



Când se ridică vălul Hortensiei Papadat-Bengescu

Autor: **Simona L. GALAȚCHI**

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-312-7

CUPRINS

INTRODUCERE	3
METODOLOGIA CERCETĂRII: CONCEPTE DE PSIHANALIZĂ	14
DICȚIONAR DE PERSONAJE LITERARE DIN OPERA HORTENSIEI PAPADAT- BENGESCU	
Adriana Praja	40
Aneta Pascu	46
Bătrânul / Luca Delescu	60
Boier Grecu	63
Dr. Rim	67
Elena Drăgănescu	71
Gemenii Hallipa	92
Gina Delescu	96
Lenora	99
Lică	104
Lina	111
Manuela	117
Marcian	127
Maxențiu (Prințul)	134
Mika-Lé	138
Nory Baldovin	144
Sia	156
Simona	160
CONCLUZII	166
BIBLIOGRAFIE	172
GLOSAR DE TERMENI PSIHANALITICI	179

CONTENTS

INTRODUCTION	3
METHODOLOGY OF RESEARCH: CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS	14
HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S DICTIONARY OF LITERARY CHARACTERS	
Adriana Praja	40
Aneta Pascu	46
The Old Man / Bătrânul / Luca Delescu	60
Boier Grecu	63
Dr. Rim	67
Elena Drăgănescu	71
The Hallipa Twins	92
Gina Delescu	96
Lenora	99
Lică	104
Lina	111
Manuela	117
Marcian	127
Prince Maxențiu	134
Mika-Lé	138
Nory Baldovin	144
Sia	156
Simona	160
CONCLUSIONS	166
BIBLIOGRAPHY	172
GLOSSARY OF PSYCHONALYTIC TERMS	179

REZUMAT

Această lucrare este o abordare interdisciplinară care își propune să clarifice probleme de construcție literară folosind psihanaliza. Personajele din opera Hortensiei Papadat-Bengescu sunt supuse unui examen critic care urmărește identificarea conceptelor psihanalizei în structura lor și arată modul în care mecanismele psihologice determină evoluția, gândirea și comportamentul acestor caractere ficționale. Pentru prima oară în exegeza noastră literară, personajele din opera unui scriitor (scriitoare în cazul de față) sunt examinate psihanalitic.

Studiul îmbracă forma unui dicționar de personaje (ordonate în dicționar după prima literă a numelui cu care apar în scrierile autoarei), fiecare articol de dicționar având două părți: prima parte cuprinde un sinopsis al informațiilor relevante din textul literar, necesare analizei din partea a doua, în care personajul este abordat din perspectivă psihanalitică (psihocritic / *psychoanalytic literary criticism*). Structura fiecărui articol de dicționar este, prin urmare, asemănătoare celei a studiilor de caz. Urmărind logica mecanismelor psihice inconștiente, fișele caracteriologice își propun să descopere adevărata personalitate a fiecărui personaj, dincolo de aparențe și dincolo de deformarea pe care folosirea tehnicii reflector de către autoare o operează în textul literar.

Personajele sunt studiate prin prisma teoriilor personalității aduse de Sigmund Freud (și îmbunătățite de urmașii săi, printre care, dintre cei mai importanți, Jacques Lacan, Otto Rank, Melanie Klein), Alfred Adler și Carl Gustav Jung. Cercetarea urmărește, de asemenea, să identifice eventualele complexe sau manifestări de isterie ale personajelor, precum și acele boli, menționate de autoare, relevante pentru profilul personajelor, operând, mai întâi (în capitolul de prezentare a metodologiei), clarificări ale conceptelor ce stau la baza formării personalității.

În formularea conceptelor sale, părintele psihanalizei, Sigmund Freud a folosit scrieri literare și opere de artă, arătând, în mod indirect, criticilor o nouă modalitate de a privi psihologia artistului și creația acestuia. Pornind de la Freud, odată cu dezvoltarea psihanalizei, mai toate disciplinele umaniste au încercat să-și aproprie această abordare.

Ipoteza de lucru a acestei cercetări este aceea că scriitoarea cunoștea ideile psihanalizei. Lucrarea de față ajută la înțelegerea unei potențări a creativității operate de studiul psihanalizei de către autoarea noastră interbelică Hortensia Papadat-Bengescu.

În urma trecerii personajelor din opera Hortensiei Papadat-Bengescu pe sub lupa psihanalizei, rezultă faptul că acestea nu prezintă inadvertențe / defecte ori erori de construcție

psihologică, ci respectă întru totul legile cauzale și de evoluție, i.e. originea și formarea unui om / a unei personalități, confirmând ipoteza de la care am pornit.

Aplecarea pentru psihologie a scriitoarei ne-a adus în măsură să concluzionăm că, fără să își dea seama, autoarea a anticipat soluții propuse de psihanaliză mult mai târziu prin Jacques Lacan, de pildă, în anii '80, și chiar idei / rezolvări psihanalitice propuse în epocă de – nu atât de cunoscutul, la acel moment – Otto Rank. Analiza personajelor sale ne arată că ea a intuit ceea ce a fost mai valoros și mai durabil în noua știință ce abia se prefigura – psihologia.

Dacă scriitoarea a fost acuzată de prea mult „psihologism”, abordarea psihanalitică a personajelor ei a scos din misterul inefabil intenționat al scriitoarei încă și mai mult adevăr – niște adevăruri ce răstoarnă iluziile de percepție ale majorității publicului cititor sau critic (eg. cazul Elena Drăgănescu sau cazul Aneta Pascu).

Prin realizarea acestui dicționar de personaje se pune la îndemâna celor interesați, a studenților și cercetătorilor din domeniul fundamental *Științe umaniste* un material ce permite accesul la înțelegerea diferitelor tipologii propuse de autoare și la cunoașterea evoluției și destinului unor personaje ce trec dintr-un roman în altul printr-un alt fel de discurs critic aplicat literaturii. Observațiile rezultate în urma acestei analize și sistematizări completează informațiile cu privire la viziunea de ansamblu a autoarei și cu privire la expresia pe care Eul interior al scriitoarei o ia întrupându-se în personajele sale.

Lucrarea de față reprezintă un prim pas făcut în direcția analizelor de acest tip în peisajul contemporan al exegezei noastre literare și un punct de reper / un model pentru cercetări viitoare în care grila psihanalitică să fie aplicată și altor scriitori români. Nu în ultimul rând, analizele realizate în cadrul acestei cercetări se constituie în capitole ale primului dicționar al personajelor din opera Hortensiei Papadat-Bengescu.

ABSTRACT

This paper is an interdisciplinary approach envisaging to clarify the problems of literary construction using psychoanalysis. The characters in Hortensiei Papadat-Bengescu's work are subjected to a critical examination meant to identify the concepts of psychoanalysis in their structure and show the way in which the psychological mechanisms determine the evolution, thought and behaviour of these fictional characters. For the first time in our literary exegesis, the characters in a writer's work (a lady writer in our case) are examined psychoanalytically.

The study takes the form of a dictionary of characters (ordered by the first letter of the name by which they appear in the writer's works), each dictionary item having two parts: the first part contains a synopsis of the relevant information in the literary text, necessary for the analysis in the second part, in which the character is approached from psychoanalytical perspective (psychoanalytic literary criticism). The structure of each dictionary item is, therefore, similar to the one of the case studies. Following the logic of the unconscious psychic mechanisms, the character sheets are intended to discover the true personality of each character, beyond appearances and beyond the distortion operated in the literary text by the author's use of reflector technique.

The characters are studied in the light of the personality theories devised by Sigmund Freud (and improved by his followers, the most important of whom are Jacques Lacan, Otto Rank, Melanie Klein), Alfred Adler and Carl Gustav Jung. The research is also intended to identify the possible complexes or manifestations of hysteria of the characters, as well as those diseases mentioned by the author, relevant for the characters' profile, operating first (in the chapter presenting the methodology) clarifications of the concepts at the basis of personality formation.

In the formulation of his concepts, the father of psychoanalysis, Sigmund Freud used literary writings and works of art, showing directly to the critics a new manner of approach of the artist's psychology and creation. Starting with Freud, with the development of psychoanalysis, almost all humanistic disciplines attempted to adopt this approach.

The working hypothesis of this research is that the writer knew the ideas of psychoanalysis. This paper helps to understand an enhancement of the creativity operated by the study of psychoanalysis by our interwar author Hortensia Papadat-Bengescu.

Following the passing of Hortensiei Papadat-Bengescu's characters under the magnifying glass of psychoanalysis, there results that they do not display inadvertences / flaws or errors of psychological construction, but they fully observe the causal and evolution laws, i.e. the origin and formation of a man / personality, confirming the hypothesis we started from.

The writer's inclination for psychology made us conclude that, without realizing, the author anticipated solutions proposed by psychoanalysis long later, by Jacques Lacan, for instance, in the eighties, and even psychoanalytical ideas /solutions proposed in that age by not so well known at the time – Otto Rank. The analysis of her characters show that she intuited what was most valuable and lasting in the new science which was just emerging – psychology.

If the writer was accused of too much „psychologism”, the psychoanalytical approach of her characters revealed still more truth from the writer's intentional ineffable mystery – some truths that overturn the perception illusion of most of the reading or critic public (e.g. the case of Elena Drăgănescu or the case of Aneta Pascu).

By this dictionary of characters, a material that allows access to the understanding of various typologies proposed by the author and to the knowledge of the evolution and destiny of some characters passing from a novel to another by a kind of critical discourse applied to literature is made available to the interested persons, students and researchers in the fundamental field of *Humanities*. The remarks resulting from this analysis and systematization complete the information regarding the author's holistic view and regarding the expression the author's inner Ego takes, becoming embodied in her characters.

This paper represents a first step in the direction of this type of analyses in the contemporary field of our literary exegesis and a reference point / model for future research in which the psychoanalytical grid can be applied to other Romanian writers, too. Last but not least, the analyses within this research become chapters of the first dictionary of characters in Hortensia Papadat-Bengescu's work.

INTRODUCERE

Lucrarea de față își propune să cerceteze modul în care sunt construite personajele din opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Lăsând deoparte atributele subiective date de personajele reflectoare altor personaje, analiza propusă în acest proiect are la bază, ca instrument metodologic, o abordare interdisciplinară care își propune să clarifice probleme de construcție literară folosind psihanaliza. Este așadar o cercetare științifică aplicată în care concepte și principii generale dintr-un domeniu fundamental (Psihologia / Psihanaliza) sunt folosite pentru îmbunătățirea nivelului actual al cunoașterii literare în probleme punctuale, specifice, cum sunt acelea ridicate de analiza personajului.

Studiul îmbracă forma unui dicționar de personaje¹, fiecare articol de dicționar având două părți: prima parte cuprinde un sinopsis al informațiilor relevante din textul literar², necesare analizei din partea a doua, în care personajul este abordat din perspectivă psihanalitică³. Structura fiecărui articol de dicționar este, prin urmare, asemănătoare celei a studiilor de caz. Din acest motiv, fiecare personaj are o fișă ce poate fi oricând desprinsă de întreg, fără ca întregul să sufere.

Urmărind logica mecanismelor psihice inconștiente, studiul de față își propune să descopere adevărata personalitate a fiecărui personaj, dincolo de aparențe și dincolo de deformarea pe care folosirea tehnicii reflector de către autoare o operează în textul literar⁴. Această problemă a stabilirii cu obiectivitate a faptelor este cu atât mai dificilă cu cât, în psihologia socială, cercetători precum Robert B. Zajonc⁵ sau B. Rimé⁶ au ajuns la concluzia că afectul predomină asupra gândirii⁷. (Rimé, 2007, p. 12)

¹ Personajele sunt ordonate în dicționar după prima literă a numelui cu care apar în scrierile Hortensiei Papadat-Bengescu.

² Fără selecționarea / punctarea acestor fapte relevante, analiza nu ar fi avut un temei.

³ Partea a doua a articolului de dicționar poate aduce la lumină concluzii de multe ori surprinzătoare.

⁴ Critica literară și cititorii au fost induși, pe alocuri, în eroare de lentilele interpretative ale personajelor ce judecau alte personaje (a se vedea, de pildă, cazul Elena Drăgănescu sau cazul Aneta Pascu).

⁵ Psiholog american de origine poloneză, unul dintre cei mai citați psihologi din secolul al XX-lea, notabil pentru descoperirile sale în planul comportamentelor sociale [legate de expunerea repetată la stimuli, de conceptul de „facilitare socială” (i.e. efectul pe care îl are prezența altora în momentul în care un individ trebuie să îndeplinească o anumită sarcină), de cercetările legate de IQ-ul copiilor din familiile mai numeroase, de dezvoltarea unor trăsături faciale similare la partenerii care trăiesc mult timp împreună]. Robert B. Zajonc a adus în centrul atenției psihologilor americani și europeni importanța proceselor emoționale și afective, considerate ca independente de cele cognitive.

⁶ Bernard Rimé, psiholog specializat în studiul emoțiilor, profesor la Facultatea de Psihologie și Științe ale Educației a Universității din Louvain, Belgia și cercetător la L’Institut de Recherches

Personajele sunt studiate prin prisma teoriilor personalității aduse de Sigmund Freud (și îmbunătățite de urmașii săi, printre care, dintre cei mai importanți, Jacques Lacan, Otto Rank, Melanie Klein), Alfred Adler și Carl Gustav Jung. Cercetarea urmărește, de asemenea, să identifice eventualele complexe sau manifestări de isterie ale personajelor, precum și acele boli, menționate de autoare, relevante pentru profilul personajelor, operând, mai întâi (în capitolul de prezentare a metodologiei), clarificări ale conceptelor ce stau la baza formării personalității.

Este îndeobște cunoscut că Sigmund Freud (1856-1939), Carl Gustav Jung (1875-1961) și Alfred Adler (1870-1937) au fundamentat primele teorii ale personalității și au pus bazele psihanalizei. La momentul când Hortensia Papadat-Bengescu scria (considerând perioada ei de creație din 1912 până, cel mai târziu, în 1946), se creionau bazele acestei noi științe. Urmașii lui Freud polemizau și argumentau în favoarea unor direcții noi, creând curente și școli. La acea vreme, avansaseră în epocă idei cu privire la cunoașterea modului în care funcționează mintea umană, acordându-se importanță copilăriei timpurii, felului în care sunt crescute și formate viitoarele ființe umane. Medicul G. Brătescu observa faptul că scriitoarea cunoștea ideile psihanalizei: „În romanele de maturitate ale Hortensiei Papadat-Bengescu se întâlnesc destul de frecvent notații care nu numai că dezvăluie o neîndoioasă inițiere în problemele psihanalizei, dar parcă trădează uneori și o vocație de psihanalistă... disidentă.” (*Hortensia Papadat-Bengescu, marea doamnă a prozei noastre analitice*, în Brătescu, 1994, p. 85) Aceasta este ipoteza de lucru de la care cercetarea de față pornește. Există chiar un loc în care Hortensia Papadat-Bengescu menționează cuvântul „freudism”: „Vorbind de el [de Lică], fiecare suspina și recurgea la freudism pentru a scuza pe Ada.” (*Drumul ascuns*, în Papadat-Bengescu, 2012, vol. I, p. 1035) Alte trimiteri lexicale apar presărate în romanul *Rădăcini*: „(...) întâlnim undeva exclamația: «Aneta Pascu, tu ai un complex!»; altă dată se pomeneste despre «un caz de refulare ca al Diei», iar despre o eroină se relatează că «povestea cu animație, chiar cu un fel de libido»”. (*apud* Brătescu, 1994, p. 87)

În acest context, trebuie de la început subliniat că demersul de față nu pleacă de la „psihologismul” autoarei, identificat și comentat pe larg de critica noastră literară până acum, ci este o aplecare asupra literaturii pornind dinspre psihanaliză (cu instrumentele pe care această

en Sciences Psychologiques (IPSY – Centre d’étude du comportement social). Autorul unor lucrări remarcabile ce analizează impactul psihologic și social al episoadelor emoționale, exprimarea emoțiilor, memoria individuală și colectivă a evenimentelor de viață și a episoadelor traumatiche. Cf. websites: <http://www.uclouvain.be/bernard.rime> și <http://www.uclouvain.be/perso-bernard-rime.html> [accesate la 14 august 2015].

⁷ Acest aspect este speculat în mass-media care, în prezent, își clădește succesul pe exploatarea senzaționalului.

disciplină le pune la dispoziție). În acest fel, cunoștințele și gândirea psihanalitică a scriitoarei vor ieși mai lesne la suprafață.

Stadiul actual al cercetării

Psihanaliza este atât o teorie ce aparține domeniului vast al Psihologiei și o formă de terapie, cât și un discurs critic folosit în scopul analizării diverselor forme de artă. Freud însuși a fost cel care a legat psihanaliza de științele umaniste propunând înființarea unui „colegiu” ideal de psihanaliză care ar fi trebuit să ofere cursuri de biologie, sexualitate, simptomatologie psihiatrică, dar și cursuri de „istoria civilizației, mitologie, psihologia religiei și **știința literaturii** (subl.meu)” (Freud, 1926, în SE, vol. XX, pp. 183-258). În formularea conceptelor sale, Freud a folosit scrieri literare și opere de artă⁸, arătând, în mod indirect, criticilor o nouă modalitate de a privi psihologia artistului și creația acestuia. Romanul *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, *Oedip rege*, de Sofocle și *Hamlet*, de Shakespeare (pentru a explica Complexul lui Oedip), dar și *Macbeth*, *Richard al III-lea*, *Neguțătorul din Veneția*, *Regele Lear*, de același Shakespeare, povestirile lui E.T.A. Hoffman (*Moș Ene* și *Domnișoara de Scuderi*) reprezintă principalele scrieri⁹ pe care Freud le-a folosit pentru explorarea psihicului autorilor și personajelor lor, pentru înțelegerea mecanismelor narative ale psihicului și formularea teoriilor care au stat la baza gândirii psihanalitice.

Pornind de la Freud, odată cu dezvoltarea psihanalizei, mai toate disciplinele umaniste au încercat să-și aproprie această abordare. Întregul secol al XX-lea a fost dominat de preocuparea pentru înțelegerea modului în care viața psihică este legată de diferitele expresii ale disciplinelor umaniste: În *Freud Encyclopedia*, Erwin (ed., 2002) sunt prezentate evoluțiile abordărilor psihanalitice în antropologie și studiile culturale¹⁰, în domeniul istoriei și al biografiilor¹¹, în

⁸ Scrierile lui Freud care implică literatura și arta au fost strânse într-un volum cuprinzând paisprezece eseuri (v. Sigmund Freud, *Writings on Art and Literature*, Stanford: Stanford University Press, 1997). Există cărți care abordează chiar acest subiect: Paul-Laurent Assoun (2014) *Littérature et psychanalyse: Freud et la création littéraire*, Paris: Ellipses; Jan Campbell (2013), *Freudian Passions: Psychoanalysis, Form and Literature*, /London/: Karnac Books Ltd.

⁹ Un vers din Virgiliu încheie volumul lui S. Freud, *Interpretarea viselor* (1899), îndemnând la explorarea zonelor ascunse ale sinelui: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* [„Dacă nu voi izbuti să-i înduplec pe zeii din cer, o să-i înduplec pe cei din iad.”, Virgiliu, *Eneida*, Cartea VII, vers 312, trad. E. Lovinescu, 1938, p. 196]. Goethe și Heine sunt alți doi poeți prezenți în scrierile lui Freud.

¹⁰ O prezentare detaliată a psihanalizei în studiile de antropologie poate fi găsită în cartea lui Edwin Wallace (1983), *Freud and Anthropology. A History and Reappraisal* (apud Erwin, 2002, p. 264).

¹¹ S. Freud a dat startul în discutarea prin prismă psihanalitică a comportamentului figurilor istorice cu lucrarea *Thomas Woodrow Wilson*, din 1967, al cărei autor a fost împreună cu William Bullitt (diplomat, jurnalist și scriitor american). Un continuator de marcă în această direcție a fost psihanalistul Erik Erikson cu studiile sale psiho-istorice despre Luther și Ghandi. Erwin (2002) indică drept lucrări de referință în acest domeniu *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud* și *Freud for Historians* (1985), ambele de Peter Gay. (La noi se găsește în

domeniul filmului și al studiilor cinematografice¹², în filosofie¹³ și, mai ales, în domeniul literaturii și criticii literare.

Influența lui Freud în planul creației literare este una care împinge spre „cristalizarea și adâncirea tendințelor ei principale” (John Farrell în Erwin, 2002, p. 324). **Problema inconștientului**, a noțiunilor ascunse, care scapă logicii, ajunge să îi preocupe pe scriitorii secolului al XX-lea de la D.H. Lawrence¹⁴ la suprarealiști, în frunte cu André Breton (suprarealiștii nu numai că vor să se pună în contact cu inconștientul, ci se și abandonează logicii acestuia, logicii visului¹⁵). Vehicularea noțiunilor din psihianaliză care au fost definite (și numite) prin analogie cu unele mituri antice (**Complexul lui Oedip**, dar și multe altele) au reafirmat interesul scriitorilor pentru fantezia mitologică. Modernismul (cu scriitori ca James Joyce și Thomas Mann) a pătruns adânc în existența omului prin întoarcerea la straturile psihologice și mitologice cele mai profunde / primitive. (Erwin, 2002, p. 325). Cel de-al treilea concept cu impact în creația literară a fost **reprimarea**: Freud a explicat că, în procesul de maturizare, omul trebuie să își reprime forța naturală dată de instinct și să și-o „sublimeze” în activități acceptate din punct de vedere social; în caz contrar, omul poate dezvolta nevroze, paranoia și alte forme de boli mintale; Freud a considerat reprimarea drept ceva necesar vieții civilizate și nu a văzut o alternativă pentru ea. În schimb, lumea literară și artistică a ținut să îl contrazică, îmbrățișând, în

traducere biografia întemeietorului psihianalizei, scrisă de Peter Gay, *O viață pentru timpul nostru. Sigmund Freud*, București: Editura Trei, 1998.)

¹² Există un interes crescut pentru aplicarea teoriei psihianalitice în studiile de film care „încearcă să identifice modul în care imaginile cinematografice mobilizează procesele inconștiente” (Allan Casebier în Erwin, 2002, p. 86). Teoreticianul Louis Althusser propune un model combinat de interpretare, deopotrivă politic și psihianalitic, al acestei arte. Teoria lacaniană constituie un punct de mare interes prin analogia pe care o aduce între ipostaza de spectator la film și „stadiul oglinzii” din copilăria timpurie. J. Lacan completează teoria althusseriană aducând explicații de natură psihologică pentru problema de putere pe care o ridică propagarea capitalismului prin intermediul filmelor. Pe de altă parte, critica de film psihianalitică explică comportamente, relații, acțiuni ale personajelor din filme (așa cum și face critica literară de acest tip). Filmele lui Alfred Hitchcock și Ingmar Bergman sunt în special analizate din perspectivă psihianalitică. E. Ann Caplan este considerată un nume de referință în conceptualizarea psihianalizei în relație cu teoria și critica de film [A se vedea E.A. Kaplan (1990), *From Plato's Cave to Freud's Screen. Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge, apud Erwin, 2002, pp. 87].

¹³ Erwin (2002, p. 266) face trimitere la câteva lucrări de referință ale unor filosofi preocupați de psihianaliză: Henri Ellenberger (1970), *The Discovery of the Unconscious*, leagă ideile lui Freud de filosofia secolului al XIX-lea; M. O'C. Drury (1973), *The Danger of Words*, arată modul în care Ludwig Wittgenstein a fost preocupat de Freud; Paul Ricoeur (1970), *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*; Richard Rorty (1989), *Contingency, Irony, and Solidarity*.

¹⁴ A se vedea Hanna Lee-Jahnke (1983), *David Herbert Lawrence et la psychanalyse* (Berne - New York: P. Lang).

¹⁵ A se vedea Fabienne Hulak; Bonnet, Marguerite et al., (/1992/). *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste* (Nice: Z'édicions); Anne-Marie Amiot (1992), *Le Surréaliste et son psy* (Paris: L'Age d'homme).

linia lui Rousseau, un resentiment față de cultură și făcând treptat loc unei ideologii a eliberării și libertății sexuale. Scrierile lui D.H. Lawrence, Henry Miller, Anaïs Nin și Erica Jong sunt numai câteva exemple din multele care se pot da în acest sens (Erwin, 2002, p. 325).

În critica literară (en. „*psychoanalytic literary criticism*” / „*psychocriticism*; fr. „*psychocritique*”), patru sunt direcțiile de analiză dezvoltate prin influența tradiției psihanalitice:

1.) Demersul critic care are ca obiect psihanaliza autorului¹⁶ (așa cum a făcut S. Freud în câteva eseuri despre Leonardo da Vinci¹⁷, Goethe și Dostoievski).

