Ciuleandra

Daniel COMAN

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: danycoman_92@yahoo.com

Ciuleandra

Ciuleandra (the Romanian traditionl dance) becomes a macrometaphor in the eponymous novel by Liviu Rebreanu, and it symbolizes the instinctual and morbid play of the acts of Puiu Faranga's psychic. The paper hereof aims at confirming whether Puiu falls or not into the category of the instinctual individual, as well as if Rebreanu failed or not to modernize the Romanian novel. In the same time and at the same degree, it also comprises an analysis of the temporality of the novel, regarded in relationship with the acts of the protagonist's psychic.

Keywords: moern Romanian literature,, Liviu Rebreanu, Ciueandra, time, psychoanalysis, subjectivity, narcissism

Ciuleandra nu face parte distinctă din corpusul acelor cărți de care s-a tras, ca-ntr-un joc al forțelor, să facă parte ba dintr-o categorie – a capodoperelor –, ba din alta – a actelor ratate; ea e exact produsul relativității și al elasticității criticii literare, ba chiar ale operei artistice înseși, într-o dimensiune – a timpului – care oferă posibilitatea revizitării și a reinterpretării.

La momentul publicării, nu a fost primită la fel de entuziast precum *Ion* sau *Pădurea spânzuraților*, alte opere au fost termenul superlativ la care s-au raportat criticii și al căror eronat tratament a fost exact această încercare de a încadra opera într-un tipar care nici măcar nu exista, căci *Ion* sau *Pădurea spânzuraților* sunt la fel de diferite între ele, precum se diferențiază și de *Ciuleandra*. Eugen Lovinescu consideră romanul rezultatul *unei* experimentări (s. n.) *psihologice, artificial înjghebată, deși elegant tratată, în care puternicul simț realist al scriitorului nu biruie decât în Andrei Leahu, gardianul bolnavului, și în mama Mădălinei – ce vrea să exploateze moartea fiicei sale –, amândoi ieșiți din vîna viguroasă a creatorului lui Ion*[1]; Pompiliu Constantinescu consideră că *ceea ce era viziune realistă în* Ion *și* Pădurea spânzuraților *se estompează aici în linii sumare, reduse până la convențional.*[2] Deși și el compară romanul cu *cele două puternice romane de factură naturalistă, Ion și Pădurea spânzuraților*[3], Mihai Ralea scoate *Ciuleandra* de pe turnanta obișnuită și o subsumează romanelor moderne prin însăși tema psihismului, care nu mai fusese abordată de autor până atunci, și încercarea de a construi personajul în așa manieră încât să redea stări sufletești, nu doar tipologii sau acte exterioare psihicului. Însă comparația lui nu dezavantajează, căci el observă rigoarea cu care Rebreanu își controlează pulsiunile într-atât încât nici construcția romanului nu suferă; Mihai Ralea notează *chiar când mânuiește lucruri așa de profund deprimante, umoarea sa egală și echilibrată nu se tulbură.*[4] Perpessicius, dintre cei mai abili și cu receptaculele întinse, se apropie și el de roman susținând că ceea ce-l face pe Puiu Faranga să înnebunească este punctul origo al cărții prin *ideea fixă, o obsesie devorantă, aceea a dansului exaltant Ciuleandra, pe care Puiu se străduiește să și-l aducă aminte și parvine să-l joace, atât că nu se mai poate dezbăra de el, și din sănătos întîi și intenționând să simuleze numai iresponsabilitatea, psihiastenic mai apoi, înnebunește de-a binelea...*[5]

Tatonând terenul critic al *Ciulendrei*, observăm că Lucian Raicu plasează în penumbră importanța crimei și a cauzelor care au dus la ea, propunând să se observe

cum obsesia prinde rădăcini în psihic și cum aceasta e capabilă să transfigureze. Desigur, crima este declicul spectacolului pe care ne invită Raicu să-l vedem în acest roman, fără ea nu ar fi existat acest proces care focusează reflectoarele pe activitatea psihică a lui Faranga. Criticul spune că nu înnebunirea lui Puiu este faptul esențial al romanului, ci *cum se desfășoară acest proces, cum înnebunește Puiu Faranga* după crimă (s. a.)*, aceasta e problema adevărată a cărții, cealaltă – de a ști cum a ajuns la crimă (prin dezvoltarea în spiritul literaturii naturaliste a efectelor eredității, a dezagregării unui neam cu sânge vechi etc.) – reală, desigur, rămâne totuși pe plan secundar.*[6]

Cădem de acord că lectura care s-ar potrivi cel mai bine romanului este cea de analiză prin prisma psihologiei/psihiatriei, nicidecum goana după elementul senzațional, telenovelistic, adică crima, și încercarea explicării lui în termeni de cauză și efect, însă o îmbinare a celor două moduri de interpretare ne-ar folosi mai mult și am ajunge mai lesne la rezultate în condițiile în care ceea ce ne interesează pe noi este să vedem dacă balanța interioară a personajului se înclină înspre instinctualitate sau înspre autocenzură. Managerierea resurselor interioare de către individ și doar de el este îndeajuns ca acesta să reziste forțelor centrifugale ale alienării sau cadrul social își dezvoltă propria psihologie care manipulează individul, restricționându-i satisfacțiile pe care și le propune conștient sau inconștient? Așadar, înnebunirea lui Puiu Faranga este cauzată de un factor intern sau de unul extern?

