* sau *văzul* par să-și găsească echivalentul în *tăcere*, și nu în folosirea cuvântului. În același sens, imperativul care se formulează indirect privind exprimarea orală, cum ar fi „Vorba puțină și mâncarea puțină niciodată nu strică pe om”[171], devine o filosofie de viață care pare abordabilă doar pentru o categorie deosebit de restrânsă de oameni.

Înțelepciunea poporului cere totuși ghilimele care să încadreze cuvântul *înțelepciune*, pentru că intuiția și experiența grupului, slab educat de cele mai multe ori, supus gândirii de tip stereotip și superstițios, practicând o gândire colectiv, primar, se îndepărtează adesea de la normele morale, stabilite și ele la limita suportabilă dintre profan și sacru, sugerate insistent de filonul religios. Astfel, formule de tipul

[168] *Ibidem*, p. 223.
[169] *Ibidem*, p. 268.
[170] *Ibidem*, p. 248.
[171] *Ibidem*, p. 301.

„Mai bine să taci decât să spui drept”[172] sau „Mai bine să-ți pară rău că ai tăcut decât că ai zis”[173] descriu, într-o formă subtilă, zbuciumul specific oricărei comunități atunci când un mesaj poartă, cum o face de cele mai multe ori, o încărcătură dublă, prin care se pot specula sau identifica valențe pozitive, dar și negative. Aproape în sens primitiv terapeutic, sugestia de a păstra cuvântul sub tăcere, față de posibilitatea ca el să producă efecte greu identificabile în momentul în care este eliberat prin rostire, se leagă intim chiar de finalul vieții lui Cănuță. După cum și „De n-ai bani nu lua zestre; ca să nu-ți zică: taci tu să vorbesc eu!”[174] pare să arate felul fidel în care eroul lui Caragiale trăiește și se orientează totuși într-un cadru de înțelepciune care, doar prin cel mai superficial și obtuz filtru de percepție, poate trece drept „prost”, „idiot” sau „sucit”.

Nu în ultimul rând, se cuvine să mai facem o precizare cu privire la natura neobișnuită a tăcerii asumate de Cănuță sau care îi caracterizează felul de a se raporta la soacră și soție. Astfel, în felul pasiv de a primi înșelăciunea și minciuna, găsim un corespondent fidel lipsei de acțiune a ciobănașului din balada pastorală *Miorița* care, chiar dacă se folosește de cuvinte, nu își alterează comportamentul după ce află de complotul celorlalți. Dacă mergem pe urmele lui René Girard[175], atunci când discută despre felul contagios și profund destabilizator al răzbunării, mai ales pentru comunitățile cu trăsături primitive, arhaice, ne plasăm în proximitatea unei posibile explicații pentru un comportament în mod esențial atribuit eroilor atinși de *tipologia psihologică a prostului*. Pantagruel acceptă duelul fără cuvinte mai mult împins de natura imperativă a provocării primite și mai puțin în mod conștient, chiar dacă, imediat după acceptare, sunt sugerate atât regretul, cât și îngrijorarea. Pe de altă parte, Don Quijote trăiește într-o realitate care pare, de fapt, o continuă stare de sugestie hipnotică, unde informațiile sau stimulii din exterior sunt integrați pe loc într-un sistem

[172] *Ibidem*, p. 184.
[173] *Ibidem*, p. 185.
[174] *Ibidem*, p. 119.
[175] René Girard, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995, p. 19-21.

simbolic, de semnificații care par să descrie mai degrabă activitatea onirică, deci inconștientă. Îl vedem și pe Mîșkin, primind insulte și ironii cu o pasivitate implacabilă și imposibil de perturbat, izvorâtă dintr-un sistem ideologic despre care nu primim nici măcar cea mai mică sugestie, în afara celor facilitate de receptarea psihocritică și care aparțin, evident, creatorului.

Așadar, sublimul figurilor asupra cărora ne-am aplecat în acest capitol, inclusiv a protagonistului primului capitol al romanului *Zgomotul și furia*, purtat de voința celorlalți sau cu indiferență față de prezența sa umană, până la momentul imploziei atât de zgomotoase, stă în componenta antropologică a tăcerii lor, a lipsei de acțiune sau de reacție în fața unei forțe care, de cele mai multe ori, este valorizată negativ, orientată spre distrugere. René Girard este printre primii cercetători ai imaginarului și ai culturii colective, puternic încărcate de arhetipuri, care au arătat cum agresiunea, sub orice formă s-ar manifesta, de la cea de limbaj până la cea fizică, poate distruge, prin promovarea ei ca exemplu uman, orice comunitate. Absența replicii sau a răzbunării, prin orice mijloc, stopează un comportament care este orientat exclusiv spre pulsiunea de moarte, după cum reușesc să arate, cu o atât de mare finețe și înțelegere a dimensiunii psihologice, scriitorii atunci când descriu literar anatomia nevoii de a certa, batjocori, înșela sau lovi. Reflexul de apărare este suprimat la eroii asupra cărora ne-am orientat în capitolul de față, tocmai pentru a nu permite contagiunii comportamentului, pe care îl suportă, să se manifeste sau să acționeze asupra lor și, implicit, asupra lumii. Împotriva unui flux aparent de neoprit, format din toate slăbiciunile umane care prind formă de manifestare prin intermediul singurei metode de a canaliza frustrările, se ridică un adevărat baraj care, așa cum urmează să arătăm, cedează parțial uneori sub presiunea exercitată de destinul tragic, în scene care surprind complexitatea psihologică a oricărui sistem ideologic sau filosofic.

Vom aminti, aici, cum interesele meschine, atât de omenești, care îl mână pe Sancho Panza sau îl fac să rămână alături de cavalerul proiectat de Cervantes au darul de a sublinia, ori accentua, și mai bine felul în care don Quijote devine, dintr-o dată, simbolul sau însăși defi-

niția *alterității*. Iubirea, sub toate formele ei, mai ales purtând marca patologicului, alături de interesele financiare sau sociale, oferă prilej de manifestare violentă, pe cale verbală, după cum am mai discutat, față de cel care vede și se raportează complet diferit la iubire sau la statutul social. Ironiile sau glumele, la limita ofensei și care-l plasează permanent în ipostaza „prostului" pe prințul Mîșkin, pot ajunge chiar să deruteze pe cel mai atent și mai abil dintre lectori, construind imaginea unui tânăr cu adevărat atins de o boală, care îi afectează capacitatea de a gândi sau funcționa logic. Alteori, nevoia de a compensa generează o formă a agresivității, ca în cazul lui Caragiale și în cel al lui Faulkner, unde neputințele sau problemele personale (jupânul nu este capabil să treacă peste neîncredere și pierde, astfel, o clientă, iar dascălul este deja supărat, încruntat, când intră la clasă), sau, pur și simplu, dorința de putere (și, aici, scriitorul american reușește să construiască tipologii psihologice de o coerență aproape totală atunci când îl pune pe Benjy în puterea unor copii, pentru care *controlul* și *libertatea* reprezintă doar idei, abstracțiuni interzise cultural) oferă prilej pentru manifestarea arhetipului prostului în literatură.

Tace cât tace și Cănuță și Benjy! Relevant pentru economia acțiunilor simbolice și a universului construit de scriitori este nu numai momentul și felul în care eroii rup codul tăcerii asumate, ci și ce anume declanșează nevoia de a se integra, alături de majoritatea în mijlocul căreia trăiesc, într-o singurătate absolută uneori? *Postul* și *tăcerea* atât de importante pentru un adevărat cavaler rătăcitor, susținute și asumate, evident, într-o manieră mai degrabă declarativă și doar la nivel verbal de don Quijote, evocă întocmai aceleași dimensiuni despre care ne-am hotărât să discutăm și acum în raport cu personajul lui Caragiale. Aproape niciodată nu reușește cavalerul lui Cervantes să vegheze așa cum își propune, gândindu-se la domnița inimii sale, ca într-o rugăciune imposibil de perturbat, consumând doar alimente foarte puține, oferite de natură, într-o tăcere care este menită să-i completeze rolul. La Dostoievski, dacă ar fi să avem în vedere doar cadrul lumii în care apare Mîșkin, tăcerea este cea care permite gândirea și aprofundarea unei idei: prințul considerat și perceput ca un idiot de toți ceilalți, este adesea suprins ascultând în tăcere, ceea ce i se spune în mod direct sau

asistând la un dialog, aparent într-o manieră pasivă. Scriitorul rus investește narativ, metaforic, în această dimensiune din care cuvântul sau comunicarea orală, cel puțin, este suspendată temporar, dovedind, și de această dată, profunzimea unor observații care au rămas ca reper pentru câmpul literaturii universale.

De pildă, între *un minut* și *un moment* de tăcere, nu doar diferențele sunt vizibile, puternic înrădăcinate în realitate până la urmă. Dostoievski face o adevărată știință din felul în care se tace, dar, la fel de important, perioada de timp, în care cuvântul este lăsat să-și producă efectele, este căutată ca formă de manifestare externă, vizibilă, a înțelegerii și a cogniților superioare. Vorbind cu Mîșkin despre Nastasia Filippovna, Rogojin este descris tăcând un minut întreg. În altă parte, elemente ale naturii simbolice, străine de viață și de pulsiunile specifice ei, generează o nevoie mai mică de tăcere, astfel încât atât de umanul, bio-instunctualul Rogojin își acordă doar un moment, așa cum îl descrie Dostoievski, pentru a privi un tablou cu care este familirizat. „Momentul" de tăcere, complet diferit de „minutul" care devine pentru universul narativ dostoievskian o prăpastie peste care cu greu se poate trece și doar în urma unei aparente inițieri care presupune atât psihologia individuală, cât și cea socială, nu trebuie corelat cu procese cognitive inferioare sau superficiale. Dimpotrivă! Rogojin și Mîșkin se angajează în fața tabloului pe care primul îl contemplă pentru o clipă doar, într-o adevărată dezbatere privind natura crdinței și a existenței lui Dumnezeu. Pe de altă parte, Mîșkin rămâne probabil în amintirea oricărui lector prin personalitatea lui în seara petrecerii, unde sparge și prețioasa vază a familiei Epancin. De la ascultarea sa activă, formă a unei tăceri care suspendă cuvântul, dar nu și implicarea în grupurile care discută și dezbat, fiind descris ascultând în tăcere absolută și râzând sincer, doar atunci când și ceilalți o făceau, prințul se aventurează în susținerea unor ipoteze și teorii cu o înflăcărare care duce la spargerea obiectului de decor, dar și la una dintre puținele crize convulsive surprinse în roman și prezentate permanent ca potențiale sau ca marcă a unui trecut de care a reușit să se desprindă în străinătate.

Tăcerea, pentru Dostoievski, este parte a unui sistem social cât se poate de complex, care imită realitatea, redându-i natural forma în

cadrul narațiunii, aparent fără niciun fel de efort. Absența cuvântului generează o încordare a atenției, fie în direcția celui care vorbește, fie spre interior, acolo unde ecourile sociale provoacă unde și reacții asupra cărora doar liniștea ne sugerează că protagoniștii s-au oprit. Dar tăcerea mai este și „grea", pentru lumea personajelor proiectate de scriitorul rus, sau provoacă o anumită neliniște care poate prinde forme cât se poate de diverse, adică irită, ofensează, sperie, ascunde, încurajează sau generează speranță.

În tăcere există și o formă de evadare sau, după caz, de evitare a unui conflict, cel puțin incomod. Este cazul capului familiei Epancin care, față în față cu soția sa, nu face decât să confirme sau să respecte un model de comunicare specific celor care își asumă tăcerea în mod deliberat. Pentru că omul este construit, dincolo de aparatul său fonator, prin stimulii globali ai societății moderne, aproape exclusiv pe nevoia (citită aici mai degrabă cu sensul de compulsie) de a *se comunica* prin cea mai la îndemână metodă rămasă, cea verbală, orice tentativă de a pune frâu reflexului de a vorbi, sau chiar atunci când tăcerea maschează culpabilitatea și ascunde la propriu pe cel cu o conștiință încărcată, părând sortită eșecului. Sau unei forme de eșec, pentru că tăcerea pare să fie mai mult o construcție care ține fie de utopic, fie de ireal, la modul cel mai simplu.

Orice vine, după tăcerea asumată, pare să fie, la fel ca atitudinea și dorința de a suprima cuvântul, artificial și nefiresc sau contaminat de însăși motivul pentru care tăcerea a fost însușită de la bun început. Astfel, Generalul Epancin respectă tiparul unei scheme de comunicare încercate mai întâi de Mîșkin, în seara când sparge vaza. După o tăcere prin care se eschivează, ambii se lasă purtați, printr-un reflex imposibil de stăpânit, de cuvinte și de idei surprinzătoare chiar și pentru statutul ori rolul lor social:

> „Dar dacă dimineața el putu să scape prin tăcere, seara în schimb, când rămase între patru ochi cu Lizaveta Prokofievna, văzându-se nevoit să vorbească, dădu drumul deodată, cu un curaj neobișnuit, la câteva idei destul de năstrușnice"[176].

[176] F. M. Dostoievski, *Idiotul*, p. 671.

Vom aminti, tot în acest context, că și David Le Breton susținea că „Abținerea de la cuvânt [...] exprimă adesea încercarea de a păstra controlul asupra interacțiunii”[177] sau, mai poate sugera „un mod de apărare, de control de sine”[178], ceea ce pune atitudinea lui Cănuță și într-un context de natură simbolică. A spune prea puține sau a nu spune nimic sugerează aceeași alegere, conștientă sau, în mod reflex, aleasă, pentru a marca, în singurul fel posibil și accesibil celui în fața căruia tace, că derapajul sau nedreptatea suferită descrie pe cel care greșește, și nu pe cel față de care se greșește. „Taci să tac, să ne fie casa casă și masa masă”[179], mai spune un alt proverb românesc, cu variante similare în aproape toate limbile și care propune o formă de acceptare necondiționată pentru ca valoarea familiei sau a traiului în comun să poată fi păstrată.

Așadar, se valorifică ideea de unitate prin toleranță și cea prin împărțirea tăcerii, văzute aici prin intermediul dimensiunii lor de travaliu, puțin comode omului. *Unitatea* invocată mai sus poate fi discutată și prin faptul că este un reflex social sau, mai degrabă, un deziderat specific tuturor societăților și civilizațiilor cu trăsături moderne. Unitatea celor doi, obținută prin intermediul tăcerii, anunță un principiu universal care, prin contagiune sau pur și simplu prin puterea exemplului, ar trebui să devină specific unui grup din ce în ce mai larg, de la familie, la comunitate și lume.

Prin eșecul lui Cănuță, supus destinului tragic prin neobosita proiecție a rolului de sucit care acționează asupra sa, putem vedea mai clar și motivul profund pentru care „rătăcirea” unui cavaler, a lui don Quijote, se leagă doar astfel, prin fiecare om și grup atins, de un exemplu care nu reușește să-și atingă ținta, trece întotdeauna pe lângă conștiințele incapabile, alienate, poate chiar structural construite și condiționate pentru a nu înțelege.

La fel, zgomotul insuportabil emis de Benjy anunță, în primul rând, eșecul înțelegerii grupului intim și, apoi, a celui extins. Există nu

[177] David Le Breton, *Despre tăcere*, traducere de Constantin Zaharia, București, Editura All Educational, 2001, p. 85.
[178] *Ibidem*, p. 86.
[179] *Proverbe românești*, p. 267.

doar o semnificație a zgomotului, ci, mai ales, una a tăcerii și a felului în care eroii din tipologia prostului și-o asumă, de cele mai multe ori, în sens ritualic.

Un alt *moment de trecere*, cel puțin așa cum îl prezintă scriitorul, este cel al divorțului înaintat de Cănuță. Dacă nașterea sa este asociată debutului postului considerat de tradiția creștină ca fiind cel mai greu și mai anevoios, nu căsătoria, ci despărțirea, de această dată, găsește eroul lui Caragiale tot în prag de sărbătoare, „la Blagoviștenii", și tot în fața registrului culinar: „a făcut ce-a făcut și din toată sărăcia a cumpărat un crap mare și borțos, ceva rar: patru chile și plin cu icre"[180]. Înainte să ne referim la felul în care femeile îi pregătesc peștele, de unde apare și surprinzătoarea decizie pentru divorț, se cuvine să ne aplecăm peste universul simbolic al lui Caragiale sau al creației sale.

Astfel, un element fundamental al vieții, cum este mâncarea, încărcat cu multiple semnificații culturale, parte a oricărei comunități care împărtășește, prin ea, un sistem ideologic și de credințe, este asociat de scriitor celor două momente de trecere ritualică a eroului prin viață. Dacă în sens tradițional nașterea și moartea sunt completate de ritualul nupțial, pentru Cănuță, cu stigmatul primit, încă din naștere, de *om sucit*, divorțul pare să devină etapa esențială dezvoltării sale și integrării în comunitatea din care face parte. Nu regula și normalul reprezintă reperele vieții eroului, ci opusul sau, în orice caz, un drum pe lângă ele, pe care pășește cu șovăială ca într-un proces veritabil de experimentare și descoperire a lumii și a vieții. Dacă mâncarea face parte, și ne referim aici la perspectiva arhaică specifică zonelor folclorice românești, cu toate că adesea concluziile sau ipotezele privesc grupuri mult mai extinse de oameni, cu diferențe majore în ierarhia câștigurilor culturale, civilizatoare, din câmpul celor mai intime procese sociale, de apropiere și de conectare, aproape de identificare cu grupul, se cuvine să aplicăm peste textul lui Caragiale un aparat care să recunoască și să pună în valoare fie simbolurile, fie acțiunile simbolice atât de străine criticii în general. Încurajați de considerațiile unor mari scriitori și critici din spațiul cultural românesc, cum ar fi Eliade sau

[180] I. L. Caragiale, *op. cit*., p. 328.

Marino, de formule critice care pun simbolul în linie directă cu înțelegerea, prin urmare, într-un cadru imperativ de analiză, vedem în asocierea deliberată sau, încă și mai palpitant de discutat, inconștientă, a lui Caragiale, un teren fertil pentru interpretare și analiză.

Fin cunoscător al pornirilor și reflexelor care animă spiritul românilor, pe care le ilustrează în tipologii vii și pline de vitalitatea unei realități perfect transferate în imagini, scriitorul știe că registrul alimentar pentru români este și rămâne câmpul unor manifestări sociale și, în egală măsură, psihologice. Și aceasta pentru că, în cadrul oricărei comunități cu trăsături arhaice, bunul considerat a fi cel mai de preț ca parte a procesului de socializare, imperios folosit cu prilejul unei vizite sau ocazii festive, este mâncarea. Niciodată, în absența unui cadru imaginar complex, plin de tabuuri și de reguli, după cum o arată literatura română sau cea care se folosește de imaginea familiei de țărani români, strânși în jurul focului ori a mesei, nu poate fi invocată dimensiunea socială a alimentelor consumate în mod organizat.

În prag de mare sărbătoare, din nou, la Buna Vestire, un alt moment ritualic legat de nașterea lui Hristos, figură pe care Caragiale se pare că o proiectează insistent în relație cu tipologia lui Cănuță, eroul duce acasă un pește și „a rugat pe navastă și pe soacră să i-l facă umplut la cuptor cu stafide și coconari. Femeile, din una'ntralta, mai cu treabă, mai cu vorba, au uitat să scoată peștele la vreme. Când l-a dat la masă – sfarog"[181]. Este momentul în care protagonistul își pierde răbdarea sa de netulburat și fără nicio vorbă împotriva soției sale, totuși, „a pornit divorț a doua zi cu probe de altădată"[182]. Nu zestrea și nici infidelitățile soției cer sau permit sistemului de credințe al lui Cănuță un răspuns, o reacție care să echilibreze balanța relației sale de familie.

Mâncarea, în schimb, devine prilej de acțiune, prin resuscitarea tuturor probelor pe care Cănuță le are pentru a se despărți de femeie. Sărbătoarea, mai ales prin relația ei cu lăsatul secului, la nașterea sa și, acum, cu dezlegarea la pește, se pare că joacă în sine un rol important, despre care scriitorul preferă să lase indicii doar în manieră indirectă,

[181] *Ibidem*.
[182] *Ibidem*.

prin intermediul unei coincidențe care poate scăpa ușor oricărui lector. Pentru că, mâncarea este și cea care, într-o formă cât se poate de directă, a împiedicat moașa să fie de față la nașterea sa, pentru că a petrecut prea mult și prea târziu lăsatul secului înainte de postul sărbătorii Paștelui.

Acum, cu prilejul altei dezlegări care anunță una dintre cele mai vechi sărbători închinate Fecioarei Maria, vestirea că va naște pe Fiul Domnului, Cănuță se găsește iarăși în fața registrului alimentar, dar și acum nu pentru a se bucura de el. Vom observa, așadar, că, printre rândurile scurtei povestiri, Caragiale interzice protagonistului său cele mai mici sau simple plăceri. Astfel, în școală găsește doar umilințe, la stăpânul pentru care lucrează, nedreptate, în familie indiferență și batjocură și, ca urmare, viața sa, redusă la aceste câteva repere, devine un lung șir de neîmpliniri pe care totuși le acceptă, cu această unică revoltă, „Ghetsimani" sau garanție din partea scriitorului că eroul său este, până la urmă, cu adevărat un om. În absența acestei porniri, prin care vedem nu că tipologia umană revarsă pentru o picătură nesemnificativă întregul pahar, ci dimensiunea profund simbolică inoculată textului de Caragiale: eroul ar fi devenit cu adevărat doar un *imago Christi* fără conflict sau zbucium interior, privat de latura sublimă a prezenței permanente și constante între cele două lumi – sacre și profane.

În armonie cu universul narativ și simbolic al sărbătorilor, puse aici în slujba semnificației și a metaforei, Caragiale vrea să se asigure că detaliul adus de ritualul sau de viziunea creștină nu se pierde, astfel încât, în momentul în care Cănuță se hotărăște să divorțeze, soția lui este însărcinată. Amănuntul nu are darul de a-l întoarce pe erou din decizia sa, indiferent în fața lamentațiilor soției sau ale soacrei și, „de mâhnire, femeia a lepădat la mă-sa și cât pe-aci să piară de boală și de mizerie"[183]. Există un puternic registru ironic al textului care apropie pe erou de imaginea sau de spectrul Mântuitorului, pentru a-l îndepărta apoi rapid. Atunci când are ocazia să acționeze, se manifestă și impulsul său pe care l-a exersat într-o viață de nedreptăți și de

[183] *Ibidem*.

stereotipii suportate în mod repetat: fuge de la școală, de la stăpân și, acum, în cele din urmă, din familia în care găsește același destin.

Freud ar analiza viața sau tipologia psihologică a lui Cănuță prin intermediul *pulsiunii de moarte*. Spunea părintele psihanalizei că

> „fenomene repetitive frapante se produc și în viața cotidiană, la persoane lipsite de simptome, care par urmărite de o soartă demonică: binefăcătorii părăsiți sistematic, cu ură, de cei care au beneficiat de gratitudinea lor, bărbați la care orice prietenie se sfârșește prin a fi trădați, îndrăgostiți care parcurg faze sentimentale cu cele mai diferite partenere și ajung inevitabil la același sfârșit”[184].

Fără îndoială că eroul lui Caragiale este un prototip uman despre care scriitorul a știut că scrie într-un sens mult mai larg, general. Jungian, arhetipul uman prezent și în literatura română prin Cănuță, are nevoie de prea puține traduceri pentru a se integra în vasta și atât de prețioasa literatură universală cu tipologiile ei psihologice imune la trecerea timpului. Ne este prezentat, în egală măsură, un model social, în care asupra unui singur individ se exercită o serie de trăiri specifice pulsiunii de moarte, din partea colectivului care, aparent, dintotdeauna și în multe matrițe simbolice, culturale, a avut nevoie de acțiuni purificatoare pe cale rapidă sau, în general, pe calea mai facilă, scurtă.

Dar modelul psihologic al lui Cănuță este și unul care poate fi înțeles tot prin intermediul pulsiunii de moarte, grație psihanalizei și propunerilor ei privind activitatea și viața inconștientă. Viața eroului propus de Caragiale este, fără îndoială, pe aceeași direcție aparent imposibil de perturbat, un lung șir de evenimente, aproape identice, atunci când vorbim despre relațiile lui sociale. Victimizarea lui, ca acțiune care vine din exterior, este posibilă doar printr-o tipologie care să permită întocmai o asemenea acțiune, prezentă și asumată într-o formă sau alta de eroul marcat de semnul lui Thanatos. Alegerile lui

[184] Sigmund Freud, *Dincolo de principiul plăcerii*, în *Opere*, vol. III, *Psihologia inconștientului*, traducere din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2000, p. 177-178; vezi și Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei, 2001, p. 73.

Formatted: Font: Not Italic

Cănuță, de a fugi de la școală, după ce suportă numeroase umilințe morale, de a-și părăsi jupânul, după ce este pălmuit pe nedrept, și de a divorța de o soție infidelă și superficială (pe care, se pare, că a luat-o împreună cu mama ei, deci cu soacra), pentru că i-a ars peștele la cuptor, arată, înainte de orice, dincolo de îndoială, anduranță și o capacitate de a rezista într-o realitate ostilă. Cu toate acestea, climaxul lui Cănuță este situat într-o zonă extrem de îndepărtată și puțin cunoscută grupurilor, la modul general: la capătul tuturor acțiunilor împotriva lui, acolo unde nimic nu mai poate nici măcar resuscita sau aminti de gesturile specifice lumii axate pe pulsiunea de viață. Astfel, în egală măsură, lumea, dar și Cănuță construiesc scenariile potrivite pentru suferință și abandon, în armonie perfectă cu nevoia colectivă de a încărca un singur individ cu toate slăbiciunile și defectele ei. Figură dramatică de tipul *imago Christi*, conștient și uman la modul sublim în revolta sa afișată în fața bunicii, atunci când pleacă de la școală sau atunci când plânge din cauza palmelor primite, pe nedrept, de la băcan, potrivit perfect, ca o mănușă, rolului cerut instinctual din partea grupului, Cănuță își revine după revolta care nu face decât să-i confirme tipologia, „Ghetsimani" interior de respingere a realității în care trăiește. Și Ghimpl are un moment de rătăcire, care trebuie înțeleas într-un univers valoric invers tuturor convențiilor și canoanelor.

Umilințele nu primesc aproape niciodată un răspuns sau o reacție: atunci când, însă, reacția apare, sub forme diferite, eroul din tipologia prostului nu rămâne niciodată constant în ea și nu o înzestrează cu nicio dimensiune revoluționară sau reformatoare, capabilă să-i impună o direcție nouă. Elemente mici, subtile, îl readuc pe calea bătătorită a rolului jucat magistral. Mîșkin se îndreaptă cu o siguranță absolută spre colapsul interior și spre imaginea idiotului, așa cum a fost văzut întotdeauna, don Quijote suferă pe patul său de acasă la fiecare întoarcere din aventurile sale interioare. Plecarea, însă, manifestarea comportamentului caracterizat de opinia obiectivă cu „smintit" sau „nebun", devine prilej de renaștere și de acțiune de fiecare dată. Pentru Cănuță, la ceva timp după evenimentul peștelui ars, care a dus la divorț și la pierderea sarcinii soției, o „întâmplare", care ascunde, de fapt,

prilejul de care avea nevoie destinul tragic pentru a reintra pe făgașul său, îl încadrează în tipologia sa specifică.