„Cu acest tip de abordare, opera devine locul de depozitare al motivelor din copilăria timpurie și mai ales sursa pentru investigarea modului în care scriitorul traversează frustrarea generată de dorințele sale incestuoase. Adesea, (...) realizările în plan literar ajung să fie văzute ca o formă de compensare pentru alte satisfacții emoționale primare care le-au fost refuzate devreme în viață. (...). În parte este meritul psihanalizei că biografia literară a devenit o instituție culturală importantă în secolul al XX-lea (...), iar biograful reușește să confrunte persoana publică a artistului cu motivele ascunse ale vieții lui private, să caute dincolo de forța, generozitatea și puterea aparentă a geniului, pentru a descoperi nevoile psihologice obișnuite care stimulează procesul creativ.” (Farrell în Erwin, 2002, p. 326). Erik Erikson¹⁸ și Leon Edel¹⁹ sunt reprezentanții principali ai celei de-a doua generații de psihobiografi care, spre deosebire de Freud, se referă mai puțin la Complexul lui Oedip și problemele legate de instincte și largesc sfera interpretărilor folosind concepte psihanalitice de dată mai recentă (din teoria relațiilor obiectuale sau din psihologia sinelui, de exemplu). Liniile de bază ale unei astfel de abordări sunt: a.) examinarea copilăriei timpurii și influențele pe care această etapă le are în întreaga viață; b.) analizarea modului în care amintirile și percepțiile se modifică, în scop defensiv; c.)

¹⁶ O largă aplicabilitate a acestei perspective de analiză se poate urmări la literatura memorialistică. A se vedea, în acest sens, lucrarea: Jean-François Chiantaretto; Anne Clancier și Anne Roche (2005), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse* (Paris: Economica-Anthropos).

¹⁷ *Leonardo da Vinci și memoria copilăriei* este un studiu psihanalitic al marelui artist italian, scris de S. Freud în 1907 (cel dintâi studiu psihobiografic scris de întemeietorul psihanalizei).

¹⁸ Erik Erikson (1902-1994), psiholog și psihanalist american, de origine germană, figură emblematică pentru psihologia dezvoltării. A folosit o combinație între psihanaliză și istorie pentru a studia „crizele de identitate” ale unor mari oameni de stat ca Martin Luther, Mahatma Ghandi ș.a. Fără să-l contrazică pe Freud, care spunea că anatomia (faptul că te naști bărbat sau femeie) ține de destin, Erikson nuanțează conceptul și spune că nu numai anatomia determină destinul, ci anatomia în combinație cu evenimente din trecut, incluzând aspecte sociale și diferite părți ale personalității, cum ar fi temperamentul și inteligența, așadar anatomia, istoria și personalitatea, combinate, determină ce anume va deveni o persoană. (Feist și Feist, 2006, p. 268). În teoria sa legată de dezvoltarea psihosocială a ființelor umane, Erikson a adoptat o atitudine echilibrată în descrierea celor opt stadii de dezvoltare.

¹⁹ Leon Edel (1907-1997), critic literar și biograf american. O autoritate în cercetarea despre Henry James. Pentru psihobiografie, trebuie luată în considerare lucrarea sa din 1984, *Writing Lives. Principia Biographica* (New York: Norton).

semnificația simbolică a viselor, fanteziilor și a altor expresii ale imaginației; d.) rolul motivelor și conflictelor inconștiente în comportamentul adult al autorului / personalității respective. (apud Alan C. Elms în Erwin, 2002, p. 48)

Psihobiografia rămâne însă o abordare care are limitele ei, general recunoscute și acceptate, în sensul că un autor nu poate fi psihanalizat numai pe baza textelor scrise de acesta.

2.) Demersul critic care urmărește să descopere conținutul psihologic latent ascuns în opera literară / în textul poetic sau narativ²⁰.

2-a.) Personajele din operele literare sunt supuse unui examen critic care urmărește identificarea conceptelor psihanalizei în construcția lor și arată modul în care mecanismele psihologice determină evoluția, gândirea și comportamentul personajelor (i.e. studiul de caz psihanalitic al caracterelor ficționale)²¹.

3.) Răspunsul – psihologic / psihanalitic – al cititorului la conținutul operei literare (după modelul oferit tot de S. Freud în analiza pe care a făcut-o piesei *Oedip rege*, de Sofocle). Criticul american Norman Holland este cel care a elaborat o teorie a răspunsului cititorului (*Reader Response Criticism*), care vizează relația dintre receptor și text: cititorul își creează propria identitate ca răspuns la contactul său cu textul.

4.) Textele de bază ale psihanalizei pot fi tratate ca o formă de literatură / critică literară comparată și analizate în consecință (scrierile lui Freud seamănă cu niște povestiri detectiviste)²².

Ca instrumente de lucru pentru acest gen de analiză, au fost publicate, de-a lungul timpului, cărți / colecții de eseuri care să pună la dispoziția studenților și lumii academice teoria critică necesară, cum sunt, de pildă, următoarele: Charles Mauron (1963, re-ed. 1989), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*²³ (Paris: José Corti); Anne Clancie (/1973/), *Psychanalyse et critique littéraire* (/Toulouse/, Privat); Maud Ellmann (ed.), (1994). *Psychoanalytic Literary Criticism* (New York: Longman). Există, de asemenea, lucrări bibliografice care orientează pe cei interesați în acest domeniu: a se vedea, de pildă, Joseph Natoli și Frederik L. Rusch (1984), *Psychocriticism. An Annotated Bibliography* (Westport: Greenwood Press).

²⁰ Așa cum interpretarea psihanalitică a viselor (în tehnică freudiană) urmărește să descopere semnificațiile latente aflate în spatele conținutului manifest al visului (Erwin, 2002, pp. 325-326). A se vedea, de asemenea, Claudia Morrison (1968), *Freud and the Critic. The Early Use of Depth Psychology in Literary Criticism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

²¹ A se vedea Bernard J. Paris (1997), *Imagined Human Beings. A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature* (New York: New York University Press).

²² A se vedea https://en.wikipedia.org/wiki/Psychoanalytic_literary_criticism.

²³ În această lucrare găsim chiar o metodă structurată de interpretare a lucrărilor literare cu ajutorul psihanalizei în patru pași/etape (v. *ibidem*).

O simplă căutare în catalogul Worldcat (care înregistrează prezența în biblioteci a mai tuturor aparițiilor editoriale din lumea întreagă), ne arată că s-a scris enorm pe tema „literatură și psihanaliză”: la introducerea acestei sintagme, răspunsul Worldcat este că avem, în acest moment, peste 15.000 de volume apărute cu acest subiect (fie în titlu, fie la cuvinte-cheie). Dintre acestea, peste 5.400 sunt cărți în limba franceză, adică o treime din totalul publicațiilor, fapt care vorbește nu numai despre atenția și interesul lumii academice și a intelectualilor francezi pentru acest domeniu, ci și despre contribuția majoră pe care Franța a adus-o în această categorie a criticii literare²⁴. Subliniez acest lucru pentru că cercetările românești în această direcție, dinainte de 1989, se datorează influenței criticii psihanalitice franceze.

În fiecare an apar cel puțin două titluri de referință în acest domeniu al literaturii și psihanalizei, la edituri internaționale de prestigiu. Iată volumele publicate în ultimii patru ani: Jean-Michel Rabaté (2014), *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis* (Cambridge: Cambridge University Press); Laura Marcus și Ankhi Mukherjee (2014), *A Concise Companion to Psychoanalysis, Literature, and Culture* (Chichester: Wiley Blackwell); Benjamin H. Ogden și Thomas H. Ogden (2013), *The Analyst's Ear and the Critic's Eye. Rethinking Psychoanalysis and Literature* (London - New York: Routledge); Jan Campbell (2013), *Freudian Passions. Psychoanalysis, Form and Literature*. E-book. (London: Karnac Books Ltd.); Jeremy Tambling (2012), *Literature and Psychoanalysis* (Manchester - New York: Manchester University Press); Susan Rowland (2012), *The Ecocritical Psyche. Literature, Evolutionary Complexity and Jung* (Hove - New York: Routledge); Kenneth B. Kidd (2011), *Freud in Oz. At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press); Jacqueline Harpman (/2011/), *Écriture et psychanalyse* (Wavre: Mardaga); Michel Lapeyre (2011), *Psychanalyse et création. La cure et l'œuvre* (Toulouse: Presses universitaires du Mirail).

Trecând în revistă autorii analizați din perspectivă psihanalitică (de la elegia renascentistă și literatura lui John Milton până la scriitori contemporani, nu numai din spațiul englez), observăm că cele mai multe studii sunt dedicate lui Shakespeare, iar între acestea unele sunt lucrări de o valoare indiscutabilă (am aici în vedere C.L. Barber și Richard P. Wheeler (1986), *The Whole Journey. Shakespeare's Power of Development*, University of California Press și Janet Adelman (1992), *Suffocating Mothers. Fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays. "Hamlet" to "The Tempest"*, New York: Routledge). S-a ajuns deja la un număr

²⁴ Putem vorbi de o istorie a criticii psihanalitice franceze care începe în perioada interbelică și se continuă până astăzi. Ca nume importante pe acest palier trebuie amintiți Charles Baudouin, Marie Bonaparte, René Laforgue, Charles Mauron, Jean-Louis Baudry, Anne Clancier, Roland Barthes, Gaston Bachelard, Julia Kristeva.

impresionant de bibliografii care cataloghează aceste lucrări²⁵, iar dicționarele de psihanaliză (v. Alain de Mijolla (ed.) (2005), *International Dictionary of Psychoanalysis*, Thomson Gale) dedică articole întregi cu subiectul „Shakespeare și psihanaliza”.

În România, pași importanți s-au făcut pentru traducerea lucrărilor fundamentale din Psihanaliză (la Editura Trei, Editura Humanitas, Editura Teora, Editura Fundației Generația ș.a.) și chiar și aici mai sunt multe de făcut. În privința literaturii și psihanalizei însă, dispunem numai de câteva traduceri care se adaugă celor făcute dinainte de 1989 (nici acelea foarte multe!): Vladimir Marinov (1993), *Figuri ale crimei la Dostoievski*, (Caiete de psihanaliza Nr. 2), (București: Editura „Jurnalul literar”), re-editată în 2004, la Editura Trei, o traducere din franceză a unui autor de origine română; Driek Van der Sterren și Herbert Hommes (1996), *Psihanaliza literaturii. Oedip Rege* (București: Editura Trei); Jeanine Chassequet-Smirgel (2002), *Psihanaliza artei și creativității* (București: Editura Trei); Didier Anzieu (2004), *Psihanaliza travaliului creator* (București: Editura Trei); Otto Rank (2012), *Mitul nașterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei* (București: Editura Herald) și (un important instrument metodologic, dintr-o carte apărută în 1983 în Statele Unite ale Americii) capitolul „Psihanaliza” din volumul lui Terry Eagleton (2008), *Teoria literară. O introducere* (Iași: Editura Polirom).

În perioada interbelică, doctorul C. Vlad publică două cărți în care pune literatura în relație cu psihanaliza: prima, apărută în 1928, *Aspecte psihanalitice (Iubirea, ura și frica)*, iar cea de-a doua, în 1932, *M. Eminescu din punct de vedere psihanalitic* (ambele la București: Editura „Cartea Românească”). Cărțile au suscitât controverse, metoda criticii psihanalitice nu a găsit adepți printre literații și oamenii de cultură de la noi. Astfel că, după o pauză temporală mare, abia prin anii '60, sub influența criticii franceze, întâlnim unele ecouri ce amintesc de evoluțiile psihocritice prezente în alte culturi.

Ana Ghilaș prezintă evoluțiile critice de la noi, influențate de psihanaliză, în perioada 1960-1990: „Comunicările științifice privind critica europeană (N.I. Popa, *Critica franceză actuală*, 1968, Academia Română), traducerea sau scrierea unor lucrări vizând aceasta (volumul *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, 1972, care inserează și articolul Ioanei Crețulescu, *Critica psihanalitică*; R. Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, 1975) sunt urmate de lecturi din perspectiva lui S. Freud, C.G. Jung, K. Abraham sau ale lui G. Bachelard și G. Durand. În acest context, prezintă interes interpretarea

²⁵ Amintim aici: Norman N. Holland (1964), *The Shakespearean Imagination* (New York: Macmillan Publishing Comp.); David Wilbern (1978), “William Shakespeare: A Bibliography of Psychoanalytic and Psychological Criticism, 1964-1975”, în *International Review of Psycho-Analysis*, No. 5, pp. 361-372; Murray M. Schwartz și Coppélia Kahn (eds.) (1982), *Representing Shakespeare. New Psychoanalytic Essays* (Baltimore: John Hopkins University).

bachelardiană a poeziei lui L. Blaga de R. Munteanu în volumul său *Lecturi și sisteme* (1977), ca și studiul Elenei Indrieș, *Dimensiuni ale poeziei române moderne. Motive presocratice în poezia transilvană* (scris în 1972-1981, dar publicat în 1989), în care autoarea analizează semnificațiile apei, focului, pământului, ale pietrei în creația poetică a lui L. Blaga, O. Goga, Șt. A. Doinaș, A. Cotruș, din perspectiva lui G. Bachelard, G. Durand, K. Abraham. În anii '80, psihocritica lui Ch. Mauron este abordată atât sub aspect teoretic și în legătură cu semiotica și stilistica, cât și la nivel de revenire, re-lectură a unor texte artistice cunoscute. Ne referim, în primul rând, la volumul *Direcții în critica și poetica franceză contemporană* (1983), în care Marina Mureșanu Ionescu readuce în discuție o problemă actuală la acel timp – *Mit și mitologie personală în psihocritică*, relevând mai târziu varietatea semnificațiilor textului eminescian din această perspectivă în monografia sa *Eminescu și intertextul romantic* (1990).” (*Critica psihanalitică franceză și modernitatea actului critic românesc*, în revista „Limba română”, Anul XXIII, Nr. 1-4, 2013, disponibil on-line la adresa <http://www.limbaromana.md/index.php?go>) Prin urmare, doar câteva articole, capitole, studii, fără prea mare ecou și impact.

Perioada după 1990 nu este nici ea mult mai bogată în acest gen de abordări. Reținem totuși câteva nume și câteva volume: Nina Ivanciu (1998), *Infernul intim. Dialog între literatură și psihanaliză* (București: Editura Cavallioti); Nina Ivanciu (2001), *Dorință și lege. Convergențe culturale* (București: Oscar Print); Valentin Protopopescu (2001), *Dincolo de seninătate. Eseuri de psihanaliză aplicată* (București: Editura Trei); Valentin Protopopescu (2003), *Cioran în oglindă. Încercare de psihanaliză* (București: Editura Trei); Mircea Gelu Buta și Liliana Buta (2001), *Emil Cioran, psihanaliza adolescenței / La psychanalyse de l'adolescence*, ediție bilingvă româno-franceză, (Cluj-Napoca: Editura Dacia); Ion Vianu (2007), *Blestem și Binecuvântare* (Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof – Editura Polirom). În cărțile Ninei Ivanciu, relația psihanalizei cu literatura ocupă doar o parte, autoarea este mai degrabă interesată să elucideze probleme ce țin de „psihologia eului” (folosindu-se de exemple din literatură). La fel, Ion Vianu se axează pe debateri psihanalitice, nu face critică literară psihanalitică. Atât cartea lui Mircea Gelu Buta și Liliana Buta (2001), cât și cea a lui Valentin Protopopescu (2003) reprezintă interesante psihobiografii ale lui Emil Cioran, arătând preferința, la noi, pentru acest model de analiză și oferind exemplul unui drum care poate fi urmat. Aceste două apariții editoriale despre scriitorul și filosoful din Rășinari sunt completate de volumul *Psihobiografii*, de Corin Braga, apărut în 2011 (din păcate, autorul arată unele rețineri, susținând că scrie aici numai câteva eseuri „inspirate de metoda psihanalitică”). Mult mai aplicate literar sunt celelalte două volume ale acestui autor [v. Corin Braga (1999 / 2007), *10 studii de arhetipologie* (Cluj-Napoca: Editura Dacia); Corin Braga (2006) *De la arhetip la anarhetip* (Iași: Editura Polirom)] care arată o aplecare a lui spre psihologia analitică și mitanaliză. Corin Braga încearcă de

asemenea să impună un concept teoretic nou, „anarhetipul” (definit în relație / opoziție cu arhetipul).

Articolele apărute în reviste științifice care să propună abordarea literaturii din perspectivă psihanalitică nu abundă nici ele. Reținem cele câteva titluri prezente în bazele de date internaționale: Radu Vancu, „Biografism, confesiune, individualitate. Poezia între psihocritică și sociopoetică”, în *Revista Transilvania*, Nr. 3/2014, pp. 54-58; Dana Sorina Alexandrescu, „M. Eminescu, «Luceafărul» - amprenta psihică”, în *Analele Științifice ale Universității „Al.I. Cuza” din Iași*, Vol. 37, nr. 1-2, pp. 139-146; Maria Theresa Strongoli, „Misterul și moartea în castel: Oedip este suspectat (un studiu al genului fantastic din perspectivă psihanalitică)”, în *Analele Universității din Craiova*, Vol. 20/2007, Nr. 2, pp. 32-53.

Mai numeroase, dar fără prea mare importanță științifică, sunt articolele apărute pe marginea literaturii și psihanalizei în segmentul de jurnalism cultural. Catalogul Bibliotecii Naționale a României, care înregistrează și descrie nu numai cărți, ci și articole de presă (în special după 1990), ne indică un număr de peste 100 de articole cu această temă. Unele au titluri interesante (de pildă: „Lecturi psihanalitice”, Mirela Ene în *Agora*, An. 6, Nr. 23/oct. 2006, p. 3; „Lucian Blaga și psihanaliza”, Oana M. Ilie în *Scrisul românesc*, An. 4, Nr. 11/nov.-dec. 2006, p. 29; „Arhetipul matern din psihanaliza lui Jung materializat în portretul mamei din «Hronicul și cântecul vârstelor» de Lucian Blaga”, Anca Georgescu în *Axioma*, An 8, Nr. 3/2007, pp.14-15; „Scriitorul pe divan”, Florin Mihăilescu în *Steaua*, An 59, Nr. 4/2008, p. 33), altele sunt recenzii ale volumelor mai sus amintite.

Concluzia acestei scurte treceri în revistă a stadiului actual al cercetării literaturii prin aplicarea metodei critice psihanalitice este aceea că, la nivel academic, în străinătate s-a lucrat foarte mult în acest sens, în timp ce în România ecourile sunt modeste, singurele realizări notabile fiind în direcția psihobiografiei.

Prin urmare, importanța unui studiu destinat analizei din perspectivă interdisciplinară, psihanalitică a operei Hortensiei Papadat-Bengescu este clamată nu numai de lipsa unei asemenea întreprinderi, cât de necesitatea recuperării unor etape de analiză critică obișnuite în lumea occidentală. Cercetarea propusă în cadrul acestui proiect este cu totul nouă prin aceea că, pentru prima oară în literatura noastră, personajele din opera unui scriitor (scriitoare în cazul de față) sunt examinate psihanalitic.

În privința aspectului formal al cercetării, trebuie adăugat că este o practică curentă în Occident să se publice dicționare de personaje literare (v. *Dictionary of American Literary Characters*, de Benjamin Franklin; Gary Geer; Judith Giblin Haig, 1990; *Dictionary of British Literary Characters. 18th and 19th Century Novels* și *Dictionary of British Literary Characters. 20th Century Novels*, de John R. Greenfield; Arlyn Bruccoli et al., 1993 și 1994), dicționare

elaborate de echipe de cercetători, dicționare care includ personaje din întreaga literatură a lumii, cum am văzut, de pildă, în *Dictionary of Literary Characters*, de Uma McGovern (ed.), 2004, sau în lucrarea cu același titlu (*Dictionary of Literary Characters*) de Michael D. Sollars, publicată în 2011 sau în *Larousse Dictionary of Literary Characters*, de Rosemary Goring, 1994. La noi au fost tipărite până acum câteva dicționare de personaje din opera unor scriitori români de marcă²⁶: D. St. Rădulescu, *Dicționarul personajelor din opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Ramida, 1995 (ediția a doua); Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, Ed. Viitorul Românesc, 1995 (re-editat în 1999); Marin Iancu, *Marin Preda: Dicționar de personaje*, Ed. Festina, 1995 (re-editat la Ed. Nico, 2013); D. St. Rădulescu, *Dicționarul personajelor din Sfârșit de veac în București de Ion Marin Sadoveanu*, Ed. Ramida, 1997; Dumitru St. Rădulescu, *Dicționarul personajelor din „Viața la țară” și „Tănase Scatiu” de Duiliu Zamfirescu*, Ed. Ramida, 1998; Constantin Cubleşan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, Ed. Dacia, 2002 (re-editat la Ed. ALL EDUCATIONAL, 2012), Mihai Barbu, *Dicționarul personajelor petrilene din opera lui Ion D. Sîrbu*, Ed. Genesis, 2002; Constantin Cubleşan (coord.), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, 2005; Gelu Negrea, *Dicționar subiectiv al personajelor lui I.L. Caragiale (A-Z)*, Ed. Cartea Românească, 2009 (primul vol. apărut în 2004); Ioana Bud, *Dicționarul personajelor din romanele lui G. Călinescu*, Ed. Vif, 2012. Nici unul dintre aceste dicționare nu utilizează psihanaliza în abordarea personajelor. Nu în ultimul rând, lucrarea de față reprezintă primul dicționar al personajelor din opera Hortensiei Papadat-Bengescu.

²⁶ Listare în ordinea anilor de apariție.

METODOLOGIA CERCETĂRII: CONCEPTE DE PSIHANALIZĂ

Această parte a lucrării are în vedere explicarea criteriilor de analiză folosite în dicționarul de față pentru examinarea din perspectivă psihanalitică a personajelor din opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Sub forma unui glosar terminologic și conceptual, ușor accesibil în timpul lecturii articolelor de dicționar, acest capitol pune la dispoziția cititorului (nespecialist în psihanaliză) cunoștințele necesare pentru înțelegerea acestui tip de abordare.

Personajul (persoana în rol, aflată în împrejurări concrete) configurează „modalitățile de inserare socială activă” ale unei persoane și „aspectele tranziente și conjuncturale ale conduitei participative la viața socială a comunității” (Cristea, 2015, p. 156). Personajul evidențiază mai multe accepțiuni: stereotipul social (ce trebuie să fiu), idealul personal (ce vreau să fiu), masca (ce vreau să par că sunt), comportamentul impus de statut ca o explicație pentru propriul comportament (ce mi se impune să fiu). (Mitrofan, 2004, p. 22).

Problema isteriei

La începutul secolului trecut, majoritatea pacienților „nebuni” erau femei. Iar depresia sau nevroza erau considerate nebunie. Diagnosticul de incurabil, adică cel de psihoză, se punea cu mare ușurință²⁷.

Alfred Adler și C.G. Jung au contribuit, rând pe rând, la desexualizarea teoriilor introduse de S. Freud. C.G. Jung a fost primul care a dovedit că psihozele se pot vindeca prin simpla psihoterapie. El este cel ce face distincția între nevroze și psihoze prin durata manifestării conținuturilor inconștiente și modalitatea de exprimare neinteligibilă pentru conștient.

„În textele Egiptului antic, anumite stări patologice sunt atribuite migrării uterului, organ pe care îl regăsim în etimologia greacă a cuvântului isterie” (Larousse, 2006, p. 626). Până în secolul al XVIII-lea, cauza inițială a tulburărilor era atribuită abstenenței sexuale și unor substanțe considerate dezechilibrante pentru corp. Ulterior au apărut conceptele de sensibilitate și iritabilitate a fibrelor nervoase, ceea ce a dus la includerea isteriei în rândul bolilor mentale. La sfârșitul secolului al XIX-lea, J. M. Charcot încerca să lege isteria de domeniul neurologiei, dar îi era imposibil să localizeze leziuni. Josef Breuer a încercat să facă o pacientă să vorbească sub hipnoză, ceea ce l-a determinat pe Freud să reia cercetările asupra etiologiei acestei boli. El a

²⁷ Alfred Adler dă, în acest sens, un exemplu de mutism isteric, cu un pacient diagnosticat ca incurabil, psihotic, care nu vorbea deloc: doctorul Adler a continuat să-i dea sfaturi pacientului, deși acesta refuza să-i vorbească; după câțiva timp omul s-a vindecat total și i-a dezvăluit cauza „bolii” sale – pierderea curajului de a trăi, de a mai lupta. (Adler, 1996).

stabilit existența în copilărie a unui traumatism sexual (*idem*). C.G. Jung a descoperit că nu doar traumele sexuale reprezentau cauze ale simptomelor isterice.