Scena sugrumării Madeleinei concurează în intensitate, în economia romanului, doar cu scena dansului obsesional care concentrează tot *dÿnamisul* protagonistului într-o singură finalitate, aceea a salvării lui Puiu de lumea externă și coercitivă prin focusarea energiilor asupra propriului *psÿche*, adică un timp al trăirii în care libidoul internalizează obiectul dorinței, care devine propria persoană și e suficient exact așa cum e, și regresează într-o fază primară de autosatisfacere. Freud a numit tendința aceasta narcisism, căci *la omul care doarme avem reprodusă starea de distrubuție primitivă a libidoului, îndeosebi narcisismul absolut, stare în care libidoul și interesul ținând de eu sunt unite și inseparabile în* eul care-și este suficient sieși_(s. n.).[7] Aceasta este și tendința care-l guvernează pe Faranga, doar el a fost mereu un răsfățat, un copil protejat fixat să-și satisfacă mereu dorințele cărora nu le refuza niciodată impulsurile, impulsuri, în cea mai mare măsură, sexuale, căci el s-a căsătorit cu Mădălina sau a avut nopți de aventură cu diferite femei, precum Lia Dandopol, deoarece ele au devenit, fiecare, pe rând, obiecte ale libidoului său, el neputându-și înfrânge sexualitatea. Firește, starea de narcisism, care derivă dintr-o sexualitate – prin care înțelegem, precum Freud, o situație care cere imperios producerea unui anume comportament pentru satisfacerea *idului* cu scopul de a-i procura plăcere – prea puternică și care nu poate fi controlată de *eu*, se împarte în narcisism în care sinele este propriul obiect și narcisism cu fixarea la obiecte exterioare sinelui.

Mădălina este unul dintre aceste obiecte asupra cărora libidoul lui Puiu Faranga își îndreaptă energia, căci scenele cele mai importante ale lui Rebreanu au legături, directe sau nu, cu sexualitatea, sunt mereu pasionale și pulsionale; ele se subsumează unui timp subiacent celui exterior-obiectiv, un timp al percepției personajului, în care convenția își pierde orice înțeles. Secvențele temporale nu mai sunt semnalizate, devin fluente, contradicțiile conviețuiesc sub auspiciul acesta, căci faptele care se opun, de fapt, se completează; totul se dilată, sunetele reverberează, își schimbă tonalitatea, se estompează ca, mai apoi, să explodeze în acest timp al eternității, al inconștienței.

„- Taci... Taci... Taci...

O prăvălise pe sofa și, cu genunchiul drept, îi zdrobea sânii. Degetele și le înfipsese în gâtul ei plin și alb parc-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea. Îi simțea corpul zvârcolindu-se, întocmai ca sub o îmbrățișare fierbinte, și zvârcolirea îl înfuria mai nătâng.

- Taci... Taci...

Repeta același cuvânt, cu același glas horcăit, fornăind pe nas rar, prelung. Ochii lui umflați nu vedeau totuși nimic, ca și când s-ar fi coborât peste ei un obositor văl roșu.

Într-un târziu, o atingere molatică îi cuprinse brațele, numai câteva clipe, și apoi se topi, neputincioasă. El își dădu seama, ca prin vis, că trebuie să fie mâinile ei, încercând să se apere. Și atunci, deodată și foarte deslușit, își auzi propria voce, aspră, strâmbă, gâfâită, răbufnind ca dintr-o adâncime de pivniță. Îi trecu fulgerător prin gând ce glas! *și îndată, parcă și-ar fi recăpătat brusc vederea, zări două globuri albe, sticloase, aproape ieșite din orbite, cu o fină rețea de vinișoare roșii încercuind o pată rotund albastră-viorie: ochii ei înmărmuriți într-o lucire de spaimă resemnată. Privirea îl ustura ca o mustrare nesuferită:*

- Ta... a...”

Puiu Faranga își sugrumă soția de parcă ar face dragoste. Ea cu spatele pe sofa, el cu genunchiul pe pieptul ei, îi *zdrobește sânii*. Madeleine geme de durere și de spaimă, el își încordează mâinile în jurul gâtului ei cu fervoare mai mare și răcnește *taci... taci... taci... parc-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea.* Puiu nu știe exact de ce se teme, nu poate identifica teama lui, el nici măcar nu știe dacă trebuie să-și ducă fapta până la capăt. Nu acționează premeditat, gesturile sunt sexualizate, aduc a comportament precoital, doar că acum genunchiul este cel care zdrobește sânii, palmele asfixiază, căci inconștientul a preluat controlul, iar