> „Într'o dimineață, când plecase după daraveri, Cănuță se'ntâlnește cu nevastă-sa, slabă, legată pe sub fălci; se plimba în piața Teatrului de colo până colo ca o desperată. O durea îngrozitor o măsea de sus. Fusese la dentist, dânsul dormea. Îl aștepta să se deștepte..."[185].

Ne interesează propunerea scriitorului, sau scenariul său narativ, într-un sens deosebit, cu atât mai mult cu cât, de această dată, indiferența sau întârzierea lumii cauzează neplăceri și suferințe și *altcuiva*, nu doar protagonistului. Ar fi o supralicitare a textului dacă am propune sau am discuta aici despre o contagiune dramatică sau chiar dinamică socială ghidată de un principiu moral care funcționează *pe pilot automat* și urmărește să echilibreze balanța tuturor nedreptăților provocate sau suferite. Cănuță, cel în jurul căruia se construiește întregul demers literar, are acum posibilitatea să se „vadă", în sensul în care se identifică în cea care îl înșeală și, la fel de grav în definitiv, îi arde peștele la cuptor.

Înșelatul presupune o participare dublă, teoretic, inclusiv existența unui scenariu sau plan economic dublu, dacă vorbim despre felul în care a fost înșelat de soacră. În acest sens, identificăm elemente care pot face obiectul unei analize, așa cum se poate discuta efectiv despre o vină posibilă, acceptată oricum de erou, și în cazul coșului pe care îl scapă, provocând pagube băcanului. Astfel, peștele uitat în cuptor și pentru care Cănuță pornește acțiunea de divorț sugerează clar și fără îndoială absența unor valori specifice și necesare traiului în comun. Durerea femeii, de această dată, susținută sau întreținută de un detaliu al lumii în care trăiește, ne arată încă o latură esențială a personajului masculin din tipologia celui considerat prost. Vedem acum un Cănuță care, chiar dacă a ratat șansa de a fi părinte, demonstrează abilități necesare rolului: toleranță, acceptare în ciuda unui istoric care ar putea fi valorizat negativ, empatie. Poate că în primul rând empatie, pentru că eroul lui Caragiale pare să fie în posesia unei informații

[185] I. L. Caragiale, *op. cit*., p. 328.

arhaice din propria viață atunci când află că somnul altuia cauzează o suferință inutilă fostei sale soții.

Cele două dimensiuni ale suferinței la femeie, vizibile acum pentru erou, în sensul unei oglindiri din fața căreia nu se poate sustrage, sunt de fapt singura cale prin care Cănuță o poate accepta, ca soție, din nou, pe cea de care a divorțat atât de hotărât: „– Ei, domnule doctor! zise femeia cu tonul cel mai blând al celei mai hotărâte scârbe de viață, după ce se clăti bine în gură... Câte supărări am eu, mă mir cum nu mi-a copt până acu și inima!”[186]. Nu are nevoie eroul de alte dovezi de dragoste sau de rugăminți, exersate deja de soacră în trecut, la momentul divorțului. Faptul că asistă la suferința reală a femeii și, mai ales, faptul că aceasta o recunoaște ca fiind veritabilă și constantă, provoacă în interiorul protagonistului o mutație vizibilă, prin care, din rătăcirea față de rolul său, regăsește o cărare mult prea cunoscută pentru a nu alege să meargă pe ea:

> „Cănuță nu mai fluiera. A plătit vizita doctorului. A plecat cu nevastă-sa. A tratat-o cu cafea cu lapte [...], că nu pusese femeia nimic în gură de trei zile. Pe urmă s’au suit amândoi într’o birje; au mers acasă, s’au împăcat și au trăit încă destulă vreme împreună”[187].

Pentru că, în universul de valori în care trăiește Cănuță, femeia nu greșește decât în ultimă instanță *față de el* și, mai mult, trăiește într-un derapaj moral *față de propriul sine*, *suferința devine limbajul comun*, necesar regăsirii celor doi, de această dată cu adevărat într-un cuplu care deja se află, în cele din urmă, prin exersarea durerii în ambele ei forme, fizică și spirituală, în echilibru.

Suferința, ca formă de existență și, în mare măsură, de limbaj, cu toate subtilitățile ei vizibile pentru cei care-i cunosc formele și semnele, generează în literatura universală tipologii psihologice de o complexitate care nu face, până la urmă, decât să arate natura introspecției, a sondării realizate de scriitori în morbidul care caracterizează umanul dintotdeauna. La fel, un limbaj dincolo de superficialitatea sau condiționarea lingvistică a unor cuvinte care poartă sensuri

[186] *Ibidem*, p. 329.
[187] *Ibidem*.

pervertite sau de care protagoniștii se simt adesea alienați, se instalează în toate romanele lui Dostoievski, de pildă, sau acolo unde suferința marchează existența tuturor. Îl propunem, de pildă, pe scriitorul rus cu figura lui Mișkin, dacă l-am ales pentru acest capitol ca exemplu, capabil să vadă suferința sau să o proiecteze, în egală măsură reală, în fotografia unei femei pe care o vede pentru prima dată. Sau pe Zola, cu lumea minerilor care se zbat între moarte și viață. Sau chiar prietenia puțin probabilă dintre Ishmael și Queequeg, despărțiți, în universul marin al lui Melville[188], de limbă și religie și, totuși, uniți în scene care sugerează, în absența cuvântului, existența unui limbaj interior exersat de ambii eroi prin relația ombilicală cu *alteritatea* pe care o și reprezintă.

Cănuță are, totuși, chiar dacă abia ultimele rânduri ale poveștii se referă la asta, și o viață socială, de fiecare dată paradoxală tipologiei prostului și straniu purtată, ca mască, asemeni unui palton prea mare sau prea mic, în orice caz, incomod și mai degrabă lesne de aruncat, decât de ținut. Subtil, Caragiale descrie felul în care eroul său a trecut totuși printr-o viață plină de oameni și nu printr-o construcție artificială, unde masa umană este una amorfă și fără trăsături specifice. Experiența nașterii, a școlii și a primei slujbe, sub stăpânirea băcanului, îi caracterizează viața prin intermediul suferinței de care protagonistul se leagă pentru a trăi destinul său tragic, de neocolit. La fel, abia în momentul în care și don Quijote se retrage acasă, apare boala și pericolul de moarte, dacă ar fi să ne raportăm, în paralel, și la figura cavalerului. Astfel încât, pentru Cănuță, îndepărtarea de la cărarea rolului său, spre normalitatea specifică socializării, este și cea care îi aduce moartea: „Într'o zi, dintr'un nimic, iarăși pentru un moft [intervenție evidentă a scriitorului care, ca de obicei în cazul tipologiilor universale, arhetipale, izvorâte din inconștientul creator, alege o explicație sau un argument pentru a susține structura interioară a eroilor proiectați și abuzează apoi de ele, în încercarea onestă de a oferi autenticitate figurilor umane printr-o existență care să se încadreze

[188] Vezi Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă,* în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962.

într-un tipar similar realității] – ceruse împrumut o mică sumă unui prieten pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mai mult..."[189].

Prin urmare, eroul lui Caragiale are și un altfel de parcurs prin viață, din nou, pe aceeași direcție ideologică și comportamentală cu tipologia prostului. Motivul banilor, dacă ar fi să discutăm despre o mare temă prin intermediul căreia se construiește adevărata dimensiune a celui considerat prost, prezent la don Quijote prin Sancho Panza, ca proiecție umană și înrădăcinată în nivelul superficial al realității comune, la Pantagruel și Panurge, sau la Mîșkin, printr-o indiferență cât se poate de bizară în relație cu banii, pare să descrie, în manieră similară, și comportamentul lui Cănuță care, la momentul neprimirii zestrei, rămâne pasiv, iar, la un moment dat, se sugerează că i-a și împrumutat, fără nicio rezervă, unui *prieten*. Această deschidere în fața lumii care pare setată să-l umilească și să-l batjocorească de la bun început este și cea care favorizează sau creează condițiile morții sale. Refuzul prietenului de a-i împrumuta bani, în urma unei experiențe de același tip prin care a profitat de bunăvoința lui Cănuță, este de nesuportat pentru protagonist: „s'a iritat așa de grozav din ceartă încât i-a venit un fel de 'necăciune... Rău... rău... până seara a murit. L-a îngropat a doua zi ca pe toți morții"[190].

Nu ofensele, nici nedreptățile, pe care le suportă în mod repetat și despre care nu primim din partea scriitorului și nici a celorlalte modele ale literaturii universale vreun semn că ar avea un sfârșit, îi aduc moartea atât de neobișnuitului om proiectat de Caragiale. În schimb, normalitatea lumii sau viața înțeleasă într-un sens comun, prin gestul de a împrumuta și de a fi înșelat sau refuzat mai târziu, intră în aceeași categorie personală, intimă, greu de suportat, cu palmele primite în mod gratuit de la băcanul frustrat de inapacitatea proprie în relație cu clienții.

Cănuță moare... sau, mai degabă, așa cum arată textul, ceva din destinul său tragic trebuie să-i aducă atingere concretă și trecerii sale în neființă. Caragiale nu se folosește de ciclicitate într-o manieră comună

[189] I. L. Caragiale, *op. cit*., p. 328.
[190] *Ibidem*.

și previzibilă literaturii, acolo unde ea apare, legând finalul de început într-o formă metaforică sau simbolică.

Dar, prin intermediul analizei tipologiei din care face parte este însă vizibilă o latură subtil introdusă de această dată de scriitor în finalul poveștii. Astfel, ultima secvență a vieții lui Cănuță, după ce ne este prezentat decesul său și îngroparea, „ca pe toți morții", prin urmare, încadrată în normal și fără evenimente deosebite, ne prezintă ritualul dezgropării la șapte ani, de față cu soția și câteva rude:

> „când au dat groparii de coșciugul lui și i-au ridicat binișor capacul putred, ce să vezi! în loc să stea oasele lui Cănuță de-a-lungul și cu fața'n sus, hârca sta în sus cu ceafa, și țurloaiele erau pornite către grătarul coastelor.
> – Ăsta n'a fost mort bine când l-au îngropat, a zis popa.
> – Aș! a răspuns femeia. M'aș mira, Dumnezeu să-l ierte, să-l găsesc la loc... Sfinția ta nu l-ai cunoscut pe răposatul Cănuță... om sucit!"[191].

Mai multe elemente, sau simboluri, puse aici în acțiune de scriitor, ca repere finale ale destinului eroului, se evidențiază dincolo de imaginea șocantă, preferată de Caragiale în proza sa, a corpului lui Cănuță. Capacul putred și garanția că timpul a trecut totuși, îndeplinindu-și lucrarea asupra tuturor elementelor vieții, nu ascunde imaginea unei morți tihnite sau lipsite de aceeași „întârziere" sau „neputință de a se trezi" moașa. Într-o poziție fetală care întoarce practic spatele lumii, Cănuță, așa cum sugerează, probabil, cu premeditată subtilitate scriitorul român, se pare că nu a avut parte nici la ieșirea din existență de asistența unui specialist, după cum nici la naștere, „grăbit", când moașa nu a putut fi trezită. Alții se îngrijesc de nașterea lui, eșuând mai degrabă din motive irelevante pentru structura tragică a prototipului uman, și tot alții, cu aceeași „dedicare", se ocupă și de cele trebuincioase ultimului ritual de trecere.

Ce ar trebui să înțelegem, ca lectori, din răspunsul soției? Este o întrebare cât se poate de justificată și deloc comodă. Cunoscându-l, așadar, pe propriul soț, s-ar fi mirat să-l găsească la loc. Ceea ce înseamnă, într-o bună măsură, că, măcar la nivel inconștient, afirmația

[191] *Ibidem*.

având și natura unui *act ratat* veritabil, soția a știut sau a intuit că există posibilitatea ca soțul ei să fie îngropat de viu.

În naștere, în viață, în căsătorie și, în cele din urmă, în moarte, Cănuță refuză, până la urmă, convenția și lumea cu criteriile ei flexibile și permanent generate sau influențate de trăiri umane greu de controlat. Se întoarce în afara existenței, de unde a venit, fără asistența nimănui, grăbit, ca un mesager al iubirii trimis între oameni care nu știu decât să urască sau, mai rău, să exercite o indiferență conturată în cele mai groase tușe ale morbidului. Se grăbește să vină pe lume, dar la plecare, tot grăbit, emite, pentru totdeauna, un mesaj fără cuvinte, după cum i-a fost întreaga viață, mai mult tăcută.

Spatele în sus, spre lumina care ar fi trebuit să-i acopere trupul, devine testament și mărturisire în același timp.

2.5. Încă un scriitor, același arhetip. Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpl – netotul*. Exerciții de credință

O primă formulare, asupra căreia am revenit, evident, nu fără păreri de rău, introducea literatura lui Bashevis-Singer prin sintagma, „alt scriitor", ceea ce poate sugera, în cea mai nefericită manieră, că Singer, creatorul lui Ghimpl, în afara realității cronologice, motiv pentru care l-am lăsat la urmă, ar avea merite mai puține. În realitatea literaturii universale, locul scriitorului născut în 1904, laureat al Premiului Nobel pentru literatură în anul 1978, este consacrat și stabil, imposibil de zdruncinat prin lumile sale puternic amprentate de cultura în care s-a format, polono-evreiască.

Opera sa, în întregime scrisă în limba idiș, a rămas pentru mult timp necunoscută publicului cu adevărat larg, din spații culturale diferite. Mutat în America, ca urmare a războiului, scriitorul păstrează pentru restul vieții sale Polonia în mijlocul motorului generator de tipologii umane, indiferent de locul unde plasează acțiunea. Stilul direct al discursului, angajat în narațiunea care, de multe ori, după cum se întâmplă și în nuvela discutată aici, are aspectul unui monolog, al unei mărturisiri, trecând prin cele mai importante etape ale unei vieți ajunse la final, este susținut de forme ale umorului ce ar putea fi înțelese mai

bine doar prin intermediul asimilării parțiale a culturii care îl formează pe scriitor.

Astfel, departe de a fi considerată o figură plină de umor, ca la Caragiale (unde paradoxul este și mai accentuat, având în vedere ironia și uneltele ei atât de cunoscute în relație cu opera scriitorului român), Ghimpl spune povestea unui om care, nici măcar, la cel mai superficial nivel, nu ar putea stârni o formă autentică a râsului. Cel mult, un rictus care, de fapt, forțează, cu fiecare rând, cititorul să recunoască în compulsia lumii batjocoritoare, de neoprit în dorința de a-și exercita „dreptul" de a umili, o dimensiune personală, arhaică, morbidă.

Familia în care s-a născut și a crescut Isaac Bashevis-Singer, puternic ancorată în vechile tradiții, după cum o prezintă Anton Celaru, traducătorul volumului la care am apelat și cel care semnează și un scurt *Cuvânt înainte*, a fost guvernată de figura unui „tată care îndeplinea misiunea de judecător și arbitru popular"[192], a cărui influență poate fi observată în cele mai multe dintre textele scriitorului de origine poloneză.

Apărută în anul 1953, povestea lui Ghimpl, numit *netotul*, este și cea care îl propune pe Singer printre marii scriitori ai lumii. Arhetipul de tip *trickster*, cu dimensiunea lui fundamentală, aceea de a evidenția trăsătura dominantă a lumii, a oamenilor care îl înconjoară, sau tipologia psihologică a celui considerat prost, reprezintă filonul central al textului care propune un tip uman suprapus aproape perfect pe matrița sau pe reperele vieții personajului cu un comportament *altfel*.

Nuvela se deschide, într-o formă specifică scriitorului polonez, cu un discurs generat sau din interiorul viziunii personajului principal, abrupt, stabilind natura socială a conflictului resimțit de erou: „Mi se zice Ghimpl-netotul. Nu mă socot om prost. Dimpotrivă. Dar oamenii mi-au dat porecla asta. Au început să mă strige așa încă din școală"[193].

[192] Anton Celaru, *Cuvânt înainte*, în Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpl-netotul și alte povestiri,* traducere de Anton Celaru, București, Editura Cartea Românească, 1990, p. 5.

[193] Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpl-netotul și alte povestiri*, traducere de Anton Celaru, București, Editura Cartea Românească, 1990, p. 117.

În afara imaginii lui don Quijote, care printr-un mecanism specific infantil resuscitează o lume imaginară și investește în ea după același principiu psihologic specific jocului la copii, o parte importantă a vieții eroilor amintiți în acest capitol se referă la copilăria lor, acolo unde se trasează și primele linii ale destinului de care nu se mai pot despărți tot restul vieții. Ne referim aici, nu numai la Benjy, personajul care a facilitat întregul nostru demers, întotdeauna însoțit sau înconjurat de copii, ci și la Mîșkin, tânăr prins între psihologia adolescenței și cea a copilului de vârstă mai degrabă mică, sănătos și împăcat cu viața lui atunci când se află între copii, sau la Cănuță, umilit de dascăl și certat ori bătut de băcan.

Având în vedere constanța acestor elemente de natură psihologică ale eroilor, care pot fi incluși în tipologia discutată de noi, ajunși la acest moment, se cuvine să ne aplecăm pentru scurt timp și asupra descrierii vieții de familie oferite de Cervantes atunci când vorbește, în debutul operei sale, despre un *hidalgo* numit Quesada. Astfel, vom observa că, în doar două rânduri, scriitorul reușește să contureze clar o dinamică de familie, chiar dacă aceasta lipsește din viața celui care urmează să devină cavaler rătăcitor. Prin urmare, aflăm că, în casa sa, mai trăiesc o „chelăreasă", trecută de patruzeci de ani, o nepoată de cel mult douăzeci de ani și un argat pentru sarcini specifice fermei mici deținute[194]. Atât! Cu toate că sunt descrise ca entități care au formă și, în cazul argatului, un scop foarte clar delimitat, prezența celor trei se oprește doar la momentul prezentării lor. Nici măcar nu se sugerează că femeia ar putea compensa sau constitui un substitut pentru o soție, după cum nu poate fi nici măcar speculată în prezența tinerei fete prezența unei fiice sau a unui comportament care să genereze asemenea relații cu tânăra fată. Ajuns la vârsta de cincizeci de ani, după cum precizează tot în deschidere scriitorul, eroul pare fixat pe un făgaș pulsional orientat în principal pe principiul plăcerii, pentru că în ceasurile sale de răgaz, „nu puține", după cum ne asigură narațiunea, citește (acțiune specifică, în special, adulților sau celor care se instruiesc pentru a deveni adulți

[194] Miguel de Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Partea Întâi*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 72.

integrați, competenți), „cu atâta plăcere, că-și uită aproape cu totul de vânătoare și chiar de gospodărirea avutului său...”[195].

Pe lângă dimensiunea comună, infantilă a vieții eroilor asupra cărora ne-am orientat aici, cea financiară, privind banii sau averea, la modul general, reprezintă inclusiv pentru don Quijote, așa cum am arătat și pentru ceilalți protagoniști, un mijloc de ilustrare a adevăratei alienări față de normele sociale. Indiferența sa în fața activităților specifice adulților trebuie pusă în relație cu o formă a copilăriei complet imune la factorii financiari, având în vedere că, pe lângă unele îndeletniciri specifice vârstei și statutului social, *grija pentru bani* reprezintă aproape o meserie cu normă întreagă. În acest sens, am invoca, doar ca o notă de completare, pe Goliadkin sau pe Gregor Samsa.

În sfârșit, Ghimpl intră, așa cum am afirmat deja, într-o descendență sau într-un profil psihologic unic pentru spațiul și așa fertil, din acest punct de vedere, al literaturii universale. Oamenii l-au poreclit așa pe eroul lui Singer, în forma lor încă neterminată, brută și, adesea, plină de o răutate care arată importanța educației pentru sistemele care nu fac încă diferența între bine și rău.

Copiii, așadar, sunt primii care observă ușurința cu care unul dintre ei, transformat, ca prin acțiunea unui reflex comun, în *celălalt*, poate fi păcălit.

„Unde se vedea prostia mea? În ușurința cu care puteam fi prostit”, observă, sub forma unei mărturisiri publice, eroul proiectat de Singer, pe un profund și veritabil filon moral alimentat de tradiția evreiască.

> „Mi se spunea: Ghimpl, nevasta învățătorului a născut – și atunci nu mă mai duceam la școală. Aflam pe urmă că am fost păcălit. De unde s-o fi știut? Că femeii nu i-a crescut burta? Nu m-am uitat la burta ei. Asta înseamnă a fi prost?”[196].

Detalii, care par relevante sau ar putea atrage atenția lumii la modul general, rămân pentru protagoniștii tipologiei prostului într-o zonă gri, unde atenția lor nu poate fi îndreptată niciodată involuntar sau

[195] *Ibidem*.
[196] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit.*, p. 117.

în mod reflex. Ceea ce Dostoievski surprinde magistral, atunci când descrie „setea" în creștere, pe măsură ce Mîșkin nu se apără, a celor care îl atacă sau pur și simplu îl persiflează în forme nu totdeauna subtile, apare și la Bashevis-Singer, sub o formulă simbolic-umană care amintește foarte bine de prezența lui Benjy Compson: „... slăbănog n-am fost niciodată. Când dădeam cuiva o palmă, vedea stele verzi. Dar, de felul meu, nu sunt bătăuș. Îmi spun: treacă de la mine. De asta nu-mi mai dădeau pace"[197].

Așadar, corporalitatea lui Ghimpl joacă un rol esențial în dinamica socială care pare să-i caracterizeze viața. Mare, impunător, întocmai ca Benjy, provoacă reacții agresive prin atitutidea pasivă, lipsită complet de agresivitate și paradoxală pentru mentalul ori inconștientul primitiv care guvernează reacțiile masei de oameni dintotdeauna. „De asta nu-mi mai dădeau pace" sugerează întocmai un comportament spre care întreaga comunitate, așa cum arată și textul mai departe, se îndreaptă în mod reflex, fără simț sau uz al rațiunii. „Treacă de la mine", pe de altă parte, principala trăsătură de caracter a lui Ghimpl, nu este doar lipsită de orice pornire agresivă. Reprezintă, în același timp, nonverbal, în absența concretă a cuvântului exprimat *spre* și *pentru* ceilalți, asumarea unei ideologii de viață căreia îi rămâne fidel, indiferent de stimulii externi. Neasumarea comporta mentului, care să pedeapsească sau să *răzbune* batjocura suportată, îl plasează și pe Ghimpl alături de toate celelalte figuri ale literaturii universale, sublime prin capacitatea lor de a nu *reacționa*, deci anulând, astfel, agresiunea sau formele ei.

Dacă *arhetipul botului devorator*[198], invocat de Gilbert Durand, ar putea avea și o dimensiune pozitivă, culturală sau constructivă, atunci tipologia psihologică a celui considerat prost ar reprezenta tocmai acea latură, capabilă să consume, monstruos, fără legătură cu senzația de foame sau nevoie, orice. Tabuul de a nu promova violența sau răzbunarea, discutat de René Girard, este și el, prin atitudinea, în

[197] *Ibidem*.

[198] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 85.

care am vedea, într-o anumită lumină, chiar și trăsăturile noastre mioritice, făcând parte și din sistemul etico-filosofic simplu al eroului care își împărtășește povestea.

Un set, pe care l-am numi primitiv, aproape fără nicio nunață și care, totuși, exclude prezența unui grup ostil, proiectând întotdeauna, conform lui *imago Christi*, doar părțile lui pozitive, prin intermediul cărora societatea există și cultura își exercită necontenit efectele ei civilizatoare și de progres, pare să-l anime pe Ghimpl, care, așa cum mărturisește, nu se teme de câini, dar nici nu ezită să fugă atunci când aude în apropiere un lătrat care i-ar părea altuia ostentativ și poate chiar nefiresc: „dai de unul turbat și, dacă te mușcă, nimeni și nimic nu te mai scapă. Așa că am luat-o la sănătoasa. Când colo, toată piața se strica de râs. Nu un câine lătrase..."[199].

Ca și în cazul prototipului uman propus de Caragiale, sau de ceilalți scriitori, o importantă componentă socială se manifestă în felul în care sunt percepuți și acceptați social reprezentanții tipologiei care ne interesează aici. Există câteva condiții clare, abrupte și deloc ușor de asumat în absența unei pregătiri prealabile, pentru ca eroii să fie primiți în colectivitatea din care încearcă sincer să facă parte. Pregătirea este sugerată, pentru că, așa cum se întâmplă de obicei, psihologia creatorului este animată de o intuiție mai puțin întâlnită, tocmai de vârsta fragedă de la care își încep personajele propuse supliciul, rolul cu trăsături tragice de „țapi ispășitori" într-un sens care facilitează și manifestările morbide, de ură. Când citim despre manifestări colective care presupun pasiuni atât de puternice, de tipul „toată piața se strica de râs", trebuie să evidențiem latura agresivă, de abuz asupra celui țintit de râsul colectivității care, la rându-i, ar putea, la fel de bine, să arunce cu pietre în loc să râdă.

Bashevis-Singer, refugiat al războiului, martor al morbidității regimului hitlerist, arată subtil, cu o diplomație inoculată mai degrabă prin tradiția sau filonul religios din care face parte, că slăbiciunea identificată de grup, sau în general, generează în mod inconștient comportamente care să o probeze, poziționându-se superior față de ea.

[199] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit*., p. 117.

Astfel, „când au mirosit că sunt ușor de prostit, neastâmpărații de copii s-au apucat să-și încerce, fiecare, norocul”[200], mărturisește, în „pădurea narativă” a scriitorului, Ghimpl, a cărui existență începe să fie conturată, exclusiv, de spectrul minciunii batjocoritoare[201].

Nu fără un simț matur al realității, eroul proiectat de Singer se integrează sau își asumă travaliul de a fi parte a unei lumi complet ostile. În niciun moment nu se sugerează, nici prin supralicitarea textului, o componentă similară celei care definește viața și destinul lui Benjy Compson. Nicio dizabilitate sau trăsătură fiziologică, în afara celor normale sau morale, ideologice, nu îi ajută pe eroii acestei tipologii să depășească sau să reziste unui grup format sau unit prin aceeași intenție distructivă. În vreme ce debutul nuvelei îl prezintă pe Ghimpl într-o postură mentală care evocă rezistența, dezacordul cu imaginile și credințele proiectate asupra lui, parcursul și desfășurarea ei surprind zona de mijloc în care se refugiază protagonistul pentru a exista pe un traseu specific oricărui membru al grupului social. De pildă, în dezacord, inițial, cu ceea ce lumea consideră că este și face sau gândește un prost, Ghimpl, ca într-un autentic respiro, se revoltă în egală măsură în fața minciunilor care îi descriu de acum viața, dar și în fața propriului Eu, incapabil structural, printr-o ideologie de tipul *imago*

[200] *Ibidem*.