Personalitatea isterică era descrisă la femei prin frigiditate contrastând cu hiperexpresivitate erotică, reverie pentru un partener idealizat. La bărbați era reprezentată prin ejaculare precoce, masturbare, reverie, relații sociale alterate de teatralism, dramatizare, mitomanie, mascare cu dificultate a agresivității inconștiente provocate de repudierea celorlalți, cărora le depistează defectele și dorințele ascunse (*ibid.*). Histrionismul este atitudinea de a atrage atenția asupra propriei persoane, de a seduce anturajul, prin hipermimie, hiperexpresivitate emoțională, lăudăroșenie, fanfaronadă. (*ibid.*, p. 545).

„Isteria, aflându-se la originea psihanalizei, discursul isteric rămâne calea necesară oricărei cure” (*ibid.*, p. 628). Ideile compulsive, precum și simptomele isterice afirmate cu încăpățănare arată că „un complex oarecare (...) este reprimat” (Jung, 2003, p. 93). Jung admite și cazurile de manifestare sub forma împlinirii dorinței – noțiune freudiană – pentru „delirurile femeilor nemăritate, care conțin logodna, nunta, coitul, sarcina și nașterea”. (*idem.*, p. 92). Cronicizarea simptomelor și ideilor delirante duc la diagnosticul de *dementia praecox* (schizofrenie cu diferitele forme). „Halucinațiile isteriei conțin, ca și ale visului, fragmente denaturate simbolic ale complexului” (*ibid.*, p. 101).

Iată cum C.G. Jung face deosebirea între isterie și schizofrenie: „Isteria conține în esența sa intimă un complex care nu a putut fi niciodată depășit în întregime (...) cele mai multe asociații merg în direcția complexului, iar activitatea psihică mai constă în principal doar în faptul că complexul este elaborat în toate direcțiile posibile. Astfel, individul trebuie să se îndepărteze din ce în ce mai mult (în dezvoltările cronice) de adaptarea la mediul înconjurător. Visurile și delirurile de împlinire a dorințelor ale istericilor se ocupă exclusiv cu îndeplinirea dorinței complexului. Mulți isterici reușesc să-și recapete echilibrul după un timp, prin depășirea complexului și evitarea noilor vise. (...) În timp ce la isterie există neîndoiește o relație **cauzală** (*subl.meu*) între complex și boală (...), la Dementia praecox nu știm (...) deloc”, dar a ajuns la concluzia că „la începutul bolii se află un afect puternic” (*ibid.*, pp. 108-109). Un alt aspect al diferenței dintre cele două constă în prezența contrastelor verbale în schizofrenie, în plus față de isterie, unde se manifestă doar contrastele emoționale. (*ibid.*, p. 78). Încă de pe vremea lui Jung era luată în considerație transmiterea genetică a „germenului” schizofreniei. Ulterior, s-au adăugat și alte elemente de etiologie, în special mesajul dublu dat de mamă sau părinți copilului, de atracție și respingere în același timp, de ură disimulată prin iubire. Jung atrage atenția asupra fragilității psihicului uman în ce privește disociabilitatea.

Erich Neumann, urmaș al lui Carl Gustav Jung, atrage atenția asupra faptului că relația mamă - copil trebuie să prevină „splitarea” unității personalității în părți antagonice. Dacă

aceasta se produce, se ajunge la izolare, neîncredere în lume, subiectivism în judecarea celorlalți, panică în perceperea mediului. (Lena Vasileva, *The father, the dark child and the mob that kills him. Tim Burton's representation of the creative artist*, în Rowland (ed.), 2008, p. 90).

Problema complexelor

Carl Gustav Jung crede că interesul unui individ normal este să se desprindă de un complex ce împiedică dezvoltarea adecvată a personalității (adaptarea la mediu). Desprinderea o face timpul, dar și alte mijloace – ceva „nou, puternic contrastant cu complexul (...) O isterie e vindecată când se reușește să i se aducă un complex nou, care o obsedează” (Jung, 2003, p. 79). Fiecare eveniment încărcat afectiv poate deveni complex. Disponibilitatea complexului de a reizbucni stă în caracterul refutat, evidențiat de o puternică sensibilitate față de complex.

Complexul este definit ca un „ansamblu de reprezentări parțial sau total inconștiente, înzestrate cu o putere afectivă considerabilă, care organizează personalitatea fiecărui individ și îi orientează acțiunile” (Larousse, 2006, p. 218). Identificarea cu complexul era numită în vechime „a fi posedat”. (Jung, vol. I, 1994a, p. 90).

Cele mai cunoscute complexe poartă în psihanaliză numele personajelor din operele antice grecești.

Complexul lui Oedip. Oedip este personajul care, fiind alungat de acasă de tată pentru a preveni împlinirea unei profeții, ajunge, necunoscându-și părinții, să își ucidă propriul tată (pe Laios, regele cetății Teba) și să se căsătorească cu propria mamă (Iocasta).

Acceptarea diferenței dintre sexe duce, în cazul tuturor copiilor, la alegerea unui obiect al complexului. Acest obiect se proiectează fie pe părintele de același sex, fie pe părintele de sex opus: „Oedip direct (dorință incestuoasă față de părintele de sex opus) și Oedip inversat sau negativ (dorință incestuoasă față de părintele de același sex)” (Perron și Perron-Borelli, 2005, p. 20). Emergent în jurul vârstei de 5 ani, complexul reapare la adolescență și precede „trecerea la organizarea genitală adultă” (*idem*, p. 108). Trăsăturile generale ale Oedipului constituie un model de dezvoltare și funcționare psihică. Parcursul complexului capătă forme particulare pentru fiecare persoană în parte. Renunțarea oedipiană stă la baza posibilelor progrese ale civilizației (*ibid.*, p. 114).

Organizarea oedipiană și post-oedipiană este un rezultat al conflictelor oedipiene. Schema de dezvoltare a psihicului poate conține straturi, fixații, regresii. Fixațiile, regresiile, ca manifestări ale nevrozelor, pot precede stadiul falic – i.e. de organizare preoedipiană – și sunt de natură oro-anală, conform pulsioniilor erotico-anale și sadice. O fixație cu prevalență a conflictului oedipian se concretizează în isterie. Oedipul este, cu alte cuvinte, „complexul nodal al nevrozelor” (Jung, 1999, p. 5).

Organizarea post-oedipiană integrează doi versanți ai complexului oedipian: cel direct și cel inversat. „Investirile erotice ale Oedipului pozitiv” (i.e. direct) „se transferă asupra partenerului sexual din cuplu, în timp ce investirile homosexuale (legate de versantul oedipului inversat) vor alimenta, sub o formă mai mult sau mai puțin desexualizată, investirile relaționale în raport cu ceilalți externi cuplului sexual: părinți, prieteni, figuri sociale și chiar instituții. Destinul acestor investiții homosexuale, care sunt adresate în copilărie părintelui rival, contribuie (...) la formarea Supraeului și la investirea valorilor morale și sociale”. (Perron și Perron-Borelli, 2005, p. 112).

Organizarea genitală adultă se află într-o perpetuă remaniere și într-un echilibru mobil, deoarece este „rezultatul jocului viu al celor două forme de investiții care o formează și care rămân ele însele supuse mobilității și variabilității a tot ceea ce este viu” (*idem*, p. 113).

Sigmund Freud consideră că, spre deosebire de băieți, fetele se desprind de mamă datorită invidiei pe penis. Fata reproșează mamei că nu a născut-o înzestrată cu penis și începe să se identifice cu mama pentru a se cupla cu tatăl și a avea un copil, ca și mama. (Freud, 2001). Karen Horney (1886-1952) se opune – în epocă – conceptului freudian de „invidie pe penis”, argumentând că băiatul are o invidie pentru puterea femeii. Ea a considerat maternitatea drept o dovadă a superiorității fiziologice a femeii. K. Horney interpretează atitudinea dominatoare a bărbaților ca pe o supracompensare a sentimentelor de inferioritate resimțite în copilărie față de capacitatea de reproducere a mamelor lor. În plus, maternitatea este o sarcină ce îngreunează și mai mult lupta pentru supraviețuire, încât bărbații sunt fericiți că nu o au. (Horney, 1926 *apud* Buhle, 1998, pp. 69-76).

Manifestarea Complexului castrării la fetiță este asociată de S. Freud cu **invidia pe penis**. Copilul de sex feminin descoperă diferențele sexuale, observă că este privată de acest organ și dorește să-l obțină. În desfășurarea Complexului Oedip, aceasta are două forme derivate: dorința de a dobândi un penis în interior (dorința de a avea un copil) și dorința „de a se bucura de penis în coit” (De Scitivaux, 1998, p. 49). „Complexul de castrare și invidia de penis joacă, la diferite niveluri, un rol de articulare: a) resentiment față de mamă că nu a dotat fetița cu un penis; b) deprecierea mamei, care apare astfel castrată; c) renunțarea la activitatea falică (...), pasivitatea luându-i locul; d) echivalența simbolică penis-copil” (Laplanche și Pontalis, 1994, p. 205). Procesul de maturizare al unei fete, valabil pentru orice femeie, presupune traversarea unor etape obligatorii (potrivit concepțiilor psihanalizei): desprinderea de mamă (i.e. de idealurile acesteia, de dorințele mamei), acceptarea tatălui și dezvoltarea unui sentiment de iubire pentru tată (i.e. Numele Tatălui – *apud* Lacan), acceptarea condiției de femeie (i.e. transcenderea etapei de castrare), uitarea tatălui / desprinderea de tată și împăcarea cu mama. (*idem*, p. 205).

Complexul castrării. În viziunea lui Sigmund Freud, acest complex este generat la bărbat de amenințarea cu castrarea, iar la femeie, de absența penisului. La femeie, spune S. Freud, se materializează printr-o depresie și gelozie, iar la bărbat într-o dependență față de viața socială și față de femeie. Jacques Lacan adaugă cauza consecințelor: supunerea față de semnificant. Teama de castrare interzice incestul, dar fixează obediența față de tată, ceea ce dovedește că Oedipul nu a fost depășit. Asumarea castrării este asumarea lipsei ce creează dorința, iar această dorință nu mai este supusă idealului patern.

Melanie Klein crede că din conflictul oedipian se naște o angoasă de a fi făcut bucată, devorat, distrus, iar această angoasă este continuată de o alta, numită angoasă de castrare. (Chemama, 2009, pp. 194-195). De aici poate rezulta o identificare cu agresorul (o persoană percepută ca agresor), ca mijloc defensiv împotriva fricii de castrare. „contribuția sa la cristalizarea Supraeului este importantă”. (Zamfirescu, 2007, p. 290).

Complexul Electra. Electra este mâniașă pe mama ei, pentru că aceasta își trădează soțul, pe tatăl ei Agamemnon, și îl înșală cu Egystus. Agamemnon moare, ucis de Clytaemnestra, soția lui. Înnebunită de furie, Electra conspiră împreună cu fratele său împotriva Clytaemnestrei. Ea îl protejează pe frate și îl instigă să o omoare pe mama lor, drept răzbunare pentru crima săvârșită. Oreste, fratele ei, se vede în fața unei probleme morale: tatăl nu poate fi răzbunat decât de uciderea mamei. Electra își ajută fratele să îi ucidă pe asasinii tatălui lor (pe Clytaemnestra și pe Egystus). În cele din urmă, ea se vede distrusă, plângând, în doliu după ambii părinți. Complexul Electra se referă la ura fiicei pentru mamă și iubirea incestuoasă pentru tată sau pentru fratele mai mic. În situația în care fiica nu primește iubire din partea părinților, ea se refugiază în relația cu fratele, pentru a-și construi tiparul de relaționare cu sexul opus. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 29). Acest complex este de fapt Complexul lui Oedip în varianta trăită de fete și este important pentru înțelegerea etapelor de dezvoltare a psihicului feminin. Dacă Oedip ajunge să aibă o relație incestuoasă cu mama sa Iocasta și este ucigașul de fapt al tatălui său Laios, iar în final își asumă toată vina (cu pedeapsa și exilul ce decurg de aici), Electra nu are relații de incest cu tatăl său, nu își omoară direct mama, ci îl transformă în criminal pe fratele ei. În final, ea tânjește și așteaptă în continuare ca fiecare părinte să-i ofere mângâiere, afecțiune, recompense. (Erwin, 2002, p. 174). D. Bernstein consideră că „mitul Electrei” reprezintă un punct nodal în dezvoltarea feminină, punctul în care fata trebuie să integreze sexualitatea în imaginea de sine, obținând o sinteză în identitatea proprie, specifică copilăriei. „Aceasta trebuie să conțină o imagine de sine stabilă, individualizată, cu o sexualitate integrată în miezul identității ei de gen. Pentru a obține acest lucru, stabilirea unor relații și identificări satisfăcătoare cu ambii părinți sunt esențiale.” (Bernstein, 1993, pp. 116-117 *apud* Erwin, 2002, p. 174).

Complexul Oreste. Se referă la dorința inconștientă sau fantasma fiului de a-și ucide mama. Unii psihanaliști consideră că acest complex ar însemna o depășire a Complexului oedipian, fără a fi însă și rezolvarea acestuia; în acest sens, Complexul Oreste ar fi o reacție a fiului la frustrarea de obiectul oedipian (mama). Alți autori psihanaliști consideră că originea acestui complex se află în analitate-sadism-destrucția obiectului în condiții de abandon sau ale existenței unei mame falice (imagine anxiogenă, castratoare). Complexul Oreste poate trimite și la un Complex Oedip negativ (iubire inconștientă pentru părintele de același sex și ură inconștientă pentru părintele de sex opus). (cf. Gorgos, vol. III, 1989, p. 338).

Complexul Fedra. Fedra, soția lui Tezeu, se îndrăgostește de fiul lui Tezeu dintr-o căsătorie anterioară (Hipolit) și, pentru a nu fi descoperită, îl acuză pe fiu că i-ar fi făcut avansuri, ceea ce duce la pedepsirea pe nedrept a acestuia. Complexul Fedra se referă la atașamentul inconștient erotic al mamei pentru fiu. Spre deosebire de Complexele Iocasta și Oedip, Complexul Fedra face trimitere la atașamentul între părinții adoptivi și copiii adoptivi. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 175)

Complexul Diana. Zeița Diana, fiica lui Jupiter, nu a dorit să se căsătorească niciodată, ci a vrut să se ocupe numai cu vânătoarea – ocupație specific masculină. Complexul ce poartă numele personajului mitologic „reprezintă dorința, de cele mai multe ori inconștientă, a femeii de a fi bărbat prin alegerea de ocupații masculine sau prin manifestarea unor atitudini virile”. (Gorgos, vol. I, 1987, p. 778).

Complexul de masculinitate (sinonim al Complexului Diana) este un ansamblu de manifestări centrate pe atitudinea femeii de refuz al asumării feminității, determinată de revolta inconștientă contra castrării (dorința inconștientă de a-și asuma rolul masculin, căutarea și asumarea unor echivalente ale virilității). După unii autori, Complexul de masculinitate ar avea tendințe homosexuale latente. În acest sens, frigiditatea la femei își are originea în tendințele homosexuale și în Complexul de masculinitate. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 43). Prin extensie, **femeia** sau **mama falică** este femeia care se comportă sau apare ca posesoare a unui organ genital masculin. În limbaj comun, termenul desemnează femei cu trăsături masculine: autoritate, putere, independență, agresivitate de tip masculin, veșnică competiție cu bărbații. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 159).

Complexul Clytaemnestra. Clytaemnestra este soția regelui Agamemnon care a plecat să cucerească Troia. După o rezistență îndelungată la avansurile făcute de Egystus în lipsa soțului ei, ea îi cedează acestuia și își ucide, în schimb, soțul. Psihanalitic, Complexul Clytaemnestra, de cele mai multe ori, în practică, se manifestă ca un simptom și trădează dorința soției de a-și ucide soțul în cazul în care urmărește o relație erotică cu un alt partener. Fantasma uciderii soțului poate fi în legătură cu culpabilitatea generată de tendința de infidelitate a soției

sau poate trimite la dorința femeii de posesiune exclusivă a partenerului. (Gorgos, vol. I, 1987, p. 572).

Complexul Medeea. Personaj în mitologia greacă, Medeea se desparte de soțul ei (Iason) și, pentru a se răzbuna că acesta a părăsit-o alegând altă femeie, își ucide copiii pe care îi avea cu el (v. tragedia *Medeea*, de Euripide). Complexul Medeea reprezintă în psihanaliză dorința sau fantasma inconștientă a mamei de a-și ucide copiii. Această dorință este inconștient motivată de nevoia de pedepsire a soțului. Fantasma poate fi legată de o relație sexuală resimțită ca act exclusiv de posesiune din partea bărbatului, copilul fiind simptomul sau rezultatul posesiunii, relația poate fi resimțită ca o pierdere a purității, deci o modificare a integrității personale sau chiar o rană narcisică. (Gorgos, vol. III, 1989, pp. 62-63).

Complexul Iocasta. Iocasta este personajul din literatura și mitologia antică greacă, sora lui Creon, mama lui Oedip, soția lui Laios (regele Tebei). Termenul psihanalitic se referă la dorința inconștientă a mamei de a-și menține fiul în calitate de obiect exclusiv al iubirii ei. Denotă o pervertire a instinctului matern și are ca efect un atașament incestuos al mamei față de fiu. În plan psihopatologic, Complexul matern generează celibatul fiului (care suferă astfel de un Complex oedipian nerezolvat). (A se vedea (Complexul) **Jocasta** în Gorgos, vol. II, 1988, p. 983).

Complexul matern. Complexul matern la bărbați ia formele homosexualității și donjuanismului, prin identificarea parțială cu anima (imaginea mamei). (Minulescu, 2001, v. Gorgos, vol. III, 1989, p. 50 și Jung, 2003, pp. 95-97) La femei, C.G. Jung numește patru ipostaze ale acestui complex: hipertrofia maternă, hipertrofia Erosului, identificarea cu mama și împotrivirea față de mamă. În primul caz femeile respective au copii, au o voință puternică și știu să își revendice drepturile lor materne. În al doilea caz, femeile respective au un instinct sexual exagerat și relaționează în special cu bărbați căsătoriți, distrug rând pe rând căsătorii și trec mai departe la următoare victimă. Cel de-al treilea caz sunt femeile preferate ca soții, pentru că sunt goale de conținut. În cel de-al patrulea caz, femeia respectivă încearcă să se împotrivească mamei negând rostul sexualității, copiilor, căsătoriei, alege domenii de profesie ce nu intră în competiție cu cel al mamei, inclusiv pot ajunge savante; dacă se căsătoresc, o fac pentru a scăpa de mamă și se întâmplă să aleagă, uneori, persoane care seamănă – ironia sorții – exact cu mama. Această cea de-a patra categorie are șansa de a avea o căsătorie reușită abia în a doua parte a vieții. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 50 și Jung, 2003, pp. 97-109). Complexul patern la femei constă în identificarea cu tatăl, ceea ce duce la metamorfozarea femeii respective într-un *animus canin*.

Complexul de feminitate. Termen psihanalitic utilizat de Melanie Klein, se referă la identificarea băiatului cu un personaj feminin, în genere cu mama. Copilul respectiv a crescut sub o influență maternă predominantă și exclusivă și resimte atitudinea mamei ca fiind

castratoare. Prin urmare, el începe să dorească să fie ca mama lui. Complexul de feminitate este un proces inconștient de feminizare a psihicului masculin, de manifestare a atitudinilor feminine. Acest complex face trimitere pe de o parte la Complexul de inferioritate al lui Adler și, pe de alta, la Complexul Oedip. La unii copii, consideră Melanie Klein, acest complex generează, dimpotrivă, tendințe exagerat de agresive la copiii de sex masculin. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 177).

Complexul Griselda este complexul tatălui față de fiica sa, în care, inconștient, tatăl refuză să accepte căsătoria fiicei sale, deoarece nu dorește să o împartă cu un alt bărbat, ci să o păstreze doar pentru sine. Acest complex are la bază o reactivare a Complexului lui Oedip. În plan conștient, complexul (rivalitatea părintelui cu orice partener masculin al fiicei) ia forme generoase: atitudini de protecție, dragoste paternă, grijă pentru viitorul fiicei. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 285).

Complexul de inferioritate sau teoria autoestimației (teoria personalității adusă de **Alfred Adler**) – se referă la sentimentele de inferioritate sau inadecvare care produc stres, încercări de evaziune psihologică (reverii) sau declanșează nevoi de compensare (dat de un iluzoriu sentiment de superioritate).

Sentimentul de inferioritate nu este pentru Alfred Adler ceva patologic – așa cum considera S. Freud –, ci este universal, inevitabil și tranzitoriu. A. Adler definește acest complex ca rezultat al sentimentelor de inferioritate datorate deficiențelor „de natură organică, familială și socială” (Larousse, 2006, p. 590): handicap fizic sau orice particularitate fizică ce se abate de la norma grupului; apartenența la categorii sociale defavorizate, apartenența la sexul feminin, educația excesiv de autoritară. (Zamfirescu, 2007, pp. 313-314). A. Adler pune accent pe voința de putere, ce compensează sentimentul de inferioritate.

Mijloacele de depășire a sentimentului de inferioritate sunt mobilizate de insecuritatea psihică. Acestea sunt: compensarea (compensare reală), supracompensarea (compensare reală), pseudocompensarea.

Compensarea este procesul de înlocuire a sentimentului de mai mică valoare cu un sentiment pozitiv al valorii proprii. Acest proces începe prin crearea unui ideal, a unei ficțiuni în care realitatea este inversată: „inferioritatea este transformată în superioritate” (*idem*, p. 314).

În compensările reale se acționează asupra cauzelor reale ce au produs sentimentele de inferioritate. Când nu poate acționa direct sau indirect asupra cauzelor, subiectul apelează la pseudocompensări, îndepărtând din conștiință sentimentul de inferioritate. Psihologia adleriană numește ca mijloace de apărare ale eului, de evitare a disconfortului produs de dezechilibrul autoestimativ, trei forme de pseudocompensări: protestul viril, contraidealul și resentimentul (ultimii doi termeni nu sunt introduși de Adler: Olivier Brachefeld a vorbit despre contraideal, iar

F. Nietzsche și M. Scheler au fost primii care au tratat problema resentimentului, în filozofie însă).

Protestul viril nu este apanajul psihologiei feminine neapărat, el există și la bărbați cu caracteristici feminine. El dă o orientare inconștientă spre un ideal de masculinitate. S. Freud venea aici cu conceptul de invidie pe penis. Iar C.G. Jung explica existența unui animus puternic datorat identificării cu tatăl. În cazul bărbaților homosexuali vorbea de o identificare cu anima.

Contraidealul vizează „situații de dezidealizare”, de coborâre la realități inferioare celui ce se raportează la ele „cu scopul de a-și reface echilibrul autoestimativ” (*ibid.*, pp. 320-321).

Resentimentul este cauzat de dorința de răzbunare nesatisfăcută, de neputința permanentizată de a obține ceva. „Valorile inaccesibile sunt devalorizate și înlocuite cu ceea ce înainte trecea drept nonvaloare” – „sărăcia, slăbiciunea, suferința, umilința”. (*ibid.*, p. 326). Resentimentul are un rol defensiv, are la origine o tensiune între tendința de a descărca anumite afecte (răzbunare, ură, invidie) și neputința de a realiza descărcarea. Această neputință alături de frică contribuie la refularea afectelor negative.

„Nici o ființă omenească nu poate găsi un punct de echilibru în sentimentul de inferioritate. Tendința evoluționistă a oricărei viețuitoare către un ideal de perfecțiune nu are niciodată liniște și urmează o cale ascendentă, fie în direcția sentimentului de comuniune socială, fie contra acestuia, în mii de variante.” (Adler, 1996, p. 129)

Complexul de superioritate „apare de cele mai multe ori clar conturat în atitudine, trăsături de caracter și opiniile despre propriile dotări și capacități supraomenești. El poate deveni vizibil și în pretențiile exagerate față de sine și față de ceilalți. A fi cu nasul pe sus, vanitatea în ceea ce privește înfățișarea exterioară, fie ea nobilă sau neglijentă, ținuta excentrică, atitudinile exagerat masculine la femei și cele exagerat feminine la bărbați, aroganța, exuberanța, snobismul, mania de a se lăuda, comportamentul tiranic, înclinația de a căuta nod în papură, descrisă de mine ca tendință de depreciere caracteristică, cultul exagerat al eroilor, ca și înclinația de a se bate pe burtă cu persoane proeminente sau de a porunci celor slabi, bolnavi sau insignifianți, accentuarea unei particularități speciale, abuzul de idei prețioase și de curente de idei în scopul de a-i deprecia pe alții etc. pot să atragă atenția și să ducă la descoperirea unui complex de superioritate. Tot așa, explozii emoționale ca mânia, setea de răzbunare, mâhnirea, entuziasmul, râsul zgomotos obișnuit, incapacitatea de a asculta pe cineva și de a-l privi în ochi, devierea asupra propriei persoane a unei conversații, entuziasmul obișnuit în ocazii adesea neadecvate pentru asemenea manifestări demonstrează foarte frecvent un sentiment de inferioritate care evoluează spre un complex de superioritate. De asemenea, presupunerile superstițioase, credința în capacități telepatice sau în premoniție, în inspirații profetice trezesc pe drept cuvânt bănuiala de complex de superioritate” (Adler, 1996, p. 66).