actele firești au devenit perversiuni. Faranga este, acum, în acel timp asociat abisurilor, unde totul este dilatat, iar singurul sens este satisfacerea dorințelor cu orice preț. El o dorește pe Madeleine și, în același timp, o și respinge, pentru că o omoară. Mai exact Faranga o dorește pe *Mădălina* și o respinge pe *Madeleine*, căci este *o deosebire mare între Mădălina de odinioară, de la Ciuleandra, și Madeleine de azi, o deosebire nu numai în ceea ce se vedea*, ci mai ales în sufletul ei (s. n.). *Mădălina fusese veselă, exuberantă, aproape sălbatică, pe când Madeleine era blândă, discretă și melancolică.* Copilul protejat și răsfățat săvârșea fapta pe pilot automat, urma niște pași fără să știe de ce; imaginea din fața lui era una deformată, din care detaliile și, în același timp, sensurile lor s-au disipat și s-au transformat într-o masă amorfă care nu mai avea nicio legătură cu realitatea obiectivă. Percepția lui este diminuată *ca și când s-ar fi coborât peste ei* (ochii – s. n.) *un obositor văl roșu*, ale cărui falduri l-au prins într-un joc incantatoriu și ritualic, un joc al instinctelor, al eternului. La Rebreanu, un autor superstițios (de exemplu, structurarea *Ciulendrei* în 31 de capitole, inversul lui 13, ceea ce înseamnă putere distructivă mai mare etc.), asocierea culorii roșii a vălului cu inconștientul individual nu este aleasă la întâmplare. La fel cum în inconștient tendințe contradictorii se asociază, la fel și roșul stă ca simbol, în aceeași măsură, și pentru iubire, afecțiune, cât și pentru moarte. Așadar, tandrețe de o parte și agresivitate de cealaltă, dar ca numitor comun vine instinctualitatea. La fel cum nimănui nu-i poate fi luată prezumția de nevinovăție, Puiu nu poate fi bănuit că s-a născut criminal, dar se poate ști sigur că va deveni unul. El nu a ucis din plăcere, ci din nevoia de a-și satisface o dorință care ar fi dus, în cele din urmă, la procurarea plăcerii. Spunem că nu a ucis din plăcere deoarece considerăm că factorul care a declanșat crima a fost instinctul, care nu procedează dialectic, nu face diferență între bine și rău. Până aici, în analiza noastră, Faranga nu poate fi *învinuit* decât de faptul că ar avea un inconștient care se manifestă independent de orice morală, funcționând pe principiul *plăcerea este singura care există și aceasta trebuie să fie finalitatea* lucrurilor, și pe care *euul* nu a știut cum să-l managerieze – învinuire care este cel puțin eronată. Ceea ce-l face pe Puiu Faranga un caz este *supraeul* său, care era în stare de adormire, căci el este cel care lucrează cu diferențe morale și are forța coercitivă asupra *idului*. Însă chiar putem spune că cineva se folosește de mecanismele sale ca de o unealtă, că își poate manipula *supraeul*? Ar fi o stupiditate. Faranga omoară pentru că este un narcisic, pentru că este dominat de instincte. Schopenhauer spune că *trebuie mai degrabă să privim evenimentele, așa cum se derulează ele înaintea noastră, cu același ochi cu care privim caracterele pe paginile unei cărți pe care le citim, știind prea bine că ele se află acolo dinainte ca noi să le fi citit.*[8] Asta ar însemna că personajul nostru ar fi fost setat din naștere să ucidă, lucru care sună iarăși destul de stupid. Însă sensul i se ameliorează de îndată ce gândim afirmația în termeni psihanalitici, adică presupunând că acest act criminal ar fi existat virtual în inconștientul lui Faranga, de la bun început, fără să aibă o țintă sau metodă alese deja. Dar nu trebuie să uităm că procesul care a dus la moartea Madeleinei este unul mai lung și mai elaborat. Reconstituind cazul lui Puiu, observăm că energiile libidoului lui, după stadiul sadic-anal, s-au canalizat, în absența mamei, nu înspre un obiect, cum ar fi normal, ci înspre propria persoană, ducând la narcisism. Faptul că, în decursul vieții lui de protejat și răsfățat, Faranga are numeroase aventuri nu neagă afirmația noastră, căci Freud a ajuns la concluzia că *este posibil ca narcisismul să constituie starea generală și primitivă din care numai ulterior s-a desprins iubirea de obiecte,* fără ca apariția acesteia să fi dus la dispariția narcisismului (s. n.).[9] Tot reiterând ideea de narcisism, considerăm – în sensul că acceptăm această explicație – că, în cazul acesta morbid, *avem de-a face cu un narcisism secundar, care apare ca urmare a redeșteptării narcisismului primitiv, acela din prima copilărie* și că acest narcisism secundar, acest delir de grandoare *este consecința imediată a extensiunii eului datorită întregii cantități de energie libidinală retrasă de la obiecte.*[10] În conexiune cu această psihogenie vine și paranoia, de care nu e cruțat protagonistul nostru, căci și această trăsătură duce cazul lui în aceeași direcție, aceea a narcisimului. Trecând prin delirul geloziei, Puiu mărturisește – pentru a câta oară? – că a găsit cauza crimei sale și se dovedește invidios pe doctorul Ursu, devenind chiar agresiv, nu ne e greu să identificăm și suspiciunea bolnavului că medicul său îl persecută. Deși Mădălina și directorul sanatoriului se trăgeau din același sat și că, de-a lungul vieții lor, au păstrat o iubire pecetluită chiar printr-un pact, aceasta nu ne autorizează să îi suspectăm de infidelitate. Ba din contră, psihiatrul, în timpul unei destăinuiri, recunoaște că a reîntâlnit-o pe Madeleine în spațiul citadin, unde au avut loc doar niște schimburi de priviri și saluturi reci, plus că între ei s-a creat o distanță socială consemnată tacit. Însă Faranga junior consideră că i se pregătește o răzbunare exact din cauza aceasta, iar procesul care duce la inocularea maniei persecuției în mintea lui apare ca *încercarea de a deduce un simptom din altul, atribuindu-i bolnavului un raționament intelectualist: bolnavul care, în virtutea unei dispoziții primare, se crede persecutat, ar trage din această persecuție concluzia că este un personaj important, ceea ce ar da naștere delirului său de grandoare.*[11] Faptul că aceasta este doar o psihogenie, o iluzie construită în mintea lui Puiu, un simptom al narcisimului său apare chiar în mărturisirea doctorului, care s-a autocenzurat mai puternic și nu s-a răzbunat, deși *o clipă am fost ispitit, numai o clipă, mi-a trecut prin gând să te fac să simți cât m-ai lovit. Medicul a fost însă mai tare decât durerea. Acum când medicul și-a terminat chemarea, a putut să vorbească și omul*. Dacă Ursu reușește să abordeze

situația în așa fel încât să nu intervină subiectivitatea și devine un reper moral și deontologic, Faranga se pierde în gelozie și reconstruiește restrospectiv, ca mecanism de apărare, o situație care-i explice cauzele și procesul crimei și, moral, într-o oarecare măsură, să-l exonereze de pedeapsa sufletească:

„Cu ochii lipiți pe buzele lui, sorbea însă până și modulațiile glasului, parc-ar fi auzit o revelație. Apoi deodată izbucni în extaz:

— Eu totuși am iubit-o mai mult, doctore! Am iubit-o atât de mult, încât am și omorât-o!

Doctorul îl privi cu o milă colorată de ură:

— Ai dreptate... Ai omorât-o chiar de două ori; întâi i-ai ucis sufletul când ai luat-o și a doua oară i-ai ucis și trupul! Așa e!

Puiu, în picioare, cu ochii holbați, strigă:

— Acum știu și de ce am sugrumat-o, doctore! Acuma înțeleg că din pricina d-tale am omorât-o! Numai din pricina d-tale!