[201] Se cuvine să menționăm, aici, că minciuna, dacă avem în vedere textele și eroii amintiți, poate fi clasificată în mai multe categorii, în funcție de scopul pe care îl urmărește sau de pulsiunea pe care trebuie să o satisfacă. În partea pulsiunii de viață, putem trece minciuna în care crede Sancho Panza, când îl urmează ca un apostol pe cavalerul rătăcitor, și el reprezentant al acestei pulsiuni prin excelență. Însă, atunci când avem în vedere pulsiunea de moarte, trebuie să invocăm *morbiditatea malignă*, atât de bine evidențiată și studiată de sociologul și psihanalistul Erich Fromm în *The Anatomy of Human Destructivness* (Picador, New York, 1973). Minciuna care nu urmărește altceva decât să satisfacă o anumită *voință de putere*, de control, care de multe ori se încadrează pe făgașul valorizării profund negative a celuilalt (testată de „civilizația lui homo sapiens” cu ocazia primului contact cu alteritatea, deci cu reprezentanții *noii lumi*), prinde adesea forme batjocoritoare în care cel țintit este, în mod repetat, definit ca o entitate cu un singur scop în cadrul grupului abuziv.

Christi veritabil[202], să se opună lumii: „Iar eu, ca un dobitoc, credeam"[203].

Credința, în cazul lui Ghimpl, devine mai mult decât în celelalte exemple, un adevărat exercițiu sau travaliu în sensul în care eroul este înzestrat nativ și prin structura intimă, psihologică, cu receptorii necesari trăirii ei, într-un registru asumat, în care tânărul se angajează purtat de inconștientul scriitorului care a crescut într-o familie unde spiritualitatea a ocupat locul cel mai important. Însă, conflictul generat de exercițiul credinței nu este suficient pentru ca tânărul, așa cum este descris de incursiunea în trecut a vocii care narează, să abandoneze o tradiție în care a fost format, chiar dacă imaginea părinților nu este niciodată evocată, ca parte a aceluiași cod necesar construcției tipologiei celui considerat prost. După cum Cănuță folosește tăcerea atunci când în locul ei, la modul comun, singurul loc i s-ar cuveni judecății și cuvintelor cu puternice conotații agresive sau negative în genere, Ghimpl crede orice prin intermediul unui exercițiu interior, pe cât de greu observabil sau vizibil lumii, pe atât de adânc înrădăcinat în structura sa.

Astfel, eroul lui Singer crede totul, printr-un sistem ideologic orientat, la modul absolut, spre tradiție sau, mai exact, înțelegerii ei într-un mod cât se poate de particular, prin filtrarea moralei sau interiorizarea ei pentru a rezulta un cod cu puternice note personale, inconștiente, legate de o educație despre care eroul nu-și mai poate aduce aminte: „Pentru că, mai întâi, orice se poate întâmpla; așa spune *Talmudul*, nu mai țin minte cum. Pe urmă, trebuia să cred, de vreme ce tot târgul se pusese pe capul meu"[204].

Credința este, așadar, parte a pulsiunii de viață pentru protagonist, după cum o credință similară animă acțiunile unui cavaler de care lumea nu pare să mai aibă nevoie. Ghimpl *crede* „ca un dobitoc" sau

[202] Vedem în Ghimpl un arhetip de erou veritabil, pe linia descendenței lui *imago Christi*, pentru că îndoiala face parte din structura sa interioară, facilitându-i conflicte cognitive complexe, care se încadrează atât de cunoscutei manifestări omenești a Mântuitorului, descris în grădina Ghetsimani.

[203] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit*., p. 118.

[204] *Ibidem*.

pur și simplu *trebuie să creadă*, din rațiuni care țin de numărul celor implicați în batjocura sa. Și aici, cum ar spune Camus cu referire la frumusețea lui Sisif, sublim nu în efort, ci în momentul în care strălucește în interiorul său, determinarea de a coborî dealul, pentru a relua un infern ascuns în repetiția spre etern a unei munci, se ascunde și acel detaliu care îl face pe Ghimpl memorabil oricărei lecturi, sub forma unei senzații unice, de a fi participat sau trecut pe lângă ceva a cărui frumusețe nu poate fi observată pentru că nu-și mai găsește niciun corespondent în afara literaturii. Tânărul *crede*, deoarece *comunitatea*, oamenii s-au unit în același scop, de a-i impune o realitate falsă, iluzorie, în absența completă a oricărei mize. Simțul unei responsabilități superioare, specifice arhetipului eroului în mai toate culturile, se conturează în spatele credinței și acceptării necondiționate, exersate de personaj, pentru a nu tulbura „ordinea" lumii în care încearcă să trăiască. Și asta pentru că de la don Quijote, Gargantua sau Pantagruel, Mîșkin, Cănuță sau Benjy, până la Ghimpl, travaliul specific nașterii atinge, prin contagiune, întreaga viață a celor care urmează să poarte semnul destinului tragic, iar traiul simplu sau reflex al lumii devine, pentru ei, o luptă neîncetată, o căutare neobosită a locului unde haosul poate fi suspendat măcar preț de o clipă.

Romanul lui Cervantes, apoi exemplul lui Pirandello, din *Henric IV*[205], arată importanța pe care scriitorii o acordă, uneori, mai ales în relație cu arhetipul de tip *trickster* sau cu tipologia celui considerat nebun, proiectului social capabil să unească sau să devină adeziv social. Dacă la don Quijote, mai ales în cel de-al doilea volum, Cervantes devine arhitectul unor lumi organizate perfect pentru a menține fie credința cavalerului perceput ca nebun, fie pe cea a scutierului aflat în căutarea unei proprietăți peste care să guverneze, Pirandello arată cum prietenii pot investi, emoțional înainte de toate, mai mult într-un nebun, decât în același om, sănătos. În lumea lui Ghimpl sau, mai degrabă, în *comunitatea* din care face parte ca adeziv sau factor de resuscitare a unei pulsiuni scăpate de controlul moralei sau al religiei în general,

[205] Luigi Pirandello, *Henric IV. Tragedie în trei acte*, tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale „Principele Carol", 1926.

aceeași colaborare și înțelegere, atât de străină altminteri, utopică pentru toate societățile moderne, organizate, pare să se instaleze atunci când la mijloc se află *nevoia* de a-l păcăli: „Dacă încercam vreodată să spun: e o ticluială de-a voastră, porneau să se jure. Se făceau cu toții foc și pară. Cum adică, nu dai crezare la ce ți se spune [...]? N-aveam încotro. Credeam”[206].

Prin urmare, din pespectiva sistemului său de credințe, singura soluție care să includă și pe cei mulți, indiferent de poziția lor morală, este credința, intrarea într-un spațiu virtual, artificial, unde adevărul reprezintă o dimensiune suspendată și fără relevanță. În puține alte exemple ale literaturii universale putem identifica cazuri similare de ceea ce am putem numi *inginerie socială*, proiecte sau ideologii capabile să unească grupuri mari de oameni, indiferent de vârsta celor care le formează. În utopiile lui Aldous Huxley, de pildă, putem observa reacții similare din partea grupurilor sociale, dar cu o orientare diferită.

Cu privire la *nașterea eroului*, despre care am discutat deja în raport cu tipologia psihologică a celui considerat prost, am afirmat că familia, ca entitate, reprezintă una dintre trăsăturile esențiale ale celor care se încadrează în tipologia supusă analizei în capitolul de față. Mai exact, absența ei, a detaliilor care să construiască măcar o formă similară familiei, se leagă ombilical de imaginea unui erou al cărui scop este pe cât de subtil, pe atât de greu de acceptat la nivelul mentalului colectiv. Să nu pierdem din vedere că personajul numit Quesada, și care urmează să se transforme în don Quijote, se bucură de prezența unor oameni în jurul său, dar nu reușește să se conecteze cu aceștia într-o manieră care să-l integreze în felul de a fi, specific majorității. Benjy este, practic, crescut de copiii de culoare, fiii celor care-i servesc pe membrii familiei Compson, iar Mîșkin își găsește o figură paternă abia în afara spațiului în care se naște și care-l îmbolnăvește, în persoana unui doctor. Cănuță stă în mod exemplar, se pare, în linia directă a lui Ghimpl, pentru că ambii eroi par să împărtășească aceleași „calități” sau simboluri specifice destinului tragic al „prostului”. După cum Cănuță rămâne de mic fără părinți, sub protecția unei bunici structural

[206] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit*., p. 118.

echipate insuficient pentru a-i oferi suport în conflictele pe care le întâlnește, Ghimpl mărturisește un parcurs identic: „rămăsesem orfan de mic. Și, cum bunicului care mă luase la el i se împuținau zilele, m-au dat ucenic la un brutar"[207].

Imaginea sau structura interioară specifică eroului se conturează repede și în privința lui Ghimpl, urmând aceleași principii identificate de Freud, care discuta despre Moise, sau a celor remarcate de Rank sau Marthe Robert. Lipsa familiei, de cele mai multe ori, devine marca cea mai puternică a personajului antic atins de un destin care i-a rezervat fapte civilizatoare. Eroul modern, pe de altă parte, după don Quijote, inclus și el aici, se găsește în ipostaza celui antic, dar fără obiect sau receptor la capătul acțiunilor sale golite de orice semnificație, într-o lume profană și alienată de propriile valori.

Aici, se cuvine să mai semnalăm și faptul că o importantă componentă interioară a celor care fac parte din categoria „proștilor" se regăsește și în structura de bază a basmului universal: de obicei, un singur erou, fiul cel mic, stigmatizat sau stereotipizat de întreaga familie ca fiind neînvățat, fără experiență sau, adesea, de-a dreptul naiv sau prost, este și cel care joacă rolul cel mai important, generând acțiunea cu rol civilizator pentru întregul grup din care face parte.

Dostoievski a înțeles probabil primul, cel puțin dacă avem în vedere profunzimea revelației sale, inutilitatea mitului eroului pentru mentalul colectiv modern. Dovadă stă *Marele Inchizitor* și întâlnirea acestuia cu eroul creștin de care lumea, intoxicată și supusă de doctrina pervertită a clerului, nu mai are nevoie. Și trebuie să reducem, pentru a evidenția și mai bine natura socială și psihologică a eroului, trăsăturile sale la câteva principii pentru care acesta militează și ale căror simboluri sunt adevărul, libertatea, frumosul.

Și personajul lui Bashevis-Singer trece printr-un mentorat social aspru, prin care își găsește funcția concretă și nu doar simbolică în aparatul social al orașului Frampol (cât se poate de real, în Polonia). Ucenic în brutărie, tânărul atins de tragic nu face decât să devină ținta tuturor celor care trec pragul locului în care muncește, pentru fete sau

[207] *Ibidem*.

neveste, în egală măsură. Nicicând, în imaginarul creator, nu a fost posibil un scenariu care să unească oamenii dintr-o comunitate într-o manieră atât de vehementă și definitivă! Unul dintre băieții care ajung în brutărie îl păcălesc cu un scenariu dostoievskian pe Ghimpl: „... tu tragi aici la lopată și afară s-a ivit Mesia, e învierea morților... Cum adică? zic eu. N-am auzit să sune din corn, cum scrie la carte... Zice el: ce, ești surd?... Și încep cu toții să țipe; noi am auzit, noi am auzit!”[208].

Grupul, după cum am mai arătat deja, participă și este unit de figura celui considerat prost, ca un adeziv a cărui eficiență poate fi explicată doar prin natura morbidă a proceselor umane inconștiente, deconspirată de psihanaliză pentru prima dată. Orice formă de rezistență din partea celui stereotipizat, transformat în *țap ispășitor*, facilitator pentru defulare și manifestare a dorinței umane de a distruge, este imediat contrată de grup printr-un efort de persuasiune înflăcărată. Ceea ce pentru grup devine ultim argument pentru a declanșa credința sau comportamentul căutat, la erou, este de fapt, în interiorul proceselor cognitive ale lui Ghimpl și piesa cea mai slabă a minciunii, care demască definitiv absența adevărului și batjocura compulsivă organizată de grup. Așadar, imginea Mântuitorului întors, nedeclanșând receptorului ei un comportament așteptat de ceilalți, cere o nouă imagine imbold: „Ghimpl, taică-tău și maică-ta s-au sculat din groapă, te caută peste tot...”[209].

Sublim, ca Sisif al lui Camus, *imago Christi* imperturbabil, protagonistul, animat de vocea naratorului, condus de tradiție și de cele mai intime credințe ale lui Bashevis-Singer, simte și mărturisește, cu un subtil sentiment de jenă sau de culpabilitate, având în vedere postura și reacția reflex a oricărui lector obișnuit cu primul nivel de percepție și de analiză al oricărui text, intuiția minciunii:

> „De ce n-aș recunoaște? Mi-am dat seama că-s basme – dar, dacă oamenii vorbesc... Mi-am pus surtucul și am ieșit pe uliță. Mai știi? O fi adevărat.

[208] *Ibidem*.
[209] *Ibidem*.

Ce am de pierdut? Nu vă mai spun cu ce alai m-au primit. Am jurat să nu mai cred nimic. Dar nu mi-a ajutat”[210].

Așadar, ce pierde Ghimpl? Sau, mai corect ar fi să ne întrebăm ce anume câștigă? Pentru că, până la urmă, comportamentul său este încadrat pe făgașul unor expectanțe deloc surprinzătoare pentru un grup care are deja exercițiul perfect cizelat și acordat pentru realizarea minciunii față de el și care știe că o reacție nu poate întârzia să apară.

Se cuvine să precizăm că, în prima traducere în limba engleză, cea care a rămas etalon pentru profunzimea ideologică inoculată nuvelei de filonul spiritual al educației scriitorului, realizată de Saul Bellow în anul 1953, cuvântul tradus în limba română cu „basm” nu are un corespondent concret. După cum arată și *Centrul de Carte Idiș*, *The Yidish Book Center*, varianta în limba engleză, oricât de bine primită și pusă în relație cu sistemul etico-filosofic al scriitorului, este totuși acuzată că ar fi alterat în mod intenționat mesajul profund creștin al nuvelei. Traducerea lui Saul Bellow folosește, într-un moment cheie al textului, elemente în limba engleză care ignoră, de fapt, sugestia prezenței figurii lui Hristos la nivelul imaginarului lumii în care trăiește eroul lui Singer. „That was how it was; they argued me dumb. But then, who really knows how such things are?”[211], este traducerea lui Bellow, pentru un fragment care evocă explicit figura lui „Yoyzel”, ca diminutiv idiș jucăuș, uneori încărcat de valențe care pot insulta chiar, amintind de Iisus[212]. Pe de altă parte, traducerea în limba română ignoră cuvintele „prost”, „netot”, evocate de „dumb”, dar alege să păstreze culturala referire la Yoyzel, astfel încât a ajuns în limba noastră varianta: „M-au păcălit de tot. La drept vorbind, cine știe? Despre Iisus se spune că nu a avut tată”[213]. Este aceasta tot o trimitere care, dincolo de asocierea protagonistului cu imaginea sau arhetipul eroului salvator,

[210] *Ibidem*.

[211] Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpel – The fool*, Translated by Saul Bellow, vezi și https:// bths.enschool.org/ourpages/auto/2011/9/6/49225092/ Gimpel% 20the%20Fool.pdf.

[212] Vezi și http://teachgreatjewishbooks.org/4-anti-christian-line-removed -bellows-translation- igers-impel-fool-1945-yiddish-translation.

[213] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit.*, traducere de Anton Celaru, p. 121.

stabilește imperativul unei familii „speciale” sau a unei nașteri miraculoase în relație cu figura celui care poartă semnul efortului civilizator, salvator.

Prin urmare, traducerea lui Anton Celaru păstrează trimiterea la Iisus, dar se folosește de termenul „basm” acolo unde în limba engleză se alege doar o trimitere la felul în care oamenii vorbesc. Însă, atitudinea lui Ghimpl, reacția sa sunt elementele care ne și ajută să identificăm felul în care el se poziționează, încă o dată, față de o lume artificială, resuscitată sau întreținută prin eforturi ale colectivului din care încearcă să facă parte. Nu pierde, în mod personal, nimic. Pentru că autoritate în fața lumii, însetată și capabilă să răspundă, dostoievskian, doar foamei și fricii, nu pare să fi avut niciodată eroul lui Singer. Ieșitul pe uliță în căutarea dovezilor învierii morților devine încă o experiență între cele atât de multe, prin care batjocura lumii acționează cu o indiferență mașinală. Astfel, „Oamenii vorbesc...”, „Mai știi? O fi adevărat” devin semnele zbuciumului lui Ghimpl înainte să aleagă calea așteptată de toți.

În cele din urmă, decizia de a cădea pradă, aproape conștient, lucid și dedicat, unei cauze nobile, morale, care include întregul grup, indiferent de experiența în mijlocul lui, se face prin intermediul unei întrebări retorice adresate sinelui: „Ce am de pierdut?”. Cu adevărat, nimic. Pentru că o parte importantă a structurii eroului încadrat în tipologia psihologică a prostului este dedicată, orientată spre una dintre cele mai vizibile dimensiuni ale creștinismului, chiar dacă nu se vorbește în mod explicit în niciunul dintre texte despre capacitatea de a ierta. La fel de anevoios, întocmai ca exercițiul de credință, așa cum l-am numit în relație cu valorile față de care Ghimpl rămâne statornic, iertarea cere un travaliu important pentru resorturile interioare ale celui obișnuit deja cu el.

„Nu vă mai spun cu ce alai m-au primit” marchează momentul în care, în cele din urmă, sublim în hotărârea de a ieși așa cum îl îndeamnă toți, acceptând posibilitatea existenței minciunii, dar și a unei părți adevărate, în formă embrionară, iertând în același timp, Ghimpl este „prins”, observat de cei care s-au adunat pentru a savura roadele minciunii cu o participare atât de generoasă. În economia orașului, real

în spațiul geografic al Poloniei, după cum sentimentul alterității este unul intim testat de scriitor, se sugerează, prin participarea constantă a cetățenilor la minciuni din ce în ce mai elaborate, o fractură permanentă atât în sistemul moral, cât și în cel evenimențial, care ar da fluență și continuitate stilului de viață. Ceva din ceea ce înseamnă în sens antropologic un *carnaval* se conturează ca o realitate neîntreruptă în jurul eroului proiectat de Bashevis-Singer, atât prin participarea numeroasă a oamenilor la un scenariu despre care știu foarte bine că se încadrează în registrul ludic, real doar în el și pentru o scurtă perioadă de timp, cât și prin investiția neobișnuită a unui plan îndepărtat de realitate, cu trăsături aproape ritualice. „Trebuia neapărat să mă păcălească...", susține protagonistul, până în punctul în care simte nevoia să părăsească orașul.

Prin urmare, minciuna în jurul său, cu scop batjocoritor, devine ritual social în care comunitatea se implică, alimentându-l prin preluarea inconștientă a comportamentului, fără a intui sau a lua în calcul sensul și semnificațiile lui. Ca orice ritual cu trăsături primitive, climaxul său este atins doar în momentul în care perioada dedicată lui se încheie (dacă avem în vedere riturile de trecere), sau scopul, căruia se adresează, se manifestă într-o formă sau alta. Ploaia sau eclipsa solară, alte evenimente naturale care erau asociate în trecut marilor ritualuri, își găsesc corespondent în acțiunile lui Ghimpl, purtat de minciuni până în punctul asumării unui comportament. Gestul său, generat de minciună, devine punctul de maximă trăire a cetățenilor din Frampol, implicați total în fiecare proiect de a-l păcăli pe erou, dar, în egală măsură, în consumarea până la final a *minciunii ritualizate*.

Subtilitatea nuvelei și a prototipului uman propus de scriitor se datorează unei ascuțite critici pe care Bashevis-Singer nu o putea formula cu privire la spațiul copilăriei sale, în care s-a format și pe care îl propune obsesiv-asumat în cele mai multe dintre operele sale. Alienarea și mecanica interioară, rece și absentă, a proceselor care se stabilesc între indivizii aceluiași grup sunt completate în rândul cetățenilor orașului Frampol de o îndepărtare absolută de la orice filon spiritual care, prin mutații repetate, devine și sursă a glumelor sau a minciunilor care-l țintesc pe erou.

Inclusiv fiica rabinului, căutat pentru a opri asaltul comunității asupra sa, se folosește de cadrul obligatoriu al minciunii ritualizate atunci când îl întâlnește: „E o lege, mi-a răspuns, atunci când vii la rabin, sărută peretele... Fie, mi-am spus, și l-am sărutat. Treacă de la mine! Ea a izbucnit în râs. A fost deșteaptă pe seama lui Ghimpl”[214].

Trebuie să reținem, așadar, din atitudinea bărbatului, două elemente care, dincolo de nivelul discursului, oglindesc o structură fixă, stabilă, de credințe în privința raportului cu lumea: „fie” și „treacă de la mine”. Înainte să se manifeste sau să se obțină satisfacția superficială și golită de sens a glumei transformate în ritual, prin râs, eroul proiectat de Singer pare, dincolo de obișnuința care l-a setat prin nenumărate alte minciuni, în contact cu natura mincinoasă a obiceiului sugerat de fiica rabinului. Toleranța pe care o demonstrează Ghimpl, asumându-și un comportament așteptat, prin practicarea sau acționarea într-un sens propus, malițios, de altcineva, poartă semnele unui filon spiritual caracteristic întregii opere a scriitorului. Iar aprecierea că „A fost deșteaptă pe seama lui Ghimpl” nu face decât să afirme exact opusul credinței obținute de cea care păcălește. Și, din interiorul celui care este emițătorul mesajului literar, al discursului care satisface o importantă funcție cathartică, se emană o amară înțelegere a felului în care piesele sunt așezate pe tabla jocului social. Eroul lui Singer este considerat netot, dar, la fel ca Mîșkin, are capacitatea de a înțelege foarte bine nu doar rolurile, măștile sociale împărțite, adesea în mod abuziv, ci și semnificațiile acestora sau paradoxurile specifice lor, prin complexul de inferioritate ascuns în spatele oricărei tentative de a păcăli pe cel care crede orice. Gratuitatea minciunilor prin care este călit Ghimpl, lipsa completă a mizei, omogenizează comunitatea de oameni care trăiește în orașul Frampol, într-o entitate amorfă, fără nicio altă personalitate sau trăsătură în afara celei de a minți, pentru un scop batjocoritor, un om *care crede* tot ce i se spune.

Curajos, poate și mânat mai degrabă de discursul inconștient, scriitorul polonez se folosește, întocmai ca în cazul lui Caragiale, de un substitut pentru figura paternă care, pe același făgaș tematic, în loc să

[214] *Ibidem*, p. 118.

exercite asupra eroului un rol de îndrumare, nu face decât să îndrepte spre el cuvinte lipsite de conținut pentru problema reală a celui care îl caută. Astfel, în vreme ce Cănuță are parte de un preot care îi cimentează rolul de „sucit", prin incapacitatea proprie de a scălda un nounăscut în apa pentru botez, Ghimpl cere ajutorul rabinului în momentul în care resimte presiunea minciunilor la cel mai înalt nivel: „... n-am mai știut cum să scap de ei".

Cu toate că cele două secvențe ale apariției slujitorilor Domnului sunt diferite, eroii aflându-se la vârste îndepărtate și totuși în aceeași dependență de asistența celui spre care caută răspuns și mânați de forța tradiției imposibil de ocolit (botezul pentru Cănuță și sfatul cerut, într-o situație de criză, rabinului), reprezentanții clerului par să eșueze în interacțiunea cu eroii. „Scrie la carte", îi răspunde rabinul lui Ghimpl, „că-i mai bine să fii prost toată viața, decât om rău un singur ceas"[215], fără a face niciun efort pentru a înțelege natura sau profunzimea alienării de grupul din care face parte a celui care caută ajutor. În sine, alienarea figurii umane descrise de Singer trebuie privită ca o acțiune suportată în sensurile oricărui travaliu, impusă de grup și de atitudinea în care acesta se blochează. Mai mult, rabinul se folosește de durerea sau de sentimentul inadaptării, specific individului stereotipizat și discriminat, într-o acțiune de inversare sau permutare a poziției actorilor implicați în ecuația grup–minciună–alteritate umană, tot fără a oferi suportul așteptat: „Nu tu – zice – ești prost; proști sunt ei, pentru că cei care fac pe altul de rușine pierd viața de apoi..."[216]. Cu toate astea, la ieșirea de la rabin, după cum am mai arătat deja, chiar fiica acestuia își exercită „dreptul social" de a-l păcăli pe Ghimpl, pentru același scop, superficial și alienant prin excelență, de a râde preț de o secundă.

O miză plină de semnificație, mai ales în relație cu tipologia psihologică a lui Singer (în contextul în care Caragiale nu are filonul religios preluat, în profunzime, prin educație) este să observăm o paradoxală și subtilă critică a scriitorului de origine poloneză pentru

[215] *Ibidem*.
[216] *Ibidem*.

reprezentanții sau promotorii tradițiilor și credințelor evreiești. Figurile liderilor spirituali, specifice fiecărei comunități, nu reușesc nici să imprime grupului condus, reprezentat și servit, atitudinile potrivite sau tolerante, nici să ajute la modul concret pe cei aflați în căutarea unui răspuns ori a unei soluții. Astfel încât ironia subtilă a lui Singer constituie o realitate a textului care se desfășoară, asemeni unei mărturisiri, cu fiecare pagină, cu fiecare rând. După ce rabinul nici măcar nu încearcă să-l ajute pe Ghimpl, păcălit și de fiica sa (măsură a abilității rabinului de a fi lider spiritual și tată în același timp), la ieșirea din Casa de judecată, pentru erou nu rămâne decât o singură concluzie, abruptă, de evadare: „Nu mi-a rămas decât să mă mut în alt oraș..."[217].

Pentru că există o relație, chiar dacă invizibilă, cât se poate de puternică între cele două entități psihologice, om–grup, unde ambele capete ale procesului de comunicare specific interacționează atât la nivel conștient, dar și la nivelul reflexelor, decizia de a pleca și de a trăi, poate, în cele din urmă, cu adevărat, este imediat întâmpinată de comunitate cu o nouă și deosebit de hotărâtă minciună: „Nu mi-a rămas decât să mă mut în alt oraș, dar târgul a început să-mi vorbească de însurătoare. Și cu câtă înfocare! Rupeau pielea de pe mine. M-au năucit"[218]. În nicio altă operă literară nu putem găsi un corespondent atât de fidel pentru natura alienantă, distrugătoare a minciunii proiectate asupra unui personaj. Discursul la persoana întâi, prin intermediul ochilor și conștiinței care experimentează agresiunea, folosit și de Faulkner în *Zgomotul și furia*, facilitează autenticitatea proiectului propus de scriitor. Ghimpl nu mai poate vedea dincolo de zidul enorm ridicat de lume în jurul lui și nici nu mai posedă abilitatea de a înțelege, după episodul în care cere ajutor rabinului, că fiecare mobilizare colectivă în privința sa este însăși garanția existenței minciunii.

Într-o anumită măsură, tipologia psihologică a personajului nici nu poate permite cogniții de un asemenea tip, unde stereotipul folosit de oameni, se întoarce, motivat, împotriva lor sau a scenariului construit de ei. Eroul, ca arhetip de o semnificație specială pentru orice

[217] *Ibidem*.
[218] *Ibidem*, p. 118-119.

comunitate umană, nu poate folosi și nici prelua un asemenea cod social, având în vedere profunda lui dimensiune civilizatoare. Tragicul, inerent structurii sale interioare, nevăzute, dar și celei deschise, vizibile, dar neobservate în mod constant de o comunitate anesteziată sau al cărei spirit de observație pentru detalii s-a atrofiat complet, îi interzice accesul spre universul stereotipului.