Relațiile între frați, surori / Constelațiile familiale. În dezvoltarea timpurie a copilului o influență aparte o constituie relațiile determinate de interacțiunea dintre frați și surori, părinți, bunici, persoane importante în ierarhia familială, vecini sau alte persoane ce aparțin respectivei comunități. Alfred Adler analizează relația dintre frați după criteriul rivalității și poziția nașterii în șirul de frați sau surori. Tendința evoluționistă va fi cu îndârjire manifestată întotdeauna de secund, cel de-al doilea în rang, contra superiorității celui alt frate sau celeilalte surori. Rangul este stabilit de părintele (sau un terț – bunic, bunică, unchi etc.) ce deține puterea cea mai mare în familie în funcție de frumusețe sau alte valori considerate ca atare de cel ce acordă rangul. A. Adler dă și exemplul lui Prâslea, preferatul și răsfățatul familiei, care luptă pentru a depăși superioritatea fraților mai mari și ajunge cel mai departe. Dă și lema cuplului de frați, unde, dacă unul a fost declarat inteligent, celălalt se va rata cu siguranță. Și invers, dacă unul eșuează, celălalt „este absolut dispus la reușită” (Adler, 1996, p. 128). Primul-născut este mereu ca sub maximă presiune. „Primul-născut este aproape întotdeauna considerat stâlpul familiei și purtătorul tradițiilor ei conservatoare”. (*ibid.*, p. 128).

Complexul Cain. Complex ce are la bază legenda biblică a lui Cain și Abel și desemnează rivalitatea între frați, parțial sau total inconștientă. Se manifestă în general prin sentimente de ostilitate și gelozie, bazate pe teama de a pierde dragostea parentală. Complexul generează modificări caracteriale în funcție de poziția ierarhică în șirul de frați. (Gorgos, vol. I, 1987, pp. 481-482).

Complexul de putere. În perspectiva lui Alfred Adler, acest complex are legătură cu nevoia de afirmare excesivă a superiorității, compensatorie pentru complexul de inferioritate (afirmarea superiorității redevine afirmarea virilității). În viziunea lui S. Freud, Complexul de putere este o soluție negativă, simptomatică a Complexului castrării. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 796).

Complexul Cenușăreasa. Complex ce desemnează teama unei femei de independență și dorința mai mult sau mai puțin conștientă de a fi salvată de un bărbat sub protecția căruia consideră că trebuie neapărat să se afle. (v. Dowling, 1981).

Complexul Quasimodo. Complex ce și-a luat numele după eroul romanului *Notre-Dame de Paris*, scris în 1831 de Victor Hugo. Are la bază un conflict emoțional major ce are repercusiuni evidente asupra dezvoltării personalității, generate de urâtenia fizică. Poate surveni și la persoanele mutilate. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 799).

Complexul de eșec desemnează acel „tip de structură psihologică aparținând persoanelor care par să-și construiască propriile nefericiri sau nu izbutesc să obțină ceea ce aparent ar dori cu putere” (Gorgos, vol. II, 1988, p. 116).

Complexul de distrucție (sadic-anal) – complex derivat din nedepășirea stadiului sado-anal. Patologia psihică specifică are la bază expulsia cu semnificație sadică (distrugerea obiectului încorporat) și faza de retenție, cu semnificație de control sadic posesiv asupra obiectului. Trăsături caracteriale specifice includ sado-masochism, homosexualitate latentă, spirit accentuat de ordine, perseverență, punctualitate, economie, zgârcenie, agresivitate etc. (Gorgos, vol. I, 1987, p. 179 și p. 589).

Complexul retragerii – complex atitudinal ce are ca specific atitudinea de recul, evitare, fugă, angajare diminuată în acțiune până la non-angajare totală; atitudinea se poate întâlni la introverți, personalități schizoide, psihastene, nevrotice (ca atitudine defensivă consecință a unui eșec), în simptomatologia depresivă. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 892 și Gorgos, vol. I, 1987, p. 589).

Teoria personalității propusă de SIGMUND FREUD.

Sigmund Freud vede personalitatea ca pe un sistem viu, pus în mișcare de două pulsuni – Eros și Thanatos, respectiv pulsuniunea vieții și pulsuniunea morții. Evoluția acestora este condiționată de relația dintre determinarea genetică și normele sociale – norme morale, culturale, după care se conduc relațiile umane. Personalitatea conține trei subsisteme: **Sinele**, **Eul** și **Supraeul**. Diferențele de atitudine și de comportament sunt date de conținuturile și specificul de structură și funcționare a celor trei subsisteme. **Sinele** este rezervorul energiilor și impulsurilor instinctuale primare (sexuale, agresive) și este guvernat de principiul plăcerii. **Eul** este instanța ce reglează adaptarea echilibrată la cerințele vieții sociale, fiind guvernat de principiul realității. El mediază conflictele interioare cu Sinele și controlează raportarea conștientă la lumea exterioară. De asemenea, Eul este cel ce echilibrează dinamic forțele și exigențele divergente ale Sinelui, Supraeului și realității. De această echilibrare depinde adaptarea normală a subiectului la mediul social. **Supraeul** cuprinde normele morale, religioase, etnice, de relaționare socială preluate de la părinți și mediul social imediat. El își are originea în autoritatea parentală, în idealul admirat și în identificările copilului cu obiectele afecțiunii sale. (Mitrofan, 2004, p. 24).

Conceptul de identificare

Sigmund Freud denumește prin termenul de **identificare** ceea ce dorește un individ să fie. Identificarea poate lua forme succesive. Ea este definită ca un „proces prin care un individ devine asemănător cu un altul, în totalitate sau parțial” (Larousse, 2006, p. 552). El a acordat

identificării un rol predominant în formarea psihismului copilului. Ulterior, cercetători ca Serge Lebovici, René Kaës și Bernard Golse au studiat transmisia transgenerațională și filiația²⁸.

Jacques Lacan adaugă o distincție „între identificările imaginare constitutive ale Eului și identificarea simbolică fondatoare a subiectului”. (*ibid.*). Distincția esențială adusă de Lacan vizează „Eul ideal” și „idealul Eului” (i.e. ceea ce ar dori să fie). Prima noțiune este în legătură cu primul stadiu de formare a eului prin imaginea oglinzii, narcisică (mama), iar cea de-a doua este în relație cu al doilea stadiu de formare a eului prin semnificant, imaginea simbolică (tatăl).

S. Freud afirmă că există persoane ce își aleg parteneri după modelul propriei persoane, după o imagine pe care o au despre ei înșiși, iubind în celălalt „ceea ce [persoana, n.m.] este, ceea ce a fost; ceea ce ar vrea să fie ea însăși”. (Manzano, Palacio Espasa și Zilkha, 2002, p. 12). Părinții unui copil, la rândul lor, în iubirea narcisică de sine, atribuie copilului perfecțiuni și îi uită sau îi ascund defectele. Părinții plasează astfel copilul în propriul lor ideal al eului, cu care să se identifice copilul, iar acesta, la rândul lui, îl va proiecta asupra copilului său.

Melanie Klein și Otto F. Kernberg observă coexistența unei iubiri de sine în celălalt și a unei iubiri de celălalt diferit de sine. (*idem.*, p. 15).

Scenariile narcisice ale parentalității pot fi depășite și integrate armonios, dar pot lua dimensiuni patologice atunci când „realitatea existenței unui copil nu corespunde proiecției ce a fost plasată pe el”. (*ibidem.*, p. 17). În acest ultim caz, la părinți se produce o decompensare, iar la copil probleme de dezvoltare și adaptare la mediul extern.

Mama își va considera copilul ca fiind o parte din ea însăși sau din obiectele sale interne, dar această identificare proiectivă poate deveni patologică „din motive defensive, în special contra angoaselor de separare și de pierdere a obiectului” (*ibidem.*, p. 29).

Pentru înțelegerea funcționării psihice și a tulburărilor acesteia, „este indispensabil (...) să studiem în orice bărbat feminitatea sa și în orice femeie masculinitatea sa” (Perron și Perron-Borelli, 2005, p. 93).

Identificarea nu trebuie confundată cu imitarea. S. Freud numește fenomenele de imitare simptome isterice.

Există identificări simultane cu tatăl și cu mama. Inhibițiile și eșecurile „în școlarizare, viața profesională și viața amoroasă” (*idem.*, p. 103) își au originea în aspecte conflictuale ale Oedipului – rivalitatea cu modelul ales și iubirea pentru acesta. Conflictul se desfășoară între

²⁸ A se vedea Golse, B., 1995. Le concept de transgénérationnel. *Carnet Psy*, 6, pp. 12-16. Disponibil la <<http://www.carnetpsy.com/article.php?id=1348>> [accesat 16 august 2015]; Lebovici, S., 1998. Le mandat transgénérationnel. *Psychiatrie française*, 29(3), pp. 7-15; Kaës, R.; Faimberg, H.; Enriquez, M. și Baranes, J.-J., 2013. *Transmission de la vie psychique entre générations*. (Inconscient et culture). Paris: Dunod.

dorința de a-l depăși pe tată prin putere, reușită, fizic atractiv și temeri de a arăta că e slab, de a fi subiect de glumă, de dispreț sau de a reuși prea bine, răbind și zdrobind pe tată.

Analiza de față își propune, de asemenea, să verifice construcția personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu prin **analiza formării identității eului** fiecărui personaj și prin analiza relaționării personajului cu partenerul de sex opus, respectiv **problematica integrării identității sexuale**.

CARL GUSTAV JUNG. Premisa de la care se pornește acesta este următoarea: „La naștere Sinele este în cea mai mare parte nediferențiat și hermafrodit. Din această totalitate (...) încep să se diferențieze specific tendințele formative arhetipale. În dinamica formării complexului eului, arhetipul totalității introduce o primă dis-rupere, între feminitate și masculinitate, una destinată miezului formativ al complexului eului, cealaltă complexului «contrasexual», introducând astfel posibilitatea dinamicii dialectice de o viață între teză și antiteză și virtual, a sintezei diferențiate între acestea la nivelul «conștiinței înțelepte», individuate.” (Minulescu, 2001, p. 174)

Masculinitatea și feminitatea fiecăruia dintre noi prezintă corespondențe și la nivelul fizicului: „Date de cercetare din studiile inter-culturale, etnologice, psihofiziologice etc. demonstrează diferențieri de bază, inclusiv la nivelul fiziologiei organismului între genul masculin și feminin. Cele mai semnificative (...) ne apar cele legate de lateralitatea emisferelor cerebrale. Dacă în anii 50 Erich Neumann vorbea despre diferențele esențiale între conștiința focusată (centrată) masculină și conștiința difuză feminină, (...) abia anii 70 aduc în atenție studiile de conștiință bimodală. Ornstein²⁹, în 1972, este cel care folosește termenii masculinitate și yang în legătură cu emisfera stângă utilizată predominant în procesarea analitică a datelor, deducția logică, procesarea secvențială. Termenii de feminitate sau yin sunt folosiți în legătură cu emisfera dreaptă, implicată predominant în creativitate, conștientizarea corporală și procesarea non-lineară (difuză)”. (*idem*, p. 173)

Formarea imaginii partenerului de viață își are originile în relația cu părintele de sex opus: „când eul este feminin, Animus ca arhetip al masculinității este actualizat (prin mecanisme proiective) în primul rând prin intermediul experiențelor existențiale ale fetei cu tatăl ei. Când

²⁹ Robert Ornstein, psiholog american (n. 1942), profesor la Langley Porter Neuropsychiatric Institute (la University of California Medical Center) în San Francisco, la Stanford University și președinte al ISHK – Institute for the Study of Human Knowledge, autor cu contribuții marcante în domeniul psihologiei transpersonale. A realizat cercetări despre modul de funcționare al emisferelor cerebrale (în volumul *The Right Mind: Making Sense of the Hemispheres*), despre natura minții și a conștiinței (în volumele *The Psychology of Consciousness*, *The Evolution of Consciousness* și *The Nature of Human Consciousness*), despre similitudinile psihologiei cu unele „psihologii” ale Estului și despre modul în care oamenii percep timpul. (A se vedea website: <http://www.robertornstein.com> [accesat la 15 august 2015]).

eul integrează masculinitatea, Anima este exprimată prin experiențele existențiale ale băiatului cu mama sa. Aceste tipuri de actualizări reprezintă primele activări ontogenetice ale arhetipului contrasexual” (Minulescu, 2001, p. 174). Ulterior imaginii inițiale i se adăugă experiențele avute de-a lungul vieții cu alți parteneri sau persoane de sex opus ce pot modifica mai mult sau mai puțin imaginea de la care s-a pornit.

Orientarea energiei psihice, numită de C.G. Jung *libido*, se face în sensuri duble, opuse, concomitent: spre înainte, în sens progresiv și spre înapoi, în sens regresiv, pentru a relaționa lumea interioară cu lumea înconjurătoare. C.G. Jung stabilește și patru funcții de cunoaștere a lumii, complementare și opuse: două raționale – rațiunea și sentimentul (simțirea) – și două iraționale – senzația și intuiția.

„De regulă, toată acea viață pe care părinții ar fi putut-o trăi, dar și-au refuzat-o din motive artificiale, rămâne moștenire, într-o formă răsturnată, copiilor sau, cu alte cuvinte, aceștia din urmă sunt constrânși în mod inconștient să-și trăiască viața într-un sens care să compenseze neîmplinirile din viața părinților.” (Jung, vol. III, 1994a, p. 65). Astfel se explică de ce, spre exemplu, părinți imorali au copii morali. Consecințele refuzărilor părintești se pot vedea însă în exemplul unei mame ce, dorind să păstreze aparențele unei căsătorii nereușite, își transformă fiul într-un surogat al soțului ei. Acesta fie devine homosexual, fie dorește să scape de sub imperiul ei, alegând o soție ori mult inferioară mamei, ori foarte tiranică și arogantă.

C.G. Jung explică relația a doi soți ca pe o relație între „cel cuprins” (conținut) și „cel cuprinzător” (conținător): „cu cât mai statornic este cel cuprins, cu atât mai expulzat se simte cel cuprinzător”. (*idem*, p. 71).

Cum atenția autoarei noastre (Hortensia Papadat-Bengescu) poposește cel mai adesea pe cazurile de oameni ce au fost privați de atenția și afecțiunea unuia dintre părinți sau chiar a ambilor, vom cita câteva principii ale psihanalizei ce sunt acceptate azi, în societatea noastră, atât de curente de psihanaliză, cât și de școlile de psihologie de sorginte mai recentă (cum ar fi, de pildă, psihologia experiențială, analiza tranzacțională, terapia gestalt, psihodrama Moreno etc.): „Băiatul deprivat de mamă sau fata deprivată de tată suferă de o atrofiere a Animei sau Animusului, lipsindu-le astfel organul psihic pentru formarea legăturilor heterosexuale. Aceeași condiție psihică poate fi determinată și de situația inversă, respectiv o relație prea apropiată și cvasi-indestructibilă cu părintele de sex opus, care va conduce la o dezvoltare hipertrofiată a complexului contrasexual și la o identificare a eului cu acesta, mai ales dacă părintele de același sex a fost absent în perioadele critice ale copilăriei sau relația cu el a fost neimplicativă afectiv (detașare, distanță, înstrăinare). Bărbații de acest tip tind să fie capricioși, cu un comportament greu previzibil, moale, fără să se afirme. Femeile dominate de Animus sunt, dimpotrivă,

agresive, dogmatice, încăpățănate. Identificarea cu complexul contrasexual poate duce în aceste cazuri spre trans-sexualism.” (Minulescu, 2001, pp. 178-179)

Tulburările de identitate se pot concretiza fie în tipul homosexual, fie în Complexul Don Juan. Acest tip de bărbat are o mamă dominată de Animus: „O mamă dominată de animus întărește teama primordială de femeie și astfel ea poate seca încrederea lui în propria masculinitate, făcându-l incapabil să și-o actualizeze.” (*idem*, p. 180) Represia atributelor contrasexuale sub influența prohibitivă conduc însă la o „identificare compulsivă cu membrii și attributele propriului sex” (*ibid.*).

Energia este, de fapt, îndreptată către femeie / mamă care este singurul obiect iubit.

O ilustrare a acestei idei o dă Biblia, în Evanghelia lui Matei, care spune că famenii sunt de trei feluri: cei ce se nasc așa, cei ce sunt făcuți de alții și cei ce se fac pe sine.

Personajele ce cresc cu ambii părinți de asemenea pot prezenta arhetipuri contrasexuale inversate, pentru că dezvoltarea egală a funcțiilor psihicului uman – și aici ne referim la psihicul părinților personajului – a rămas mereu la nivelul dezideratului. Echilibrul pe care îl poate aduce omului cunoașterea de sine sau o conștiință aflată cât mai „în cunoștință de cauză” este mereu fragil: „Teoria individuării (...) susține evoluția spre totalitate și întregire prin aducerea în conștiință a componentelor sexului complementar” (*ibid.*, p. 174). Explicația se reflectă în numărul de gene contrasexuale mai mic, care au, prin urmare, un caracter inconștient.

„Relațiile de familie timpurii au o importanță crucială pentru dezvoltarea personalității.” (Minulescu, 2001, p. 109). Dacă copilul nu este acceptat de părinți în urma greșelilor pe care le face, atunci eul său va oscila între inflație și alienare, iar această oscilație va naște continuu disperare și frustrare. Dacă copilul se dezvoltă într-un mediu total permisiv, inflația sa va fi acceptată și copilul va fi caracterizat ca răsfățat; el va accepta cu mare greutate limitările și respingerile. A se vedea, la poli opuși, răsfățatele Coca-Aimée, Lenora și fugara Aneta Pascu.

Depresia este considerată, în psihologia analitică, un stadiu în procesul de individuire (devenire, Realizarea Sinelui). Simboluri caracteristice depresiei sunt asocierile cu moartea, negrul, dezmembrarea, căderea, înghețul, sângele, devorarea de către monștri, disoluție, tunel, vacuum etc. Lupta cu depresia este lupta cu dragonul, cu diavolul, cu șarpele. Depresia readuce stările și trăirile teribile din copilărie când adultul actual era un copil traumatizat, neglijat. Adultul respectiv va proiecta asupra celor cu care relaționează neîncredere. Fuga este o altă caracteristică a unui om aflat în această situație.

Cea mai importantă sursă a depresiei este conflictul legat de individuație. Copilul ce a fost „împiedicat să dobândească (...) competențe specifice vârstei sale, împiedicat să se afirme, să se impună” (Zamfirescu, 2007, p. 170) dezvoltă o puternică depresie, nu ajunge să parcurgă

etape esențiale ale devenirii sale și capătă probleme legate de identitate (v. personajele: Aneta Pascu, Ghighi).

Conflictele între natură și cultură duc și la acțiuni paradoxale: subiectul comite „acțiuni condamnabile sau chiar antisociale care, prin pedeapsa pe care o atrag, micșorează culpabilitatea inconștientă. Consecințele în plan moral (...) sunt considerabile: faptul că răul nu ajunge la conștiință face cu neputință apariția remușcării și a acțiunilor reparatorii derivate din acesta, conducând în schimb la acțiuni de autopedepsire necontrolată (eșec, automutilări și chiar autodistrugere prin sinucideri mascate)”. (Zamfirescu, 2007, p. 275)

Hortensia Papadat-Bengescu are exemple de personaje care sucombă depresiei, dar și exemple de personaje care reușesc să revină la suprafață.

Cercetările științifice cele mai noi vin în sprijinul teoriilor jungiene referitoare la originea psihicului care este explicată prin metafora mitului creației lumii: „În mitul creației lumii, din haosul primordial denumit «izvorul de viață al lumii», se diferențiază prima dată feminitatea, zeița Gee, Pământul. Din ea ia naștere masculinitatea, Uranus, Cerul albastru. Unirea sacră – *hieros gamos* – a celor doi va porni șirul creației tot mai diferențiate și tensiunea veșnică dintre cele două contrarii complementare, feminitatea și masculinitatea. Date de ultimă oră privind ADN-ul uman indică faptul că moștenirea genetică bazală se constituie pe linia descendenței feminine. De asemenea, cercetările au adus de curând o nouă provocare, aceea a posibilității de a constitui material genetic necesar embrionului numai pe cale feminină.” (Minulescu, 2001, p. 174). Obținem astfel posibilitatea concretizării arhetipului Fecioarei născătoare. Hortensia Papadat-Bengescu, în *Femeia în fața oglinzii*, a portretizat o experiență de trăire a sărbătorilor religioase prin imitarea protagoniștilor din scenele religioase. Această *imitatio*, cum o numește C.G. Jung, este recomandată pentru a parcurge individuarea. Corespondența procesului de individuare se regăsește și în parcurgea prin imaginație activă a operei alchimice: „Reveria poate fi comparată, de aceea, cu operația alchimică de «solutio» în care egoul, condiționat de mitul psihanalitic al determinismului istoric, se dizolvă îmbrățișând eternitatea” (Lee Robbins, în Rowland, 2008, p. 162)³⁰. Caracteristicile imaginației alchimice sunt „prima materia” sau „masa confusa” care trebuie organizată, structurată prin „imaginatio”, „meditatio” în „coagulatio” (*idem*, p. 163). *Romanul Adrianei* este, și el, un exemplu de trăire alchimică corectoare și vindecătoare a psihicului, a identității.

Alchimia este considerată de C.G. Jung un domeniu complet de proiectare a procesului individuației, deoarece, în plus față de Creștinism, păstrează „femininul, teluricul, tărâmul subteran, răul” (Zamfirescu, 2007, p. 367).

³⁰ A se vedea Lee Robbins, *Healing with the alchemical imagination in the undergraduate classroom*, în Rowland, 2008, pp. 159-169.

Un alt criteriu după care putem verifica construcția personajelor este **TIPOLOGIA FUNCȚIONALĂ** stabilită de **CARL GUSTAV JUNG**. Dezvoltarea acestor funcții este inegală. Una dintre funcții este dominantă și dă caracteristica principală a personalității.

Tipul gândire extravertită. Individul își conduce viața după o gândire chibzuită, „din motive gândite intelectual” (Jung, 1997, p. 376), concluziile intelectuale sunt orientate spre datul obiectiv, fapte obiective, idei general valabile. El trebuie să își realizeze idealul pentru binele propriu și al mediului înconjurător, dar nu din iubire pentru ceilalți, ci în numele adevărului, dreptății. El acționează după o formulă pe care nu o încalcă și nu permite nici altora să o încalce, tinde să îi înghesuie pe alții într-o simplă schemă. La extremă, copiii acestui tip de om îl percep ca tiranic. El reprimă „toate formele de viață dependente de sentiment, (...), activități estetice, gustul, simțul artei, cultivarea prieteniei etc. Forme iraționale ca experiențe religioase, pasiuni (...) sunt adesea stârpite” (*idem*, p. 377). Sănătatea, averea, morala, toate sunt puse în slujba idealului său. „Din cauza susceptibilității inconștiente, limbajul devine foarte adesea aspru, tranșant, agresiv. Apar frecvent insinuări.” (*ibidem*, p. 379) Formula sa intelectuală poate deveni dogmă, iar el fanatic cu superstiții intelectuale. Gândirea sa este creatoare, constructivă, sintetică, transgresează descompunerea pentru a da un sens nou.

Tipul simțire / sentiment extravertit. La acest tip, sentimentul, simțirea se îndreaptă spre datul obiectiv, este „în acord cu valori obiective” (Jung, 1997, p. 384), simțirea nu ține cont de calitatea obiectului concret, ci stă „sub înrâurirea valorilor tradiționale sau altminteri general valabile” (*idem*, p. 385). În virtutea acestui sentiment, acest gen de oameni merg la teatru, la biserică, la concert, „cu sentimente pozitive corect măsurate” (*ibidem*), frumusețea și armonia relațiilor sociale se datorează acestui tip de simțire extravertită. La extrem, un sentiment extravertit răspunde unor așteptări estetice, dar nu se adresează inimii, ci doar simțurilor sau – și mai rău – doar intelectului. „Lasă impresia de poză, de inconstanță, de ceva pe care nu se poate conta, iar în cazuri extreme, de isterie.” (*ibid.*, p. 386). Iubit este doar bărbatul potrivit, care corespunde ca situație, vârstă, avere, rang, respectabilitate. Pot apărea manifestări afective exagerate, prejudecăți și comparații infantile. Nevrozele apar sub formă de isterie sau idei obsesive.