— Pentru că nici nu știai că exist? observă Ursu batjocoritor.

— Nu știam, dar te simțeam fără măcar să-mi dau seama! răspunse Puiu, triumfător. Când mă uitam în ochii ei, nu mă vedeam pe mine, dar simțeam pe cineva! Și ochii ceia frumoși mie nu mi-au surâs niciodată! Melancolia ei nu mă cuprindea pe mine, ci regreta pe celălalt. Sufletul ei se închidea în fața mea oricât încerca să se prefacă. Și atunci, când am înțeles că e ursită să-mi rămână totdeauna străină, pentru că nu mai puteam spera s-o câștig niciodată, decât să fie a altuia, mai bine am sfărâmat-o!... Vezi deci că mi-am descoperit singur motivele pe care d-ta te-ai silit atâta vreme în zadar să le lămurești? Pentru bolile sufletești nu există doctor mai bun decât bolnavul însuși!"

Înnebunirea lui Faranga apare simultan cu conștientizarea actului criminal. Glisarea planurilor inconștient-conștient se face printr-o manieră subtilă și fină, realitatea obiectivă ia prim-planul după ce aburul tenebrelor se condensează în elementele purificate progresiv ale apexului luciditații. Percepția forjează imagini în care lumea începe să capete contur, limitele să se unească sau să se opună unele altora, se simte palpitul vieții în momentul în care senzorii transmit senzația atingerii pe braț; *visul* e pe jumătate disipat. Ca străin de el, Puiu își aude cuvintele *taci... taci... taci...* repetate mașinal, *își auzi propria voce, aspră, strâmbă, gâfâită, răbufnind* ca dintr-o adâncime de pivniță (s. n.). *Visul* e disipat întru totul. Dar nu pentru mult timp, căci conștientul și inconștientul, în lupta lor, nu se vor da bătuți niciunul prea repede și va urma o alternanță a timpurilor care, plastic, arată ca un acordeon care ba se strânge, ba se desface. *Idul* încearcă să preia controlul din nou, dar nu mai are aceeași forță ca la început (*vruse să strige, dar acuma sunetele i se sfărâmau în cerul gurii*), Faranga somatizând prin lipsa energiei fizice, prin senzația de leșin. Aceste simptome apar și ca urmare a faptului că obiectul acțiunii este refuzat *sinelui*, dar și ca rezultat al conflictului dintre cele două forțe, deopotrivă ale conștientului și inconștientului. Energia libidinală reușind să se sustragă *sinelui*, se fixează la obiecte exterioare într-un mod eronat și într-un domeniu doar al închipuirilor, în sensul că *supraegoul*, reprobând acțiunile inconștiente, distorsionează percepția personajului nostru prin transferarea calității de judecător moral a făptașului asupra obiectelor inanimate. Lumina orbește, ochii moartei se măresc, dulapurile se strâmbă, ursul-carpetă își cască gura și-și arată colții.

„Razele becurilor, gălbui și filtrate, îl dureau, ca și când ar fi intrat repede, după un întuneric mare, într-o lumină orbitoare. Toate lucrurile i se înfățișau cu reliefuri neobișnuite. Lângă sofa, blana de urs alb se zbârlise, iar capul cu ochii morți, de sticlă, îl privea căscând gura către el, amenințător. În cămin două buturuge mocneau cu flăcări galbene, ce se răsuceau și se întindeau mânioase ca niște limbi de balaur. Între cele două ferestre dinspre stradă, consola, cu oglinda până-n tavan, încărcată de pufuri, borcane, sticluțe și alte obiecte, din arsenalul de întreținere a frumuseții feminine, părea o ființă vie încremenită de rușine."

Puiu a omorât și știe că e contra moravurilor. Luciditatea e cea care îi anatemizează actele precedente. De aceasta se înfioară. Devine, din ce în ce, un om slab, fără niciun mecanism de apărare împotriva tendințelor morbide ale inconștientului. E cuprins de aprehensiune. Își pierde rațiunea. Vede lucruri care, practic, nu există. Vede eronat, *ceea ce e semnul unei structuri psihice morbide și, comparativ, a uneia slabe.*[12] Deși sub imperiul conștienței și al conștiinței, în acest moment, Faranga nu poate sublima.[13] În primul rând, pentru că el deja și-a folosit resursele libidinale ca să omoare. Actul, odată întreprins, e ireversibil, și la fel sunt și energiile libidinale: ele nu se întorc, ci se transformă, devenind iarăși maligne dacă nu sunt supuse unui scop de elevație. În al doilea rând, pentru că un parcurs progresiv în decursul căruia resursele sunt deviate către o valoare pozitivă este destul de des întâlnit, doar lucrul acesta înseamnă adaptabilitate, pe când raritatea unei evoluții care întâmpină asemenea obstacole precum ale lui Puiu augmentează unicitatea procesului. Așadar, *supraeul* lui Faranga se activează, creând sentimentul de culpabilitate, însă, pierzându-și rațiunea, Puiu percepe distorsionat obiectele din jur, care, acum, sunt personificate. *Starea psihică, în care obiectele primesc caracteristici ale ființelor vii, este aceea în care rațiunea este înlocuită cu durerea. Toate traumatismele au același efect. Produc în noi o falsitate a impresiilor asupra obiectelor exterioare, pe care o numesc general eroare patetică.*[14]