Așadar, rețeta minciunii proiectate, de această dată, asupra eroului nuvelei, are toate datele tuturor celorlalte, plus un foarte subtil ingredient care se referă la modul în care grupul abordează acum nevoia de a-l vedea căsătorit. Înfocarea comunității, capabile să se unească pe deplin într-un proiect al distrugerii, animate de sentimente care altminteri, nepervertite moral, ar permite existența utopică a unei forme cât se poate de reale, paradisiace, îl năucește pe Ghimpl, așa cum împărtășește singur și, în egală măsură, îi aduce o suferință fizică, specifică oricărui abuz care vizează nu doar partea psihologică, ci și pe cea fiziologică. „They nearly tore my coat tails off”[219] a fost tradus în limba română cu „Rupeau pielea de pe mine”, ceea ce implică, într-o oarecare măsură, componenta corporală, intimă. Referirea la „trenă” sau „spinare” cu „coat tails” imprimă textului o acțiune specifică și cât se poate de clară, de a căpăta beneficii de pe urma efortului altuia, imagine tradusă în limba română cu „a merge la trenă”, deci a-l lăsa pe altul, din față, să ducă greul. I-au dus trena lui Ghimpl până aproape să i-o rupă, prin urmare, urmărindu-l agresiv și insistent. Obiectul desemnat de termenul ales de traducătorul în limba engleză poate fi pus într-o relație destul de strânsă cu cel folosit de Anton Celaru. Haina, sugerată de trena călcată în picioare de întreaga comunitate determinată să-l vadă căsătorit, este fără îndoială o *piele socială*, pe sub care oamenii vor să intre cu orice preț.

Ghimpl rememorează imaginea celei care urmează să-i devină soție, prin influența de neocolit a grupului social – o femeie despre care comunitatea insistă că este fecioară, coruptă la modul absolut, fizic și moral: „trăgea un picior, dar mă încredințau că se preface; chipurile, așa

[219] Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpel – The fool,* translated by Saul Bellow, p. 834, vezi și https://bths.enschool.org/ourpages/auto/2011/9/6/49225092/Gimpel%20the%20Fool.pdf.

i se pare ei frumos. Avea un copil din flori [...] dar îmi spuneau că i-e frate”[220]. Nu o femeie care să se integreze în aceeași tipologie a prostului (oricum aproape imposibil de identificat în literatura universală) găsește comunitatea pentru Ghimpl, ci una de moravuri ușoare, cunoscută foarte bine, inclusiv de cel stereotipizat și considerat incapabil de a înțelege natura lucrurilor și a oamenilor.

Mai mult, protestul vehement al eroului, cât se poate de conștient de conținutul dublu al mesajului purtat de grupul social, este întâmpinat de entitatea colectivității, unite sub acțiunea și pulsiunea de a-l păcăli și de a-l vedea, astfel, căsătorit, cu o femeie pe care nu ar lua-o, de fapt, *niciun bărbat* de soție. Ghimpl, însă, este departe de a fi sau de a putea fi asemănat cu *orice bărbat*, după cum Benjy, Cănuță, Mîșkin sau don Quijote sunt tipologii unice și prin felul unic de a recepta și integra lumea într-un sistem propriu de înțelegere, inaccesibil grupului. „Am strigat: degeaba vă bateți gura, nu mă cunun cu târfa...”, rememorează protagonistul, marcat încă de amenințările oamenilor aflați în pericol ca păcăleala sau batjocura să nu reușească: „dacă vorbești așa, te ducem la rabin și-ai să plătești despăgubiri pentru ponegrirea unei surori de-a noastre...”[221].

Bashevis-Singer reușește să imprime lumii, în care prototipul său încearcă să se integreze, trăsăturile unui singur individ, animat de o determinare care egalează forța oricărui grup în care responsabilitatea și rațiunea se estompează pentru a face loc altor forme de receptare a lumii și a principalelor sale repere. *Adevărul* sau *binele*, ori chiar conceptul de *corectitudine*, atât de puternic marcate în timpul regimului nazist, de care scriitorul reușește să fugă, refugiat în SUA, devin în nuvelă repere simbolice sau construcții abstracte peste care se ridică proiectul social numit „oamenii din Frampol”. Când narațiunea îi descrie hotărâți să-l trimită la judecata rabinului, mai aspră și mai capabilă să stigmatizeze decât orice altă instanță a lumii pământești, de fapt scriitorul de origine poloneză intuiește, cum adesea se întâmplă în literatura universală, câteva principii fundamentale ale psihologiei

[220] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit*., traducere de Anton Celaru, p. 119.
[221] *Ibidem*.

sociale. Înlocuirea conștiințelor personale, educate, morale sau pur și simplu atente la principiile promovate de tradiția în care s-a format scriitorul, cu una de grup, în care limita dintre bine și rău devine una extrem de flexibilă, iar sentimentul de culpă, care se împarte până ce dispare aproape definitiv din universul interior al oamenilor, îl face pe erou să înțeleagă / să accepte clar și obiectiv, noua turnură a destinului său tragic.

Ca și în celelalte situații, personajul trece prin două etape, purtat de valul grupului dependent de împlinirea propriei voințe batjocoritoare: întâi, înțelegerea determinării celor care îl mint și, apoi, integrarea minciunii într-un sistem unic, cu adevărat fascinant chiar și pentru arhetipul *imago Christi*. Așa încât, după ce înțelege, amenințat, că nu scapă „întreg din mâinile lor”[222], Ghimpl se folosește în mod reflex de psihologia specifică eroului pus în situații excepționale, de neocolit, din basme: „mi-am spus atunci: n-au decât! Eu sunt bărbatul, nu ea. Dacă îi convine ei, nu mă dau nici eu în lături. Și-apoi, n-am să mor holtei...”[223].

Dacă prototipul eroului, Hristos, are un moment de „rătăcire” de la calea sa tragică, predestinată spre salvarea întregii lumi, fără știința sau chiar fără voința ei, Ghimpl are și el, pe lângă marele moment de rătăcire, din final, câteva altele de dimensiuni reduse, în care fundația sa spirituală se clatină sau lasă, printre crăpăturile provocate de agresiunile oamenilor din Frampol, să se strecoare gândirea de tip colectiv, contagioasă și alienantă față de adevărata sa natură: „Eu sunt bărbatul, nu ea”. Această falsă determinare, care poartă foarte bine straiele unei decizii vitale și definitive pentru stima de sine, nu se regăsește în niciun moment al vieții de familie. Pentru că, până la urmă, Ghimpl se căsătorește cu Elke, îi acceptă condițiile, chiar dacă ele sunt împotriva tradițiilor, iar expresia „eu sunt bărbatul”, menită să imprime vieții sale conjugale un oarecare control din partea sa, se dovedește doar o formă străină de tipologia sa psihologică, tolerantă într-o manieră aproape de neînțeles pentru conștiința oricărui cititor al contemporaneității.

[222] *Ibidem*.
[223] *Ibidem*.

Componenta colectivă, care definește de fiecare dată felul batjocoritor în care grupul se raportează la erou, este prezentă și în acest caz, cu o subtilă diferență care o include printre ceilalți, păcălitori, și pe cea care urmează să fie soție protagonistului. „...toată trupa s-a luat după mine, ca după urs”[224], își amintește Ghimpl, prezentând în propria mărturisire câteva detalii despre casa celei spre care se duce pentru a o cere în căsătorie. Dincolo de ele, însă, reacția femeii poate sugera destul de transparent chiar, intenția scriitorului de o face pe Elke părtașă la păcăleala atât de elaborată a orașului: „– Ai sosit, mintosule! Ia un scaun și înțepenește pe el”[225].

Singer nu se ferește, prin urmare, să pună femeia în postura unui complice detașat care, oricum prin natura întregii sale existențe, la limita moralității și a orașului („… casa ei de chirpici de la nisipărie...”[226]), a experimentat alteritatea în toată puterea ei, prin gândirea de tip stereotip sau prin prejudecăți. Pe de altă parte, profunzimea spirituală a narațiunii scriitorului de origine poloneză nu credem că este străină nici de scenariul care stabilește în mod definitiv rolul lui Ghimpl, ca erou civilizator. Cu alte cuvinte, Elke, din postura femeii de moravuri ușoare, guvernată de ceea ce psihanaliza a numit *principiul plăcerii* și dedicată comunității într-o manieră imposibil de judecat prea aspru (mai ales dacă luăm în calcul felul în care Cervantes o valorizează pe Maritornes, prostituată cu un rol aproape terapeutic, purificator), se așteaptă la vizita eroului proiectat de Singer, prin intermediul conștiinței în care își trăiește, asumat, viața. „Ai sosit, mintosule?” este, fără îndoială, o întrebare retorică, de vreme ce îl poate vedea foarte bine pe Ghimpl. Așteptarea, totuși, este sugerată prin intermediul a două scenarii, la fel de valide dacă avem în vedere tipologia psihologică a personajului considerat prost. Implicarea femeii în glumă este susținută la modul direct și de felul în care Elke evită să răspundă întrebărilor adresate de cel care îi vorbește despre căsătorie. Cerându-i sinceritate și adevăr, în numele unui cod moral social nescris,

[224] *Ibidem*.
[225] *Ibidem*.
[226] *Ibidem*.

„nu-ți bate joc de mine, că sunt orfan..."[227], Ghimpl primește o mostră de adaptabilitate sau elasticitate morală: „Și eu sunt orfană, răspunde ea, și cel ce-și bate joc de tine, de batjocură să rămână. *Dar să nu creadă jupânii de la comunitate că mă pot duce cu vorba*"[228] (s.n.).

Prin urmare, Elke așteaptă vizita eroului ca parte a unui scenariu bine pus la punct și se folosește, într-o manieră extrem de bine ascunsă de scriitor, ironic fără îndoială, de același tip de discurs ca rabinul incapabil să-i ofere suport sau răspunsuri la întrebările care îl macină. Sau natura simplă și naivă, aproape copilăroasă, a lui Ghimpl, nu poate înțelege dimensiunea rolului pe care trebuie să-l joace la nivelul colectivității din care încearcă, pentru o perioadă, să facă parte. Eroul neacceptat, prigonit sau batjocorit, în ciuda potențialului său, de a salva sau de a civiliza lumea la un moment dat în evoluția ei, este marcat de neputința asumării propriului destin sau de eșecul parcurgerii unei vieți pe lângă făgașul atât de important și pentru care a fost întotdeauna destinat. Rabinul nu îl poate ajuta pe Ghimpl cu discursul său despre viața de apoi și, din acest motiv, eroul lui Singer trăiește viața omului, și nu pe cea a sfântului, a martirului dispus la orice sacrificiu pentru scopul său asumat și din care se hrănește. Însă, elementele vieții și ale destinului tragic, cu trăsăturile martiriului specific figurilor de sfinți, există ca o constantă peste tot în preajma tipologiei „prostului", motiv pentru care atât Elke, cât și alte tipologii umane prinse la granița dintre mântuire sau damnare, există în pădurea narațiunii scriitorului polonez. Elke știe foarte bine că face parte din categoria batjocorită de grupul social, motiv pentru care aprecierea „cel ce-și bate joc de tine, de batjocură să rămână" nu are niciun fel de semnificație în privința ei. Folosește imaginea celui batjocorit cu credința, atât de bine exersată deja, că poate face parte oricând dintre cei care îl păcălesc pe Ghimpl, protejată de „imunitatea" oferită gratuit ei de judecata și valorizarea socială negativă.

Toate pretențiile femeii pentru a intra în farsă sunt acceptate de comunitatea care se implică direct în aranjarea ceremonialului, nunta

[227] *Ibidem*.
[228] *Ibidem*.

desfășurându-se după un tipar ritualic specific comunităților lovite de boli: „Tocmai bântuia tifosul și ne-am cununat la cimitir, la doi pași de căsuța unde se spală morții”[229].

În acest sens, vom aminti că ne-am referit, nu doar o singură dată, la figura personajului considerat prost cu termenul de *țap ispășitor*, iar Singer se dovedește, din acest punct de vedere, singurul scriitor apropiat sau care să ne confirme în mod direct ipoteza conform căreia comunitatea are nevoie de un declanșator al agresivității înnăscute pentru a se proteja pe sine prin păstrarea echilibrului între membrii ei. Ghimpl și Elke devin, dincolo de motiv de glumă și, ca de obicei, de batjocură, instrumente într-o formă primară, antică, de terapie colectivă, dar, în egală măsură, pușI de cei care îi manipulează în rolurile de eroi. Singer știe foarte bine că Oedip, de pildă, devine regele orașului Teba doar după ce rezolvă enigma impusă de Sfinx, creatura trimisă de zei prin blestem, vinovată de moartea tuturor călătorilor și a celor care umblă pe lângă cetate. O formulă subtilă, așadar, prin care scriitorul polonez îl plasează pe protagonist în ipostaza salvatorului, cu atât mai mult cu cât tragedia lui Sofocle invocă o epidemie devastatoare de ciumă, asupra căreia regele se apleacă pentru a o îndepărta, declanșând, astfel, împlinirea destinului său tragic.

Prima secvență a nuvelei, pentru că Singer o împarte în patru părți, se încheie cu ritualul nupțial împlinit, dar și cu semnele de întrebare pe care și le pune protagonistul în legătură cu adevărata natură a lucrurilor pe care crede că le știe. Exercițiul său de credință abia acum începe, în dimensiunea sa sublimă, nu prin faptul că este absolut, ci prin faptul că este caracterizat de un zbucium neobosit în căutarea adevărului. Se cuvine să mai adăugăm că tipologia psihologică a prostului se află, de cele mai multe ori, în mijlocul scenariilor care includ nedreptatea, iar căutarea lor, dorința de a se integra, în același adevăr împărtășit de colectivitate, este irelevantă într-o bună măsură pentru acțiunile sale. Structura interioară a eroului, care face și obiectul unui arhetip al inconștientului colectiv, nu îi permite asumarea altui comportament, comod sau cu un grad mai mic de tragic. În ultimul ceas

[229] *Ibidem*.

al ceremonialului nupțial, cu atât mai mult, atunci când minciuna devine foarte clară și imposibil de ascuns, Ghimpl rămâne fidel direcției sale, ca un martir de nezdruncinat în principiile care îi oferă putere. La întrebarea rabinului, de pildă, despre starea socială a femeii, „mireasa este divorțată sau văduvă?”[230], cineva răspunde, spre stupoarea eroului, „și una, și alta”. Protagonistul nuvelei rememorează cum i se face negru înaintea ochilor, dar, în ciuda sentimentului acut de înșelăciune sau trădare, filonul său etic, moral, își păstrează stabilitatea. Sentimentul obligației, ca parte activă a unei comunități, într-o viață în care sentimentul asumării tradiției este autentic și nu artificial sau tocit de uzură, este mai puternic decât experimentarea senzației oferite de dezvăluirea minciunii la care a fost împins să participe: „...n-am avut încotro. Să fug de sub baldachinul de cununie?”[231].

Astfel, se mai cuvine să remarcăm și că eroul își afirmă, în mai multe rânduri, fidelitatea față de un fond tradițional, simbolic, și nu față de unul uman, care integrează de cele mai multe ori doar parțial, ca să nu spunem că și în mod eronat, doctrinele legii în care trăiește. Nu Elke sau dorința de a fi căsătorit este cea care îl împiedică să plece, așa cum sugerează, de pildă, imaginarului colectiv, de zeci de ani, cinematografia sau chiar literatura, ci „baldachinul de cununie”, ca simbol al comuniunii umane și al tainei desăvârșirii omului.

Ultima scenă a celei dintâi secvențe a nuvelei este cea a darurilor primite de cei doi proaspăt căsătoriți. Devine prilej de cimentare a rolului pe care și-l asumă Ghimpl în mijlocul unei comunități pentru care el a devenit doar sursa declanșării unui râs privat de orice dimensiune terapeutică pentru rolul de adeziv social. Între numeroasele daruri primite de cei doi, trebuincioase și utile oricărei gospodării, apare și un leagăn, despre care primește doar câteva laconice lămuriri: „...n-avea grijă, e cu rost; va fi de folos... Am înțeles că mi s-a jucat un renghi. Dar, la urma urmei, cu ce m-au păgubit? Am să aștept, mi-am spus, să văd cum merge. Nu poate fi tot târgul nebun”[232].

[230] *Ibidem*, p. 120.
[231] *Ibidem*.
[232] *Ibidem*.

De fapt, aceste ultime considerații din partea unui om privit ca *nebun*, în sensul stabilit de englezescul *fool*, propun repere pe un teritoriu interior extrem de generos și fără corespondent în literatura universală. *Înțelegerea* este însoțită, ca dezvăluire sau revelație, de un reflex care să compenseze natura negativă a ceea ce i se arată clar, dintr-o dată. *Nivelul compensatoriu*, la care apelează Ghimpl ori de câte ori minciuna devine vizibilă, este urmat de unul în care *se proiectează*, ca într-o oglindă sau ca un ecou, spre lume, imaginile transmise celui care le reflectă. Întregul târg nu doar că *poate* fi nebun, dar se și comportă sau este așa, după multe dintre criteriile care stabilesc natura derapajului mental, interior sau cu impact social.

Cea de-a doua parte a nuvelei *Ghimpl-netotul* rememorează deja evenimentele trăite de erou imediat după căsătorie. Aici, similitudinile tipologiei psihologice a protagonistului cu cele ale lui Cănuță devin aproape frapante și nu pot fi trecute cu vederea ca simple coincidențe sau artificii și tehnici scriitoricești. Capacitatea de a *îndura* a personajului prezentat de Caragiale, descris de cele mai multe ori printr-o pasivitate manifestă inexplicabilă și care îi și atrage, o dată în plus, judecata grupului social, are un corespondent cât se poate de fidel în figura proiectată de scriitorul polonez. Dinamica de cuplu, evident, nu poate fi una specifică familiilor care se încadrează în convențional, astfel încât, apropiat de patul soției sale, Ghimpl primește doar respingeri și amânări repetate, chiar amenințări voalate. Motivul, pregătit de scriitor cu prudență la finalul primei secțiuni a nuvelei, se dezvăluie în același registru care implică, în primul rând, întreaga colectivitate:

> „Nu trec nici patru luni și nevastă-mea simte că o apucă durerile facerii. Tot Frampolul râdea pe înfundate, dar eu ce să fi făcut? Mai ales că se chinuia. Îi venea să se cațere pe pereți de durere. Ghimpl, striga ea, mor, iartă-mă..."[233].

Dimensiunea creștină, sau măcar spirituală, a filonului pe care este construită tipologia prostului în literatura universală îi face pe protagoniști incapabili să asiste neimplicați la suferința altora, cu atât mai mult la cea a persoanelor față de care proiectează un sentiment al

[233] *Ibidem*.

datoriei. Refugiat în sinagogă pentru rugăciune, protagonistul se vede vizat de ceea ce noi am numit *morbiditate nativă*, în sine, punctul terminus al fiecărui proiect social, care include minciuna sau păcălirea celui considerat prost. Că întreaga comunitate resimte o puternică alienare sau îndepărtare față de principiile care au guvernat-o cândva, devine vizibil prin felul în care bărbații, prezenți în sinagogă, îl întâmpină pe Ghimpl, la nivel nonverbal sau de-a dreptul prin intermediul cuvintelor și simbolurilor în același timp.

Ceea ce psihanaliza a numit, după cum am mai afirmat deja, *pulsiune de moarte* se manifestă cu o generozitate greu de egalat în literatura universală atunci când este descrisă comunitatea din care face parte Ghimpl. O comunitate care, dacă ar fi fost alta, susținută de alte resorturi religioase sau morale, sugerează scriitorul, ar fi reacționat la fel. Orice minciună construită de grup urmărește, la un nivel superficial de inginerie socială, declanșarea unui râs care are mai degrabă trăsăturile unei manifestări nervoase, ritualice, fără de care indivizii, separați, ar arăta o lipsă de obediență față de scenariul pulsional stabilit de puterea și autoritatea infailibilă a grupului.

Pe de altă parte, minciunile sau marile proiecte care urmăresc să-l inducă în eroare pe eroul lui Singer au o finalizare diferită de râsul sec, ca parte a unui obicei deja practicat de fiecare cetățean al orașului. Larga participare a oamenilor la păcăleală vine alături de un *consum* diferit de râsul superficial și mașinal, astfel încât participarea tuturor cere și un consum colectiv în același timp în care legile discutate de psihologia socială devin realitate, iar morbiditatea umană, care plătește tribut lui Thanatos, se manifestă aproape fără nicio rezervă:

> „Atât le-a trebuit mahalagiilor. Stăteam în colțul meu și mă rugam lui Dumnezeu, iar ei clătinau batjocoritor din cap, uitându-se spre mine. Roagă-te, îmi dădeau ei ghes, că din rugă cu glas tare nu se face burtă mare... Un puști mi-a întins un smoc de paie: mănâncă, vită!... Zău că avea dreptate”[234].

Ghimpl este păcălit, atras în minciuni construite de o întreagă comunitate, doar de dragul momentului în care este judecat cu o

[234] *Ibidem*.

asprime ieșită din comun, în care cetățenii orașului eșuează să se vadă, de fapt, pe ei înșiși. Ura direcționată în atâtea feluri de manifestare spre personajul nuvelei este una reală și altminteri, în absența unui element cu funcție de adeziv social și atragere, liberă să-și împlinească menirea distrugătoare la nivel social. Agresiunea este una reală, cel puțin la nivel senzorial, în felul în care eroul percepe râsetele și batjocura generală. Anunțul făcut în sinagogă și invitația comunității la „cumetrie" stârnește reacția așteptată: „Tot Bet-Hamidrașul a râs" ca manifestare vizibilă, dar cu o interpretare specifică în lumea proceselor interioare ale lui Ghimpl, „Parcă mi s-ar fi tras palme"[235]. Și de această dată, anduranța eroului este dată de asumarea tradiției într-o manieră cât se poate de intimă, demonstrând fidelitate absolută față de imaginile acceptate sau promovate de filonul cultural în care trăiește: „Trebuia să îndur totul, pentru că în casa mea se născuse băiatul"[236].

Stoicismul tipologiei descrise, cu rădăcini adânci în *psihologia martiriului*, permite personajelor proiectate de scriitori, aparținători ai culturilor diferite, să reziste unor abuzuri, de cele mai multe ori morale, psihologice, greu de acceptat pentru mentalul și imaginarul colectiv. Don Quijote, de pildă, nici măcar nu pare interesat de posibilitatea ca ceilalți să-l batjocorească, ceea ce arată că structura sa interioară este complet imună la un asemenea tip de raport social. Atunci când, totuși, eroii, încadrați în interiorul arhetipului uman descris în capitolul de față, observă că sunt ținta unor umilințe gratuite, așa cum am arătat deja, se retrag din câmpul comunicării verbale, într-o tăcere care, de fiecare dată, acționează asupra celorlalți ca o alarmă și este greu sau imposibil de suportat. Rămași singuri, atitudinea bărbatului este sugerată prin reacția femeii: „Ghimpl, zice ea, de ce taci? Ți s-au înecat corăbiile cu lapte acru?"[237]. Întocmai ca în cazul descris de Caragiale, în povestea lui *Cănuță*, *om sucit*, tăcerea este, așadar, singura atitudine rămasă celui care este înșelat, ca *alegere* asumată în mod reflex de un om pentru care cuvântul, ca realitate a vieții, nu mai poate fi asociat încrederii. Minat în mod repetat cu minciuni, denaturat și orientat

[235] *Ibidem*, p. 121.
[236] *Ibidem*.
[237] *Ibidem*.

exclusiv pentru a înșela atenția asupra adevăratei naturi a realității descrise, cuvântul devine pentru Ghimpl, dar și pentru Cănuță, de pildă, singura posibilitate de realizare a marii inginerii sociale. Prin urmare, retragerea din spectrul comunicării colective apare la un moment dat, de climax, ca singura posibilitate rămasă, în condițiile în care asumarea lui sau implicarea într-un proces de comunicare duce, inevitabil, prin structura sa psihologică, spre vechiul exercițiu de credință:

> „Ce-aș mai avea de spus, zic eu, după tot ce mi-ai făcut?... Zice ea: ești scrântit la cap – sau ce?... Cum e cu putință, zic eu, să-ți bați joc în halul ăsta de un bărbat?... Dar ce-i cu tine? întrebă ea; ce ți se năzare? [...] lasă-te de prostiile astea, e copilul tău... Cum e copilul meu, zic, dacă l-ai născut la șaptesprezece săptămâni de la nuntă?... E un șeptilici, îmi toarnă ea îndată..."[238].

Cuvântul nu este sursa credinței lui Ghimpl, dar îi permite existența și raportarea la ea prin faptul că reprezintă în propriu univers interior singura cale spre spiritualitate. Felul în care eroul prețuiește cuvântul poate fi înțeles din alienarea grupului față de entitatea purtătoare de sens, dar și prin exemplul oferit subtil de Singer atunci când își plasează personajul în sinagogă, rugându-se, citind psalmi. Elke îi spune, așadar, o poveste despre o bunică din propria familie, care a dus o sarcină doar cinci luni, ceea ce este, alături de insistența în scenariul mincinos, specifică lumii în care trăiește eroul și are darul de a-l atrage iarăși în vortexul cuvintelor golite de orice dimensiune reală: „Și se jură cu atâta foc, că te face să crezi orice"[239].

În cele din urmă, ca de obicei, filtrul absolut firesc al eroului, prin care trec toate cuvintele și istoriile sau scenariile, funcționează în parametri care pot fi considerați normali, însă decizia sau comportamentul său, cu menirea de a sfârși conflictul cognitiv, reprezintă o *alegere* cât se poate de conștientă. Bashevis-Singer are, poate, exercițiul alterității într-o măsură care ar putea întrece până și hipersensibilitatea dostoievskiană, dedicată detaliilor mărunte, observate de

[238] *Ibidem*.
[239] *Ibidem*.

psihologia unui om, retras în propria carapace, ca acțiune în fața suferinței.

Astfel, asumarea unei narațiuni și, mai ales, a vocii care narează, la persoana I, este doar primul și cel mai ușor observabil fir care leagă scriitorul de personajul descris. Al doilea, de o subtilitate incomparabilă, se dezvăluie prin intermediul limbajului, care, dacă pentru colectivitate nu mai poartă niciun sens, pentru Ghimpl reprezintă încă un canal de comunicare spirituală; când eroul o descrie pe femeie mințind: „Și se jură cu atâta foc, *că te face să crezi orice*. La drept vorbind, *nu am crezut nimic*”[240] (s.n.), mărturisește și felul în care discursul acesteia este receptat, într-un dublu, aproape scindat, orizont de percepție. „Te face să crezi orice”, impersonal sau cu referire la un grup despre care scriitorul pare să înțeleagă foarte multe din teoriile care au revoluționat psihologia socială și sociologia, se află în opoziție directă cu „nu am crezut nimic”, de această dată, asumat, ca manifest care afirmă, în același timp, că până și Ghimpl are o parte ascunsă care amintește de morbiditatea celor care îl batjocoresc toată viața. „La drept vorbind” reprezintă felul în care scriitorul se asigură că personajul său nu este plasat prea repede sau în mod grăbit între figurile neprihănite ale spațiului spiritual.