Tipul senzație extravertită. Realismul, simțul obiectiv al realității este caracteristica principală a acestui tip. Căutarea senzațiilor este esențialul și punctul culminant al dorințelor sale. La el se bea bine, se mănâncă bine, se stă comod, gustul său rafinat ridică exigențe celor din jur, de dragul stilului. La extrem, este gelos fără motive întemeiate, morala sa este ridicol de scrupuloasă, cu „rituri abstruze” (Jung, 1997, p. 396). Rațiunea sa este sofisticată, despică firul în patru, este fariseică. Nevrozele sale au caracter obsesiv.

Tipul intuiție extravertită. Manifestă o dependență puternică de situații exterioare, dar nu acolo unde sunt valori general acceptate, ci dimpotrivă, unde există un germen pentru un viitor promițător. Situațiile stabile amenință să-l sufocă. Poate trece drept un „aventurier imoral și lipsit de scrupule” (Jung, 1997, p. 400). Reprezentanții acestui tip sunt negustori, speculanți, politicieni, agenți etc. Printre femei găsim persoane capabile să înnoade legături mondene, promițătoare, intuiesc bărbați de viitor, dar sunt în stare să renunțe la tot „pentru o nouă posibilitate” (*idem*). Este avocatul minorităților care promit. Insuflă curaj și entuziasm semenilor pentru o nouă cauză, pe care el „o va abandona în foarte scurt timp”. (*ibid.*) „Își risipește prea ușor viața” (*ibid.*, p. 401), iar „la sfârșit pleacă cu mâinile goale” (*ibid.*). În nevroze apar ipohondria, senzații fizice absurde.

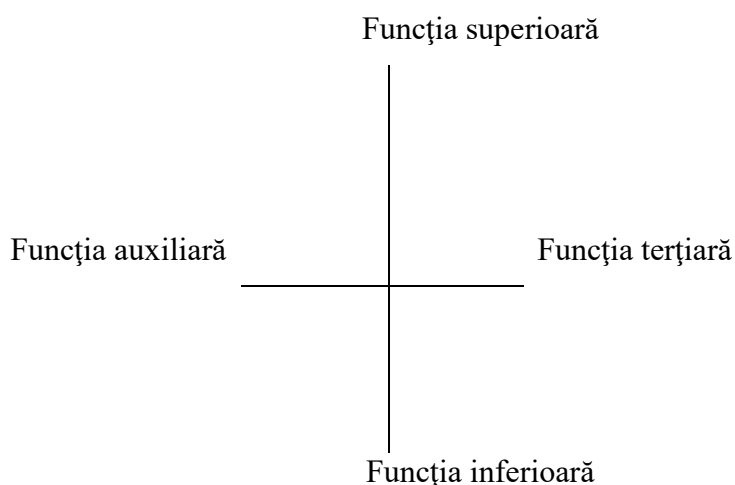
Tipul gândire introvertită. Tipul de gândire introvertită tinde să aprofundeze, nu să se extindă. „Judecata sa pare rece, inflexibilă, arbitrară și brutală” (Jung, 1997, p. 415). Este greu înțeles de cei din jur, el ajunge adesea la concluzia că ceilalți sunt proști. La extrem, este „celibatarul mizantrop cu inimă de copil” (*idem.*, p. 417). Poate ușor cădea pradă femeilor orgolioase. Poate părea neîngrijit, neîndemânatic. Ca profesor are o „influență scăzută”, „în timpul predării nu doar predă materia, ci se și gândește la ea”. (*ibid.*). Exclue influențele străinilor, cărora le devine antipatic, este dependent de cei apropiați. Are o pornire accentuată spre singurătate și teamă de sexul feminin.

Tipul simțire / sentiment introvertit. Acestui gen îi este potrivit proverbul „apele liniștite sunt adânci”. Persoane „tăcute, greu accesibile, incomprehensibile”, „nu strălucesc, nu ies în evidență” (Jung, 1997, p. 421). Uneori transmit „sentimentul zădărniceii propriei existențe”. (*idem*). Persoana este, la extrem, paralizată de sentimente care se dezvoltă pe verticală, nu pe orizontală. „Înțelege mizeria lumii și încremenește în ea”. (*ibid.*, p. 422). În cazuri de identificări cu inconștientul, pot apărea persoane cu o ambiție lipsită de scrupule și o cruzime vicleană. Sentimentele sunt resimțite ca o luptă interioară care, la extrem, epuizează; persoana poate abuza și „de virtuți, doar pentru a avea un atu în joc” (*ibid.*, p. 423). Prin urmare, forma de nevroză este neurastenică cu fenomene somatice asociate, precum anemia.

Tipul senzație introvertită. „Tipul senzație introvertită se orientează după intensitatea participării subiective a senzației declanșate de stimulul obiectiv”. (Jung, 1997, p. 428). El poate izbi prin liniște, pasivitate, stăpânire rațională de sine. Se străduiește neconținut să echilibreze lucrurile, înălțând ce este prea jos, coborând ce este prea sus, domolind entuziasmul exagerat, înfrânând extravaganța, reducând neobișnuitul la formula justă. Drept pentru care devine lesne victima agresivității și despotismului celorlalți. În nevroză manifestă „obsesii dintre cele mai respingătoare față de obiecte” (*idem*, p. 431), mascate de simptome de epuizare.

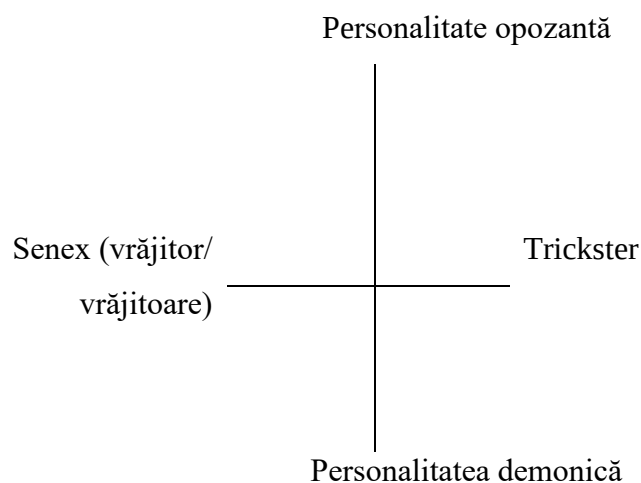
Tipul intuiție introvertită. Tipul este un fantast, artist, vizionar mistic, exprimat cel mai bine de expresia „profetul în deșert”. „Argumentelor sale le lipsește acea ratio care convinge. El nu poate decât să mărturisească și să vestească.” (Jung, 1997, p. 435). Formele de nevroză pot include ipohondrie sau hiperestezie a organelor de simț sau atașamente obsesionale față de anumite persoane sau obiecte. (*ibid.*).

Tipologiile nu se regăsesc în stare pură, ci intră în combinații de câte două manifeste, conștiente și două opuse inconștiente. Opozițiile dintre funcții sunt atât în cadrul categoriei rațional (gândire, simțire), cât și în cadrul categoriei irațional (senzație, intuiție). Dintre cele patru funcții, una este dominantă, iar una este cel mai slab reprezentată. Ele sunt reprezentate sub schema:

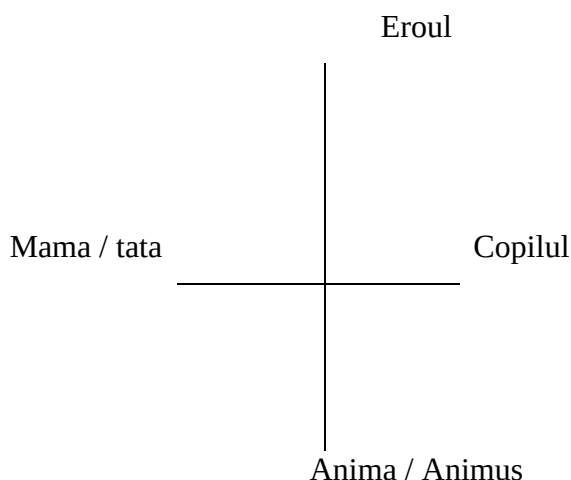


(Cf. John Beebe, *Understanding consciousness through the theory of psychological types*, pp. 83-115, în Cambray și Carter (eds.), 2004, p. 91 și p. 106)

Iată cum devine această schemă în cazul personalității opozante, în care umbrele sunt opuse funcțiilor (complexe ego-distonice) (*idem*, p. 110):



Schema complexelor arhetipale (complexe ego-sintonice, respectiv orientarea de bază a personalității) (*ibidem*):



ARHETIPURILE, definite de **Carl Gustav Jung**. Sunt conținuturi ale inconștientului colectiv ce irump în conștiința subiectului atunci când acesta nu este conștient de ele. Primul arhetip este **umbra** și înmagazinează tot ceea ce eul, conștiința, reprimă și refuză ca fiind incompatibil cu noțiunea de bine. În acest sens, Tricksterul este tot o formă de umbră ce era utilizată în trecut la carnavaluri sub forma unei măști (Jung, 2003, vol. I, pp. 261-277). **Persona** este un conținut inconștient referitor la rolul deținut de subiect în societate. În Antichitate, persona era masca purtată de actor pe scenă (Jung, 1996, pp. 40-41). **Arhetipul Spiritului** este simbolizat de Marea Zeiță (la femei), respectiv, de Înțelept (profesor, vindecător, salvator) la bărbați. Este al treilea stadiu de evoluție al conștiinței (eului) după **umbră**, **persona**. Este urmat de al patrulea stadiu, **Sinele**, simbolul totalității (A se vedea Jung, 2003, pp. 214-257 și Minulescu, 2001).

Totalitatea, completitudinea reprezintă scopul ce trebuie atins în concepția lui C.G. Jung: omul trebuie să-și cunoască inconștientul și să-l țină sub control; omul nu trebuie să fie perfect, ci complet, adică să integreze în conștiință conținuturile inconștientului personal. (v. Jung, 1998, pp. 431). Arhetipul Sinelui este întruchipat de Iisus Christos.

Arhetipul copilului (Arhetipul infans) se referă la complexe de inferioritate sau la emergența unei nevroze din haosul căreia în conștiință ia naștere un nou conținut ce are misiunea de a se extinde. Viabilitatea noului conținut, ca și cea a micului Iisus la naștere, este periclitată de forțele inconștientului, respectiv, de Irod ce a dat ordin să fie uciși toți pruncii născuți în același an cu Iisus (v. Jung, Kerényi, 1994b și Jung, 2003, pp. 155-185).

Anumite texte ale Hortensiei Papadat-Bengescu par să anticipeze soluția adusă – mult mai târziu – de Jacques Lacan la Complexul lui Oedip, soluție ce contravine recomandării lui Sigmund Freud: acceptarea castrării.

Conceptele psihianalistului Otto Rank contravin, de asemenea, viziunii lui S. Freud în legătură cu același Complex al lui Oedip. Rollo May, psiholog fondator al existențialismului în psihologie a preluat conceptele lui Otto Rank, pentru a da lumii noi modele de urmat: modelul fără model, modelul ieșit din tiparele basmelor copilăriei. Viziunile contemporane ale psihologiei nu mai privesc homosexualitatea ca pe o boală sau o anormalitate generată de nerezolvarea adecvată a Complexului Oedipian, așa cum postulase S. Freud. Acesta este motivul pentru care am adăugat în analiza textelor bengesciene și conceptele acestor autori ce au adus în discuție idei opuse curentului general majoritar, freudismului.

Teoria psihanalitică a lui JACQUES LACAN. Noțiuni fundamentale.

Jacques Lacan definește **identitatea** în termeni de semnificație a subiectului. Copilul este „simptomul părinților săi” (Catherine Mathelin, *Lacanian Psychotherapy with Children*, Translated by Susan Fairfield, New York, The Other Press, 1999, p. 4 *apud* Pluth, 2007, p. 48). Părinții sunt semnificatorii determinanți, respectiv mortificatorii copilului lor. „Cordonul ombilical al copilului este alcătuit din semnificatorii produși de strămoșii lui și transmiși în același timp cu culoarea ochilor sau forma capului” (Odile Bernard-DeSoria, *Autisme et psychoses d'enfants*, Paris, Soleil Carré, 1992, pp. 23-24 *apud* Pluth, 2007, p. 47). Subiectul (copilul) este produsul interacțiunii dintre semnificanți (părinți) și produsul rezistenței sale la semnificare. Alienarea poate fi o alegere forțată, ce implică acceptarea termenilor celuilalt. J. Lacan a insistat să aducă argumente împotriva „discursului despre libertatea” individului și pro determinare: omul trebuie să facă o alegere cu atât mai mult cu cât nu își dorește nimic mai mult decât să creadă că este liber. (Pluth, 2007, p. 5). Subiectul există din intersectarea limbajului cu planul Real. Subiectul este produsul, consecința faptului că există un semnificator. Rezistența la semnificare nu se limitează la simpla opoziție, la negarea semnificării.

Planul **Real** are două dimensiuni: una este presimbolică și inefabilă, în corespondență cu ordinea imaginară; cea de-a doua este caracterizată de impasurile și imposibilitățile ce apar în ordinea simbolică, Realul putând fi, așadar, înscris în baza unui impas de formalizare.

Subiectul care refuză „să își sacrifice castrarea în favoarea Celuilalt/celuilalt este subiectul care nu a trecut prin separarea suplimentară cunoscută ca traversarea fanteziei. [...] Subiectul trebuie să renunțe la poziția sa mai mult sau mai puțin confortabilă (deși mizerabilă) de

supus al celuiilalt/Celuiilalt – respectiv, să renunțe la poziția sa de castrat –, pentru a prelua dorința celuiilalt/Celuiilalt drept cauză asupra lui. Traversarea fanteziei implică mersul dincolo de castrare și un moment utopic dincolo de nevroză”. (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre V: Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris, Seuil, 1998, *apud* Pluth, 2007, p. 97).

Analiza literară de tip lacanian urmărește înainte de toate existența și manifestarea principalelor concepte, precum Numele-Tatălui, cele trei ordini (**imaginar**, **simbolic**, **real**), identificarea cu obiecte din aceste ordini – identificarea cu „celălalt” în imaginar, identificarea cu „Celălalt” în planul simbolic –, dorința celuiilalt / Celuiilalt etc.

„Celălalt” și „celălalt” sunt noțiuni alese de J. Lacan pentru a demonstra că omul se depărtează de adevărata sa identitate, de eul său, de Real (potrivit terminologiei lui) prin identificarea, încă din copilărie, cu **Imaginarul** – care reprezintă *lumea mamei*_(celălalt), tot ce vine în asociație cu ea –, și cu **Simbolicul** – care reprezintă *lumea tatălui*_(Celălalt). Această suprapunere a simbolicului cu imaginarul pe care o operează J. Lacan funcționează asemenea semnului lingvistic, constituit din semnificat și semnificant. J. Lacan merge mai departe însă și propune depășirea acestor două ordini (a imaginarului și a simbolicului). Aceasta este soluția lui pentru devenirea adultă a fiecărui individ: trecerea în planul Real. Spre deosebire de S. Freud, care recomanda acceptarea castrării drept soluție de adaptare la societate și la realitate, J. Lacan propune recuperarea falusului (a membrului pierdut prin castrare), respectiv, realipirea acestuia la corpul din care a fost desprins. J. Lacan recomanda, implicit, trecerea prin castrare și respectarea Numelui-Tatălui (acest plan este eludat de către psihotici).

Dorințele inconștiente, pe care eul (conștiința) le consideră incompatibile cu el (cum ar fi dorința de comuniune cu mama) și pe care le blochează, își forțează ieșirea din inconștient, rezultatul acestui conflict intern fiind așa-numita nevroză (isterie etc.).

La vârstele cuprinse între 3 și 18 luni, copilul (bebelușul) nu se percepe pe sine ca un tot unitar și nu se vede cu propriii săi ochi, ci întotdeauna prin ochii persoanei pe care o iubește sau o detestă. Omul va continua și în viața adultă să se compare cu alții pentru a-și stabili o identitate. Termenul de **oglină** desemnează nu doar faza constitutivă a Eului, nu doar un moment din viața copilului, ci structura permanentă a subiectivității. Mișcările specifice bebelușului la acea vârstă nu sunt coordonate, prin urmare, copilul se percepe pe sine dispersat, nu întreg. Identificarea pe care imaginea întregului din oglindă i-o impune produce copilului un sentiment de disensiune, de alienare, de agresiune pe care acesta o va rezolva prin acceptarea identificării; dar el va avea și un sentiment plăcut de putere, de stăpânire, însoțit de o reacție depresivă datorată comparației pe care copilul o face între propria putere și omnipotența mamei sale. Această identificare în oglindă are loc în planul imaginar și este narcisică.

Un concept introdus de J. Lacan pentru a desemna dimensiunea simbolică a legii este Numele-Tatălui. Această metaforă se referă, în primul rând, la ceea ce religia ne-a învățat să invocăm, atribuind funcția paternă efectului simbolic al unui semnificant și, în al doilea rând, desemnează ceea ce guvernează întreaga dinamică subiectivă, înscriind dorința în registrul datoriei simbolice. Între Numele-Tatălui și obiect (i.e. o altă noțiune a psihanalizei; a se vedea **Glosarul de termeni psihanalitici**), cauză a dorinței, se stabilește o corelație care se traduce prin obligația, pentru subiect, de a-și asuma dorința ca asentiment la legea tatălui (castrarea simbolică) și la legile limbajului (sub influența refulării originare) (v. Larousse, 2006, p. 830). J. Lacan considera că funcția terapiei sale era de a aduce subiectul la puțința de a se lipsi de Numele-Tatălui; la încheierea unei analize (terapeutice), Lacan spune că „aceste obiecte presupuse pierdute, suporturi ale fantasmei, apar așa cum sunt ele, respectiv ceea ce nu se lasă apucat: nimicul.” (*idem*, p. 388). J. Lacan spune că dorința este întotdeauna trasată de „Celălalt”, de Numele-Tatălui, de ordinea simbolică, iar omul trebuie să ajungă să-și cunoască propria lui dorință, și nu solicitarea „celuilalt”.

J. Lacan vede pulsivitatea morții drept o mască a ordinii simbolice care este exprimată prin vorbire, iar vorbirea este o solicitare de iubire. El definește Realul drept imposibilul de atins, nereprezentabilul, degradabilul, acel construct opus imaginarului (armonia pre-oedipiană), situat în afara ordinii simbolice (a Numei-Tatălui). Acest termen fundamental al teoriei lacaniene nu este deci, în nici un caz, sinonim cu realitatea, în măsura în care realitatea este tocmai ceea ce este reprezentat de ordinul simbolic al limbajului și ordonat de el. Realul este obiectul anxietății, simbolizat prin falusul castrat, desprins de corp de către ordinea simbolică. Realul „este pentru totdeauna ireductibil la simbolic, dar legat de el”, grație imaginarului (Larousse, 2006, p. 1006). Înnodarea celor trei registre reprezintă principiul însuși al dorinței umane. „Realul nu încetează să se scrie”, vorbind în continuare, acolo unde ordinea simbolică l-a făcut să tacă. Împreună cu imaginarul și cu simbolicul, Realul formează o structură.

Efectele Complexului Oedipian fiind reprimat și redirectionat în scopul instalării cu succes a socializării individului, ceea ce este reprimat în inconștient este considerat reprezentare. Această reprezentare funcționează ca imaginea „Celuilalt”, un sistem de dorințe pe care limbajul caută continuu să-l restabilească, dar nu reușește niciodată pe deplin și îndeajuns de satisfăcător. Omul învață să facă față acestui sistem de reprezentări, respectiv „Celuilalt”, pe două căi. În primul rând, trebuie să învețe să se recunoască pe sine și să-și construiască o unitate imaginară (faimosul stadiu al oglinzii), iar în al doilea rând, este obligat să intre în ordinea simbolică, unde să întâmpine solicitările „Celuilalt” în contextul reglator al ideologiei.

J. Lacan dezvoltă astfel o teorie a subiectivității ce vizează momentul intrării ideologiei în conștiința individului (considerat subiect, supus „Celuilalt”). Rezultatul este o provocare

directă lansată oricărei noțiuni de relație transcendențială între subiect și limbaj. Ceea ce are ecou în individ (subiect) este reprezentarea inconștientului, unde rezidă elementele instabile de limbaj anterior formării lor, ca o fantezie de coerență. Efectul este un continuu joc dublu de condensare și dislocare a producerii semnificatului. Acest joc dublu, această scindare este prețul pe care îl plătește subiectul (individul) pentru a intra în ordinea simbolică. Astfel, noțiunea de subiectivitate este privită ca o fantezie, fantasmă provocată de reprimarea elementelor instabile din care este alcătuit inconștientul.

Viziunea psihanalitică a lui OTTO RANK

Otto Rank nu este de acord cu soluția oferită de Sigmund Freud pentru rezolvarea Complexului Oedipian, respectiv cu acceptarea castrării. El propune, dimpotrivă, păstrarea falusului ca secret al succesului în viață. Acest concept se reflectă în clasificarea tipurilor psihologice pe care o aduce în teoria sa: **tipul productiv** este descris ca fiind cel mai evoluat.

Tipologia propusă de el este stabilită în funcție de gradul de succes al luptei pentru independență și al afirmării voinței cu care toți suntem dotați la naștere. **Tipul adaptat** este cel care a învățat să dorească în viață ceea ce alții l-au forțat și condiționat să dorească; în această categorie intră oamenii supuși în fața autorității și codului moral al societății, supuși datoriei, pasivi, submisivi, normali. Al doilea tip, numit **nevrotic**, dovedește o mai mare voință decât tipul adaptat, se dedică total luptei contra dominației exercitate din exterior, dar și din interior; adeseori, acești indivizi, nevroticii, extenuați de luptă într-atât încât nu mai fac nimic cu libertatea câștigată, sunt anxioși și se simt vinovați că manifestă atâta voință. Cel de-al treilea tip, **tipul productiv**, creativ, artistul, geniul, în loc să lupte cu sine, se acceptă și se afirmă pe sine așa cum este, creează un ideal și o nouă lume (v. cap. „Otto Rank” în Boeree, 2006. Disponibil la: Shippensburg University website <http://www.webspace.ship.edu/cgboer/percontents.html> [Accesat 11 august 2015]).

Între **METODELE TERAPEUTICE** acceptate în procesul de vindecare / cură a unui pacient se numără arta și conceptele regăsite în psihologia analitică și în psihanaliză, de **transfer** și **contratransfer** și de **imaginație activă** (v. Joan Chodorow, „Active imagination” în Papadopoulos, 2006, pp. 215-243; v. și Cambray și Carter, 2004). La Hortensia Papadat-Bengescu se observă aplicarea acestor tehnici de vindecare în poveștile câtorva personaje (v. Lenora, Adriana Praja).

Transferul este o noțiune introdusă de Sigmund Freud și Sándor Ferenczi³¹ „(între 1900 și 1909) pentru a desemna un proces constitutiv al curei psihanalitice prin care dorințele inconștiente ale analizandului privind obiectele exterioare se repetă, în cadrul relației analitice, asupra persoanei psihanalistului, pusă în poziția acestor diverse obiecte. (...) Din punct de vedere istoric, noțiunea de transfer își capătă întreaga semnificație o dată cu abandonarea de către psihanaliză a hipnozei, sugestiei și catharsis-ului.” (Roudinesco și Plon, 2002, p. 956). Transferul este considerat un instrument esențial în procesul de vindecare. (*ibid.*) Inițial Freud „înțelege transferul din unghiul unei deplasări de investire la nivelul reprezentărilor psihice” (*ibid.*). În analiză, ca și în hipnoză și sugestie, analizandul (i.e. pacientul analizat) îl pune inconștient pe terapeut într-o poziție parentală. Transferul are caracter repetitiv, el repetă fragmente din viața sexuală infantilă, transferând Complexul Oedip; în acest proces, nevroza originară este înlocuită în cură cu o nevroză artificială, așa-numită *nevroză de transfer*. Prin aceasta, pacientul ajunge să recunoască în mod conștient nevroza infantilă. Melanie Klein acordă noțiunii de transfer un sens mult mai extins: transferul reprezintă o repunere în joc (*re-enactment*), în cursul ședinței, a tuturor fantasmelor inconștiente ale pacientului. Pentru această psihanalistă, fantasma nu este doar expresia apărărilor mentale ale pacientului împotriva realității, ci manifestarea pulsioniilor. Și ea susține că transferul își are originile în aceleași sentimente de iubire, ură, culpabilitate, agresiune prezente în stadiile timpurii ce determină relațiile cu obiectele.

Contratransferul este reacția afectivă inconștientă a analistului la transferul pacientului, respectiv la inconștientul pacientului (analizandului). Relația transfer-contratransfer ce apare în cursul curei implică contradicții ce nu permit o analiză eficientă a subiectului dacă respectivele contradicții nu sunt rezolvate. Analistul are deci niște reacții subiective, proprii, pe care trebuie să le conștientizeze și, implicit, să le stăpânească. Unii autori consideră existența relațiilor de transfer și contratransfer ca nefiind specifică doar psihanalizei, ci oricărei relații între două persoane. Atitudinea recomandată – cea mai recentă, referitoare la soluționarea relațiilor de transfer și contra-transfer – este controlul și utilizarea propriului inconștient ca instrument de interpretare. (v. Roudinesco și Plon, 2002, pp. 174-176 și pp. 956-959; Gorgos, vol. I, 1987, p. 628).