Această așa-zisă eroare apare din cauza traumatismului suferit de Puiu, care, momentan, nu se prevalează de mecanismul refulării. Însă personajul nostru își va folosi, în final, mecanismele de apărare la maximum, când va înnebuni, încercând să țină pasul ciulendrei. Din punct de vedere estetic, acest procedeu este respins de critici în general. Lucian Raicu consideră *neizbutită* și *inutilă (ca întotdeauna la Rebreanu...)* această *încercare de a figura, dincolo de concretul material și biologic, stările morale succesive crimei, de a le tălmăci în simboluri transparente. Ea se concretizează într-o prea bătătoare la ochi* antropomorfizare (s. a.) *a obiectelor din jur, astfel că blana de urs cu ochii de sticlă privea pe asasin „căscând gura către el amenințător", buturugile mocnesc în cămin cu flăcări galbene, ce se răsucesc „mânioase ca niște limbi de balaur" etc.*[15] Desigur, aceasta este o *eroare patetică*, o încercare *inutilă* în economia tipului de roman scris de Rebreanu. Scenele de genul par prea lirice, prea romantice dacă sunt privite din punctul de vedere al naratorului obiectiv, omniscient. Par inautentice. Cum este posibil ca cineva să știe cu exactitate ce gândește alt personaj? Însă, dacă gândim narațiunea lui Rebreanu ca pe una de tranziție în literatura română, aceste pasaje, într-un roman cu focalizare internă, nu ar părea atât de neverosimile, deoarece ele sunt un rezultat al percepției personajului. Eroarea autorului nostru este că ceea ce vede personajul este redat nemijlocit de un narator omniscient, a cărui omniscientă îl face neverosimil. *Ce utilitate pot avea figurații de calibrul acestora, când romancierul dispune de o metodă mult mai sigură, a obiectivării prin* detalii realistice (s. n.)*, potrivită structurii sale?*[16] Problema constă în lipsa termenului de comparație – Puiu vede niște imagini pe care le consideră singurele reale: că Faranga vede limbile de foc unduindu-se ca niște dragoni nu este mai puțin real decât faptul că ele nu ar face asta. Posibilitățile ca el să le vadă unduindu-se sau nu există apriori în mintea lui, însă concretă devine doar una pentru fiecare individ. Faranga vede lucrurile distorsionat, naratorul omniscient – structură supraindividuală – vede ambele realități, descriind realitatea obiectivă din exteriorul psihicului lui Puiu, dar încercând să pătrundă și în mintea personajului ca să o expună și pe aceea. Așadar, scenele de genul apar ca *neizbutite* pentru că procesul de sondare a lumii psihice a personajului se oprește undeva pe la jumătate, întrucât lumea interioară a lui este mereu comparată cu realitatea obiectivă a naratorului, ceea ce creează un efect de inautenticitate în jurul primei lumi, în condițiile în care ea este construită după modelul realității obiective a naratorului care știe tot și se presupune că știe Adevărul. Cele două lumi se află în paralel, niciuna nu devine conținută de cealaltă; ca urmare, nu este creată atmosferă, ci senzația că mereu ceva este lăsat pe dinafară.

În aceeași manieră – din exterior – ne sunt redate și reprezentările onirice ale lui Puiu. Cele două vise au în comun faptele că, evident, reprezintă aceleași dorințe – mascate sau nu – ale inconștientului personajului nostru și că ambele se raportează la scena morții lui Madeleine. La nivel formal, vizual, ele apar ca o imitație a realității, însă descriu, la nivelul conținutului, dorințe ale *idului* sau conflicte între acesta și celelalte niveluri ale psihicului. Primul vis recreează contextul dinaintea actului criminal. Familia se pregătește să meargă la un bal la curtea regelui, Madeleine *ședea pe aceeași sofa, cu mâinile în poală, cu privirea pierdută,* ca întotdeauna, parc-ar fi căutat ceva în trecut (s. n.), Faranga *vorbind, sorbea frumusețea ei tăcută. Niciodată n-a fost însă mai frumoasă ca astă-seară.* Trupul zvelt, sănătos și fraged, ca de fecioară, brațele goale, decolteul tulburător, toate îl ațâțau (s. n.). Puiu cere să rămână mai bine acasă, îi spune că o dorește, își exprimă instinctul sexual întâi prin vorbe. E sincer și nici nu e ceva reprobabil până acum în vorbele lui, ci e chiar demn de compasiune: el își mărturisește dragostea, iar Madeleine e pur și simplu străină de existența lui. *Se apropie pe la spate, o cuprinse peste brațe și o sărută lung între sâni. Parfumul ei îl amețea. Nu mai vedea. Îi murmura cuvinte moi ca niște gâdilări și ea râdea molcom, fără a întoarce ochii spre el...* Visul scoate la suprafață sentimente și idei conținute latent în psihic, încearcă și să corecteze realitatea prin funcția lui de asigurator al echilibrului psihic.[17] Madeleine nu moare în visul său, căci el nu comite actul instinctual al crimei, derivat din narcisismul său, cauzat, la rândul lui, de conflictul dintre dorința lui Puiu de a fi instanța dominatoare în fața Madelenei și neîndeplinirea ei, căci ea este străină de persoana lui Faranga. Gelozia apare în momentul în care obiectul pe care vrea să-l posede primește atenția publică, iar percepția lui devine iarăși distorsionată, văzând lucruri care nu există în realitatea obiectivă, iar paranoia preia subtil controlul minții lui Puiu. Pentru el, este ceva suspect că însuși regele s-a oprit să o admire pe Madeleine, vede în ochii lui cum