A doua oară, când personajul caută ajutor în rândul înțelepților și al liderilor spirituali, „a doua zi am stat de vorbă cu un învățător”[241], pentru a-și rezolva o dilemă despre care instinctual știe exact ce trebuie să creadă, primim o altă mostră de eșec în comunicare prin viziunea obtuză a unui alt prototip uman incapabil, la rându-i, să părăsească textele sacre pentru a privi cu adevărat viața și drama în desfășurare. „Adam și Eva”, îi spune înțeleptul, „s-au suit în pat doi și s-au dat jos patru. Fiecare femeie e o strănepoată a mamei noastre Eva... Și cu ce e mai rea Elke decât Eva? M-au zăpăcit de tot. La drept vorbind, cine știe? Despre Iisus se spune că nu a avut tată”[242].

Cuvinte alese și pline de un adevăr fundamental, dar care nu pot înlătura și adevărul particular și aproape imposibil de conceput pentru

[240] *Ibidem*.
[241] *Ibidem*.
[242] *Ibidem*.

cel care face obiectul judecății, batjocurii generale. În realitatea profană, acolo unde trăiește întregul oraș, ca într-o dimensiune, complet separată și străină de cea sacră, în care se zbate Ghimpl, Elke îl minte prin generoasa participare a întregii colectivități fără niciun fel de remușcare, iar rabinul și învățătorul, parte a aceluiași sistem susținut de cuvinte, imagini și de trăiri corupte, sunt atât de pavlovian blocați în lumea unor cuvinte sacre, dar fără semnificație, încât devin incapabili să adapteze principiile pe care le predică pentru a ajuta, concret, pe cel aflat în nevoie. Sau, la fel de firesc, trebuie să vedem în ineficiența lor, încă de la moașa lui Cănuță, o constantă necesară lumii pentru ca arhetipul eroului să se poată dezvolta.

Am ales să unim în capitolul de față tipologiile principale ale eroilor considerați proști, în principal, prin asemănările, care uneori pot fi frapante, dintre multele tipologii psihologice despărțite de perioade importante de timp sau de culturi cât se poate de diferite. Ghimpl, de pildă, are o vizibilă componentă pe care am descrie-o folosind termenul „copilăros" sau „naiv", după cum ni-l imaginăm uneori pe prințul Mîșkin, în timp ce citim despre cum eroul lui Bashevis-Singer este atras în nenumărate capcane de o lume a cărei reguli nu pare dispus să le accepte. Parcă recitim iarăși cum prințul rus preferă compania copiilor printre care se simte atât de bine, atunci când Ghimpl împărtășește dragostea reală dintre el și copilul născut de soția sa, din rodul altei minciuni: „Iubeam tare copilul; și el mă iubea pe mine. De îndată ce mă vedea, ridica mânuțele ca să-l iau în brațe. Dacă plângea și se îneca, nimeni nu-l putea liniști în afară de mine"[243]. Așadar, relația ombilicală dintre *imago Christi* și copii trebuie proiectată asupra acestei constante comportamentale a eroilor pentru care lumea adulților, preocupată de o morbiditate pe care o și alimentează inconștient, nu pare să mai însemne nimic.

Cu mici excepții, care nu fac decât să completeze în mod definitiv natura complexă a tipologiilor integrate în arhetipul *imago Christi*, protagoniștii descriși în mijlocul narațiunilor par incapabili de răzbunare în sensul convențional al termenului sau, în egală măsură, și

[243] *Ibidem*.

în sensul mioritic, care acceptă nedreptatea indiferent de profunzimea abuzului, doar pentru a o opri în momentul în care se manifestă asupra lor. Mai mult, orice posibilă răzbunare și acțiune împotriva lumii și a batjocoritorilor, oricât de justificate ar fi, sunt înlocuite de o formă a iubirii care poate fi înțeleasă doar prin intermediul relației cu cea mai înaltă trăire spirituală. Astfel, pentru Ghimpl, prezența în casă a copilului, indiferent de paternitatea lui, reprezintă singurul argument care contează, pentru a se dedica „familiei", construcție la fel de falsă chiar și pentru cea care îi este, dintr-o glumă, soție. Nu însă și pentru erou care, împins de tradiție și de forța unor concepte în care a fost educat, pare singurul dispus la sacrificii pentru ca propria familie să prospere: „Am muncit în vremea aceea ca o vită. Când e un puișor în casă, nevoile sunt mari. Cât despre Elke – de ce aș minți? – nici ea nu-mi era nesuferită. Mă certa și mă blestema, dar eu mă guduram în jurul ei"[244].

Se cuvine să mai observăm, acum, și autenticitatea discursului care formează narațiunea, în cele mai intime detalii ale psihologiei auto-dezvăluirii. Nu o dată, naratorul Ghimpl, proiecție fidelă a scriitorului, povestește și alege cuvinte sau structuri, mărci ale oralității, care sugerează fie culpabilitate, fie rușine sau frica de încă o entitate care să-l judece, aceea a cititorului. Formulări de tipul „La drept vorbind" sau „de ce aș minți" arată că prototipul lui Singer este, cu adevărat, un om, înainte de orice altceva. Știe că există și o vorbă „strâmbă", în afara celei care se ocupă doar cu punerea în formă vizibilă a sentimentelor și adevărului, și că, uneori, minciuna poate fi justificată, măcar prin ascunderea unei anumite părți a adevărului.

Când citim despre felul în care bărbatul descrie efectul pe care-l are „soția sa" asupră-i, trebuie să o facem cu atenție la coordonatele interioare ale psihologiei celui considerat prost. „Doamne, ce putere avea!", își amintește naratorul, „Era de ajuns să-ți arunce o privire, așa cum știa ea, că încremeneai pe loc. Și-apoi limba ei ascuțită! Te străpungea și te ardea!"[245]. Măcar parțial, suntem încredințați că descrierea

[244] *Ibidem*, p. 121-122.
[245] *Ibidem*, p. 122.

făcută de Ghimpl celei care-i este soție, indiferent de contextul ascuns în spatele uniunii lor, este parte a unei percepții obiective, cu atât mai mult cu cât la debutul nuvelei eroul își amintește de comunitatea care are o rezervă în a se apropia de Elke: „le era teamă să nu aibă de-a face [...] cu gura ei slobodă”[246]. Totuși, atitudinea pasivă a bărbatului, dedicat „familiei” sale la modul absolut, fără a întreține niciun moment relații intime cu cea care joacă rolul soției, în armonie perfectă cu copilul ei și supus atât prin registrul nonverbal, cât și prin cel al comunicării orale generate de femeie, sugerează mai degrabă relația dintre un copil și mama sa, adoptivă sau nu. Să nu uităm că și don Quijote se raportează la cea numită „domnița inimii” sale mai degrabă ca la o icoană, decât ca la o iubită sau potențială logodnică ori soție.

În acest context, vom reaminti că relația de tip filial, adesea cu stinghere trăsături paterne din partea eroilor predestinați să joace rolul de salvatori, cum este Mîșkin, interzice sau pur și simplu nu permite tipologiei celui considerat prost să dezvolte un alt fel de interacțiune cu personajul feminin. Imposibila relație a lui Mîșkin cu cea față de care proiectează atâtea sentimente și experiențe, de fapt toate cu sursa în interiorul său, facilitează cititorului o mai clară încadrare a lui, dar și a personajului Benjy Compson, considerat dincolo de orice capacitate de a înțelege și de a învăța. În realitate, în ecuația sau dinamica tipologiei prostului cu personajul feminin, scenariul romantic sau erotic lipsește cu desăvârșire, pentru că protagonistul se află prins într-o necontenită acțiune de acumulare, altfel spus, *învățare*, feminitatea fiind, de cele mai multe ori, doar o metaforă pentru imagoul matern.

Venerația care se ascunde în spatele felului în care este rememorată imaginea soției, pentru că putem discuta despre o asemenea atitudine a personajului față de Elke, se manifestă atât la nivelul percepției femeii cu care își împarte casa, cât și la cel al limbajului folosit pentru a o descrie. Inaccesibilitatea ei, disponibilă altor bărbați întotdeauna, niciodată celui care poartă titlul de soț, întărește în primul rând natura de *imago Christi* a personajului, perceput ca bărbat, la rându-i, într-o manieră asexuală. În absența detaliilor specifice

[246] *Ibidem*, p. 119.

căsătoriei sau a relației de cuplu, rămâne o atitudine care are mai multe în comun cu dependența unui copil de figura maternă, decât cu cea a unui soț, fie el și înșelat în mod repetat. În ciuda unei asprimi a felului în care îl ceartă, Ghimpl vede părțile bune, specifice felului în care un copil și-ar descrie mama: „Dar era plină de farmec, îți venea să-i săruți fiecare cuvânt. Te făcea praf, zăceai amărât pe vatră, dar nu te săturai, așa cum nu te saturi de o friptură bună”[247]. Fiind vorba, după cum rememorează vocea naratorului, despre o ceartă sau o supărare unidirecțională, din direcția femeii spre bărbat, exclusiv, incapacitatea protagonistului de a rămâne supărat sau efectul paradoxal, aproape masochist interiorizat, declanșat de cuvintele grele ale soției, sugerează în mod definitiv un imaginar infantil care, deloc surprinzător, în acest moment, se raportează la soție într-o manieră cât se poate de similară celei în care o făcea Cănuță – prin intermediul registrului alimentar. Nu se poate să nu ne amintim aici de figura tristă a bărbatului descris de Caragiale, preocupat, în prag de mare sărbătoare creștină, de o poftă pe care textele sacre ale creștinătății au plasat-o în proximitatea celorlalte păcate ale trupului și ale dorințelor considerate păcătoase. Tocmai această poftă, în linie directă de descendență cu preacurvia, îi este refuzată într-o manieră mai degrabă inconștientă de către soție care uită peștele, cumpărat cu eforturi financiare, în cuptor. De această dată, Ghimpl își aseamănă soția, și mai degrabă, cearta sau atitudinea ei conflictuală, cu o friptură bună, deci tot prin intermediul unui detaliu care ține de gastronomie, la cel mai simplu mod de manifestare cu putință.

Mai mult, pentru a ocoli întrebările retorice inutile, ne alegem, mai degrabă, o afirmație: imagoul matern este completat, pentru eroii care fac parte din tipologia umană supusă discuției aici, cu dimensiunea, singura sau cea mai relevantă poate, în contextul unui imaginar pueril, acțiunii de *a hrăni*. Pofta lui Cănuță nu este una a pântecelui păcătos, așa cum propune *Filocalia* în spațiul cultural creștin, intolerant în cele mai importante exerciții sociale ale sale, ci una a copilului care așteaptă momentul de sărbătoare, în primul rând, prin componenta sa

[247] *Ibidem,* p. 122.

culinară. Ghimpl, pe de altă parte, vorbește despre o realitate pe care nu o cunoaște și care îi rămâne străină permanent: *nu a mâncat și nu știe cum arată sau cum se simte sațietatea*. Foamea eroului descris de Bashevis-Singer este una care trece de trup și de nevoile sale, la fel de real resimțită ca însăși incapacitatea de a o potoli, cu trăsăturile propriei vieți, în care nu cunoaște delicatețea sau vorba bună a lumii în care trăiește.

Munca, în care se refugiază, într-o brutărie, ca metodă de adaptare și de asumare chiar a rolului în bună parte impus de el însuși, are trăsăturile morale ale educației și ale culturii integrate în sens ideal de erou. Seriozitatea și dedicarea lui Ghimpl pentru bunul mers al brutăriei sunt sugerate de felul în care percepe fiecare gest personal, minor și fără posibilitatea de a afecta bilanțul economic, atunci când vrea să ducă acasă, la soție și copii, câte o prăjitură sau o bucată de pâine proaspătă. „De dragul ei ajunsesem hoț”[248], rememorează protagonistul, referindu-se fie la *un cornuleț*, fie la *o stafidă* sau la *o migdală* sustrase pentru a fi duse acasă ca semne ale iubirii sale absolute și care găsește această cale, de mijloc, între datoria față de brutărie și cea față de familie.

Sistemul moral nealterat, dar totuși foarte bine calibrat la viața reală, spre deosebire de alienarea rabinului și a învățătorului, ambii incapabili să-și folosească înțelepciunea într-un sens concret și care să ajute, îl face pe bărbat să rămână, chiar și după trecerea anilor, prudent față de sensibila linie care separă sacrul de profan prin gesturi care invocă o dimensiune sau alta. Justificarea, de orice natură ar fi, reprezintă o acțiune care nu poate fi tolerată în absența unei culpabilități asumate, acceptate, astfel încât eroul se aventurează în procesul rememorării propriei vieți și în recunoașterea greșelii: „O spun cu rușine: sâmbătă deschideam oalele cu mâncare caldă și scoteam câte un fir de carne, o leacă de budincă, un căpșor sau un picioruș, o bucată de maț umplut – ce se nimerea”[249]. Așadar, observăm cum se păstrează sentimentul păcatului, al derapajului de la ceea ce se cuvine, împotriva

[248] *Ibidem*.
[249] *Ibidem*.

unei norme care nu poate accepta compromisul, dar, în același timp, atenția pentru proporții. În vreme ce Rabelais este preocupat de cum să redea cât mai eficient dimensiunile și cantitățile, întotdeauna prea mari pentru măsurile convenționale ale lumii, Singer își concentrează atenția asupra celor mai mici cantități.

În ciuda tuturor acestor gesturi, după cum am mai afirmat, prin intermediul structurii interioare, a poeticii specifice personajului considerat prost, dar și prin specificul destinului tragic, Elke acceptă întotdeauna alți bărbați, niciodată pe Ghimpl totuși, astfel încât figura lui Cănuță, se prefigurează din nou peste cea a eroului nuvelei lui Singer: „Vineri seara mă apropiam de ea, dar se ivea o piedică de fiecare dată. Ba avea arsuri la lingurică, ba un junghi într-o coastă, ba un sughiț, ba o durea capul. Pe urmă, chestiile femeiești [...], era vai de mine”[250]. Caragiale și Singer, în egală măsură, inoculează cu o subtilitate deosebită o psihologie aparte a personajului feminin, mai ales în contextul în care femeile, în condiții speciale (la Caragiale informația despre căsătorie este introdusă laconic, ca eveniment care face parte din mersul firesc al vieții – „i-a venit ceasul”) devin soțiile unor eroi față de care păstrează o distanță atât fizică, dar și mentală, interioară, imposibil de acoperit. Totuși, în vreme ce Cănuță este animat de un sistem ideologic social, cu principii care au forma ideală a tradițiilor în care s-a născut, Ghimpl trăiește în interiorul unei culturi pentru care filonul religios reprezintă o constantă imposibil de ignorat. Abandonul personajului imaginat de Caragiale, oricât de metaforic pregătit sau justificat de scriitorul român, prin folosirea unui registru simbolic care sugerează trupul supus slăbiciunilor morale, apare doar în ultimă instanță în nuvela lui Ghimpl, unde eroul, întărit în „martiriul” său de tradiții, cade totuși pradă păcatului mândriei: „Un altul în locul meu ar fi fugit încotro l-ar fi dus ochii. Eu însă sunt răbdător de felul meu. Ce să-i faci? De aceea îți dă Dumnezeu spate, ca să-ți duci povara”[251].

Nu există constanță sau viață liniară în cazul destinului tragic, nici în exemplul Mântuitorului Hristos, nici în cel oferit de don Quijote,

[250] *Ibidem*.
[251] *Ibidem*.

unde, de pildă, forța evenimentelor rezervate eroilor au darul de a le schimba cursul vieții exact în direcția împlinirii a ceea ce teoria literară a numit *destin tragic*. Pentru Ghimpl, un eveniment fără însemnătate, în mod direct, devine unul prin care se declanșează următorul mare episod al vieții sale: un incendiu la brutărie îl trimite acasă în mod neașteptat, în mijlocul nopții. Cu atenție față de somnul copilului, observă cu surprindere, prin întuneric, „două soiuri de sforăituri: unul subțire, celălalt ca horcăitul unui bou tăiat”[252]. Aflăm, prin urmare, realitatea imposibil de refuzat, adusă de imaginea altui bărbat alături de care soția sa nu are puterea de a-l scoate pe cel înșelat din ecosistemul mental sacru în care trăiește în mod neîntrerupt. Astfel, naratorul își amintește momentul revelației prin care vede cum face parte, prin atât de neobișnuita sa rezistență, din categoria unei alterități la nivelul societății în care trăiește: „Altul în locul meu ar fi făcut un scandal de s-ar fi adunat târgul. Dar eu m-am gândit: de ce să trezesc copilul? Ce vină are îngerașul ăsta? Așa că m-am întors la brutărie…”[253].

Un *supraom* așadar, nu prin îndepărtarea de reacțiile pe care ne-am grăbi să le considerăm normale pentru scenarii specifice, ci, mai degrabă, prin controlul total al atitudinilor care, totuși, trebuie puse în relație cu o componentă psihologică specifică tipologiei personajului considerat prost în literatura universală. Răbufnirea sau manifestarea violentă, măcar din perspectivă emoțională, rămâne, prin apropierea ei de iubire, ca factor generator, parte a manifestării sale, indiferent de straturile culturale care o acoperă. Dar, se cuvine să avem în vedere și credința adânc înrădăcinată în toate păturile sociale cu trăsături arhaice, în special europene și est-europene, despre felul în care abuzul fizic din partea bărbaților, soților, este integrat de victimă ca formă de manifestare a iubirii. Ghimpl caută răspuns, din nou la rabin, pradă unei suferințe vizibile și care, ca manifestare, ne amintește iarăși de forma suferinței lui Cănuță: „… m-am culcat pe sacii de făină. N-am închis un ochi până dimineața. M-am zvârcolit ca ars de friguri”[254].

[252] *Ibidem*.
[253] *Ibidem*.
[254] *Ibidem*.

În afara faptului că eroii, stereotipizați și valorizați în principal negativ, chiar demonstrează prin suferința lor o complexitate interioară invizibilă lumii, reacțiile pasive în fața a ceea ce ei interiorizează și interpretează ca adulter trebuie să facă obiectul unei discuții cu privire la particularitățile sau reperele interioare ale sentimentelor, din vreme ce, în mod cât se poate de clar, iubirea sau opusul ei, binele și răul, dreptatea și abaterea de la ea, au forme unice care îi plasează, în mod definitiv, în cercul restrâns al alterității.

Există în nuvela lui Singer două dimensiuni temporale, în sensul scurgerii banale a timpului, după modelul impus de Cervantes în opera sa cea mai cunoscută, *Don Quijote de la Mancha*. Unul este timpul în care trăiesc cei mulți, oamenii care formează masa într-un context istoric și social specific, și altul este timpul eroului care aparține tipologiei prostului. Niciodată sau arareori în armonie, cele două dimensiuni, nefiind potrivite una pentru cealaltă, au darul de a provoca reprezentanților, care trăiesc în ele, neplăceri la fiecare ciocnire. Compromisul moral pe care îl face Ghimpl, și despre care am vorbit deja în raport cu felul în care vede eroul hoția sau înșelăciunea, are cu totul alte trăsături sau limite pentru ceilalți, care împărtășesc totuși un sistem religios general moștenit.

Fiecare povestire, rememorată de protagonist, în episoade care i-au marcat existența la un moment dat, îmbracă masca surprizei și, adesea, chiar a stupefacției în fața atitudinii celorlalți privind adevărul. De pildă, chemată în fața celui mai înalt for decizional al comunității, Elke îl surprinde pe soțul înșelat, ca și cum acesta se află pentru prima dată într-un asemenea context: „Și ce credeți că a făcut? A tăgăduit totul. Și-a ieșit din minți, a zis ea, habar n-am de nimic..."[255]. Naivitatea bărbatului prins în matrița rece a alterității este opusă premeditării colective și, mai cu seamă, a bărbaților care demonstrează existența unui plan foarte bine pus la punct. Contează mai puțin dacă bărbații, care au nevoie de acoperire morală, prin căsătoria femeii de moravuri ușoare, au urmărit de la bun început construirea unui context avantajos lor. În schimb, faptul că, pentru Ghimpl, atitudinea lor nu este grăitoare,

[255] *Ibidem*, p. 123.

reprezintă încă o formă a felului în care *imago Christi* se manifestă în câmpul psihologiei celui considerat prost. Apărarea adoptată de Elke, negând vehement, este întărită în mod deloc curios pentru cititori, de unele categorii sociale: „Casapii și geambașii i-au luat apărarea. Un parlagiu s-a apropiat de mine și mi-a șoptit: las', că-ți venim noi de hac"[256].

Prin urmare, măcelarii și cei care fac comerț cu animale și, în special, cai, sunt cei mai vocali în a proteja femeia, la care chiar ei apelează în mod repetat. În schimb, atitudinea rabinilor, care mediază disputa, se schimbă prin adoptarea unui discurs cu adevărat vehement, fără a demonstra, nici acum, capacitatea de a înțelege drama celui care caută ajutor. Dimpotrivă! Singer se poziționează din nou critic față de practica tradițională a exercițiului spiritual pus în slujba comunității prin intermediul liderilor spirituali. Acum se manifestă liber judecata socială și intoleranța față de unele categorii sociale, specifice în comunitățile cu trăsături conservatoare. Altfel spus, rabinul, fără dovezi, având doar acuzele aduse de Ghimpl, adoptă poziția care incriminează femeia oricum. Nevoia bărbatului pentru un răspuns, „ce să fac?"[257], îngrijorarea și neîncrederea, „Și dacă ea nu vrea?" sau „...bine, rabi, am să mă gândesc [...]. Și dacă vreau să văd copilul?"[258], sunt întâmpinate de liderul spiritual al comunității cu asprime și decizii care indică o culpă, în absența totală a scenariului incriminator: „Nu mai ai la ce să te gândești [...] Nu trebuie să vezi copilul [...], leapădă-te de târfă și de bastarzii ei..."[259]. Ca și cum rabinul cunoaște foarte bine adevărata natură a femeii și așteptă doar un imbold pentru a o judeca, reacționează în acest sens, iar căutarea dreptății, care îl pune pe Ghimpl pe acest traseu, devine prilej de suferință și regrete.

Reprezentant exemplar al *pulsiunii de moarte*, guvernat de forța prea puternică a grupului, a cărui presiune influențează și alienează individul de propriile valori, protagonistul proiectat de scriitorul polonez se află în fața unor decizii simple, dar care îl tulbură aproape în

[256] *Ibidem*.
[257] *Ibidem*.
[258] *Ibidem*.
[259] *Ibidem*.

aceeași măsură: să tacă și să accepte sentimentul trădării din partea celei pe care o consideră soția lui (exercițiu de credință care, într-o măsură importantă o și face pe Elke soția lui, cu adevărat), sau să vorbească și să caute dreptate și sentimentul răzbunării prin intermediul moralei impuse de tradiția grupului. Nici una, nici alta nu au darul de a-l liniști pe erou. Hotărârea abruptă de a nu se mai lăsa înșelat, „De ajuns, mi-am zis, am tras ca un măgar. Ghimpl n-o să se mai lase dus de nas. Chiar și prostia lui Ghimpl are o margine”[260], este urmată de o suferință încă și mai mare decât cea posibilă în cazul în care ar fi rămas pasiv:

> „În timpul zilei nu-mi păsa [...]. Dar noaptea, când mă întindeam pe sacii de făină, era vai și amar de mine. Mă apuca dorul de ea și de copil. Aș fi vrut să fiu furios pe dânsa, dar asta-i nenorocirea mea: nu pot purta nimănui dușmănie”[261].

Suferința și regretul se pare că reprezintă singurele destinații posibile pentru eroul celei mai cunoscute scrieri a lui Bashevis-Singer. Cu intuiția celui care știe deja că procesele psihologice sunt caracterizate de două dimensiuni, cea conștientă și cea inconștientă, scriitorul reușește, în manieră similară tehnicii folosite de Hemingway, prin limbaj și termeni simpli, fără exces sau abuz de stil, ori metafore, să sugereze câmpul de luptă în care trăiește eroul, situat între două lumi diferite și aproape complet indiferente una față de cealaltă: „*în tipul zilei* nu-mi păsa [...]. *Dar noaptea*”[262] (s.n.). Apropierea de inconștient, generată ca acțiune de liniștea specifică nopții și de inactivitatea celui care muncește toată ziua, se face și prin intermediul unei propuneri neobișnuite, dar cât se poate de atrăgătoare. Singer pune cele două lumi, diurnă și nocturnă, în opoziție pentru protagonistul nuvelei sale, astfel încât indiferența resimțită ziua, prin aportul tuturor cenzurilor specifice culturii și educației (a căror reprezentant este rabinul) dispare și face loc unor trăiri care pot fi asociate, fără niciun fel de rezistență, activității onirice, sugerate la modul cel mai subtil de text.

[260] *Ibidem*, p. 122-123.
[261] *Ibidem*, p. 123.
[262] *Ibidem*, p. 123.

Astfel, natura pură sau forma arhetipală a eroului, nealterată de acțiunea distructivă, în acest caz, a „civilizației" (reprezentată de lideri spirituali alienați de chemarea lor și de un grup social sadic), devine vizibilă sau dominantă, în condițiile în care psihanaliza ar susține că apare o apropiere de inconștient, prin urmare, de *adevărata natură* a celui care este frământat de regrete. Un adevărat dialog are loc în interiorul lui Ghimpl, tot ca parte a felului în care Singer își construiește narațiunea, inoculând elemente critice la adresa unei tradiții din care, ca de obicei, au mai rămas doar forme golite de orice conținut. Și, în locul rabinilor și învățătorilor, Ghimpl găsește, în el însuși, un partener de dialog cu mult mai priceput și mai capabil de onestitatea pe care o caută atât de mult: „Mai întâi, îmi spuneam, orice om se prostește câteodată. Pesemne că haimanaua i-a făcut ochi dulci, i-o fi adus și daruri, iar femeia are părul lung și mintea scurtă. S-o fi lăsat ademenită"[263].

Prin urmare, în etape, cu o rațiune sănătoasă și care dovedește un sistem quijotesc de receptare a lumii, se construiește dialogul lui Ghimpl cu el însuși. Fără îndoială că, în orice registru sau scenariu posibil, Elke s-a lăsat ademenită, de mai multe ori, după cum o arată chiar textul, fie prin daruri, fie prin ochii dulci ai celor obișnuiți cu prezența sa („purificatoare", ar fi completat Miguel de Unamuno[264]) în comunitate. Vedem în dialogul tăcut al eroului, cu un sine care practică toleranța (și trebuie avut aici în vedere și contextul în care Singer a scris, ca evreu refugiat în SUA, pentru a scăpa de persecuția regimului nazist), umbra lui don Quijote care era gata să vadă în orice prostituată o domniță neprihănită. În vreme ce cavalerul lui Cervantes își construiește nălucă după nălucă, imaginând și reinterpretând realitatea pentru a o potrivi sistemului său ideologic asumat, Ghimpl face un pas mai departe și pune la îndoială totul, inclusiv ceea ce a văzut sau a simțit: „Și-apoi, dacă tăgăduiește atâta, poate că a fost o nălucire de-a

[263] *Ibidem.*

[264] Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho Panza,* în românește de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, București, Editura Univers, 1973, p. 148.

mea. Se mai întâmplă să-ți iasă în cale o arătare, dar, când dai să te apropii, nu-i nimeni. Dacă-i așa, înseamnă că am năpăstuit-o”[265].