Carl Gustav Jung consideră etapele psihanalizei asemănătoare cu etapele parcurse de alchimiști în căutarea pietrei filozofale. Pentru alchimiști, procesele chimice studiate reprezentau

³¹ Sándor Ferenczi (1873-1933), evreu polonez născut în Ungaria, psihanalist, teoretician al școlii psihanalitice și apropiat al lui Sigmund Freud. Absolvent al Universității din Viena, profesor de psihanaliză la Universitatea din Budapesta. A avut un rol important în dezvoltarea și evoluția psihanalizei: a colaborat cu Otto Rank, iar teoriile lor au dus, în timp, la conceptualizarea terapiei centrate pe client (v. psihologia umanistă a lui Erich Fromm și Carl Rogers); a influențat psihanaliști importanți de la Melanie Klein la Jacques Lacan; are un rol important în evoluția psihanalizei relaționale, dezvoltată în Statele Unite ale Americii.

– în interpretarea lui C.G. Jung – o aplicare în practică a evoluției inconștientului spre cunoașterea de sine. Pornind de la citatul alchimic care spune că *opus nostrum* (opera noastră, i.e. opera alchimiștilor) se realizează *per veram imaginationem et non phantastica* (prin imaginație reală, nu fantastică), Jung consideră imaginația o evocare (invocare) activă a imaginilor interioare ale sufletului. Psihicul creează realitate în fiecare zi, iar singura expresie ce poate fi folosită pentru a descrie această activitate este fantezia. Activitatea fanteziei creează realitate *ex nihilo* (din nimic). Psihicul constă din imagini, iar realitatea este construită și deconstruită prin imagini de către psihic. În acest sens, imaginația activă este un instrument de reparare și reconstruire (vindecare) a unor conținuturi ale psihicului. (v. Adams, 2004, p. 20).

DICTIONAR DE PERSONAJE LITERARE DIN OPERA HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU

ADRIANA Praja. Personaj principal în *Romanul Adrianei*. Profesoară de artă dramatică pentru studenții de la Conservator. Între elevi se află „o colecție de fiziologie interesantă, aproape lombroziană³²” (*Romanul Adrianei*³³, p. 183), un tânăr, poreclit de colegi „Melcu”, ce o fixează ciudat, cu ochi aprinși. Adriana se întreabă de ce ea, „cu făptura ei cenușie, cu părul ei castaniu, brumat de un reflex cenușiu, cu ochii ei cenușii cu privire plutitoare, cu surâsul palid, cu ceața de pe suflet și înfățișare, cu acea pojghiță de răceală care acoperea simțirile ei de orice fel, Adriana retrasă, topită în umbra discretă în care sta departe de zgomot și de lume, despărțită de ele prin ceva intangibil ca un fum, de ce tocmai ea, cea cu mișcări puține și parcă oprite în drumul lor, cu vocea învăluită chiar în sunetele cele mai tari, femeia asta cu tonuri stinse și sunet mat, de ce dezlănțuise furtuna sunetelor stridente pe coardele și tastele stricate ale acestei claviaturi bolnave?” (*id.*, p. 184).

Adriana are o stare de deprimare pe care lombrozianul Melcu o simte. Ea se simte speriată de capul lui lunguiet, de ochii lui ce luceau succesiv lumini și neguri. Adriana are o reverie prin care își închipuie că ea, „Adriana Praja din elita societății, soția prefectului dintr-o mare provincie, punctul de privire, de admirație și de invidie a șasezeci de indivizi care alcătuiau floarea parazitismului nobleței provinciale (...), cunoscută tuturor pentru că bărbatul ei era puternic și bogat, pentru că ea era elegantă și mândră, fugise într-o zi cu un oarecare necunoscut, mic slujbaș, mic muzicant, care cumula arta lui neîndestulătoare cu funcția modestă de impiegat la o bancă.” (*id.*, p. 186). Adriana își închipuie „scandalul trăsitor” (*ibid.*, p. 186) al fugii ei cu Milu Horăscu. Își închipuie absurd că cea care i l-a furat pe Milu este o fată de popă, o fată cu pălărie roșie, pentru că viața popilor este „ușoară și trândavă” (*ibid.*, p. 186). Fata nu este, desigur, nici fiica popii Călin de alături, nici a demnului părinte Ioachim.

³² Tipul lombrozian prezintă unele caractere somatice care sunt în acord cu o anumită degenerare de ordin moral. Potrivit lui Cesare Lombroso (1835-1909), medic și criminolog italian, delinvența este în raport direct cu anomaliile fizice. Prin extensie, lombrozian este un individ cu o înfățișare primitivă, monstruoasă și anormală (cf. <http://dexonline.ro/definitie/lombrozian>).

³³ *Romanul Adrianei* în Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii*, Antologie, postfață și bibliografie de Ion Bogdan Lefter, București, Editura Minerva, 1988, pp. 181-243. Toate citatele din acest articol trimit la această ediție.

Adriana continuă ora, predă mai departe Aida și comentează despre sclava neagră pe care falnicul Radames, histrionul, o preferase fiicei de faraon. Simte un dispreț enorm pentru Milu Horăscu. Își închipuie cum luaseră ei doi (Adriana cu Milu) separat același tren și locuiau de cinci luni împreună. El cântă, nedespărțit de artă, la flautul lui: „ea era steaua și el compasul obscur” (*id.*, p. 191). Adriana nu îl place fizic deloc. Se aflau într-o lume „inferioară numai prin distribuția nedreaptă a condițiilor sociale, prin in Justiția privilegiilor, superioară însă prin suflet și talent” (*ibid.*, p. 191). Meditează la oamenii dezmoșteniți, ce simt nevoia de a urca, iar cei privilegiați simt nevoia redempțiunii. Astfel se întâlniseră ei doi, Adriana și Milu. Fantasma ei continuă cu plata chiriei hotelului, numărarea banilor limitați pe care îi avea. Un profesor în vârstă o recunoaște. Ea merge să se angajeze. Își dă seama că romanul ei este o pseudo-iubire în care el este idealizat de distanță și pseudo-lumină. Când cântă, el redevine mirele mistic. Adriana se întreabă de unde a răsărit în reveria ei „fata popei”. Adriana se transpune în rolul de regină. Își închipuie cum un cortegiu de preoți îl condamnă pe erou (pe Milu) „pentru două femei!” (*id.*, p. 200), iar el, mai ieri erou luptător, acum nu se răscoală, „își încovoie capul sub puterea legilor mincinoase” (*id.*, p. 201). Dar Radames (Milu) se împotrivește, nu se lasă disprețuit, el merită mai mult, nu-i pasă de noblețe.

Ora se încheie, Milu Horăscu o așteaptă la ușă. Tocmai atunci trece o fată cu pălărie roșie, iar Horăscu pare plictisit. Adriana merge urmată de cei doi – Melcu și Horăscu.

Merge pe stradă prin mulțime, se gândește să o viziteze pe Dolly. Se răzgândește. Se simte obosită de zbuciumul ultimelor luni. Revine la gândurile ei despre ce va comenta opinia publică: divorț, fuga cu un derbedeu, că se făcuse artistă. Lumea are dreptate, el e un histrion, dar ea, ea nu fugise „pentru acela. Fugise de o lume întreagă!” (*id.*, p. 206). Dar nu vrea altă schimbare majoră, altă smulgere din *Rădăcini*, refuză dureri noi. Afară este frig, îi dau lacrimile: „două boabe se rostogoliră sub voal. (...) Două perle: Horăscu și fata cu pălărie roșie. Și ochii ei erau scoici cu mărgăritare!” (*id.*, p. 207). Este interpelată de o precupeață care o admonestează că nu-i merg treburile. Se așează pe o bancă. Observă că în jur e pustiu și un vagabond, „apaș bucureștean, amestec de mizerie și viciu, de suferințe fizice și perversitate morală” (*id.*, p. 208) o poate ucide. Îl fixează cu privirea, iar el se sperie de „ciudățenia ei, licărirea de bucurie din ochii ei” îl descumpănește (*ibid.*, p. 208). Vagabondul fuge de ea și privește înapoi de parcă s-ar fi simțit urmărit. Ea este dezamăgită că acela nu a vrut să o omoare. Ar fi vrut să se culce pe bancă. Frigul se ascuțise. „Toată viața din ea lupta cu acel frig” (*id.*, p. 209). Se ridică amorțită și reușește să ajungă acasă cu o trăsură care îi zdruncină creierii.

Servitoarea Aneta îi deschide, înțelege că stăpâna nu mănâncă. Puțin mai târziu observă că Adriana nu este deloc comunicativă. Adoarme veghind-o, cu o expresie de răutate pe față, supărată pe stăpână că nu i-a spus ce să facă. Adriana se simte ca „un muribund părăsit, în care

mai veghea pulsația nesimțită a vieții isprăvite” (*id.*, p. 211). Simte că moare și țipă. Aneta se trezește, observă spuma roșie de la gura Adrianei și fuge fără să privească înapoi și în acel moment Adriana cade ca o păpușă pe covor.

Adriana se trezește la spital, i se pare că o aude la căpătâiul patului, unde zăcea, pe bunica ei, singura care o striga cu numele de Ririna. Totul în jur este alb, răcoros. Adriana se simte de parcă s-ar fi trezit „într-o dimineață dulce de iarnă”, ca Frumoasa din Pădurea Adormită. Simte că „nu mai putea să zboare: aripile erau prea slabe” (*id.*, p. 213). În cameră, dincolo de fereastră, par nori de zăpadă. Totul este o lumină albă. O umbră albă se apleacă asupra ei, iar ea cere apă. „Nu era un corb. Era altă vietate din basmele zăpezei!” (*id.*, p. 214). Vrea lapte. „Renăștea dintr-un rău ale cărui ultime reziduuri arseseră în trupul ei în timpul lung al suferinței, și cenușa lor se amestecase cu cenușa întregii vieți consumate. (...) Capătă acum o sănătate și o conștiință nouă” (*id.*, p. 214). Medicul cu ochi negri și păr alb (deși e încă foarte tânăr), Dr. Sergiu, este cel ce o îngrijește pe Adriana și o ajută să își revină după congestia cerebrală. Febra cerebrală își urmasse cursul, iar privirea medicului devenea treptat „din posomorâtă, (...) meditativă, apoi luminoasă și calmă, și azi era blândă de tot” (*id.*, p. 216). Aneta este înștiințată de portar că un domn o căutase pe Adriana la două zile după internarea ei în spital, dar încă nu îi dă vestea Adrianei. Medicul o gonește pe servitoare din salon cu un ton violent. Medicul, fericit de vindecarea „miraculoasă”, este cuprins de o nouă teamă: „întâlnirea cu trecutul!” (*id.*, p. 218). Medicul nu cunoaște drama ei și simte că o primejdie necunoscută pândește, iar el nu o poate controla și preveni.

În salonul Adrianei sunt flori albe: liliac, crizanteme, și un trandafir. Infiriera observă că Adriana respinge mâncarea, tot ce nu e alb. Drept răspuns, toți o alintă pe Adriana. Adriana este doamnă, „diva sanatoriului” (*id.* p. 220). „Prezența medicului lângă ea se ceruse aproape permanentă. Capriciile boalei prelungeau ora vizitei. Un control constant era necesar (...) crize neprevăzute” apăreau. Alături, o femeie operată strigase că nu vrea să moară, că are copii. Când se vindecase, cei de la spital o opriseră acolo, să lucreze ca „lîngeră”. Convalescența lentă a Adrianei e invadată de un somn alb, diferit de cel obișnuit. Medicul devine interesat de obsesia ei pentru alb și crede în influența curativă a culorilor asupra moralului. Din nou Adriana își amintește de bunica ce o strigă Ririna. Adriana are impresia că s-a trezit dintr-un coșmar în care nu avea trup, ci doar cap, un cap „schingiuit cu fiare, înfipt cu cuie, spart, apoi scormonit cu degetele, târât pe pietre” (*id.*, p. 223). S-a trezit „o deșteptare asemeni cu legenda naivă și poetică a nașterii unei fecioare. Un basm în care un trup deplin pregătit pentru divina scânteie, dar încă neînsuflețit, atins pe pleoape, deschide ochii la viață” (*ibid.*, p. 223). Trecuseră șapte săptămâni de la accidentul vascular. Adriana pare să aibă o melancolie, o părere de rău că se vindecă.

Doctorului Sergiu i se comunică faptul că Adriana este agitată. El consideră schimbarea, dimpotrivă, un semn bun.

Adriana observă trăsăturile fizionomiei lui Sergiu. Adriana este cuprinsă de o roșeață, ca de valul unei manii – echipa de medici face gălăgie pe hol, apoi intră în salonul ei. Subalternul, Micu Donciu, o admiră pentru frumusețea ei. Constată că s-a însănătoșit, de vreme ce ea se supără că este deranjată de zgomot. Dar Adriana protestează. Medicul îi schimbă regimul alimentar. Ea refuză supele de carne, vrea doar piureuri albe și pufoase. La revizie, Sergiu îi spune că totul este bine. Adriana îi răspunde că în viscolul de afară vede „doi ochi mari și strălucitori”, o aude pe Scufița Roșie vorbind cu lupul, iar ea, Adriana, nu vrea să plece pe viscolul ăsta, nu vrea să se întâlnească cu lupul.

Adriana își amintește de Milu Horăscu, de Melcu, de directorului teatrului, de șeful biroului ministerului, de Dan „cel cu voie bună” (*id.*, p. 237), de „apaș”... Toți aceia din trecutul ei aveau rostul de a contribui la împlinirea voințelor destinului ei asemănător cu al florilor din grădină, spulberate brusc de o vijelie; vijelia nu atinsese însă alte flori, alte grădini.

Sergiu îi aduce o carte. Îi citește despre fiordurile norvegiene, poezie contemplativă, ca un „lied de caldă iubire” (*id.*, p. 238). Ea adoarme, i se pare iar că aude „Ririna”.

În spital o mamă este atât de recunoscătoare că Sergiu i-a salvat fiul de la moarte printr-o operație chirurgicală dificilă, dar reușită, încât trimite flori în toate saloanele, la toți bolnavii, iar medicului, în mod special, un paner aparte. Sergiu i-l dăruiește Adrianei.

Dr. Sergiu o ia în brațe, ridicând-o de la pământ. Ea îi spune că poate înțelege frumusețea acelei ierni, că o vede ca pe o primăvară. Apoi îi declară poetic iubirea ei, citându-l pe poetul norvegian din care citiseră mai devreme: „Era o grădină străvezie, țesută în substanța albă a gheței și halucinată de reflexele înfiorate ale luminei reci – deasupra ei soarele puna o dezmierdare care desfată privirea cu închipuirea nouă și pură a unui rai polar, peste care stăpânește o eternă primăvară albă” (*id.*, p. 243). Așteaptă răspunsul lui la o întrebare pe care nu știe să o exprime. Buzele lor aproape se ating. El își trece brațul ca pentru a sprijini o tulpină delicată, ce trebuie să suporte „cuvântul biruitor” (*ibid.*, p. 243). După ce se desprind din îmbrățișare, „ochii Adrianei, pescuitoarea de perle, erau scoici cu mărgăritare!” (*ibid.*, p. 243).

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Povestea Adrianei este o reprezentare a evoluției animusului ei cu ajutorul transferului și contra-transferului afectiv din relația pacient-medic.

Adriana a fost crescută de bunică. Are un complex matern de tip 4 (*apud* Jung). Ca bătrânii ce cresc copii, bunica i-a transmis Adrianei fricile și neîncrederea specifice vârstei ei. Adriana a crescut simțindu-se neprotejată de o figură paternă. Tatăl ei este fie o figură puternică, un om bogat și puternic (ca soțul pe care își închipuie că-l are), fie este absent și slab reprezentat.

Adriana a devenit profesoară urmând modelul masculin al tatălui ei puternic sau a împlinit idealul bunicii ei al cărei falus³⁴ este. Adriana este semnificatul bunicii ce i-a insuflat principiul Numele-Tatălui. La rândul ei, Adriana propagă acest principiu în relațiile sale cu semenii. Conștiința ei este obnubilată de animus. Imaginea tatălui fiind prea mare, intangibilă, nici un partener nu o poate reproduce: Adriana nu are încredere în Milu, pe Melcu îl desconsideră, pe Dan îl minimizează. Nimeni nu corespunde idealului ei contrasexual – fie că acesta i-a fost insuflat de bunica, fie că a existat în realitate. Totuși Milu o fascinează deoarece o frustrează prin gelozia provocată de fata cu pălărie roșie. Trădarea lui Milu o face să se simtă fără apărare. Ea se lasă ucisă de principiul Thanatos (și, prin extensie, de Numele-Tatălui) întruchipat de vagabond. Vagabondul poate fi înțeles și ca un fel de Milu ce nu îi poate oferi nimic. Animusul ei este sfârșat, fragmentat și lipsit de protecție: de aceea își amintește în spital de toți acei bărbați prezenți în viața ei obișnuită, care au acționat ca o vijelie distrugătoare a fragilității și frumuseții psihicului ei. Precupeța ce o interpelează brutal este o reflectare a umbrei Adrianei, contaminate de animus. În momentul anterior transferului ei afectiv pe Dr. Sergiu, animusul ei a asimilat deja primele două stadii: Tarzan, Alexandru Macedon. Al treilea stadiu este reprezentat de preoți, profeți, învățători, vindecători, iar al patrulea de prototipul Gandhi. Tanti Liza, bunica, ilustrează arhetipul Marii Mame din psihicul Adrianei. Adriana are o maturitate psihică. În spital ea renaște, trăiește experiența Crăciunului, când în psihic se naște un nou conținut, conștiința ei este ca un copil nou-născut/o fecioară, din asimilarea animusului inconștient, fărâmițat. Prin relația cu medicul, Adriana face trecerea la stadiul al treilea și chiar al patrulea de animus. El o ridică în aer, îi salvează viața, arătându-i raiul acelei ierni – el este cel atotputernic, iar ea se simte slabă în fața lui și protejată de el. Acum Adriana nu mai poate proiecta un animus fărâmițat pe parteneri inferiori ei, pe elevii ei, pentru că nu ea este cea mai puternică persoană din viața ei, ci el, Sergiu. Transferul și contratransferul din relația Adriana – Sergiu corectează așadar, animusul Adrianei, corectează complexul Fedra și oedipul inversat din care au decurs toate celelalte complexe (inclusiv complexul Diana). Transferul îi favorizează, de fapt, Adrianei, realizarea Sinelui, completitudinea.

Nu este clar cum se termină relația dintre cei doi, dacă rămân împreună sau nu. Lacrimile ei, ce cad ca și altădată (când îi simbolizează pe Milu și pe fata cu pălărie roșie), și capul ei lăsat în jos par o reacție la primirea unui răspuns negativ din partea lui Sergiu. Chiar dacă cei doi nu

³⁴ Termenul de *falus* a generat noțiunile de *stadiu falic de dezvoltare psihică* și pe cea de *fixație falică*, cu extensiile de sens referitoare la *personalitate falică* și *femeie/mamă falică*. În primul stadiu de dezvoltare, în stadiul oral, copilul se poziționează în rolul de partener (falus) al mamei sale (Gorgos, vol. II, 1988, pp. 159-161). J. Lacan a reactualizat termenul și i-a dat o nouă dimensiune: aceea de semnificant al dorinței. Inițial termenul este evocat în calitate de „falus imaginar”, apoi ca „falus al mamei” și ulterior ajunge la ipostaza de „falus simbolic”. (Roudinesco, Plon, 2002, p. 266).

rămân împreună, iar Adriana trebuie să accepte acest lucru, vindecarea la nivel psihic are loc, deoarece în psihicul ei s-a creat un nou prototip de imagine contrasexuală. Psihicul ei este unificat prin realizarea Sinelui.

Hortensia Papadat-Bengescu a ales numele personajului Adriana (derivat din grecesul „andros”) ca pentru a ilustra complexul patern al acesteia. Prin desprinderea de Sergiu, Adriana se desprinde din Oedip. Transferul ei afectiv pe Sergiu a simbolizat repararea complexul ei prin etapele: tatăl absent (Milu Horăscu etc.), atașarea de tată (Sergiu), desprinderea de tată (Sergiu).

Prin refuzul cărnii și a culorii roșii, Adriana refuză condiția de Scufița Roșie („fata popei” cu pălărie roșie este mâncată de lup), de Madona (din *Rădăcini*) ce sângerează și este sacrificată pentru „fiii” ei. (Adriana se situează în opoziție cu hemofilica Madona. Ea își reprimă sentimentele, sub primatul rațiunii). Atacul cerebral ar fi putut-o ucide definitiv, iar ea caută, subsecvent evenimentului, doar albul. Albul este o non-culoare, purificatoare, ce integrează toate nuanțele spectrului luminii. Respingând roșul, Adriana respinge viața, condiția de femeie. Soarele luminează peste albul înghețat, dând impresia de primăvară. Adriana pășește dincolo de „castrare” și devine un om complet. Acel tip de animus pe care Adriana îl are anterior transferului afectiv pe Dr. Sergiu este numit în psihologia analitică și *Sol Niger* (*Soarele Negru*) (cf. Marlan, 2005; v. Von Franz, 1980 și Henderson; Sherwood, 2003). Obsesia Adrianei pentru alb își poate avea proveniența și în scopul curativ de a contracara acest soare negru atotstăpânitor.

Contra-transferul lui Sergiu asupra Adrianei: „Natura în acea gingașă spoliare îi punea parcă problema divinității. Dogma lui, de preponderență a omului asupra întâmplărilor lui și de forță pozitivă, părea că suferă atingerea blândă, dar strălucitoare a terenului providențial. Trupul acela fragil, azvârlit pe umărul lui (...) trupul acela îndurerat și apoi înviat, nu-i mai apărea ca obiectul unor împrejurări pozitiv determinate, ci ca un simbol gingaș și viu al rugăciunii uitate pe care muma lui i-o spunea când era copil. Spiritul lui era strunit ideilor științifice, nu mai putea accepta legenda naivă a credinței, dar sensul naturei se lărgea dincolo de limitele cunoașterii celei mai vaste, spre un orizont infinit, în care forța celui mai tare cuget se dizolvă. (...) Se gândi atunci la misterul organic care adaogă substanței palpabile una impalpabilă, la ponderea aceea intangibilă care după legi nedezlegate se împrumută făpturei sau se retrage după o problemă a circulației sângelui legată de procesul funcțiilor psihice.” (*id.*, pp. 242-243).

Înainte de experiența citirii poeziilor și a îmbrățișării celor doi (ce materializează transferul și contra-transferul), Adriana se teme de animusul ei canin și de instinctele ei (i.e. se teme de lup ca Scufița Roșie). Sergiu a îngrijit-o, i-a dat de mâncare și s-a întrebat singur, ca servitoarea Aneta: *acum ce facem?* Ridicarea de la pământ după ce ea și-a primit afecțiunea, îmbrățișarea și posibilul sărut contrabalansează animusul Adrianei. Adriana este conținută de cel

puternic și nu se mai teme de „viscolul” de afară. Ea are acum putere să accepte peisajul hibernal și aseamănă frumusețea acestuia cu cea a primăverii, a renașterii.

Sergiu pare să întruchipeze stadiul patru de animus, Gandhi, prin acțiunea transformatoare a verbului ce ia locul acțiunii, prin fermitatea spirituală, prin receptivitatea la ideile noi, creative ce dau un sens nou existenței. De exemplu, este receptiv la conceptul de terapie prin culori și împlinește dorințele pacientei, oferindu-i hrana cerută; de asemenea, Dr. Sergiu aplică în practică terapia prin transfer și contra-transfer ce era la modă în epocă. Jung o practica exact în acest fel, dar anterior, Freud, Bleuler³⁵, Charcot³⁶ avuseseră cazuri similare de vindecări prin transfer.).

Ca și în cazul dascălului Gore și al Anetei Pascu, și la Adriana se observă efectul curativ rapid, considerat de cei din jur miraculos și neașteptat, al transferului afectiv pe medic (vindecător) asupra fizicului, nu numai asupra psihicului pacientului.

ANETA PASCU. „Fata din Vaslui”³⁷ (*Rădăcini*, în Papadat-Bengescu, vol. II, 2012, p. 301), fiică a portărelului³⁸ Niță (Vasile Pascu), soră a magistratului Tică (Coti) Pascu, protejată lui Nory. Nory o cunoaște la un dispensar, unde Aneta venise cu mâinile degerate. Aneta, prea mică de înălțime – sugerând faptul că „o putea domina” oricine (*id.*, p. 302) – avea obraji supti, deși de la natură erau croiți rotunzi, părea foarte prostuță, supusă, cu „umeri milogi, încovoiați înainte” (*id.*, p. 337). Deși mică precum o bijuterie, dădea impresia de persoană greșit construită, „dezorientată, ca și cum s-ar fi pierdut de mamă-sa, cu un curaj al disperării” (*ibid.*, p. 302).