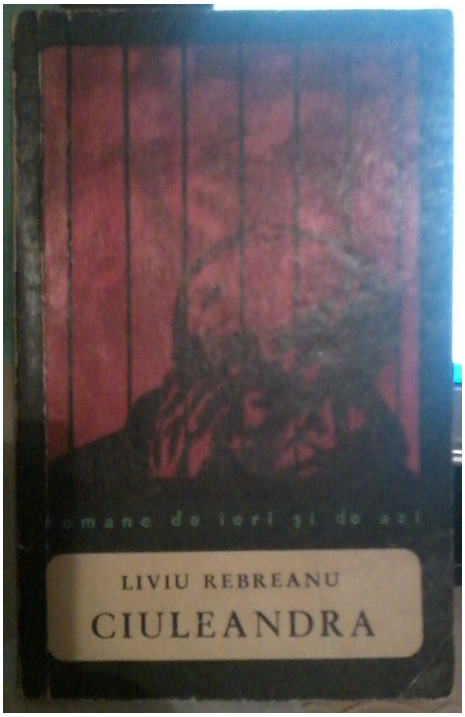
„lucește o poftă abia reținută. Puiu vede lucirea ochilor regali și gelozia comprimată îi roade inima ca un cariu flămând. Muzica îl enervează și mai cu seamă bărbații care toți parcă râvnesc pe Madeleine și o pângăresc cu priviri lacome. Nu mai poate sta. Minte că-l doare cumplit capul, că nu se simte deloc bine, și pleacă împreună cu Madeleine, lăsând acolo pe tatăl său cu tante Matilda. În automobil apoi o ia în brațe nebunește și o sărută pe buze atât de pătimaș ca și când ar vrea să-i soarbă dintr-o dată sufletul întreg. Murea să ajungă mai curând acasă și mașina mergea atât de încet, ba încă șoferul parcă a greșit și drumul.

„Ce faci, Alexandre, dormi?... Unde mergi?..."strigă dânsul furios."

Tot ce vrea Puiu este ca Madeleine să fie a lui, să nu mai fie înstrăinată, să nu-l mai desconsidere. Abia așteaptă să ajungă acasă pentru a-și satisface pofta, deși

aceasta contravine dorințelor nevestei lui, și, tocmai de aceea, simte că au greșit drumul. Simbolic, acest drum apare bivalent: întâi, reprezintă drumul pe care Puiu chiar l-a ales când a omorât-o pe Madeleine și, consecutiv, Alexandru este elementul care corijează realitatea, cel care o ia pe drumul bun, spre a-l duce la adăpost pe Faranga. Practic, pune față în față binele și răul, ceea ce este și ceea ce ar fi putut fi. Visul face uitată scena crimei, Puiu ajungând direct la sanatoriu din mașină. În continuare, decorul inițial al realității este deformat de vis. Frânele care scârțâie ca un *țipăt desperat* se asociază cu gemetele Madeleinei, mâna de pe umăr care-l imobilizează cu conștientizarea crimei, care-i produce un blocaj și, în cele din urmă, apare figura paternă care, din experiență știe, mereu îi va oferi adăpost. Când întreabă de soția lui, uitarea își face loc și ea ca mecanism de apărare. Acest prim vis apare imediat după ce Faranga este plasat în camera sanatoriului, deci într-un moment în care personajul este încă destul de confuz. Între timp, Andrei Leahu, gardianul său, un tip de prin împrejurimile satului de unde era originară Mădălina, este tras de limbă în legătură cu viața lui, viață care are similarități cu cea a protagonistului, dar și o diferență decisivă care îi va plasa pe cei doi de părți diferite ale ușii sanatoriului. Puiu a fost înșelat doar *in abstracto*, pe când nevasta gardianului purta copilul unui soldat german și era, pe deasupra, și ibovnica unui consătean. Diferența apare când, la aflarea veștii, cele două personaje acționează diferit: Leahu fuge din sat ca să evite crima, pe când Faranga ucide. După ce acceptă cu adevărat fapta sa criminală, va gravita în jurul întrebării *de ce?* Moment în care va începe o incursiune în trecutul său, reevaluând anumite situații. Este posibil ca Puiu să fi inventat retrospectiv anumite amintiri tocmai ca ele să-i susțină ipoteza conform căreia ar fi avut instinctul criminal înnăscut și că tocmai de aceasta ar trebui exonerat de responsabilitatea faptei sale, neputând acționa în contradicție cu instinctele. Sau, chiar dacă amintirile sunt adevărate, re-receptarea lor aduce o nouă viziune, una distorsionată, care încearcă să găsească în orice fapt o dovadă a instinctelor sale. Se consideră deresponsabilizat, deoarece a ajuns la concluzia că instinctele l-au făcut prizonierul lor, că nu avea cale de scăpare. Concluzie greșită, evident, cauzată de mecanismele de apărare ale *eului*. După el, vina cade pe Poly Faranga, pe tatăl său, căci el nu a prevenit tendințele lui morbide. O situație cel puțin rizibilă. Însă după aceste rememorări – fie ele naturale sau artificioase – un al doilea vis apare.

„Când în sfârșit ațipi se pomeni în salinele de la Târgul-Ocna pe care le vizitase odinioară, cu mai mulți prieteni, într-o excursie plină de peripeții nostime. Acuma însă era și el printre condamnați, în costumul vărgat, murdar și trențăros, cu tichia de ocnaș în cap, tăind greu dintr-un bloc uriaș de sare alături de câteva figuri



Sursă foto:
http://4.bp.blogspot.com/-ss7yYriKzhY/UdBj7qkhSjI/AAAAAAAABLc/lNeQnk160Zc/s1600/P30-06-13_19.48.jpg

monstruoase, care îl batjocoreau. Ocările hoților îl dureau ca niște împunsături de cuțite. Apoi deodată se înfurie într-atâta că ridică ciocanul și, răcnind răgușit taci, taci, taci!*, se repezi asupra unuia să-l trăsnească. Atunci toți ocnașii săriră, îl trântiră la pământ, îl zdrobiră cu picioarele, iar câțiva se plecară peste fața lui cu gurile căscate, clămpănind niște colți de fiare, gata să-l sfâșie. El se zbătea subt dânșii și nu-i putea scutura.*

Încerca barem să închidă ochii, să nu vadă, și nu putea, parcă pleoapele, micșorate și deschise, i s-ar fi lipit pe bulbii umflați de spaimă. Sudorile reci îi brăzdau obrajii și-l enervau mai rău decât groaza...”