Nedreptatea, ca acțiune împotriva altuia, cu atât mai mult împotriva celei pe care o consideră soția sa, este de neconceput pentru morala celui proiectat *să creadă*. Dialogul purtat în tăcere de Ghimpl se dovedește, de fapt, organizat pe criteriile unei comunicări care urmărește să persuadeze. Eficiența structurii sale, pe de altă parte, este cea care ne atenționează asupra profunzimii proceselor cognitive de care este capabil protagonistul stereotipizat de comunitate. Zbuciumul bărbatului care nu poate dormi, din nou, pe sacii de făină, plângând, ca formă extremă a neputinței și posibilității ca altul să sufere din cauza sa, ne amintește iarăși de figura lui Cănuță care se chinuie într-o manieră aproape identică. În vreme ce personajul lui Caragiale alege să plece, să se îndepărteze, deci să acționeze conform celor resimțite, eroul lui Singer acționează prin asumare, îndoiala fiind mai mult decât suficientă pentru a-i permite să ierte și să uite: „A doua zi dimineață, m-am dus la rabin și i-am spus că m-am înșelat”[266].

Sub auspiciile iertării și ale iubirii necondiționate se termină a doua parte a nuvelei. Trebuie să precizăm că atunci când folosim termenul „iertare” în relație cu personajul central al nuvelei nu o facem invocând o dimensiune spirituală, ci mai degrabă una psihologică, pe care chiar eroul o identifică într-o oarecare măsură. Iertarea este o acțiune promovată de mai toate sistemele religioase, dar, pentru tipologia asupra căreia ne-am aplecat în acest capitol, ea reprezintă un reflex care dezvăluie un întreg univers interior, de toleranță și dedicare lumii. Chiar dacă Ghimpl se răzgândește, primește o interdicție din partea rabinului de a se apropia de casa și de cea pe care o consideră soția sa. Sfatul înțelepților și a liderilor spirituali îl ține pe erou departe de casă trei sferturi de an, timp în care Elke „a mai purtat o sarcină și a născut încă un copil”[267], pentru care, evident, Ghimpl se roagă la sinagogă, în același context social: „Tot Frampolul se desfăta pe seama

[265] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit*., p. 123.
[266] *Ibidem*.
[267] *Ibidem*, p. 124.

rușinii mele”[268]. Acesta este și momentul în care protagonsitul lui Singer ajunge la revelația care îi marchează restul vieții ca un stigmat. Departe de casă, măcinat de dor și de regret, batjocorit și în continuare sursă a glumelor, face încă un pas, nu înapoi, de apărare sau respingere, ci tot înainte, spre ceea ce a fost de la bun început – un credincios: „Dar eu, în sinea mea, am luat hotărârea ca de atunci încolo să cred orice. Ce-ți folosește să nu crezi? Azi nu-ți crezi nevasta, mâine nu mai crezi în Dumnezeu”[269]. Prin urmare, credința este, chiar și în viziunea simplă a unui om permanent umilit, un exercițiu. Destinul tragic însă nu îi permite niciun moment de respiro bărbatului care rămâne de la distanță dedicat unei familii pe care o consideră a sa.

Permisiunea de a se întoarce acasă, prin înțelepciunea rabinilor, la care eroul se gândește într-o notă aflată la limita ironiei, „n-aș fi crezut că pentru o treabă ca asta trebuie răscolită atâta învățătură”[270], nu face decât să completeze același registru al neputinței liderilor spirituali de a rezolva dileme și dispute cu miză morală. Chemat încă o dată la sinagogă, bărbatul își apără soția și, în fața rabinului, spune o minciună despre care scriitorul ne încredințează indirect că o crede chiar și el: „Trebuie să fi fost o umbră, zic eu... O umbră? întreabă el, a cui umbră?... Iar eu îi răspund: umbra unei bârne din tavan... Atunci, zice el, te poți întoarce acasă”[271]. În afara faptului că o bârnă din tavan, la modul efectiv, nu ar putea fi proiectată într-un pat, decât în condiții absolut speciale, puțin probabile, *umbra*, ca răspuns unic și reflex al lui Ghimpl, poate face obiectul unor discuții generoase despre felul în care, totuși, protagonistul înțelege și acceptă realitatea, integrând-o, quijotesc, într-un univers simbolic personal. Ca principiu al inconștientului, umbra este apoi asociată și unei metafore cu puternice semnificații falice, bârna, care arată totuși măsura efortului depus de Ghimpl pentru a interioriza și accepta realitatea.

[268] *Ibidem*.
[269] *Ibidem*.
[270] *Ibidem*.
[271] *Ibidem*.

Eliberat de interdicție, liber așadar să alerge acasă, nerăbdător, „doar nu-mi văzusem nevasta și copiii atâta vreme!”[272], eroul alege, stabil principiilor sale, exersate deja vreme îndelungată, datoria față de comunitate: „mai bine mă întorc la treabă, iar acasă mă duc la noapte”[273]. *Amânarea gratificației* este privită acum în contextul vieții lui Ghimpl, o atitudine care vizează toate palierele vieții, atât în relația de cuplu, unde plăcerea erotică este suspendată pe termen nedeterminat, cât și în câmpul afectiv-emoțional. Amânarea este și cea care, într-o formă concretă și reală, îl împiedică pe erou să găsească bucuria sau vreo altă formă de plăcere.

Cu excepția episodului în care i se face poftă de pește, Cănuță, la fel ca Ghimpl, este doar unul dintre eroii care își asumă un autocontrol aproape absolut. Exemplul lui don Quijote este unul complex, în primul rând prin întinderea pe care este construit. Pe de altă parte, numărul redus de pagini nu reprezintă un minus atunci când vorbim despre structura personajului, în termeni de autenticitate psihologică sau de dinamică socială, de cuplu. Regulile sub care alege cavalerul să trăiască, sub spectrul unui erou rătăcitor, *dedicat celorlalți și mai cu seamă celor în suferință* (dimensiune cât se poate de reală și valabilă inclusiv în cazurile Mîșkin, Cănuță ori Ghimpl), se dovedesc greu și adesea chiar imposibil de pus în practică.

Regimul alimentar pe care și-l impune singur este imposibil de suportat, pentru că, sub influența lui Sancho Panza, ca reprezentant al lumii, în forma ei fizică, primară, don Quijote se lasă sedus de fiecare dată de bucate întinse generos în jurul focului. Aproape că nu ne sunt descrișii niciodată, Cănuță și Ghimpl, cu toate că lucrează în băcănii sau brutării, sub impulsul unui registru gastronomic mai mult decât tentant, poftind sau pur și simplu mâncând vreodată. Atunci când Cănuță, în cele din urmă, își dorește și se află pe calea de a-și satisface o poftă, o plăcere, acest lucru se încheie în deziluzie și frustrare. Ghimpl este dus, ca prototip uman, și mai departe, pentru că ceea ce pare firesc lumii, soției lui, de pildă, pentru el pare doar o acțiune de care se apropie

[272] *Ibidem*.
[273] *Ibidem*.

întâmplător. Proximitatea de mâncare și, mai ales, de bucate care ar reprezenta pentru orice om delicii culinare, nu înseamnă pentru eroul lui Singer nimic. Amânarea plăcerii, în mod repetat, exersarea unui autocontrol în toate domeniile vieții au dus la cizelarea unui om incapabil să mai spere sau să se mai pregătească pentru ea. Ghimpl nu poftește pește în prag de sărbătoare (și aici se cuvine să menționăm că simbolul, cu evidente trăsături faulkneriene, prin alăturarea imagoului feminin de cel al peștelui în *Pe patul de moarte*, poate fi privit și prin latura lui inconștientă, evidentă), în schimb, când primește dezlegare din partea rabinilor să revină acasă, simte o trăire similară: „...în inima mea era sărbătoare”[274]. Ca de obicei, încărcat de daruri aparținând registrului alimentar, eroul lasă totul în ordine la brutărie și pornește grăbit spre casa unde îl așteaptă cea pe care o consideră soție și copiii pe care îi consideră ai lui. Descrierea felului în care își amintește seara respectivă, având în vedere că scriitorul își construiește nuvela pe principiul narațiunii de tip rememorare, mărturisire, poate fi supusă unui filtru simbolic sau psihanalitic, unde elementele prezentate capătă o importanță deosebită prin dubla lor dimensiune, manifestă și latentă:

> „Făceam pași mari și înaintea mea alerga o umbră lungă. [...]. Îmi venea să cânt, dar era târziu și nu vroiam să trezesc oamenii din somn. Aveam poftă să fluier, dar mi-am amintit că nu e voie să fluieri [...]. Câinii din curți [...] mă lătrau, dar eu le spuneam în gând: n-aveți decât să lătrați, voi sunteți niște javre, iar eu sunt un om, bărbatul unei femei cumsecade și tatăl unor copii drăgălași”[275].

Din perspectivă jungiană, sau prin intermediul simbolurilor și arhetipurilor, graba umbrei care se alungește, în manieră similară felului în care umbra se „comportă” în Yoknopatawpha lui Faulkner, pentru toți copiii din *Zgomotul și furia*, este, de fapt, intenția reală și necontaminată a celui bucuros că poate reveni acasă. Există, până în acest moment al nuvelei, o armonie absolută, între conștientul și inconștientul lui Ghimpl, netulburat și decis în rezoluția de a-și iubi și de a-și tolera necondiționat soția sau familia. „Îmi venea să cânt” și „aveam

[274] *Ibidem*, p. 124-125.
[275] *Ibidem*, p. 125.

poftă să fluier" reprezintă alte două exemple care, în contextul psihologiei celui care exersează autocontrolul și amânarea gratificației, întăresc o structură interioară, unde nu există excepții și unde binele colectiv, al grupului, primează întotdeauna, fidel arhetipului eroului salvator. *Empatia* și *tabuul* sunt, așa cum reiese din felul atât de rezervat al protagonistului de a se bucura, spre casă, elementele principale ale modului în care trebuie trăită fericirea. Există *o poetică a fericirii* în exemplul propus de Singer prin *Ghimpl-netotul*, unde experimentarea acesteia, sub orice formă, vizibilă sau nu, nu poate și nu trebuie să altereze în niciun fel viața sau rutina celorlalți.

Comportamentul generat de fericire mai primește, pe lângă atenția față de felul în care îi poate afecta pe ceilalți, un filtru care îi permite sau îi interzice manifestarea: tradiția și credința care includ toate elementele superstițioase. În cele din urmă, nu considerăm că ar fi o supralicitare a textului dacă am citi în loc de *câini*, *oameni*, cu atât mai mult cu cât aproape totul este legat de universul simbolic al animalului, făcând referire la natura domestică, apropiată sau chiar suprapusă celei umane.

Zece ani mai târziu, în 1963, Mario Vargas Llosa va folosi metafora în manieră identică, pentru a descrie viața și condiția unor cadeți alienați prin asumarea unei cariere cu rigori militare, în *Oraşul şi câinii* (1963). Felul în care eroul lui Bashevis-Singer percepe, de fiecare dată, fără a-și construi un sistem de evitare sau de înlăturare din câmpul observațiilor proprii, judecata celorlalți, „fetele și nevestele glumeau, ca de obicei, pe seama mea, îmi aruncau cuvinte răutăcioase"[276], coincide felului în care percepe și interiorizează, în drum spre casă, lătratul câinilor. Dacă am accepta, așadar, această ipoteză, ar fi pentru prima dată când, la modul concret, chiar dacă latent, scriitorul îl descrie pe Ghimpl ca pe un om supus tuturor impulsurilor specifice lumii. Și, în definitiv, acest lucru nu îi scade cu nimic valoarea martiriului prin care trebuie să treacă pentru ca grupul, din care încearcă să facă parte, să se elibereze de instinctele morbide.

[276] *Ibidem*.

Momentul în care Ghimpl ajunge în fața casei este și cel care marchează apariția unor asemănări ale literaturii lui Singer cu literatura lui Dostoievski. *Emoția* și particularitățile ei, alături de semnele unei *scindări*, mărci fundamentale ale felului în care Goliadkin din *Dublul* reacționează inconștient în fața umilinței sociale și a imposibilității personale de a fi ceva ce nu este, conturează restul nuvelei până la deznodământul care este descris la timpul prezent. „Ajung la căsuța mea și inima începe să-mi bată ca unui tâlhar”[277], rememorează eroul, așa cum descria Goliadkin senzațiile resimțite de câte ori se apropia de câte o scară străină. Putem integra detaliul psihologic, în câmpul tematic al textului, prin două ipostaze posibile. Prima, care să afirme, de fapt, că personajul s-a înstrăinat cu adevărat, după o perioadă atât de lungă departe de casă, de ceea ce consideră a fi familia sa, și a doua, care sugerează, subtil, ca de obicei, că instinctual el știe că ceea ce continuă să considere „casă” și „familie” reprezintă forme artificiale și reale doar în sistemul său unic de a percepe lumea. Emoția și pulsul accelerat pot reprezenta, la fel de bine, pentru sistemul psihologic atât de abuzat al lui Ghimpl, o formă de adaptare sau de pregătire, având în vedere că ultima sa întoarcere acasă i-a adus doar nefericire, atât în realitatea obiectivă, unde este înșelat, cât și în cea subiectivă unde minte și trebuie să se convingă și el că o umbră a fost ceea ce a văzut în pat, alături de soția sa.

Apropierea de casă și de ceea ce reprezintă ea, ca microcosmos domestic, sursă a vitalității și motor regenerator pentru individul supus acțiunilor de discriminare neobosite, se face atât prin intermediul unui registru fizic, de acces aproape ritualic spre ce reprezintă casa ca entitate, spiritualitate, „dau jos încetișor lanțul de la ușă și intru”[278], dar și prin câmpul nonverbal, atitudinal, al posturii generale, deschise dedicate principiilor care i-au guvernat alegerile până în acest moment: „Stau locului și privesc spre leagăn [...]. Zăresc obrăjorul fetiței și-mi cade dragă. Uite așa, dintr-o dată. Mi-a venit s-o sărut din cap până-n picioare”[279]. Suntem încredințați că scriitorul sugerează, nu doar fetița,

[277] *Ibidem*.
[278] *Ibidem*.
[279] *Ibidem*.

pe care Ghimpl o vede pentru prima dată, ci orice alt copil pentru care eroul este gata să simtă în exact aceeași manieră. Un adevărat rezervor de paternitate se ascunde în psihologia personajului considerat prost, poate și prin exercițiul unei răbdări greu de egalat, dar pe care personajele masculine, de fiecare dată numai masculine, și-o asumă necondiționat. La polul opus tipologiei puse aici în discuție se află, de pildă, bărbații proiectați de Dostoievski, de cele mai multe ori, mai ales în literatura sa de început. Astfel, *Eternul soț* propune, dincolo de tema centrală, o metaforă care se referă la alienarea bărbaților de sentimentele paterne. Liber să se concentreze, în cele din urmă, pe Elke, Ghimpl aproape că rămâne singur, părăsit până și de cel mai superficial cititor, în stupefacția de a găsi alături de femeie un alt bărbat, pe care îl cunoaște și îl apreciază și care a avut în trecut doar cuvinte de laudă pentru cea pe care eroul o consideră soție.

Autenticitatea psihologică a surprizei este redată de scriitor prin câteva detalii care țin de felul în care se manifestă șocul descoperirii: „Luna s-a stins într-o clipă. [...] Mâinile și picioarele îmi tremurau. Dinții au început să-mi clănțăne. Pâinea mi-a căzut din mână”[280]. Trezită de toate aceste manifestări, Elke are prezența de spirit, exersată în felul în care și Ghimpl și-a exersat credința, de a-l trimite în șopron să verifice capra, doar pentru a câștiga timpul necesar celuilalt să plece. Obedient și preocupat de un asemenea scenariu, Ghimpl se supune și își asumă la modul real și complet, ca orice altă acțiune a vieții sale, scenariul și misiunea de a verifica animalul. În contextul în care găsește, din nou, după ce s-a convins că a fost o umbră prima dată, un bărbat alături de „soția sa”, protagonistul este totuși capabil să verifice răbdător starea animalului, ba chiar mai mult, să se orienteze pozitiv spre necuvântător: „Bună seara, căprița, îi zic, putere și sănătate îți doresc...”[281].

Întors în casă, Ghimpl este iarăși, cum era deja de așteptat, surprins de dispariția bărbatului, ca într-un scenariu care aproape că sugerează tehnica postmodernistului Bret Easton Ellis, care-și descrie

[280] *Ibidem*.
[281] *Ibidem*, p. 126.

eroul celui mai cunoscut roman al său, *American psycho*, aventurându-se în diferite comportamente peste care, la final, se așterne un foarte subțire, dar suficient de dens voal al oniricului și al fantasmei. Elke neagă iarăși, invocând injurii și acuze la adresa eroului, iar bărbatul alături de care a fost văzută procedează în manieră similară, a doua zi, când este luat a întrebări: „... du-te la un doctor sau caută o babă care să te descânte. Mi-e teamă că-ți lipsește o doagă. Dar țin la tine. Așa că n-am să suflu nimănui o vorbă despre toate astea. Mormânt!... Și așa a rămas”[282].

Se conturează acum posibilitate ca toate aceste scenarii similare, de trădare și adulter, să fie totuși parte a unei structuri psihologice care ar putea fi integrată armonios în interiorul arhetipului eroului, destinat suferinței și singurătății, prin elemente străine de voința sa, dar și prin cele intim legate de deciziile, proiecțiile și miturile personale. Intuind, însă, o asemenea posibilitate, scriitorul de origine poloneză, face un pas înainte în privința personajului feminin printr-o confesiune care are darul de a o elibera pe femeia acoperită de culpabilitatea unei greșeli conștient asumate, dar oferă o ultimă lovitură, poate cea mai brutală, bărbatului dedicat unei ideologii de inspirație pur spirituală și care pare, de cele mai multe ori, incompatibilă cu lumea în care încearcă să trăiască.

Așa cum se întâmplă și în cazul lui Cănuță, finalul nuvelei lui Singer este pregătit prin descrierea laconică a anilor neprezentați, dar care mențin direcția moral-ideologică detaliată:

> „... am trăit cu nevastă-mea peste douăzeci de ani. Am avut șase copilași; patru fete și doi băieți. În vremea asta s-au petrecut tot felul de lucruri, dar n-am văzut și n-am auzit nimic. Am crezut și atâta tot. Rabinul mi-a spus odată: de vreme ce crezi, ferice de tine; scrie la carte că cel drept va trăi prin credința lui”[283].

Ca urmare a acestui construct logic, nuvela încheie cea de-a treia parte a ei cu felul subit în care Elke se îmbolnăvește și, în cele din urmă, moare. Ghimpl trăiește prin forța unei ideologii care îi alimen-

[282] *Ibidem*.
[283] *Ibidem*.

tează neîncetat o capacitate de a rezista și care, în ciuda aparentei trăinicii, în cele din urmă, trece prin testul îndoielii, *Getsimani între două lumi*.

Moartea apropiată a femeii determină, ca realitate inexorabilă, asumarea unei atitudini care, în cursul vieții, i-a rămas străină. Elke știe foarte bine că urmează să moară, după cum Addie Bundren își trăiește ultimele zile urmărind cum prinde contur cutia care urmează să îi devină sicriu. Ambele femei aleg, atunci când moartea devine mai mult decât un spectru posibil, fără reper în timp, calea unor afirmații voalate (pentru personajul feminin faulknerian) sau directe (pentru personajul proiectat de Singer), dar care indică aceeași direcție, de înstrăinare sau pur și simplu respingere absolută a celui considerat, în general, a fi soțul lor.

Eroul scriitorului polonez a prins, în cei peste douăzeci de ani, în cele din urmă, rădăcini suficient de puternice, care să-i permită un exercițiu neîntrerupt și netulburat de credință, în care o include și pe cea privită ca soție. Multele lucruri care s-au petrecut, nevăzute și neauzite prin determinarea psihologică și spirituală a celui dispus doar să creadă, și poate astfel să schimbe, prin puterea și statornicia credinței sale, minoritar prin excelență, o lume întreagă, prind formă în finalul celei de-a treia părți a nuvelei când femeia îi mărturisește totul, din cel mai egoist și, evident, superficial argument de mântuire personală, incapabil să cuprindă limitele și semnificațiile „naivității" celui care i-a jucat rolul de soț. „Pentru ce să te iert? Mi-ai fost o nevastă credincioasă..."[284], își apără bărbatul templul interior, construit cu atâtea sacrificii și eforturi, atunci când Elke își cere iertare pe patul de moarte și îi pregătește intrarea într-un Getsimani care are trăsăturile inconștientului. Ca într-un unic moment de luciditate, favorizat de proximitatea morții, „soția" lui Ghimpl mărturisește lamentându-se minciuna în care a trăit alături de un om gata să creadă orice: „vai, Ghimpl, te-am mințit, bietul de tine, toți anii; vreau să ajung curată în

[284] *Ibidem*, p. 127.

fața lui Dumnezeu; află că nici unul din copii nu-i al tău [...], am avut de-a face cu mulți; copiii nu-s ai tăi..."[285].

Se cuvine, aici, să mai introducem în context un detaliu asupra căruia scriitorul revine în două rânduri: despre nașterea celor doi copii, prezentați în nuvelă alături de îndoielile bărbatului care se roagă totuși și acordă noilor veniți în familie numele rudelor sale. Suntem îndemnați să credem că la fel a procedat eroul și cu ceilalți copii, integrându-i, de fapt, la modul real și cât se poate de concret, în propria familie și descendență, ca gest ritualic de intrare prin care copiii capătă acces, dincolo de statutul lor de bastarzi, spre o lume normală și sigură, la adăpost de judecata socială. Gestul simbolic, cu trăsături ritualice, de integrare a copiilor în propria descendență, are implicit și asupra celui care îl practică un rol important, astfel încât atunci când Elke, mânată strict de *principiul plăcerii* toată viața, face dovada unui ultim gest egoist, concentrat exclusiv pe propria persoană, indiferentă la statutul copiilor sau la consecințele potențiale pentru cel față de care n-a fost niciodată soție.

Astfel, mărturisirea ei anulează orice acțiune simbolică de integrare a copiilor și-l lasă pe bărbat *singur*, în accepțiunea totală a termenului. Scos din starea sa de rugăciune continuă, cu trăsături sacre, netulburat de niciun detaliu suspect al lumii profane în care trăiește, Ghimpl, am putea spune, deschide ochii pentru prima dată în foarte mulți ani, după ce a privit doar, printre gene, înainte de a alege să-i închidă și doar să creadă. „Parcă mi-ar fi dat cu un drug de fier în cap"[286], își amintește naratorul, totuși capabil și suficient de prezent pentru a se interesa laconic despre paternitatea copiilor. Mărturisirea femeii, care-i aduce și moartea eliberatoare, este integrată de bărbat printr-o proiecție determinată, în mod cât se poate de clar, de destrămarea întregului univers, de familie, dar și de credință: „Pe buzele ei albe a rămas un zâmbet. Parcă ar spune, de dincolo de moarte: l-am prostit mereu pe Ghimpl; ăsta a fost rostul zilelor mele curmate"[287].

[285] *Ibidem*.
[286] *Ibidem*.
[287] *Ibidem*.

Destinul tragic cere, în afara protagonistului care să-i poarte stigmatul, și roluri facilitatoare, care permit apariția și desfășurarea lui. Prin urmare, într-un fel poetic, Elke, femeia de moravuri ușoare, dispusă să joace un rol alături de un bărbat pe care nu se plictisește să-l păcălească timp de mai bine de douăzeci de ani, înțelege foarte bine, în proiecția celui păcălit, natura propriei vieți. De fapt, Ghimpl este cel care vorbește și traduce zâmbetul femeii, înghețat de ultima grimasă a morții.

Ultima parte a nuvelei, din cele patru, surprinde reacțiile sau undele interioare provocate bărbatului, mai degrabă, de mărturisirea femeii, decât de moartea ei. Nu credința despre ceea ce a considerat el familie este zdruncinată, ci întreaga credință, ca exercițiu care cere aceeași investiție, la modul general, în toate celelalte capitole ale vieții. Mărturisirea, așa cum am afirmat, îl lasă pe cel considerat naiv sau idiot, într-o singurătate reală, palpabilă, destrămându-i întregul templu în care s-a refugiat toată viața.

În această stare, Ghimpl se apropie de tipologia lui Goliadkin, descris de Dostoievski în *Dublul*, cu o viață interioară deosebit de bogată și marcată de dorințe sau de aspirații imposibil de materializat. În vreme ce personajul scriitorului rus reacționează în fața umilinței sociale printr-o scindare care permite apariția unui *altul* ca el, identic doar ca formă, dar diferit în mod fundamental ca fond, la finalul zilelor de doliu, Ghimpl, aflat la muncă, adoarme peste sacii cu făină și are un vis care, pentru orice lentilă, psihanalitică sau psihocritică, se dovedește deosebit de fertil.

Trebuie să observăm, în acest context, faptul că atracția celor doi scriitori invocați, Dostoievski și Bashevis-Singer, pentru formele somnului, este una cât se poate de vizibilă. Ghimpl ațipește, cu toate că nu ar trebui să o facă, întins peste sacii cu făină și demonstrând deja, în contextul unei conștiințe deosebit de vigilente față de rolul său în ansamblul social, că vechea viață dedicată valorilor atât de puternice se află într-un moment de răscruce. Goliadkin, așa cum ni-l amintim foarte bine, are de la bun început, în deschiderea romanului, o relație specială cu somnul, pentru că dimineața încă nu este clar, pentru el, dacă s-a trezit sau dacă ceva din lumea visului se manifestă încă. În orice caz,

psihanaliza a fost cea care a pus somnul și visul în linie directă cu atât de subtilul creator de metafore – inconștientul. „Deodată îmi apare în vis dracul", rememorează protagonistul, „și-mi spune: Ghimpl, de ce dormi? [...] toată lumea te prostește, prostește și tu pe toată lumea!..."[288].

În cele din urmă, eroul lui Singer găsește un partener de dialog care, cel puțin aparent, nu încearcă să-l păcălească. În economia simbolică a nuvelei însă, acolo unde tradiția în care s-a format scriitorul de origine poloneză, face adesea trimitere la normele ideologice și religioase ale vieții, se formulează spre final, ca o idee purtată pe deasupra cuvintelor, în spatele dialogului, ipoteza unui erou care își acceptă destinul tragic până la capăt, în formă completă, de a se păcăli pe sine pentru a deveni la fel cu grupul din care a încercat atâta timp să facă parte.

> „Zic eu: cum aș putea eu să prostesc lumea?... Și el îmi răspunde: strânge în fiecare zi o găleată de ud și toarnă-l noaptea în aluat; să-nghită spurcăciuni deștepții din Frampol... Zic eu: și ce voi păți pe lumea cealaltă?... Zice el: nu există lumea cealaltă, ți s-au băgat în cap nerozii... Dar, zic eu, Dumnezeu există?... Zice el: nici Dumnezeu nu există... Zic eu: ce există atunci?... Zice el: o mocirlă adâncă..."[289].