Fuge la București pentru a deveni studentă, dar nu are bani să se înscrie la Universitate (pentru plata taxelor corespunzătoare studiului și a căminului), deoarece părinții pregătiseră pentru ea altă soartă: când ea le comunică dorința ei de a merge la București la studii, tatăl o bate, iar mama nu îi ține partea, așa că Aneta fuge de acasă. Să meargă la Universitatea din București numai Coti, născutul de sex masculin, avea permisiune și susținere de la părinți, în timp ce Aneta ar fi trebuit să termine o școală profesională și să se mărite. Prin urmare, Aneta

³⁵ Paul Eugen Bleuler (1857-1939), psihiatru elvețian, creator al termenilor de schizofrenie și autism, director al faimoasei clinici din Burghölzli, unde C. G. Jung i-a fost elev, a reformat tratamentul nebuniei și a introdus conceptele freudiene în cunoașterea psihiatrică. (Roudinesco și Plon, 2002, pp. 117-120)

³⁶ Jean-Martin Charcot (1825-1893), medic și neurolog, al cărui nume este inseparabil legat de istoria isteriei, de hipnoză, de începuturile psihanalizei. (Roudinesco și Plon, 2002, p. 155)

³⁷ În continuare, în această lucrare, toate citatele sunt preluate după Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. I, II, III, Ediție coord. de Gabriela Omăt; Text îngrijit de Eugenia Tudor Anton (vol. I) / Text îngrijit de Viviana Șerbănescu (vol. II) / Text stabilit și note de Gabriela Omăt (vol. III); Note și comentarii de Eugenia Tudor Anton și Gabriela Omăt; Studiu introductiv de Eugen Simion; București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Academia Română, 2012.

³⁸ Funcționar public însărcinat cu notificarea actelor de justiție și cu executarea sentințelor judecătorești. (Sursa: www.dexonline.ro, Dicționar Șăineanu, ed. a VI-a, 1929)

ține morțiș să facă liceul și apoi Universitatea din București. „Aneta era ea însăși în rivalitate cu fratele ei Tică, mai mare mult ca ea și mai iubit și care, firește, era dus de mult la București.” (*id.*, p. 444). Interesul Anetei pentru București fusese suscitată și de discuțiile secrete ale unor musafiri de vacanță ale mamei ei, ce mergeau în București o dată pe an, discuții la care ea nu era lăsată să asiste. Ajunsă în Capitală, Aneta venera și scândurile putrede pe care călca.

Coti, văzând-o fugită de acasă, nu a vrut și/sau nu a reușit să o ajute prea mult. El nu-i luase partea, de altfel, niciodată: în copilărie, contribuia, alături de tată și de mamă, la bătaile administrate Anetei, care, în viziunea lor, nu făcea nimic bine. Coti îi comunică Anetei dorința lui de a nu mai fi contactat de ea, iar reacția Anetei, venită parcă din inconștient, este aceea de a risca să fie călcată de un automobil. Din când în când, totuși, mama îi trimitea bani fără știrea tatălui ei și chiar și Coti o mai ajuta financiar. Sumele erau însă foarte mici, de vreme ce fata suferea continuu de foame și de lipsa unor haine adecvate în funcție de anotimp sau demne cel puțin. Locuia într-un cămin, unde Coti o ajutase să se instaleze, apoi i se ordonase, ca unui bărbat adevărat: „Descurcă-te!” (*id.*, p. 311). Nu știa nici măcar unde locuia Coti, îl căuta mereu la Palatul de Justiție, dar și acolo îi interzisese Coti să-l viziteze. Și-a jurat să nu-l mai contacteze, dar, în acel moment, în mintea ei a încolțit, din lipsă de soluții, ideea sinuciderii: „Va fi ucisă și cu atât mai bine! Ucisă de urlet, de goana motoarelor, ucisă de stridența fluierăturilor... Va muri de o moarte nobilă, superioară, ce o va deosebi de cei ce trăiau și mureau mărunt, josnic, în fundul provinciei (...) azi moartea ei o închipuia *voită* (...) I se împăienjeneau ochii, de foame, amețea încă mai mult (...) unde să se ducă?” (*id.*, p. 575). „Se simțea pretutindeni umilită. Ce făcuse?... Vroise să fie studentă! O tratau ca pe o hoată, ca pe o criminală!” (*ibid.*, p. 311). Nory îi dădea din când în când să mănânce, dar Aneta, din demnitate, se prefăcea de multe ori că nu-i e foame, cu toate că era permanent flămândă. La cămin se jena să se dezbrace și să se îmbrace de față cu colegile, pentru a evita posibile șicane. Acest comportament evitant cu timpul se amplifică: de la trezirea foarte devreme, înaintea tuturor, la cămin, și revenirea după ora de stingere, până la plecarea definitivă din cămin. Pentru a-și păstra imaginea respectabilă, recurgea la minciună, laudându-se cu rudele ei, cu banii ei: împarte colegelor bomboane spunând că le-a primit cadou de la o doamnă doctor, când, de fapt, le cumpărase din banii proprii, pentru a merge într-o vizită. Bomboanele erau un lux după care toată lumea tânjea, dar care era privit cu ochi răi de intendentă. Aneta păstrează ca pe un bun de preț cutia de bomboane și depozitează în ea obiecte personale. Deși flămândă, nu mergea să ia masa la cămin, pentru a se lăuda că a mâncat cu Nory, protectoarea ei. O colegă, Yolanda Bunesco, i-a dăruit o eșarfă de mătase, dar Aneta a fost nevoită să o vândă pentru a cumpăra mâncare. „După atâtea luni, Aneta vedea încă totul cu spaimă și admirație. Escapada ei o socotea a fi o cruciadă, Bucureștiul un paradis, locuitorii lui,

făptuiri miraculoase, pe ea (i.e. pe Nory, nota mea) o asemuia cu providența...” (*id.*, p. 339). „Totuși (...) (Nory, nota mea) o simțea candidată la șomaj, la naufragiu... Epavă!” (*ibid.*)

Aneta, „un șoricel care roade din foamea curiozității” (*id.*, p. 322), „avea memorie, o memorie pe care însă refuzase să o folosească la învățătură. Nu vroise să învețe la profesional ca să iasă brodeză, sau croitoreasă, sau chiar profesoară de lucru. Breasla profesorală n-o putea suferi din pricina necazurilor ei de elevă proastă; nici funcționară n-ar fi vrut, deoarece mama ei disprețuia funcționarele de la tribunalul din Vaslui, iar tatăl ei, portărelul, le plângea: Bietele funcționare! îl auzise adesea.” (*id.*, p. 441).

Aneta își petrece zilele cutreierând străzile, plimbându-se cu tramvaiul și luând mese cu Nory în oraș sau acasă la aceasta. E chinuită de gândul sinuciderii, ca un șantaj pentru a-i determina pe cei din familia ei să o sprijine.

La cămin, Aneta crede că Yolanda Bunescu este o protejată și o lingusește pe oponenta acesteia, Corina Beiu, „ca o sfidare către Yolanda, care era indiferentă și încrezută”, pentru a „provoca o rivalitate” (*id.*, p. 456).

Inițial, evaluează ideea de căsătorie prin prisma familiei ei de la Vaslui. În această perspectivă, soțul nu putea fi decât „egoist și pretențios” (*id.*, p. 507), ca tatăl ei sau ca Tică. Brusc, după ce îl cunoaște pe Dr. Vasiliu (Caruso/Caro), înțelege că e prost îmbrăcată și e tratată fără respect tocmai din această cauză. Începe să-l caute pe doctor pe coridoarele și în sălile de la Universitate.

Ajunge în cele din urmă să fure o chiftea de pe o dugheană de la Iancu, de foame. Se simte din nou umilită de propriul ei gest și de arsura pe care i-o provoacă înghițirea chiftei.

După ce o caută disperată de mai multe ori pe Madam Mari, moșica Siei, o găsește, în sfârșit, acasă și îi cere să o primească în gazdă. Moșica Mari găzduise cândva și pe Coti, iar Coti o adusese tot la ea, prima dată, când fugise de la Vaslui. Mari, din nostalgie pentru fetița ei moartă, dar și din singurătate și din lipsă de venituri – clienții nu mai apelau la moașe, ci la medici –, o ia în gazdă și o ospătează cu generozitate. Plecarea Anetei din cămin, fără explicații, sperie pe colegile ei de acolo, care îi anunță pe Coti și pe Nory. Aceștia o caută, dar nu știu unde s-o găsească. În gazdă la Mari, Aneta află povestiri despre Lică și se îndrăgostește de el, făcându-și despre acesta o imagine idealizată, de iubitor al Femeii de orice fel. După două luni de ședere la moșica Mari, pleacă din nou pe străzi, pentru că o mințise pe Mari că fratele ei Tică îi va achita chiria.

Aneta îi povestește lui Mari despre familia ei de la Vaslui, despre faptul că tatăl ei „iubea mai mult pe Coti” (*id.*, p. 617), care „era și preferatul mamă-si” (*ibid.*, p. 617). Pe de altă parte, Aneta își amintește că tot Coti era cel ce o apăra câteodată în fața părinților ei, deși, de multe ori o bătea și el, în plus. Aneta, care avea chipul „urât, gura fără formă, dinții strâmbi” (*id.*, p. 619),

o admiră pe Mari pentru frumusețea ei, dar crede că „bărbații nu vor frumusețe” (*ibid.*, p. 619); nu știe ce vor, în schimb subiectele de conversație legate de nașteri, moșit, avorturi, povestirile amoroase cu sărutări și rendez-vous-uri îi provocau „repulsie fizică” (*ibid.*, p. 618), ea având o „pudicitate maladivă pentru tot ce privea direct trupul” (*ibid.*, p. 618). Mama ei, la Vaslui, „o bătea ca să se spele și să se pieptene. Aneta fusese odată eliminată din școală pentru murdărie fizică incorijibilă” (*id.*, p. 622). Rememorarea acestor detalii este provocată de Mari care o întreabă dacă ea nu dă nimic la spălat. Lui Mari, Aneta îi părea leneșă, dezordonată, haimana.

Începe să hoinărească obsesiv prin cinematografe, pe străzi, cu pantoful stâng rupt, în căutarea lui Lică; la cinema intră chiar fără bilet, furișându-se alături de alte persoane, sperând să-l reîntâlnească pe tânărul ce și-a atins odată piciorul de ea în sală și despre care ea și-a închipuit că e Lică. Într-o zi, când Mari îi dăduse ultimatum pentru plata chiriei și Aneta îl căuta exasperată pe Tică, s-a întâmplat ca Lică să treacă pe la Mari și să-i sărute Anetei mâna și obrazul. Ea s-a ferit ca o sălbatică, după cum descrie Lică. Simte ca și cum trupul ei devine două trupuri diferite, percepe sărutul ca o arsură pe obraz și își închipuie că, din acel moment, are un amant. În căutarea de soluții pentru plata chiriei, îi vine în minte modul în care a fost maltrată și bătută de intendentă la cămin, cu o seară înainte de plecarea la Mari. Se gândește cu emoție la tatăl ei, din cauza lipsei de sprijin și de apărare pe care o resimțea. În altă zi – când Aneta asculta la ușă, în casa lui Mari, povestirile lui Lică despre Tana, Elena și însărcinata Mika-Lé –, a fost descoperită după ușă și luată de gușă. Reacția ei, de această dată, o migrenă. A doua oară, Lică o ia din nou de gușă, iar ea simte un spasm nervos în gât. Și din nou migrenă. Data următoare Aneta își ia inima în dinți și îi face ea ochi dulci lui Lică, reproșându-și primele reacții, „de sălbatică”. Lică îi făcuse, la rândul lui, avansuri gândind (în felul lui caracteristic) că poate face rost de niște bani.

Aneta se autoconvinge că trebuie să își asume o identitate de femeie ușoară și, prin urmare, dorește să își cumpere și ea o pălărie roșie ca a fetelor de la colțul străzii Știrbei. Ajunge chiar să le însoțească pe acestea într-un restaurant și este la un pas de a intra în rândul lor, când este salvată de Tică, întâmplător.

Poliția o arestează pe Aneta din cauza unui incident în tramvai, unde s-a crezut că este prostituată. Nory este înștiințată de poliție în legătură cu acest incident, iar ea o duce la medic, la Caruso, pentru a scoate un certificat prin care să dovedească virginitatea fetei, ca să o scape de poliție. Aflăm aici că frotteurismul³⁹ masculin era categorisit drept „un simplu ciupit” și era minimalizat, ignorat, în timp ce o femeie frotteur era de două ori umilită: prin alertarea poliției și

³⁹ Termen francez folosit pentru cineva care găsește plăcere (erotică) în a se freca de o altă persoană care nu este interesată de o asemenea interacțiune.

prin obligația de a-și dovedi „cinstea” cu un certificat adus de la medic. Aneta este o victimă, atât acasă, cât și în societate, o ființă mutilată prin practicile de discriminare a femeii.

Ca și Nory, Aneta trăiește o experiență de profeție autoîndeplinită⁴⁰: Nory fusese catalogată în copilărie drept rău crescută, iar Aneta drept „soi prost” (*id.*, p. 572, 585, 598); odată devenite adulte, amândouă au fost catalogate din nou așa. Atât Aneta, cât și Nory se simt trădate de mamele lor care se dau de partea tatălui, reprezentantul puterii și al autorității, conținătorul relației de cuplu (*apud Jung*).

După ce se trezește la ușă cu poliția din pricina Anetei, Nory mai are o surpriză: tatăl Anetei vine de la Vaslui și, umil, lăcrimând, îi dă vești despre „cura de lapte”⁴¹ (*id.*, p. 758) administrată Anetei la Vaslui, și despre „nebunia” ei, ce se manifesta prin friguri, călduri, vedenii, prin faptul că îi făcea ochi dulci tatălui său, îi întindea gușa (ca lui Lică)... (fata „se fââie, se-nvârte, se strâmbă, face cu ochiu’, râde (...), se gușează, se gudură” (*id.*, p. 762), face „nururi” (*ibid.*, p. 763) lui Niță). [Mama Anetei reacționa furioasă, o bătea, o alunga, iar fata stătea ascunsă ore întregi de frica mamei.] Portărelul Niță venise la București să o roage pe Nory să îi ia fata la ea acasă o perioadă, iar Nory acceptă.

După întâmplarea din tramvai, Aneta are o „lacună a memoriei” (*id.*, p. 774) referitoare la evenimentele cu Lică și mai ales la scena din tramvai. Mutată la Nory, iese din nou pe stradă, se suie din nou în tramvai și re-înscenează întâmplarea pentru a repara, pentru sine, povestea degradantă prin care trecuse. De data aceasta, pretinde că are un logodnic și un bărbat a jignit-o prin atingere în acel mijloc de transport. După această scenă, coboară înainte de stație chiar, imitând voltija elegantă a conductorului, sare din mers din tramvai și este percepută ca o „prepeliță șchioapă”⁴² (*id.*, p. 812). Ulterior se întoarce la Vaslui, unde tatăl îi acordă permisiunea de a locui în camera mult invidiată a lui Coti. Tot el îi poruncește de astă dată soției lui, răstit, să aibă grijă de fată. După o vreme, Aneta se întoarce la București alături de tatăl ei, într-o scurtă vizită (Niță Pascu se temea să o lase singură acasă, doar cu mama ei) și trece pe la Nory pe acasă. O găsește pe Nory zăcând de o săptămână cu febră, se sperie când o vede în pat și, în mintea ei, crede că ea a omorât-o, că ea e vinovată de răul lui Nory. Urcă din nou în

⁴⁰ Profeția autoîndeplinită se referă la acei subiecți care cred că li se va întâmpla un anumit lucru, iar acel lucru se întâmplă, de fapt, datorită credinței lor (convingerii lor interioare), care conlucrează inconștient la realizarea acelui lucru. (Lucrul respectiv nu s-ar întâmpla fără credința subiectului în acel lucru.)

⁴¹ Metodă terapeutică aplicată în popor „pacientului” ce trebuia să se reîntoarcă la paradisul primar, când, în brațele mamei, sugar, bea lapte și era fericit. Aplicarea pare o ironie pentru cazul Anetei, dar și al lui Ghighi, deoarece aceste două personaje duceau lipsă exact de afecțiunea maternă, de o viață întreagă, iar o cură de lapte nu avea cum să suplinească afecțiunea maternă ce le era refuzată de obicei până atunci și urma să le fie refuzată și în viitor.

⁴² Cei ce o percep ca pe o „prepeliță șchioapă” fac, inconștient, un fel de „profeție” pentru viitorul accident, în care Aneta își rupe piciorul și rămâne, ca urmare, șchioapă pe viață.

tramvai, fericită că a scăpat din temnița de la Vaslui. Cu un buchet de flori în mână, nu scotocește prin poșetă după banii pentru bilet, de teamă că s-ar putea scutura petalele florilor. Când taxatorul ajunge în fața ei, ea se vede nevoită să împartă florile și își justifică gestul spunând: „Nu face nimic! Sunt de la logodnicul meu! De la logodna mea!” (*id.*, p. 848). Apoi caută banii în poșetă, dar nu poate răspunde unde merge, pentru ca taxatorul să știe ce sumă să-i încaseze pentru bilet. Întrebarea referitoare la destinație îi pare amenințătoare, o răzbunare, pentru că nu i-a dat flori și watmanului, așa că singura scăpare pe care o întrevădea ca să iasă din această situație era să fugă, să sară din tramvai. Rochia ei nouă, gri, la care visase tot anul cât se chinuise flămândă pe străzile Bucureștiului, se agață în ușă, iar ea își rupe piciorul stâng.

După acest accident, prozatoarea ne anunță că Aneta „își revenise în minți” (*id.*, p. 919). Caro (Caruso) crezuse că Aneta se va vindeca de isterie⁴³ după inițierea în viața sexuală, dar șocul accidentului adusese Anetei o nouă privire în ochi, „lucidă și tristă, alta ca cea dinainte...” (*id.*, p. 920). Caro și colegii săi reușesc să salveze piciorul Anetei – cea cu „privirea de câine bățut” (*ibid.*, p. 920) – care va merge cu o proteză. Tatăl său îi comandă la tâmplar un dispozitiv din lemn („o catedră”) cu ajutorul căruia Aneta putea să vadă mai bine în stradă. Astfel, Aneta se întoarce la ocupația mamei sale, aceea de a sta cu ochii pe geam toată ziua.

Dr. Caruso, cel iubit de toți, pleacă, iar Nory se îngrijorează de cum va reacționa Aneta când va afla acest lucru.

Autoarea romanului pare să schițeze, în legătură cu Aneta, ideea că este posibil ca ea să se fi născut dintr-un adulter al mamei sale. Aceasta fusese descoperită de soț singură cu un ofițer în cameră, dar nimic indecent nu părea să fi avut loc. La ideea adulterului contribuie și Coti când spune că Aneta nu seamănă cu niciunul dintre ei, cei din familie. Faptul că Niță Pascu era prezent de fiecare dată când venea moașa pentru avorturile soției sale este încă o dovadă a neîncrederii sale în soție. Observăm că autoarea renunță aici la reflectori și intervine în text cu argumente pentru a arăta că Aneta preluase comportamente rele de la ambii părinți, contrazicându-l de fapt pe Coti. Hortensia Papadat-Bengescu nu precizează – intenționat, probabil – momentul descoperirii flirtului mamei Anetei cu ofițerul, pentru a sugera cititorului că odrasle ca Aneta pot exista în orice cuplu, chiar dacă nu există adulter.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Cu statura ei mică, Aneta se vede nevoită să accepte poziția de învins, de om dominat, pentru că s-a născut cu un psihic fragil, sensibil, care, pe deasupra, a mai fost și traumatizat. Sensibilitatea ei ne este indicată de autoare și prin orientarea ei către Facultatea de Litere. Aneta nu se înrăiește, nu devine o luptătoare drept consecință a bățăilor părinților, deoarece nu posedă

⁴³ C. G. Jung menționează cazuri de manifestare a isteriei sub forma împlinirii dorinței – noțiune freudiană – pentru „delirurile femeilor nemăritate, care conțin logodna, nunta, coitul, sarcina și nașterea”. (Jung, 2003, p. 92)

un temperament înăscut care să-i permită acest lucru, ci, din contra, devine și mai fragilă. Reacțiile ei de apărare constau în paralizie fizică și în fugă (nu în atac, cum este specific luptătorilor, celor victorioși).

Traumatizată pe tot parcursul copilăriei, Aneta proiectează⁴⁴ persecuțiile părinților asupra altor femei cu care ea ajunge să interacționeze în diferite circumstanțe: se simte în competiție cu femeile ce dețin putere și, prin urmare, o pot vătăma, cum este cazul mamei ei. Pentru ea, mama este asimilată cu „sânul”⁴⁵ rău și cu lipsa⁴⁶ acestuia (*apud* Melanie Klein). Flashuri de persecuție sunt proiectate asupra lui Nory, protectoarea ei; asupra premiantei clasei, colega ei de școală, care alege profesia de profesoară de lucru, în timp ce ea merge la Universitatea din București; asupra Yolandei Bunesco. Ca și mama ei, colegele, „pe ea, pe Aneta, nu o luau deloc în seamă” (*id.*, p. 317). Pe Nory o minte că are o situație bună și se laudă în fața ei din pricina obișnuinței pe care relația cu mama sa o crease. Ea nu putea avea încredere în propria ei mamă, nu-i putea spune adevărul fără a fi pedepsită și nu o putea impresiona decât cu lucruri „pozitive”. Cu mama ei, Aneta este în competiție pentru bărbaii familiei (pentru tată, pentru Coti), iar această competiție este inițiată și predată ei de către mamă, care încearcă nu doar să o transforme în membrul omega al întregii familii, să o plaseze pe ultimul loc, al patrulea, în ierarhia familială, ci și să o înlăture de-a dreptul, anihilându-i identitatea. Cu bărbaii Aneta nu este în competiție, deoarece nu are o identitate masculină, care să-i dea convingerea / încrederea că, la o adică, i-ar putea învinge. Aneta invidiază puterea mamei sale și nu acceptă să se supună față de Numele Tatălui (*apud* Jacques Lacan) (ceea ce echivalează cu „invidia de penis”, în terminologia psihanalitică). Aneta este deja castrată, prin poziția care i se dă în ierarhia din familia sa și prin tratamentul ce-i este administrat, nu numai prin sexul pe care îl are.

Aneta pare să trăiască o experiență de schizoidie ce se declanșează în perioada studenției, ca majoritatea cazurilor de acest fel, pe filieră ereditară. Cauzele scindării⁴⁷ pot fi, desigur, mult mai vechi și se datorează, în genere, mesajului dublu, – de ură și iubire aparentă – alternativ și/sau concomitent, dar predominant de ură, transmis de mamă când Aneta se afla la o vârstă

⁴⁴ Proiecția este un termen din psihologie folosit pentru a desemna atribuirea inconștientă a caracteristicilor cuiva asupra unei (alte) persoane sau lucru (incluzând emoții, atitudini, dorințe). În același timp, cel de la care pleacă proiecția neagă sau respinge acele trăsături la el însuși.

⁴⁵ Sânul este unul dintre cele patru fragmente ale „obiectului a” (*apud* J. Lacan): „obiectul sugerii (sânul), obiectul secreției (fecalele), vocea, privirea”. (Larousse, 2006, p. 835). Melanie Klein separă obiectele în bune și rele. Mama (sânul) poate fi bună și rea (falică), ea oferă sau refuză împlinirea unei dorințe a copilului. (*ibid.*) (A se vedea și Gorgos, 1989, p. 19)

⁴⁶ Termen pus de J. Lacan în legătură cu dorința. Lipsa cauzează dorința. Lipsa își are originea în castrarea simbolică, într-o privare reală sau într-o frustrare imaginară. (Evans, 1996, p. 98)

⁴⁷ Erich Neumann, urmaș al lui C.G. Jung, atrage atenția asupra faptului că relația mamă - copil trebuie să prevină „splitarea” unității personalității în părți antagonice. Dacă aceasta se produce, se ajunge la izolare, neîncredere în lume, subiectivism în judecarea celorlalți, panică în perceperea mediului. (Rowland, 2008, p. 90)

fragedă. Intervențiile foarte severe de disciplinare a sfincterelor în faza de dezvoltare anală, în jurul vârstei de doi ani sau mai devreme, în faza orală – cu cât mai devreme, cu atât scindarea este mai devastatoare – pot declanșa, de asemenea, schizoidie în psihicul copilului. Tot în această linie de investigare a schizoidiei se arată că, în copilărie, mama a arătat scârbă pentru copil, l-a respins, nu i-a acordat atenție și grijă. Putem deci presupune că Aneta a reprezentat o sarcină nedorită pentru mama sa. În sprijinul acestei idei vine repulsia Anetei pentru baie. Ea își urăște corpul și își acceptă mizeria ca măsură reparatorie, de supraviețuire, ca reacție împotriva mamei sale, care nu a iubit-o ca atare și în plus i-a transmis mesajul că nu este îndeajuns de bună, îndeajuns de deșteaptă, de disciplinată, de curată etc. Aneta are un complex de inferioritate, legat de corpul său, complex pe care îl refulează, pentru a supraviețui: nu se dezbracă în fața nimănui; crede că, dacă ar avea haine frumoase, ar fi considerată frumoasă, deci și acceptată; știe că nu este, ca Mari, „frumușică”, dar nu invidiază frumusețea altor femei și crede că bărbații caută altceva decât frumusețe la femei.