Coordonatele spațiale sunt iarăși preluate din realitate, visul crescând pe baza imaginilor vizuale stocate în memorie. Însă ele apar sub forme simbolizate. Puiu face parte dintre ocnașii de la Târgul-Ocna, unde taie *greu dintr-un bloc uriaș de sare alături de câteva figuri monstruoase, care îl batjocoreau.* Paralelismul dintre această scenă a visului și cea reală e evident: Faranga se simțea *batjocorit* de atitudinea Madeleinei și prizonier în acea lume care-l maltrata din cauza sentimentelor sale pentru ea. Spațiul carceral apare materializat și simbolizat, deoarece, în vis, *la adult, mai controlat, supus constrângerilor socio-culturale, dorința nu mai apare cu atâta claritate, el fiind obligat să recurgă la șiretlicuri ca s-o exprime. Gândirea onirică apare deci deformată, schematizată și simbolizată.*[18] Nemaiputând suporta frustrările și sudalmele care *dureau ca niște împunsături*

de cuțite ale celorlalți deținuți văzuți ca niște monștri, se repede asupra lor ca să-i anihileze *răcnind răgușit „taci, taci, taci!”*. Din nou, visul revelează frustrările personajului. Structura imperativă este preluată în vis, la fel și impulsul de a omorî. Diferența care apare este că visul dezvăluie mai mult despre afectivitatea lui Faranga decât scena reală. El nu este un psihopat, dar este un instinctual, căci acumularea frustrărilor îl împiedică să se abțină de la omor. Monștri se apleacă asupra lui și încearcă să-l sfâșie cu colții. Încearcă să închidă ochii, să nu vadă faptele, să nu înțeleagă, să nu creadă că acesta e adevărul. Madeleine, deși femeia dorințelor lui, din grațioasă devine, paradoxal, percepută ca un monstru prin faptul că-l refuză pe Faranga. Dar scena visului e și o condamnare morală a actelor reprobabile ale lui Puiu. Tocmai claritatea și minima deghizare a realității în vis, tocmai imposibilitatea refulării, adică a restabilirii echilibrului psihologic, creează angoasa personajului nostru, căci *după psihanaliști, această deghizare este cu atât mai necesară cu cât gândirea onirică ascultă de refulare; când refularea nu este reușită se ivește o situație conflictuală între tendințele proscrise și instanțele morale ale celui ce doarme, acesta trezindu-se din somn într-o stare de indispoziție și de angoasă.*[19] Angoasat în urma viselor și nu numai, adică în fața unor pericole posibile, dar nu și probabile, imaginate doar de mecanismele morbide ale minții sale, Puiu pendulează, în continuare, între stările paranoice și de luciditate. După vis, eliberează camera și *își aduse aminte cât a fost de nepriceput ieri când a bănuit pe bietul doctor că a fost îndrăgostit în taină de Madeleine și că din pricina asta are să se răzbune pe dânsul. Îi păru bine că nu s-a mai apucat să istorisească și bătrânului bănuiala neroadă, că s-ar fi umplut de ridicol...* Apare imediat și momentul conștientizării faptei supraanalitice de care se rușinează, însă nu va dura mult, căci, cum se va ivi doctorul Ursu, Puiu va reintra în cercul proceselor de hiperinterpretare a lumii exterioare și de proiectare a lumii interne peste cea dintâi. Ceea ce, evident, va duce la o percepție distorsionată a lumii obiective: Faranga se crede persecutat de medic. În mintea lui e conturată responsabilizarea, culpabilizarea pentru fapta comisă și, tocmai de aceea, devine obsedat de ideea că Ursu vrea să-l pedepsească, vrea să se răzbune pe el. Dacă doctorul ar fi fost, inițial, în locul lui Puiu, dacă i-ar fi omorât obiectul iubirii lui Faranga, cu siguranță că acesta nu ar fi rămas pasiv, ci – și din cauza narcisismului – ar fi apelat la răzbunare, la duel, să zicem. Căci avem deja înregistrată tentativa lui Puiu de a-și arăta forțele – într-o tentativă de duel împiedicată la timp de bătrânul Faranga – când a fost rănit în amorul propriu.

Oricare ar fi obsesiile lui, nu va scăpa de ele; sunt formate din energiile libidinale și mult mai puternice decât mecanismele de cenzurare a lor. Cea din urmă și care va fi deopotrivă salvatoare și anihilatoare este amintirea și reținerea dansului ciulendrei. Motivațiile acesteia, ale unei nevroze obsesionale, apar ca un mecanism de apărare în conflictul dintre *eu* și *supraeu*. *Egoul* lui Faranga junior este în continuare inundat de energiile libidoului – care acționează mereu pentru a se satisface –, însă, în același timp, încearcă să rezolve și conflictul care apare atunci când *supraeul* intervine și culpabilizează *eul*, pentru că nu face față. Faranga are prefigurată ideea că a greșit, însă opune rezistență în a-și recunoaște aceasta, și tocmai *rezistențele sau structurile reacționale domină tabloul nevrozei obsesionale.*[20] Când Puiu a simțit energia dansului, imediat fost tras în joc; în acel moment, *eul* său nu a mai fost capabil să managerieze pulsiunile instinctuale. *Dar jocul începuse. Nu-l știam și nici nu aveam nevoie. Ritmul muzicii și pornirea celorlalți mă duceau ca un șuvoi irezistibil*. Tocmai că era atras în horă fără să vrea, tocmai că prinsese ritmul imediat, tocmai aceasta demonstrează că, de fapt, el știa dansul. Că acela nu era orice fel de dans, ci unul special, unul care angrena o întreagă dinamică colectivă, dans stihial cu rădăcini adânci și mișcări greoaie și violente și pline de aprehensiune; unul care pornește ca o horă oarecare, foarte lent, foarte cumpătat. Jucătorii se adună, se înșiră, se îmbină, probabil după simpatii, ori la întâmplare, indiferent. Pe urmă, când se pare că oamenii s-au încins puțin, muzica prinde a se agita și a se iuți. Ritmul jocului accelerează, firește. [...] Cu cât se aprind mai tare jucătorii, cu atât și muzica se aţâță, devine mai zvăpăiată, mai sălbatică. [...] Apoi deodată, cu toții, cu pașii săltați și foarte iuți, pornesc într-un vârtej. [...] Acuma șirul, tot încovoindu-se și strângându-se, ca un șarpe fantastic, începe să se încolăcească, să se strângă, să se grămădească până ce se transformă parcă într-un morman de carne fierbinte care se zvârcolește pe loc un răstimp [...]. Așa, pe loc, câteva minute, nu știu cât timp, în același ritm nebunesc, flăcăi și fete se frământă, tremură, tropăie. De câteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, țâșnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată cu sânii aprinși de strânsoare... Și așa, jocul pare că va continua până ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită.