Singura cale prin care Ghimpl judecă aspru și integrează batjocura lumii în care trăiește este prin intermediul unei figuri care se dovedește o plăsmuire a conștiinței ajunse la punctul de climax și al culturii din care face parte. Ceea ce nu poate structural face în timpul zilei, atunci când se află în starea de veghe, condiționat de un sistem ideologic asumat în mod absolut, face în timpul somnului, atunci când inconștientul se poate manifesta liber, în absența cenzurii impuse de morala spirituală care, în cazul personajului lui Singer, este mai mult decât o doctrină fără semnificație: devine un mod de viață. Cu toate că în timpul activității onirice, așa cum a arătat și a susținut psihanaliza freudiană și nu numai (Jung, Adler, Rank, Ferenczi au adoptat aceeași viziune, schimbând doar simbolurile sau metaforele dominante),

[288] *Ibidem*.
[289] *Ibidem*.

cenzura dispare pentru a face loc unei activități de compensare, defulare și de satisfacere pulsională, Ghimpl face încă un pas spre *imago Christi*, astfel încât, dacă în fața unui copil care-i aduce batjocoritor fân, numindu-l „vită", *rămâne pasiv*, acceptând ofensa, acum, în fața unei entități percepute la modul real, „Diavolul îmi stătea în față; cu barbă și coarne de țap, cu dinți lungi și coadă"[290], simte nevoia *să acționeze*, ca purtat de un reflex, împotriva figurii demonice: „auzind ce-mi spunea, mi-a venit să-l apuc de coadă, dar m-am rostogolit de pe saci. Cât pe ce să-mi rup o coastă"[291].

Tradiția, pentru eroul lui Singer, nu este una cu efecte imediate și de suprafață, ci cu adânci rădăcini în toate dimensiunile vieții. Rezistența și spiritul aproape ludic, de a testa natura apariției demonice, pare să se întoarcă împotriva sa, pe același principiu pe care este construit *dublul* în toată literatura universală. Încercând să-l omoare pe celălalt, considerat impostor, sau să-l afecteze în vreun fel, protagonistul, care este victima scindării interioare, își face, de fapt, rău sieși. În vis, așadar, conglomerat al educației, moralei sociale și tradiției în care trăiește, eroul ascultă și se revoltă în același timp împotriva figurii plăsmuite în mod reflex pentru a soluționa un conflict în fața căruia rabinii și învățătorii au rămas neputincioși.

Cu toate că nu ne este prezentat la modul direct momentul trezirii din somn, un amănunt care poate fi trecut cu vederea, dar care în contextul prezenței unei forme a dublului în literatură este cât se poate de important, Ghimpl imediat după ce cade, se trezește sub impulsul fiziologic care, deloc paradoxal sau surprinzător pentru psihanaliză, a și fost invocat de diavol. Dacă figura malefică prinde glas, ca zeitate, pe tărâmul oniric unde totul este posibil, de ce nu ar face-o și alte obiecte? Un indiciu prețios, în acest sens, că pentru Ghimpl starea de vis este una continuă sau, ca la Goliadkin, cu reminiscențe, astfel încât apare o intruziune a oniricului în real, este felul în care observă covata mare cu aluat: „aproape că mă ruga: Fă-o! Pe scurt, m-am lăsat înduplecat"[292].

[290] *Ibidem*.
[291] *Ibidem*.
[292] *Ibidem*, p. 127-128.

Se cuvine, fideli principiilor psihanalizei, să afirmăm că în niciun moment nu putem discuta despre o veritabilă apariție sau dialog între protagonist și o entitate malefică, oricât de atrăgătoare sau de poetică ar fi o asemenea scenă. Natura și profunzimea metaforei *Getsimani* stă în dialogul cu sinele, în alegerea asumată de eroul cu funcție civilizatoare, prin neobosita metamorfoză, luptă a celor două direcții care există în interiorul propriei structuri, spre sacru și spre profan. În zori, alături de calfă, frământă pâinile și le bagă la cuptor cu un sentiment de răzbunare care se pare că îl predispune iarăși pe bărbat somnului. Ațipind, din nou, o vede de această dată în vis pe Elke, cerându-i socoteală de pe lumea cealaltă:

> „... ce-i făcut, Ghimpl?... Zic eu: vina e numai a ta, și încep să plâng... Zice ea: prostuțule, dacă Elke e o prefăcută, înseamnă că totul e o minciună? Până și eu n-am înșelat pe nimeni, numai pe mine m-am înșelat. Ispășesc toate, Ghimpl, aici nu se iartă nimic!... Mă uit la fața ei: e neagră ca tăciunele”[293].

Abia după această secvență scriitorul îl descrie pe erou trezindu-se din somn, într-o stare de profundă tulburare, asumată, ca de obicei, specific profilului psihologic al tipologiei, în tăcere. Dialogul cu sine, pentru că visul sau fantasma plăsmuită de erou reprezintă întocmai aceasta, se structurează în două părți opuse, prin care Ghimpl reușește să-și rezolve, ajuns la un moment de climax, marile tulburări și întrebări cu privire la propriul destin. Cert este că nu trebuie să pierdem din vedere posibilitatea ca, așa cum sugerează scriitorul, întâlnirea cu cele două entități, diavolul și Elke, să se fi realizat în interiorul activității de tip oniric, iar acțiunile rezultate de aici, „profanarea” aluatului, ca răzbunare, să fie tot parte a unei acțiuni simbolice specifice inconștientului. Descrierea stării resimțite de bărbat, „M-am trezit din somn. Câteva clipe am rămas locului, fără glas. Am simțit că totul atârnă în balanță”[294], evocă încă o dată starea de incertitudine resimțită de Goliadkin în *romanul petersburghez* dostoievskian care, odată trezit, este descris de scriitorul rus mai degrabă prins între cele două lumi,

[293] *Ibidem*, p. 128.
[294] *Ibidem*.

decât stabilit în mod definitiv într-una singură: „nu e sigur dacă e treaz sau mai doarme încă, dacă e înconjurat de o lume reală, sau rătăcește în sfera plăsmuirilor încâlcite ale unor vise”[295]. Stupefacția reală, care determină blocajul bărbatului trezit din somn, evocă un comportament în direcția opusă pericolului de a pierde „viața de apoi”[296], în care devine vizibil abia la final, iar eroul a investit în mod continuu.

Prin urmare, acțiunea sa este descrisă în termeni care conturează o dimensiune cu trăsături compulsive, apropiate de o instinctualitate care nu lasă loc nici rațiunii, și nici judecății critice, obiective: „Am pus mâna pe lopată, am scos din cuptor pâinile, le-am dus în curte și am început să sap o groapă în pământul înghețat”[297]. În sine, nimic din cele prezentate de narator nu ar avea darul de a stârni curiozitatea. Dar, așa cum a impus geniul lui Cervantes, orice realitate are cel puțin două dimensiuni în care poate fi integrată și înțeleasă: cea a protagonistului, generatorul și emițătorul ei, și cea a alterității, conștiință diferită de subiectivitatea inerentă primei. Dacă în cazul lui don Quijote, Sancho Panza joacă magistral și necontenit rolul lumii obiective, coordonate doar de principiul economic, pentru Ghimpl, ajutorul din brutărie, calfa, devine oglindă a gesturilor și reper pentru natura lor, oricât ar părea de firești celui care acționează: „Se arată calfa. Stăpâne, zice el, ce-ți veni? Și fața i se face albă ca unui leș... Așa trebuie, zic eu, și îngrop pâinile sub ochii lui”[298].

Aflăm cu această ocazie, că în cei peste douăzeci de ani pe care i-a petrecut alături de Elke, eroul lui Singer a fost blocat doar în credința lui. Pentru că, în plan social, a reușit, fie și dintr-o inerție, să avanseze astfel încât să-și permită o calfă, din postura stăpânului, așadar, aceeași stare care caracterizează și relația lui don Quijote cu scutierul său, Sancho. Se cuvine să recunoaștem, pe bună dreptate, că suntem în postura de a supralicita ușor limita textului, atunci când,

[295] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. I, *Dublul, Studiu introductiv* de Tudor Vianu, *Aparatul critic* de Tamara Gane, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 155.

[296] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit*., p. 128.

[297] *Ibidem*.

[298] *Ibidem*.

invocând poetica dublului, ilustrată cu o precizie aproape științifică de Dostoievski, sugerăm că eroul lui Singer acționează dintr-un impuls și conform unei realități subiective visate, dar care în realitatea obiectivă, împărtășită și de calfă, nu a modificat nimic. Șocul ajutorului din brutărie, alături de reacția specifică, „fața i se face albă ca a unui leș", sugerează faptul că asistă la o acțiune nu doar neobișnuită, ci complet opusă normalității împărtășite de comunitatea din care face parte.

Iar faptul că îngroapă pâinile, altceva sau nimic, rămâne un prilej pentru dezbatere, atât pentru cei familiarizați cu limba idiș, dar și pentru cercetătorii literaturii comparate. Aluatul ori pâinea fac totuși referire, mai ales în comunitățile cu trăsături conservatoare, tradiționale, la mai mult decât un aliment în curs de pregătire, destinat consumului.

Ivan Evseev se referă la *aluat* ca la un adevărat simbol al nașterii, zămislirii, prin faptul că se află, așa cum s-a aflat preț de peste douăzeci de ani și eroul proiectat de Singer, am adăuga noi, „într-o fază de trecere, de devenire. Semnifică posibilitățile viitoare, trecerea de la un stadiu nediferențiat, primar (făină, apă) la o calitate superioară"[299]. Adesea valorizat ca „stimulent al creșterii", după cum arată Evseev[300], aluatul mai este asociat unor interdicții sau reguli destul de clare și care fac referire la curățenia trupească, dar și cea spirituală. Pâinea, pe de altă parte, arată cercetătorul, dincolo de faptul că reprezintă un simbol fundamental al creștinismului (pe care Singer îl pune cu puțină delicatețe într-un asemenea context profanator), „e privită ca o ființă vie [...], și, împreună cu sarea, e aproape lipsită de conotații negative"[301]. Regulile generale, specifice celor mai multe dintre culturi, privind pâinea, evocă atenție, respect și o importantă zonă tabu în care individul trebuie să se integreze într-un cod comportamental și de comunicare, întâmplător sau nu, la modul perfect asumat de Ghimpl și de ceilalți eroi încadrați în tipologia idiotului: „Pâinea se punea în cuptor într-o

[299] Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999, p. 33.
[300] *Ibidem*.
[301] *Ibidem*, p. 361.

tăcere deplină; se folosea cu precădere mâna dreaptă; cei din casă nu se certau...”[302].

În privința pământului și a semnificațiilor arhetipului în cele mai multe dintre culturile lumii nu considerăm că sunt foarte necesare alte completări, astfel încât încheierea perioadei de doliu, cu referire la integrarea pâinii în poate cel mai puternic simbol al feminității și maternității, reprezintă o formă literară poate prea subtilă sau, în orice caz, de inspirație inconștientă. Cultura evreilor se folosește de simbolismul pâinii cu prilejul sărbătorii Shabat / Șabat, când pâinea special preparată este împărțită ritualic la toți membrii familiei și este sub incidența unui tabu care se referă la aruncarea ei. Pâinea face parte, pentru iudaism, dintr-o rețea de credințe bine înrădăcinate încă din perioada evocată de *Biblie*, a plecării poporului lui Israel din Egipt, simbolizând mana oferită de divinitate poporului înfometat. Pâinea ritualică poate fi preparată sub mai multe forme, simbolizând fiecare, prin întrepătrunderea aluatului (care în final arată ca un cozonac, în accepțiunea generală a creștinilor, de pildă), fie dragoste, pace sau cele douăsprezece triburi ale lui Israel, uneori, prin forma rotundă a pâinilor, continuitatea și ciclicitatea.

În acest context, vom aminti că Josy Eisenberg discută despre etimologia cuvântului *Șabat* și evocă, prin *imitatio dei*, „repaosul din ziua a șaptea”[303], prin traducerea simplă, „încetare”. Considerată drept una dintre cele mai importante sărbători ale calendarului evreiesc, Șabatul, prin raportarea la un registru gastronomic plin de simboluri cu semnificații complexe, „este timpul sacrului și al interiorității care urmează celor șase zile ale profanului și exteriorității...”[304]. Alături de interdicția privind munca sau atingerea banilor, suntem încredințați că reacția calfei la vederea gestului lui Ghimpl, de a îngropa pâinile, dacă acceptăm această ipoteză, excluzând-o pe cea formulată prin intermediul poeticii dublului, sugerează tocmai o încălcare o unei sărbători sau a unui tabu de importanță majoră pentru iudaism.

[302] *Ibidem*, p. 362.

[303] Josy Eisenberg, *Iudaismul*, traducere de C. Litman, București, Editura Humanitas, 1995, p. 119.

[304] *Ibidem*.

Cu fiecare gest, nuvela construiește o lume care ascunde și, în același timp, la vedere, tradiții și rituri complet necunoscute cititorilor străini de elementele fundamentale ale iudaismului. Regulile și interdicțiile, specifice sărbătorii numite Șabat, apar treptat, pe măsură ce Ghimpl, de această dată treaz (într-o accepțiune largă și care se referă implicit la sistemul său ideologic, asumat până în momentul prezent, dar incompatibil cu viața unui individ integrat social), după ce îngroapă pâinile (probabil cu un efort considerabil având în vedere gerul evocat), se duce acasă, scoate banii din ascunzătoare și îi împarte copiilor: „În noaptea asta, le-am zis, am văzut-o pe mama voastră; e chinuită rău acolo, biata de ea... Au rămas atât de uluiți, că nu au fost în stare să scoată un cuvânt. Vă las sănătoși [...] și uitați că a fost pe lume un Ghimpl”[305].

Fidel tradiției nescrise, dar care pune familia mai presus de orice, Ghimpl a rămas alături de copii, chiar și după ce află de la mama lor că nu el le este tată. Gestul său, de a nu-i abandona nici prin singura soluție, intuită cu mult timp în urmă, de a pleca, poate fi înțeles doar alături de încă o particularitate a iudaismului, cu referire la Infern, care pare să fie subtil sugerat aici. Așa cum rezultă din *Talmud* și *Tora*, evreii nu au un spațiu dedicat sau rezervat celor păcătoși, așa cum este, de pildă, cu strălucire sociologică sau geniu psihologic proiectat, Infernul în creștinism. Chiar dacă eroul lui Singer evocă figura malefică a dracului și suferințele îndurate de cea pe care a considerat-o soția sa, „neagră ca tăciunele” (metaforă parcă special aleasă pentru cititorii mai puțin familiarizați cu iudaismul), se cuvine să ne referim pe scurt la ce promovează tradiția și credința evreilor în privința supraviețuirii sufletului.

> *În lumea de apoi nu există nici mâncare,*
> *nici băutură, nici provocare, nici târguială,*
> *nici invidie, nici ură, nici rivalitate. Pur și*
> *simplu, cei drepți șed, cu coroană pe cap și se*
> *bucură de strălucirea Prezenței* (*divine*)[306].
> (*Talmudul din Babilon*, Berahot 17a)

[305] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit*., p. 129.
[306] Josy Eisenberg, *op. cit*., p. 125.

Astfel, structura Paradisului este una pe care evreii ar putea-o considera complexă, prin faptul că el cuprinde „o Grădină a Edenului inferioară și o Grădină a Edenului superioară, ambele subîmpărțite într-o sumedenie de etaje și camere în care fiecare își găsește locul, potrivit cu meritele sale”[307]. Textele sacre ale iudaismului susțin că sufletul nu poate găsi liniște decât după ce s-a curățat de păcate, iar în acest sens există în credința evreilor un loc numit *Genihom*.

Istoricul și filologul Josy Eisenberg susține că termenul a fost preluat și transformat în mai cunoscuta Gheena, „și în măsura în care toate sufletele, fără excepție, nu fac decât să treacă pe aici, ar fi mai corect să spunem că, în ansamblu, rabinii consideră Gheena ca un purgatoriu; dar această temă este controversată.

Gheena este numai prin focul reprezentat de puterea instinctului răului la păcătoși (Zohar II, 150b)
Gheena n-are altă dorință decât să primească sufletele și să purifice... (Zohar III; 350b)[308].

Ultima doleanță emisă de erou, pentru cei pe care-i consideră, încă, ca pe copiii săi, are o profundă valoare pedagogic-filosofică. „Uitați că a fost pe lume un Ghimpl” trebuie integrată prin cultura de care aparține eroul, unei alegeri care îi conturează viața, din acest moment până la moarte. Bărbatul nu abandonează ce a mai rămas din familia sa, percepută ca atare și în ciuda ultimelor cuvinte rostite de Elke, și nici nu părăsește comunitatea în sensul simplu, convențional, care presupune fuga și căutarea unui nou început. Prin intermediul viselor sale, în contact strâns cu propriul inconștient, acolo unde s-au aflat toate răspunsurile și soluționările dilemelor sale, protagonistul înțelege, ca un respiro care îi arată că nu e prea târziu, nici pentru el și nici pentru grupul social dependent de o funcție morbidă, că rolul de soț, tată sau angajat, stăpân, nu poate fi compatibil cu ceea ce își dorește și poate oferii lumii prin structura sa ideologic-psihologică. Luându-și strictul necesar, Ghimpl părăsește casa și orașul Frampol,

[307] Josy Eisenberg, *op. cit*., p. 125.
[308] *Ibidem*, p. 126.

într-un exemplu cu funcție pedagogică pentru copiii care au crescut alături de un model predestinat suferinței.

Plecat „în lumea largă", rătăcind prin împărăție, narațiunea se apropie de momentul prezent al celui care până acum a susținut o adevărată mărturisire, ca travaliu cu funcție terapeutică, justificată sau cerută de proximitatea morții. Bătrânețea devine, ca etapă în dezvoltarea eroului, prilejul unei radiografii a propriei vieți. Nu timpul care a trecut peste Ghimpl este relevant, ci *rătăcirea* sa neobosită, viața celui care a renunțat la mărcile specifice lumii și societăți organizate. Această *căutare*, fără țintă sau susținere conștient-ideologică din partea celui aflat pe drumuri, este cea care îi facilitează accesul spre o revelație fundamentală dacă invocăm sensurile profunde ale nuvelei:

> „... oamenii buni nu m-au lăsat în părăsire. Au trecut anii. Acum sunt bătrân, cărunt. Multe povești am auzit, multe plăsmuiri și scorneli, dar, cu cât am trăit mai mult, cu atât mi-am dat mai bine seama că nu există minciuni. Ceea ce nu se întâmplă unuia, se întâmplă altuia. Dacă nu astăzi, atunci mâine, peste un an ori peste o sută de ani"[309].

Un adevărat *ecosistem de comunicare* invocă Singer prin intermediul viziunii naratorului sau a unei proiecții umane înzestrate cu toate elementele culturale ale tradiției în care scriitorul s-a format. „Nu există minciuni", prin posibilitatea sau, mai degrabă, inevitabilul specific vieții, pune excluderea adevărului, sau suspendarea lui, prin gestul sau acțiunea de a păcăli, cu sau fără un scop precis, ritualic, într-un cadru metafizic unde oamenii fac parte din același grup, indiferent de cultura în care s-au născut sau de educația primită. Credința, ca exercițiu permanent, chiar dacă incompatibil cu lumea și cu regulile ei, poate fi acum pusă într-un context mai clar.

Plecarea lui Ghimpl, adevărată *ieșire*, sau *fugă* de prigoana unei comunități dependente de un gest cu trăsături ritualice, dar care o slăbește, poate fi integrată în cultura străveche a poporului lui Israel. Nici un fragment din final nu mai sugerează că vechea viață a eroului, ca cetățean al orașului Frampol, îl urmărește sub forma păcălelilor și batjocurii generale. Asumându-și un destin cu veritabile trăsături

[309] Isaac Bashevis-Singer, *op. cit.*, p. 128-129.

quijotești, Ghimpl bate la uși străine, mănâncă din mila oamenilor și spune povești tuturor celor dispuși să-l asculte, de cele mai multe ori, copiilor, transformați acum, care în trecut nu se fereau să-l păcălească pentru a-și oferi apoi prilejul de a-l insulta, în același ton comportamental general: „copiii se strâng în jurul meu și mă roagă: moșule, spune-ne o poveste. Câteodată, îmi cer o anume poveste, iar eu le fac pe plac”[310].

Cu toate că ultimele rânduri ale nuvelei, care evocă moartea, ca în cazul lui don Quijote, Mîșkin sau Cănuță (condiție necesară care să încheie ciclul existenței celui integrat în *tipologia idiotului*), ne arată un erou metamorfozat de asumarea rătăcirii care, ca formă a destinului, i-a fost rezervată dintotdeauna, scriitorul de origine poloneză acționează cu o intuiție psihologică, ne-am hazarda poate s-o numim, dostoievskiană. Astfel, după ce naratorul concluzionează filosofic că minciunile nu există, la câteva rânduri distanță surprinde: „Așa și cu visurile”[311].

În privința minciunilor, personajul, proiectat (atât ca arhitect de tipologii umane, dar și ca acțiune specifică psihicului) de Singer, reușește, prin experiența personală, ca metodă brutală de a experimenta viața și de a obține răspunsuri doar pe calea explorării și trăirii tuturor evenimentelor, să vadă că „atunci când o istorie e ticluită, tot de la un adevăr pornește. De ce urzește unul ceva – iar altul, altceva?”[312].

În acest context, care are toate datele unei revelații, Ghimpl introduce și concluzia privind visurile. După ce naratorul își amintește ispita în care a căzut, ascultând figura malefică și sfaturile ei de răzbunare, pentru a o visa apoi pe veșnic inaccesibila lui soție, atât de generoasă doar cu toți ceilalți bărbați, momentul prezentului descrie ce a mai rămas din lumea onirică a eroului:

> „Au trecut atâția ani de când am plecat din Frampol și ajunge să închid ochii că sunt din nou acolo. Și pe cine credeți că văd? Pe Elke. Stă la albia de rufe [...], iar fața ei strălucește, ochii îi sunt luminoși, ca ai unei femei

[310] *Ibidem*, p. 129.
[311] *Ibidem*.
[312] *Ibidem*.

sfinte, și îmi vorbește în cuvinte ciudate. Când mă trezesc nu mai știu nimic. Dar în vis mă simt tare bine”[313].

Prin urmare, dimensiunea tradiției, care nu acceptă un infern cu trăsăturile celui creștin, primește în opera literară o confirmare cât se poate de clară. Purgatoriul în care a fost proiectată femeia, de inconștientul visătorului atins de sentimentul trădării, a eliberat-o în cele din urmă pe Elke, dar nu într-un sens spiritual, ci prin intermediul proceselor inconștiente ale celui care visează. Elke, în cele din urmă, capătă aceleași trăsături sfinte, aproape de icoană, specifice domniței imaginate de don Quijote. Și când alegem cuvântul *imaginate*, o facem conștienți de toată gama psihologică specifică acestei acțiuni prin care omul, dintotdeauna, fie a completat un gol din viața sa, fie a compensat o nevoie resimțită acut.

Despre *psihologia iertării* s-a scris în cea mai mare parte din perspectivă religioasă sau, în general, spirituală, fără a se formula în mod concret, niciodată, din cercetările noastre, o teză sau o analiză a felului în care doctrinele religioase influențează sau nu reflexul uman de a răspunde agresiv, de cele mai multe ori, ofenselor sau atacurilor, nedreptăților resimțite sau interpretate așa. Răzbunarea reprezintă indiscutabil, conform tezelor antropologiei culturale, prima și cea mai la îndemână reacție a omului într-un context resimțit ca nedrept sau agresiv, provocat de altcineva. Motiv pentru care, cele mai multe comunități cu trăsături arhaice, formează în jurul acțiunii de răzbunare, după cum am afirmat deja, un adevărat tabu, vizibil și în cultura românească prin atitudinea atât de neobișnuită a ciobănașului mioritic, prea mult timp deja pusă în relație exclusiv cu un sistem ideologic, moral, misterios și cu o origine imposibil de cercetat la modul veritabil.

Tipologia idiotului este, alături de celelalte dimensiuni ale sale discutate în acest capitol, marcată de această ultimă acțiune care testează, de obicei în final, autenticitatea naturii eroului, ca arhetip, *imago Christi*. Să nu pierdem din vedere că figura care impune iertarea, ca exercițiu absolut, cu valoare civilizatoare prin exemplul moral adus, Iisus Hristos, vede credința și regretul unui om aflat aproape de moarte

[313] *Ibidem*.

și îi oferă mântuirea prin intermediul iertării. Mărturisirea făcută de Elke, în același context ca tâlharul răstignit alături de Hristos, nu putea provoca în interiorul protagonistului altceva decât un veritabil conflict cognitiv, format la nivelul imaginilor sau simbolurilor de inspirație inconștientă din figura dracului și cea a femeii osândite să sufere în cea mai grea dimensiune a nemuririi. Visele pe care le are de această dată Ghimpl, la bătrânețe, sunt formate dintr-o imagine cu totul diferită a femeii pe care a considerat-o, cândva, soția sa. Se cuvine să observăm că, dintr-un punct de vedere... inconștient, veritabil, Ghimpl nu a renunțat la ideea că Elke este soția sa niciodată. Doar prin intermediul iertării, la care ajunge în cele din urmă, eroul lui Singer reușește să o vadă pe soția sa, așadar, în ipostaza femeii spre care a năzuit întotdeauna. Nu vedem nicăieri nevoia sau setea irațională, compulsivă, de răzbunare la don Quijote, cu toate că sunt nenumărate scenele de violență. Prințul lui Dostoievski, în manieră similară, iartă aproape pe loc crima celui care i-a răpit posibilitatea și rațiunea de a-și exercita spiritul salvator, omorând o femeie care pare să urmărească inconștient un asemenea sfârșit. Cănuță, în fața și prin suferința celei care i-a fost soție, pentru o durere de măsea, așadar, revine pe traseul destinului tragic al idiotului, setat să accepte și să ierte într-o lume care nu-i va întoarce sau oglindi niciodată exemplul.

Singer înțelege foarte bine felul în care visul împlinește, așa cum a teoretizat strălucit Freud, dorințele și acoperă frustrările oferindu-le o cale de manifestare tuturor impulsurilor cenzurate sau înfrânate de cultură sau contextul social. Tot ce nu a fost în realitate Elke, memoria protagonistului descriind o femeie calculată, capabilă să reacționeze cu sânge rece chiar când este găsită în pat cu un alt bărbat, să mintă rabinii și să înșele în mod repetat încrederea unui bărbat care îi este dedicat la modul real și asumat, este prin intermediul activității onirice a bătrânului Ghimpl:

> „Uneori mă podidește plânsul și o rog: ia-mă la tine... Ea mă alină: ai răbdare, Ghimpl, mult a fost, puțin a mai rămas... Câteodată mă sărută, mă

mângâie, plânge cu fața lipită de a mea – și, când mă trezesc, îi simt buzele și gustul sărat al lacrimilor”[314].

Pornind de la premisa că Elke este, în mod evident pentru orice cititor familiarizat cu noțiunile fundamentale ale psihanalizei, doar o plăsmuire a inconștientului celui care visează, prin urmare, în relație ombilicală cu procesele psihologice ale bărbatului și fără nicio legătură cu alt plan de existență, atunci când femeia îi răspunde și invocă răbdarea, de fapt, îl vedem ascuns pe Ghimpl, în continuare neclintit în credința lui. „Mult a fost...” nu poate fi decât formularea unei conștiințe care înțelege adevărata dimensiune a suferinței, din interior, și nu ca exercițiu obiectiv, fără o anumită asumare a ei. Eroul lui Singer adoarme, plânge și visează, iar la trezire simte gustul lacrimilor care îi aparțin, de fapt, doar lui.