La fel s-a întâmplat și cu viața lui Faranga. Energiile libidinale au forțat mereu blocajele, frustrările au apărut și s-au acumulat până când Puiu a omorât. În continuare, se salvează prin înnebunire. Dezvoltă nevroza obsesională – boala – tocmai ca soluție pentru conflictul dintre (1) *id* și *ego* – unde *eul* nu mai poate opune rezistență – și (2) dintre această lipsă de rezistență în fața *idului* și culpabilizarea pe care o exercită *supraeul,* căci *o persoană nu devine nevrotică decât când eul său și-a pierdut aptitudinea de a-și reprima libidoul într-un fel sau altul. Cu cât eul este mai puternic, cu atât îi este mai ușor să se achite de această sarcină; orice slăbire a eului, indiferent de cauză, este urmată de același efect, care constă în exagerarea cerințelor libidoului, deschizând în consecință calea spre afecțiunea nevrotică.*

[...] simptomele decurg din libido, [...] ele implică o cheltuială anormală de energie libidinală, reprezentând satisfacții de substituție.[21] Energiile lui libidinale se vor retrage în sine și vor fi deturnate de la obiecte exterioare către propriul *eu*, căci *tocmai această dirijare reflexivă, acest salt al libidoului către eu constituie sursa delirului de grandoare* care *poate fi de altfel comparat cu exagerarea valorii sexuale a obiectului observat în viața erotică.*[22] Inconștientul își va revendinca teritoriul, Puiu Faranga va dansa pentru tot restul vieții sale fără nicio altă preocupare. Timpul lui este cel al inconștientului, al psihozei narcisice și obsesive, timp al instinctului, adiacent celui obiectiv. Narcisismul l-a distrus, dar tot el l-a și salvat.

Note:

1. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 268.
2. Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 169.
3. Mihai Ralea, *Ciuleandra*, Viața Românească, nr. 4, 1928 *apud* Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Ed. Editura pentru literatură, București, 1967, p. 174.
4. Mihai Ralea, *Ciuleandra*, Viața Românească, nr. 4, 1928 *apud* Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Ed. Editura pentru literatură, București, 1967, p. 174.
5. Perpessicius, *Patru clasici*, Ed. Eminescu, București, 1974, p. 25.
6. Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Ed. Editura pentru literatură, București, 1967, p. 186.
7. Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, Ed. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, pp. 337 – 350.
8. Arthur Schopenhauer, *Despre libertatea voinței*, Trad. Ioan Deac, Adrian Sârbu, Ed. Paideia, București, 2003, p. 82.
9. Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, Ed. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 339.
10. *Ibidem*, p. 345.
11. *Ibidem*, p. 345.
12. John Ruskin, *Of The Pathetic Fallacy* în *Modern Painters*, 1856, http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskinj, 12 iunie 2015.
13. Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, trad. Leonard Gavriliu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000 consideră sublimarea, concept introdus în psihanaliză de Sigmund Freud, desemnează derivarea unei energii instinctuale către un scop social elevat. Freud spune că aceste tendințe morbide se vor integra personalității, căpătând valențe pozitive.
14. John Ruskin, *Of The Pathetic Fallacy* în *Modern Painters*, 1856, http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskinj, 12 iunie 2015.
15. Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Ed. Editura pentru literatură, București, 1967, pp. 179 – 180.
16. *Ibidem*, p. 180.
17. Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, trad. Leonard Gavriliu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 340.
18. Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, trad. Leonard Gavriliu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 340.
19. Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, trad. Leonard Gavriliu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 340.
20. Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, Ed. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 316.
21. *Ibidem*, p. 320.
22. *Ibidem*, p. 339.

Primary Bibliography:

Liviu Rebreanu, *Romane (Novels)*, ediție de Niculae Gheran, Ed. Cartea Românească, București, 1986 : *Pădurea spânzuraților (Forest of the hanged)*, în vol.I, *Ciuleandra* și *Răscoala (The revolt)*, în vol.II.

Critical Bibliography:

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în present (The history of Romanian literature from its origins to the present*, Ed. Minerva, București, 1982.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române (compendiu) (The history of Romanian literature. A compendium)*, Ed. Litera International, Chișinău, 2001.

Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare (Studies and literary reviews)*, Ed. Minerva, București, 1981.

Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză (An introduction to psychoanalysis)*, Ed. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980.

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (The history of contemporary Romanian literature)*, Ed. Minerva, București, 1973.

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (compendiu) (The history of contemporary Romanian literature. A compendium)*, Ed. Litera, Chișinău, 1998.

Perpessicius, *Patru clasici (Four clasics)*, Ed. Eminescu, București, 1974.

Arthur Schopenhauer, *Despre libertatea voinței (On the freedom of will)*, Trad. Ioan Deac, Adrian Sârbu, Ed. Paideia, București, 2003.

Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie (Dictionary of psychology)*, trad. Leonard Gavriliu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.

Magazines:

Pompiliu Constantinescu, *„Răscoala" (The revolt), Vremea*, nr. din 5 martie 1933.

Mihai Ralea, *„Ciuleandra"*, *Viața Românească*, nr. 4, 1928.

Electronic sources:

John Ruskin, *Of The Pathetic Fallacy* în *Modern Painters*, 1856, http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/ruskinj, 12 iunie 2015.