Principalele figuri ale tipologiei idiotului în literatura universală, don Quijote, Mîșkin, Cănuță și Ghimpl, mai au în comun și felul în care se izolează, în cele din urmă, mai întâi la nivelul reprezentărilor și al imaginarului, iar apoi la modul absolut, prin boală și moarte spirituală sau fizică (adesea cu importante trăsături simbolice dacă ar fi să ne referim iarăși la felul în care Cănuță, dezgropat, stă cu spatele la lume, întors). Izolarea cavalerului lui Cervantes începe din momentul în care se percepe prin intermediul metaforei celui care trebuie, ca imperativ, să rătăcească, și se încheie cu moartea sa, acasă, în timp ce Sancho Panza, atins de o contagioasă pulsiune spre rătăcire, îl invită la noi aventuri. Mîșkin moare în aceeași manieră în care moare, „prima dată”, Randle McMurphy, figura centrală a celui mai cunoscut roman semnat de Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. La nivelul conștiinței, acolo unde există individul, cu toate reacțiile sale în fața lumii, cu felul său unic de a o interpreta, prin naivitate sau o bunătate imposibil de înțeles, distrugerea nu face altceva decât să-l omoare, chiar dacă îl lasă tehnic vorbind, în viață. Mîșkin își pierde mințile, după cum McMurphy este transformat doar într-o formă cu trăsături umane și puls, golită de orice prezență interioară. Din moartea eroilor, care aparțin tipologiei asupra căreia ne-am concentrat în acest capitol, nu înțelege nimeni

[314] *Ibidem*.

nimic, cu toate că ei sunt destinați să trăiască și să moară în mijlocul oamenilor. O parte însemnată a destinului lor tragic se referă tocmai la îndepărtarea lor de lume, dar și la alienarea lumii de modelul pe care îl propun protagoniștii.

Îl vedem adesea pe don Quijote, între multele pagini care surprind lunga sa aventură interioară, suferind trupește, rănit sau zgâriat, trântit sau aruncat în câte o scenă care în mintea sa se integrează perfect în scenariul vieții unui cavaler rătăcitor. Învinețit și rănit, în ciuda vârstei sale, totuși, cavalerul nu se plânge aproape niciodată și, mai important, nu se gândește la moarte, ca la o posibilitate care se ascunde în orice întâmplare, decât prin prisma datoriei sale față de tagma pe care o servește *cu credință*. Niciun moment nu se este propusă sau sugerată o angoasă în fața spectrului morții, după cum exemplul final al lui Ghimpl nu face decât să întărească imaginea. Greul, cu adevărat, a fost purtat pe durata vieții, iar orice urmează după travaliul existenței, veșnic marcate de suferință, nu poate fi decât facil: „Groparul stă cu cazmaua pregătită. Mormântul mă așteaptă. Viermii sunt flămânzi. Veșmintele de îngropăciune le port în desagă. Un alt cerșetor pândește [...]. Cu voia Domnului, când va veni clipa, voi pleca bucuros”[315].

Dublul sens în care poate fi citit finalul celei mai cunoscute nuvele ale lui Bashevis-Singer, propune atât o viziune spirituală, cât și una cu reale valențe de psihologie socială. Așa cum era de așteptat, fidelitatea scriitorului față de iudaism îl face să concluzioneze, prin vocea naratorului, valorizând în bună tradiție importanța trecerii spre lumea de dincolo: „O fi lumea asta un tărâm al minciunii, dar e și o treaptă spre lumea cea adevărată”[316].

Experimentarea suferinței nu este reală sau, mai corect, profunzimea ei este dată de asocierea cu o conștiință care să recunoască, dincolo de ea, viața. Doar cunoscând că viața poate fi și altfel, eroii suferă și dovedesc o anduranță în care credința reprezintă un exercițiu constant. Incapabili să găsească pacea, prin propriul destin tragic și printr-o pulsiune de moarte care îi pune în mijlocul comunităților

[315] *Ibidem*.
[316] *Ibidem*.

umane, ca pe agenți stabilizatori sau care omogenizează, eroii considerați *altfel* prind același glas în ultima speranță a lui Ghimpl: „Orice ar fi, acolo totul e aievea, fără suceli și-nvârteli, fără batjocuri și înșelăciuni. Slavă Domnului, acolo nici Ghimpl nu va mai putea fi prostit”[317].

[317] *Ibidem*.

3.
Încheiere

A fost odată ca niciodată..., evident, un băiat.

Faptul că Faulkner a pus în centrul celui mai cunoscut roman al său figura unui tânăr pe care l-a cunoscut, și care i-a servit ca model pentru proiectarea lui Benjy, are o relevanță deosebită, mai ales în termeni psihologici. Și, în special, acolo unde literatura reușește, dintotdeauna, ca proiect artistic, să provoace o reacție care în trecut era în mod fundamental legată de ceea ce s-a numit purificare. Actul lecturii, dincolo de partea analitică, păstrează și cere o experiență care se materializează în interior, la nivelul reprezentărilor mentale, unde metaforele și simbolurile găsesc forme similare care le și garantează accesul și o anumită formă a înțelegerii.

O gură care strigă reprezintă, în orice cultură sau limbă, același lucru pentru grupul nevoit să asculte sau care este atins de zgomotul emis. Strigătul nu cere permisiuea și reprezintă, fără îndoială, o formă de abuz pentru mentalul modern, civilizat, peste care straturile culturale s-au îngrămădit spre a-i inocula că, în cele din urmă, vorbitul și râsul, în absența unei cenzuri care să le amortizeze, reprezintă forme de manifestare specifice unor categorii tolerate, bine definite. Ca formă simplă, inclusiv la copiii care stăpânesc deja elemente de vocabular sau au achiziții specifice comunicării, strigătul și derivatele sale reprezintă o supapă prin care se defulează rapid și cât se poate de eficient, în condițiile în care există, totuși, multe alte căi de manifestare a dorințelor și a frustrărilor.

Căci, ce-ar fi dacă ne-am reduce, ca exercițiu de imaginație, vocabularul la un singur cuvânt? Un cuvânt care să facă diferența în funcție de cum îl pronunțăm, de la cele mai subtile nuanțe fonetice până la fiecare context în care îl folosim. Să spunem că ne-am imaginat o

asemenea realitate, experimentală, pentru o perioadă de timp în viața noastră.

Acum să ne imaginăm câți oameni ar fi dispuși, în condițiile în care suntem în ipostaza minorității în această formulă de comunicare, să decripteze fiecare folosire a cuvântului, astfel încât să treacă printr-un travaliu de interpretare de fiecare dată pentru a se apropia de o cât mai profundă înțelegere a mesajului nostru, construit atât de simplu.

Strigătul lui Benjy este, între formele sonore ale arhetipului, o entitate la fel de palpabilă ca frica de întuneric sau obsesivul „bot devorator", pentru că reprezintă și este descris de scriitorul american ca formă unică de manifestare și de comunicare. Durerea, neplăcerea sau orice altă senzație care poate fi valorizată negativ, foamea, frica și groaza, ca forme diferite, oboseala și orice altă dorință sau nevoie, se comunică prin intermediul strigătului care, prin violența lui și provenind de la un bărbat care a adunat ani până la convenționala și simbolica vârstă a maturității, oprește totul în loc, suspendă activitatea celorlalți și atrage magnetic atenția. Așa cum sunetul repetitiv al unui instrument rudimentar, folosit pentru a induce anumite stări, de obicei în preajma ritualurilor și a sărbătorilor, când îi antrenează pe toți cei care-l ascultă, *strigătul lui Benjy* atinge, dar într-o formă specifică, mai degrabă, unui fenomen natural, pe care oamenii nu l-au înțeles încă pe deplin și despre care construiesc în mod reflex legende și mituri.

Așa cum se spune că tunetul sau ploaia pot avea o furie asupra elementelor peste care se revarsă, *zgomotul* emis de Benjamin Compson este interiorizat cu surpriză și stupoare, aproape de fiecare dată, de cei care sunt într-o manieră cât se poate de reală *afectați* de el. Nimic nu poate fi continuat, activitățile sunt perturbate, ca într-o invocare a haosului inițial, evocat de atâtea culturi în relație cu începuturile lumii. Și, în definitiv, dintr-o perspectivă arhetipală, *dezordinea* inițială, numită *haos* la modul general de cercetătorii antropologi și de cei ai imaginarului, este întocmai ceea ce se imprimă ținutului Yoknopatawpha și lumii prin zgomot și ruperea ritmului existenței. Armonia cuvintelor, atât de înșelătoare și prin care încrederea, ca formă a credinței, a fost golită de orice conținut, pentru a lăsa în urmă o fosilă, relațiile interpersonale, cu toate reflexele și meschinăriile specifice, sunt ofensate în

egală măsură de singura formă de comunicare disponibilă personajului pus de Faulkner în centrul romanului *Zgomotul și furia*. Ca formă fundamentală de atragere a atenției, de alarmare a celorlalți, strigătul oprește pulsul unei lumi și îi oferă, preț de o secundă, de fiecare dată, șansa unui nou început, pe bazele unei ideologii care să permită îndepărtarea de colapsul conturat la orizont, din ce în ce mai clar. Închis într-o singură formă de comunicare, redus la un singur cuvânt, eroul care se integrează destinului tragic nu înseamnă că este predispus renunțării, ci dimpotrivă. Se află într-o postură încă și mai ingrată, care dă adevărata natură a dramei în care este prins: să repete, la nesfârșit un mesaj, zgomot, cuvânt, pentru oameni care, auzindu-l la nesfârșit, au dezvoltat o imunitate monstruoasă față de el.

Și băiatul, ciobănaș, în bună tradiție antică, păstorească, specifică și spațiului cultural românesc, a strigat „lupul"! Dintr-o plictiseală care s-a acumulat în interiorul personajului de fabulă, stând cu oile și gândindu-se probabil la o variantă de petrecere a timpului care trecea din ce în ce mai greu. *A strigat* și, în același timp, *a mințit*, ne atenționează morala, care și concluzionează că pe mincinos nu-l crede nimeni, nici chiar atunci când se întâmplă să spună adevărul. Dar, fabula nu se concentrează pe motivul pentru care băiatul se plictisește și nici pe atitudinea celor care sar să-i scape turma de lupi, desfigurați de spaimă și precipitați de alarma dată.

Spiritul ludic, cu reale trăsături specifice psihologiei figurii de tip *trickster*, demonstrat de tânărul erou al fabulei, este împins, într-un interval scurt de timp, în spațiul care denotă o sete imposibil de potolit, resimțită prin ceea ce Freud a numit „principiul plăcerii", independent de conștiință sau de rațiunea necesară unei glume cu scop superior, în condițiile în care putem accepta că pedeapsa prin intermediul unei minciuni poate funcționa la fel de bine ca o acțiune care aduce cu adevărat suferință. Acest spațiu mental, de acțiune care ascunde o componentă compulsivă sau cu aspecte ritualice, cu beneficii pe termen foarte scurt, asumat fără o implicare cognitivă, este specific lumii în care eroii considerați idioți încearcă să trăiască. Nevoia pentru senzația resimțită prin intrarea în starea garantată de exercitarea puterii asupra altuia (*altora*, în cazul ciobănașului) este cea care determină o fidelitate

crescută, indiferentă la consecințele profunde ale comportamentului sau ale acțiunii.

Strigătul repetat, indiferent de natura lui și aproape lipsit de relevanță pe măsură ce este asumat mai des, se transformă dintr-o formă de vârf a comunicării, ca mesaj cu importanță vitală, într-un zgomot fără sens, integrat în mod reflex de receptori într-un stereotip față de care distanța până la înțelegere rămâne nu doar mare, ci și constantă, preț de o clipă care adună, de fapt, mai multe generații.

Mai mult, orice strigăt al omului, la fel ca orice cuvânt, este asociat mai multor strigăte, sub forme diferite, care se impun cu aceeași intensitate, stabilind un ecosistem în care zgomotul rămâne una dintre principalele trăsături ale unei lumi prinse în indiferență față de un *orizont sonor* fără semnificație.

Bibliografie

Apuleius, Lucius, *Măgarul de aur*, traducere și note de I. Teodorescu, Prefață de Traian Diaconescu, București, Editura Saeculum Vizual, 2002.

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 2000.

Barrow, John D., *Mic tratat despre nimic*, traducere și adaptare din limba engleză de Cornelia Rusu, București, Editura Tehnică, 2006.

Bashevis-Singer, Isaac, *Ghimpl – netotul și alte povestiri*, traducere de Anton Celaru, București, Editura Cartea Românească, 1990.

Bashevis-Singer, Isaac, *Ghimpel – The fool*, Translated by Saul Bellow, https://bths.enschool.org/ourpages/auto/2011/9/6/49225092/Gimpel%20the%20Fool.pdf.

Bârleanu, Călin-Horia, *Antropologie și comunicare interculturală*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015.

Bârleanu, Călin-Horia, *Simboluri în literatură*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016.

Bârleanu, Călin-Horia, *Symboles et actions symboliques dans le roman Le Bruit et la Fureur de William Faulkner*, în „ANADISS", *Imaginer(s) et discours* (II), nr. 26, Revue du Centre de Recherche *Analyse du Discours* (CADISS), Editura Universității Suceava, 2018, p. 143-150.

Bârleanu, Călin-Horia, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2017.

Bârleanu, Călin-Horia, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2018.

Bârleanu, Călin-Horia, *Urmele subconștientului dostoievskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – „Măști", Nr. 9/ 2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", p. 15-30.

Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, traducere din limba rusă de Radu Părpăuță, Iași, Editura Institutul European, 1992.

Boureau, Alain, *Credința*, în Jaques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, traducere de Mădălin Roșioru, Nadia Farcaș, Denisa Burducea, Iași, Editura Polirom, 2002.

Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011.

Caragiale, I. L., *Opere* I, *Teatru și Nuvele*, ediția a II-a revăzută și adăugită, studiu introductiv de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.
Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
Cărtărescu, Mircea, *Jurnal II*, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2007.
Celaru, Anton, *Cuvânt înainte,* în Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpl – netotul și alte povestiri,* traducere de Anton Celaru, București, Editura Cartea Românească, 1990.
Challemel-Lacour, C., în *Convorbiri cu Schopenhauer*, traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998.
Ciubotaru, Ion H., *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova: marea trecere*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 1986.
Constantinescu, Nicolae, *Cuvânt înainte*, în Narcisa Alexandra Știucă (coord.), *Povestiri din prezent. Studii și note asupra narațiunilor și narativității contemporane*, București, Editura Etnologică, 2006.
Coranul, traducere din arabă dr. Silvestru Octavian Isopescul, Chișinău, Editura Cartier, 2001.
de Cervantes, Miguel, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Partea Întâi*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
de Unamuno, Miguel, *Viața lui Don Quijote și Sancho Panza,* în românește de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, București, Editura Univers, 1973.
Delumeau, Jean, *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident* (*secolele XIII-XVIII*), vol. I, traducere de Ingrid Ilinca și Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1997.
Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. I, *Dublul,* studiu introductiv de Tudor Vianu, aparatul critic de Tamara Gane, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
Dostoievski, F. M., *Frații Karamazov*, *Roman în patru părți și epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabela Dumbravă, București, Editura Cartea Românească, 1986.
Dostoievski, F. M., *Idiotul. Roman în patru părți*, în românește de Tamara și Nicolae Gane, *Prefață* de G. Fridlender, București, Editura pentru Literatură Universală, 1962.
Dostoievski, F. M., *Scrisori I (1837-1859)*, ediție îngrijită, traducere, note și studiu introductiv de Leonte Ivanov, Iași, Editura Polirom, 2018.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, *Postfață* de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, *Prefață* de Georges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994.
Brown, Edna, „A Jungian Analysis of The Sound and the Fury: Faulkner and the Four Functions", în http://www.semo.edu/cfs/teaching/17677.html.
Ellis, Bret Easton, *American psycho*, traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005.
Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007.
Evseev, Ivan, *Enciclopedia Semnelor și Simbolurilor Culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.
Eisenberg, Josy, *Iudaismul*, traducere de C. Litman, București, Editura Humanitas, 1995.
Faulkner, William, *Sanctuar*, traducere de Mircea Ivănescu, *Postfață* de Dan Grigorescu, București, Editura Univers, 1996.
Fiske, John, *Introducere în științele comunicării*, traducere de Monica Mitarcă, Editura Polirom, Iași, 2003.
Faulkner, William, *Neînfrânții*, în românște de Virgil Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1978.
Faulkner, William, *Pe patul de moarte,* în românește de Horia-Florian Popescu și Paul Goma, București, Editura Cartea Românească, 1972.
Faulkner, William, *Ursul. Nuvele*, traducere și prefață de Radu Lupan, București, Editura Pentru Literatură, 1966.
Faulkner, William, *Zgomotul și furia*, în românește de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1971.
Freud, Sigmund, *Opere*, vol. III, *Psihologia inconștientului*, traducere din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2000.
Freud, Sigmund, *Opere*, vol. IV, *Studii despre societate și religie*, traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000.
Freud, Sigmund, *Opere*, vol. IX, *Interpretarea viselor*, traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999.
Freud, Sigmund, *Opere*, vol. X, *Introducere în psihanaliză*, traducere din limba germană de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, București, Editura Trei, 2004.

Fridlender, G., *Prefață*, în F. M. Dostoievski, *Idiotul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1962.
Fromm, Erich, *A avea sau a fi?*, traducere din engleză de Octavian Cocoș, București, Editura Trei, 2013.
Fromm, Erich, în *The Anatomy of Human Destructivness*, Picador, New York, 1973.
Girard, René, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995.
Grossman, Leonid, *Titanul – viața lui Dostoievski*, traducere de George Iaru, București, Editura Lider, 1998.
Jung, C. G., *Analiza viselor*: *Notele seminarului susținut între anii 1929 și 1930*, volum editat de William McGuire, traducere din engleză de Sofia-Manuela Nicolae, București, Editura Trei, 2014.
Jung, C. G., *Opere complete* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014.
Jung, C. G., *Opere complete*, 3, *Psihogeneza bolilor spiritului*, traducere din germană de Dana Verescu, București, Editura Trei, 2005.
Jung, C. G., *Opere complete*, 9/2, *Aion*, *Contribuții la simbolistica Sinelui*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005.
Jung, C. G., *Opere complete,* vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Dantiș, București, Editura Trei, 2003.
Jung, C. G., *Tipuri Psihologice,* traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Humanitas, 1997.
Kafka, Franz, *Verdictul și alte povestiri*, în românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Lăzărescu, George, *Dicționar de mitologie, Prefață* de Zoe Dumintrescu Bușulenga, București, Editura Ion Creangă, 1979.
Le Breton, David, *Despre tăcere*, traducere de Constantin Zaharia, București, Editura All Educational, 2001.
Le Goff, Jaques, Schmitt, Jean-Claude, *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, traducere de Mădălin Roșioru, Nadia Farcaș, Denisa Burducea, Iași, Editura Polirom, 2002.
Lévi-Strauss, Claude, *Tropice triste*, în românește de Eugen Schileru, Irina Pîslaru-Lukacsik, București, Editura Științifică, 1968.
Lupan, Radu, *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, București, Editura Cartea Românească, 1997.

Lurker, Manfred, *Lexicon de Zei şi Demoni. Nume. Funcţii. Simboluri / Atribute*, traducere în limba română de Adela Motoc, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1999.

Marosvölgyi (Farkas), Aliz, *William Faulkner, The Sound and the Fury*: *Textual Representation of Human Behavior in Benjy's section*. Teză de doctorat, Coordonator ştiinţific prof. univ. Dr. Rodica Dimitriu, Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi, 2017.

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Melville, Herman, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962.

Mihai, Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul şi ritul*, Iași, Editura Polirom, 2008.

Mihăieș, Mircea, *Ce rămâne. William Faulkner şi misterele ţinutului Yoknapatawpha*, Iași, Editura Polirom, 2012.

Mircea, Eliade, *Oceanografie*, ediția a III-a, traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 2013.

Pârvescu, Petruț, *Dicționar de mitologie,* București, Editura Cartex, 2012.

Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart, *Psihologia desenului la copil*, ediția a 2-a, traducere din engleză de Nicolae Baltă, București, Editura Trei, 2012.

Pirandello, Luigi, *Henric IV*. *Tragedie în trei acte*, traducere de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale „Principele Carol", 1926.

Proverbe românești, antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1984.

Rabelais, François, *Gargantua şi Pantagruel*, în românește de Alexandru Hodoș, *Prefață* de N. N. Condeescu, București, Editura pentru Literatură Unversală, 1967.

Robert, Marthe, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983.

Roman, Ion, *Caragiale*, București, Editura Tineretului, 1964.

Roudinesco, Élisabeth, *Jacques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, traducere din limba franceză de Delia Șepețean Vasiliu, cuvânt înainte de Gheorghe Brătescu, București, Editura Trei, 1998.

Scott, Evelyn, *On William Faulkner's The Sound and the Fury,* New York: Jonathan Cape and Harisson Smith, 1929.

Shakespeare, William, *Regele Lear, Timon din Atena, Cymbeline* traducere de Mihnea Gheorghiu, Leon D. Levițchi, Dan Duțescu, București, Editura Adevărul Holding, 2009.

Shakespeare, William, *The tragedy of Macbeth*, Edited by Sir Edmund K. Chambers, Blackie & Son Limited, London and Glasgow, f. a.
The Unabridged William Shakespeare, Edited by William George Clark and William Aldis Wright, Running Press, Philadelphia, Pennsylvania, 1989.
Tomuș, Mircea, *Opera lui I. L. Caragiale*, vol. I, București, Editura Minerva, 1977.
Wallon, Philippe, Cambier, Anne, Engelhart, Dominique, *Psihologia desenului la copil*, ediția a 2-a, traducere din engleză de Nicolae Baltă, București, Editura Trei, 2012.
Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Winnicott, D. W., *Opere 3, Natura umană*, traducere din engleză de Cătălin Popescu, *Postfață* de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2004.
Zamfirescu, Vasile Dem., *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei, 2001.

Surse on-line:

Brown, Edna, „A Jungian Analysis of The Sound and the Fury: Faulkner and the Four Functions": http://www.semo.edu/cfs/teaching/17677.html.
http://artdaily.com/news/47622/The-Fruit-of-Promise-Citrus-Fruits-in-Art-and-Culture-at-the-Germanisches-National-Museum#.W40q5rhRX4Y.
https://bths.enschool.org/ourpages/auto/2011/9/6/49225092/Gimpel %20the% 20Fool.pdf.
http://teachgreatjewishbooks.org/4-anti-christian-line-removed-bellows-translation -singers-gimpel-fool-1945-yiddish-translation.

În colecţia BIBLIOTECA DE ISTORIE LITERARĂ au apărut:

Mihaela Brut, *Poetica şi lirica lui Ion Barbu*

Antonio Patraş, *Ion D. Sîrbu – de veghe în noaptea totalitară*

Radu I. Petrescu, *Privirea Medusei.*
Poezia lui Benjamin Fondane

Gabriela Gavril, *De la „Manifest" la „Adio, Europa!".*
Cercul literar de la Sibiu

Cătălin Constantinescu, *Paradigme literare ale utopiei*

Lăcrămioara Petrescu, *Naturi lirice*

Al. Andriescu, *Psalmii în literatura română*

Elvira Sorohan, *Singurătatea scriitorului*

Bogdan Creţu, *Matei Vişniec – un optzecist atipic*

Dragoş Cojocaru, *Natura în Divina Comedie.*
Studiu istoric şi comparativ

Radu Andriescu, *Paralelisme şi influenţe culturale*
în lirica română actuală

Mioara Mocanu, *Discursul poetic novalisian.*
Abordare semiolingvistică

Smaranda Ghiţă, *Lumi interioare.*
Jurnalul între document şi ficţiune

Florin Faifer, *Dramaturgi români*

Nicolae Creţu, *Constructori ai romanului*

Iuliana Savu, *Distopia romanescă. Evgheni Zamiatin*

Constantin Pricop, *Începuturile literaturii române. Grigore Ureche,*
Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu

Virgil Nemoianu, *Postmodernismul şi identităţile culturale.*
Conflicte şi coexistenţă

André Jolles, *Forme simple. Legenda sacră. Legenda eroică.*
Mythos-ul. Ghicitoarea. Zicala. Cazul. Memorabilul. Basmul. Gluma

Alina Ţiţei, *Identitate, alteritate şi putere.*
Realităţi sociale şi problematizări literare în America Latină

Formatted: French (France)

Formatted: Portuguese (Portugal)

Formatted: French (France)

Formatted: Portuguese (Portugal)

Cătălina Bălinișteanu, *Femei, corpuri și pasiuni în literatura lui Heinrich Mann*

Ioana Petcu, *Urmașii lui Thespis. Identitate și alteritate în tragedia greacă antică*

Mircea Păduraru, *Reprezentarea Diavolului în imaginarul literar românesc*

Laura Carmen Cuțitaru, *Naratorul la rampă. O incursiune în poetica jamesiană*

Oana Cogeanu, *Introducere în literatura afro-americană de călătorie*

Gabriela E. Dima, *Influențe greco-latine în tragedia italiană din secolul al XVIII-lea*

Camelia Crăciun (editor), *Lumea evreiască în literatura română. Representations of the Jewish World in Romanian Literature* (Volum dedicat memoriei lui Leon Volovici [1938-2011])

Mihai Dinu Gheorghiu, *Ibrăileanu. Romanul criticului* (Ediția a II-a revăzută și adăugită)

Jean Paulhan, *Florile din Tarbes* sau *Teroarea în Litere*

Ana Alexandra Sanduloviciu, *Proza fantastică românească. Modalități narative*

Loredana Cuzmici, *Generația* Albatros *– o nouă avangardă*

Călin Ciobotari, *Marginalii lui Cehov*

Coralia Alexandra Costaș, *Antonin Artaud și respingerea teatrului de factură aristoteliciană*

Ovidiu Morar, *Literatura în slujba Revoluției*

Literatura din exil, Briscan Zara

Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*

Val. Panaitescu, *Jean Paul, humorist și poetician*

Lucian Chișu, Sorin Guia (coordonatori), *Dinastia Lovinești*lor. Lucrările Conferinței naționale „Dinastia Lovinești*lor*”, Fălticeni, 28-29 aprilie 2017

Camelia Crăciun, *Scriitori evrei de limbă română: de la rebeli marginali la critici canonici*

Corina-Gabriela Bădeliță, *Mitul labirintului în proza italiană a secolului al XX-lea. Modelul greco-latin și valorificarea lui*

Formatted: French (France)

Formatted: Portuguese (Portugal)

Formatted: French (France)

Formatted: Portuguese (Portugal)

Formatted: French (France)

Formatted: Portuguese (Portugal)

Formatted: Spanish (Spain)

Formatted: Spanish (Spain)

Formatted: Spanish (Spain)

Formatted: Portuguese (Portugal)

Formatted: Romanian