Invidia ei este provocată de ceea ce i-a fost confiscat / refuzat, de obiectul frustrării ei: i s-a respins statutul de favorit în familie și, în schimb, a fost marginalizată, exclusă. Ea nu este invidioasă pe femeile frumoase fizic (ca Mari), deși înțelege că este urâtă prin oglinda interpretărilor celorlalți oameni. Nu este invidioasă, deoarece nu are o competiție cu femeile frumoase, ci cu beneficiarii regimurilor preferențiale. Pe Yolanda Bunescu proiectează bănuiala că este o protejată, din cauză că, în familia ei cu structură patriarhală, fratele ei Coti era preferatul ambilor părinți. Preferința mamei pentru Coti (care devine în fapt partenerul ei în familie, „un surrogat al soțului”) este determinată de lipsa de iubire și respect pentru soțul ei Niță (vezi flirtul cu ofițerul și obsesia ei pentru București).

Mama, chiar în calitate de propagator al Numelui-Tatălui (i.e. reguli, principii, ordine, strictețe), se situează în poziția de semnificant al Anetei. Inconștient, mama i-a transmis Anetei tânjirea ei după București – locul cu aventuri ce trebuie ținute secrete de urechile virgine ale Anetei. Mama i-a transmis Anetei și ura pentru tată (Niță) cu care se contrazice adesea și față de care se pretinde superioară (din pricină că ea este munteancă, din Călărași, spre deosebire de Niță, care e moldovean din Vaslui). Tatăl Anetei este puternic, un om cu bani. Când o mângâia, rar, Aneta „înțepenea, se încorda ca de lemn” (*id.*, p. 632), dar, de Crăciun, prefera „pomana rară a unui sărut” (*ibid.*, p. 631) în locul păpușilor. Comparația cu lemnul este utilizată de Hortensia Papadat-Bengescu și în cazul Mikăi-Lé – aceasta era numită păpușă de lemn, scândurică –, pentru a evidenția rigiditatea corpului, specifică doliului, pierderii, lipsei de afecțiune și iubire părintească.

Tot de la mamă a preluat Aneta, inconștient, și ura inițială pentru căsătorie. Isteria Anetei referitoare la căutarea unui soț își poate avea originile în dorințele neîmplinite ale mamei de

aventuri, amanți – dorințe transmise la nivel inconștient Anetei și motivate de insatisfacția față de soțul poruncitor, superior, care o subvaluează și o apreciază doar pentru că ea gătește regește.

Aneta este forțată de ambii părinți să-și definească identitatea prin opoziție cu fratele mai mare, Coti. El este cel disciplinat, curat, puternic, luptător, descurcăreț, cel aplaudat, cel aducător de glorie și respect numelui familiei – el este cel care a preluat idealul pozitiv al narcisismului părinților. Ea nu are aceleași drepturi ca el, ea este cea care mereu greșește și nu reușește niciodată nimic. Ea se descurcă doar să afle adresele lui Coti și ale lui Nory, cei ce o pot ajuta, dar ea nu se poate ajuta pe sine. Nu dă meditații altora pentru a face bani, nu își dă seama ce are de făcut pentru a învinge. Se identifică cu acel „soi rău” cu care era catalogată când asculta pe la uși, motiv pentru care era bătută. Nory consideră că Aneta a vrut să își frângă gâtul (și ea simțea un nod în gât ca și Ghighi), dar a reușit să-și frângă doar piciorul. Piciorul este cel stâng, același ca în cazul Siei și a lui Ghighi: ceea ce au în comun aceste trei personaje este lipsa de iubire din partea mamei lor. Nory, de asemenea, nu are parte de iubirea mamei și o înfruntă pe mama sa mai fățiș decât o face Aneta, dar moare stupid, împiedicându-se (cu piciorul) de prag și frângându-și gâtul, coloana cervicală. Afectarea piciorului cristalizează noțiunea de neputință în a administra realitatea în sensul adaptării victorioase la viață.

Aneta copiază de la tatăl său o viclenie inconștientă – Niță se crede un om absolut cinstit –, dar și Aneta, ca și el, probabil, a dezvoltat această tendință spre viclenie ca o formă de adaptare la severitatea formatorilor săi, în lipsa altor posibilități, ca armă a celor ce nu dețin putere aparentă. Nory își conștientizează înclinația spre minciună ca fiind ceva ce ea are în comun cu Aneta, cu Mika-Lé, cu Lică, adică cu cei care au statutul de bastard și, prin urmare, o existență în ilegalitate, asemeni ei.

Aneta își trasează o identitate din umbrele părinților, proiectate asupra ei, și, prin opoziție cu Tică, ca revoltă ce înfruntă narcisismul părintesc, subevaluator, jignitor. Acest narcisism al lor o împinge la sinucidere și îi răpește posibilitatea de a-și construi o identitate. Dacă l-ar copia pe Coti în identitate, nu ar mai putea să fie ea însăși, s-ar anula pe sine. Ea alege Facultatea de Litere, alta decât specializarea (în Drept a) lui Tică. Alegerea ei este justificată de ascultarea pe la uși a bârfelor, de dorința ei de a înțelege dramele altora – Aneta este impresionată de povestea Mikăi-Lé și este consternată de râsul inadecvat al lui Lică care, pe deasupra, o mai și pupă. Comportamentul lui Lică îi pare contradictoriu, debusolant, un factor de scindare a psihicului ei. Aneta pare să-l copieze pe Tică în toate acțiunile lui, dar tot ceea ce face are ca unic scop obținerea beneficiilor și a favorurilor ce ei îi erau refuzate de părinți – camera lui Tică, locuirea în București, studiile la Universitatea din București. „Invidia ei pe penis” (i.e. pe favorurile exclusive acordate lui Coti) poate fi, de fapt, o „invidie pe sân”. Această invidie, indusă de

părinți, a fost sancționată prin accidentul suferit la coborârea din tramvai, soldat cu ruperea piciorului, iar dorința ei de a-și pune capăt vieții nu s-a împlinit. Psihologia adleriană ar interpreta rebeliunea Anetei prin prisma condiției de copil născut al doilea, prin sentimentul de inferioritate indus de apartenența la sexul feminin⁴⁸, același ca sexul mamei, ce nu deține puterea și autoritatea în familie, fiind sexul celui conținut în relația de cuplu (*apud* Jung). Coti, primul născut, era un om disciplinat, păstrător și continuator al tradițiilor familiei.

Ca toți copiii în perioada de formare (în stadiul oglinzii), în calitate de semnificat al „celuilalt” (potrivit terminologiei lacaniene), Aneta devine proastă, pentru că *i se spune* că este proastă (toantă), devine „soi rău”, pentru că *i se spune* că este „soi rău”. Crede că, pentru a fi iubită de un bărbat, trebuie să se poarte ca o prostituată și, ca urmare, încearcă să se conformeze, să adopte acest comportament, deși nu a primit acasă nici un fel de educație sexuală, dimpotrivă, a fost chiar ținută departe de această sferă cognitivă: era gonită când moașa venea la mama ei, iar ea, de spaimă, fugea și se ascundea tocmai în pod de îndată ce o vedea. Acasă, când se întâmpla să o sărute Coti pe cap (de sărbători, de pildă), avea aceeași reacție de înțepenire ca și atunci când o atingea tatăl său: o paralizie provocată de frica asociată inconștient noțiunii de avort. Aceasta era percepția ei legată de noțiunea de iubire dintre femei și bărbați. De aceea apropierea de Lică îi declanșează trăiri schizoide: iubirea pentru ea nu este doar iubire, ci implică și o dimensiune terifiantă. Nefiind obișnuită cu mângâierile unei persoane de sex opus, interpretează cele mai simple gesturi de atingere socială drept semne de iubire. În familia ei, noțiunea de iubire implica avortul și teroarea trăită de ea în legătură cu avorturile mamei ei, prin urmare ea înțelege că iubirea însemna doar sex, iar mângâierea era tot o expresie de natură sexuală. Pentru a obține mângâiere sau iubire, în mod inconștient, Aneta simțea că trebuie să ofere sex. Interacțiunea cu moșica Mari modifică întrucâtva, în bine, concepția Anetei despre moașe, în general, reducându-i sentimentul de oroare pe care îl avea în acest sens. Tot datorită moșicai Mari, Aneta ajunge să perceapă diferit ideea de logodnic, trecând treptat de la respingerea vehementă inițială la relativa acceptare a unei posibile relații cu un bărbat.

Imaginea mamei este de asemenea îmbunătățită / modificată în urma relaționării Anetei cu Mari, cu Nory și cu Cornelia, întrucât aceste personaje îi oferă Anetei îngrijire maternă, hrană, atenție, prietenie.

Dorința⁴⁹ de sex, simptomele isterice se manifestă în dorința de a-l avea ca iubit pe Lică, de a deveni prostituată, de a găsi un logodnic chiar și în tramvai sau la cinema. După ce obține

⁴⁸ Una din cauzele sentimentului de inferioritate este apartenența la sexul feminin. (Zamfirescu *apud* Adler, 2006, 2007, p. 314)

⁴⁹ Dorința, termen freudian, cu sensul de „ceea ce se naște în lipsa unui obiect” (v. De Scitivaux, Frederic, 1998). Primul obiect al dorinței este sânul mamei. Sânul (i.e. tot ce este considerat bun) este prototipul obiectelor dorite ulterior în viață.

atenție și iubire de la tatăl său (căruia îi făcuse ochi dulci), repară primul incident din tramvai – în care ea, căutându-l pe Lică, se atinge de un bărbat (recunoscut aici ca fiind același de la cinematograful, cel ce o atinsese cu piciorul) și este luată la poliție –, spunând că are deja un logodnic și, implicit, nu mai e nevoie ca un bărbat să o acosteze. Această reparație își are originea și într-un sentiment de vinovăție generat de faptul că prima dată se făcuse de răs, acostând ea un bărbat. Același sentiment de vinovăție stă la originea „lacunei sale de memorie” ce șterge, ca o tendință de supraviețuire și adaptare, toate evenimentele reprobabile (sau traumatizante, în alte cazuri) pentru conștiință. De aceea actul reparatoriu cerut de consumarea primei scene din tramvai era necesar pentru conștiință.

Mesajul dublu, contradictoriu duce la acel *split*, la acea scindare a conștiinței Anetei. Ea are nevoie să integreze în conștiința sa două identități: pe de o parte, acea identificare cu amanta, cu prostituata, venită din interacțiunea cu Lică, iar, pe de altă parte, identificarea, situată la polul opus, de virgină, identitate cu care venise de la bărbatii de acasă, din familia ei. Aneta își simte capul scindat și face efortul să unifice, într-o singură imagine, într-un singur trup, amanta / prostituata și virgina.

Un mesaj dublu pare să aducă și Niță prin acțiunile sale legate de educarea Anetei, prin exprimarea sa lacunară și ambivalentă. După ce se declarase ferm împotriva dorinței Anetei de a studia la București, el îl admonestează pe Coti, într-o scrisoare, reproșându-i că nu a avut grijă de Aneta. În plus, nemulțumit că Aneta nu este înscrisă la facultate și nu a dat examenele, îi dă acesteia un ultimatum, în aceeași scrisoare care ajunge la Aneta în cele din urmă (*id.*, p. 453). Amenințarea de a nu mai fi considerată fiica tatălui său până nu ia examenele mărește presiunea, și așa imensă, asupra fetei. Mama adaugă acestei tensiuni reproșul că fiul ei Coti este certat de tată din pricina ei.

La Aneta, dorința de a muri – prefigurată în adolescență, când i se încălca voința, intensificată apoi în momentul pierderii sprijinului întregii ei familii, reiterată de pierderea lui Lică și de imposibilitatea de a obține un logodnic – este exprimată de Aneta în gestul prin care copiază săritura în voltijă a conductorului din tramvai, gest pe care îl reușește ca „o prepeliță șchioapă”: avea în acest moment o relație bună cu tatăl său, dar mama sa, prin acțiunile ei punitive repetate, îi dorea moartea / dorea eliminarea ei. La a doua vizită în București, împreună cu tatăl său (după ce tatăl o predase definitiv mamei spre îngrijire și iubire, întrerupând, într-un fel, cuplul realizat în plan simbolic cu ea), Aneta reia demersurile pentru materializarea dorinței de a avea un logodnic prin gestul împărțirii florilor de la „logodna” ei.

Sentimentul de vinovăție, generat de primul incident din tramvai, la care se adaugă autoacuzările că Nory a murit din cauza ei o fac pe Aneta să proiecteze asupra watmanului dorința de a fi pedepsită, pentru că nu i-a dat și lui flori. Pentru a scăpa de vinovăție, sare din

tramvai. Vinovăția este legată de necunoașterea direcției în care merge. Șocul accidentului are efect vindecător, transformator, deoarece produce primul licăr al conștiinței în Aneta („abia începuse a bâzâi în tenebre conștiința informă” – *id.*, p. 849): acum abia începe să înțeleagă încotro se îndreaptă în viață și ce se întâmplă cu ea. Actul de autopedeșire pe care și-l autoadministrează este provocat de tensiunea între Supraeul exigent⁵⁰ și Eu⁵¹. Un factor suplimentar în direcția autopedeșirii a fost și întoarcerea ei la Vaslui, la mama care o bătea și o făcea să stea ascunsă într-un dulap, în esență, un act menit să-i anuleze identitatea: mama o determina să se refugieze o zi întreagă într-un dulap, ce poate fi asociat, simbolic, cu un sicriu.

În cazul Anetei, cea indisciplinată și haotică, scurtarea piciorului echivalează cu o castrare. Întreaga ei poveste exprimă complexul castrării. „Invidia de penis” are, în acest caz, ca formă derivată, „dorința de a se bucura de penis în coit” (Laplanche, Pontalis, 1994, p. 205).

Procesul de maturizare al Anetei (dar valabil pentru orice femeie) presupune traversarea unor etape obligatorii (potrivit concepțiilor psihanalizei)⁵²: desprinderea de mamă (i.e. de idealurile acesteia, de dorințele mamei), acceptarea tatălui și dezvoltarea unui sentiment de iubire pentru tată (i.e. Numele Tatălui – *apud* Lacan), acceptarea condiției de femeie (i.e. transcenderea etapei de castrare), uitarea tatălui / desprinderea de tată (Niță o responsabilizează pe mamă să se ocupe de fiica lor Aneta) și împăcarea cu mama (după ultima întoarcere de la București la Vaslui). Haimanalâcul ei prin București reprezintă haosul stadiului oral⁵³ în care se complăcea (Aneta căuta mereu ajutorul lui Coti, al lui Nory, aștepta să o ajute părinții). În acest stadiu (oral) s-a autoproiectat Aneta prin fuga de Numele Tatălui, de temnița de acasă, în loc să atingă stadiul falic, asemenea lui Coti. Deși rebeliunea ei poate fi considerată un act falic, ea nu devine o luptătoare care să dovedească atingerea acestui stadiu. Haimanalâcul ei este o trăire obsesivă a anxietății de a nu găsi un logodnic pentru ea vreodată, iar această anxietate, trăită în mod repetat și încheiată cu acel accident, îi creează Anetei un scut de protecție, o obișnuire cu ideea de a nu avea un logodnic, o acceptare a lipsei (termen psihanalitic) logodnicului. Scurtarea piciorului adaugă o dizabilitate în plus la dezavantajele constitutive pe care le avea deja, respectiv îi reduce

⁵⁰ Supraeul cuprinde normele morale, religioase, etnice, de relaționare socială preluate de la părinți și mediul social imediat. El își are originea în autoritatea parentală, în idealul admirat și în identificările copilului cu obiectele afecțiunii sale. (Mitrofan, 2004).

⁵¹ Eul este instanța ce reglează adaptarea echilibrată la cerințele vieții sociale, fiind guvernat de principiul realității. El mediază conflictele interioare cu Sinele și controlează raportarea conștientă la lumea exterioară. De asemenea, Eul este cel ce echilibrează dinamic forțele și exigențele divergente ale Sinelui, Supraeului și realității. (Mitrofan, 2004).

⁵² Etapele fac parte din procesul de depășire a complexului oedipian la femeie. (A se vedea Laplanche, Pontalis, 1994, p. 205)

⁵³ Primul stadiu de dezvoltare psihică, în care pulsionează de a încorpora și cunoaște lumea cu ajutorul gurii ia naștere din nevoia de a se hrăni. Obiectul pulsionii este sânul matern, prototip al tuturor obiectelor dorinței, ce vor veni. (v. De Scitiaux, Frederic, 1998, p. 92)

și mai mult șansele de a găsi un logodnic, dar îi face pe părinți să-i acorde iubire, îngrijiri și să cicatrizeze rănilor sufletești pe care i le provocaseră Anetei.

Presupunem că fixația în stadiul oral i-a fost întărită și direcționată de părinți (prin încercarea timpurie și/sau severă de a o face să ocolească⁵⁴ stadiul anal – educarea prea timpurie/severă a sfincterelor anale). Ea se complăcea în propria murdărie, ca și Mika-Lé care nu suporta apa. Fixația orală în care Aneta se aruncă prin fuga la București este indicată de comportamentul de asistat pe care îl manifestă (căutarea ajutorului la ceilalți) și de flămânzirea pe străzi. Flămânzirea, ca adaptare la situație, ca și fuga de acasă reprezintă încercarea ei de a deveni falică. Atingerea stadiului falic este pedepsită cu castrarea (scurtarea piciorului prin accident). Aneta încearcă să-și impună o autodisciplinare a corpului prin refuzarea hranei – ceea ce ne duce din nou cu gândul la stadiul falic –, dar o face în numele demnității pe care și-o asumă, în numele imaginii sociale, prin identificare cu arhetipul persona. Faptul că, în tramvai, se laudă că florile sunt de la „logodna” ei arată aceeași agățare de construcția imaginii ei sociale. Nevoia de a avea haine bune și noi reprezintă necesitatea adoptării unei măști (i.e. arhetipul persona), ca o compensare pentru lipsa unei identități adecvate adaptării la realitate și ca răspuns la inferiorizarea și marginalizarea administrată de toți cei din jur (părinți, frate, colege). Tributul pe care ea îl plătește pentru identificarea cu acest arhetip este agățarea rochiei celei noi, gri, la care tânjise tot anul și pe care abia o obținuse, fapt care duce la menționatul accident ortopedic.

Tatăl o ridică, simbolic, deasupra mamei ei, prin dăruirea acelei catedre special comandate pentru ea. Astfel ea poate deveni „specializată” în privitul pe fereastră, o urmașă / o mai bună înlocuitoare a mamei sale. Admiratorul de la Vaslui, care se miră că Aneta a crescut și că e frumoasă (*id.*, p. 841), dar, mai ales, Dr. Caruso, prin atenția și îngrijirile lui îndelungate, au confirmat identitatea de femeie a Anetei, i-au vindecat sufletul scindat de mesajul dublu al iubirii părinților (bătaie – mângâiere), de dublul mesaj al virginei și prostituatei, i-au corectat noțiunea de iubire pe care o avea, greșită, de acasă. Prin atitudinea cu adevărat iubitoare față de ea, Dr. Caro i-a corectat și animusul. De asemenea, Dr. Caro a reușit să calmeze și complexul de inferioritate al Anetei legat de eligibilitate și fizic, complex reprimat, care, din fundal, a împins-o să jinduiască după haine, să aibă obsesii legate de obținerea unui logodnic etc.

Prin vindecarea episodului schizoid din viața Anetei (episod de tip borderline, situat la limita dintre nevroză și psihoză, dintre conștient și inconștient), se ameliorează imaginea ridicolă și umilitoare a isteriei de care fusese Aneta diagnosticată, isterie interpretată în relație cu sexul. Acest diagnostic, propagat de freudism (termen utilizat și de Hortensia Papadat-Bengescu!), era pus adesea tinerelor nemăritate din acea vreme care prezentau manifestări psihotice (acte

⁵⁴ „Lacan insistă asupra rolului forcluderii Numelui-Tatălui, asupra carenței metaforei originale în delirul halucinatoriu al schizofreniei.” (De Scitivaux, Frederic, 1998, p. 84)

simbolice legate de căsătorie și relația sexuală). Isteria Anetei nu s-a vindecat prin inițierea în sex – după cum știa, din teorie, Dr. Caruso –, ci prin iubirea sublimată, abstractă, prin prietenia ce i-a fost arătată. Nu sexul este problema Anetei, ci lipsa de afecțiune, de iubire de care au privat-o / frustrat-o cei din familia ei. Hortensia Papadat-Bengescu reiterează prin Aneta această idee a vindecării prin iubire, a corectării animusului, idee pe care o exprimase anterior prin construcția personajului Adriana din *Romanul Adrianiei*.

Chestiunea condiției de copil născut al doilea este tratată și în cazul relației lui Nory cu sora ei Dia. Aneta și Nory au, prin comparație cu Ghighi (care este unic născut, asupra căruia presiunea narcisismului părintesc este uriașă), mai multe șanse de adaptare la narcisismul părintesc (sau al formatorilor). Dia regretă, după moartea lui Nory, eforturile ei zadarnice de a face din Nory un om mai bun. Elena Drăgănescu, ca și Dia, continuă să regrete, după moartea lui Ghighi, non-conformitatea fiului ei cu idealul său de copil. Cei trei – Nory, Ghighi și Aneta – trăiesc în comun neacceptarea de către părinți a sexului lor. Spre deosebire de Aneta și Ghighi, Nory a avut mai multe șanse de succes datorită Trânelui (bunicului) care era singurul mulțumit din toată familia – sau, mai degrabă, singurul resemnat și consolator – că ea s-a născut copil de sex feminin.

Ca și în cazul lui Ghighi, pentru Aneta, lipsa educației sexuale făcute acasă, în familie, constituie un vector al tragediei personale.

Aneta pare să se fi întors înapoi de unde a plecat, în Vaslui, la aceeași fereastră, dar, în urma conflictului psihic soluționat, ea este ridicată la un anume nivel de conștiință: parcurge etape din procesul de îmbogățire a conștiinței, prin aducerea în conștient a unor elemente din inconștient. Ea a fugit din temnița inconștientului, a hoinărit prin haos, licărul conștiinței ei s-a extins prin experiențele trăite și înțelese, prin corectarea și îmbogățirea arhetipurilor, prin depășirea obnubilării date de identificarea cu aceste arhetipuri. Călătoria Anetei seamănă cu o călătorie inițiată, de autocunoaștere și maturizare, circulară precum Uroboros-ul.

Admiratorul despre care povestește Niță poate fi omul bun pe care îl visează Niță pentru Aneta, respectiv șansa ei de a părăsi mediul toxic, generator de boală, al familiei. Hortensia Papadat-Bengescu își părăsește aici personajul, lăsându-și cititorii să închipuie singuri scenariul pentru viitorul Anetei.

Aneta Pascu rămâne totuși cu un complex de eșec ce nu pare rezolvat în momentul încheierii acțiunii romanului *Rădăcini*. Două opțiuni i se deschid pentru viitorul ei: căsătoria cu admiratorul de la Vaslui și/sau revenirea în București, la studii, în toamna următoare. Un alt complex ce poate reapărea este complexul de retragere care se caracterizează prin sentimentul non-valorii de sine, prin autoizolare și haos (*apud* Gorgos, vol. III, p. 892). Aneta a sucombat acestui complex pe durata șederii sale la cămin, în București. Ca și Ina, din romanul *Străina*, care

este izolată de mama sa într-o cameră întunecoasă drept pedeapsă, în Aneta se prefigurează acest complex de retragere, prin fuga de bătaile mamei sale de care se ascunde câte o zi întreaga în dulap.

Numele Aneta este utilizat și pentru un alt personaj, Ana din *Logodnicul*, și face trimitere la Ana din balada Meșterului Manole. Ambele Anete ale Hortensiei Papadat-Bengescu sunt sacrificate de cei din familia lor de proveniență.

Psihanalistul Otto Rank vorbește de trei tipuri psihologice: tipul nevrotic, tipul adaptat și tipul productiv. Aneta (ca și Ghighi) este un personaj de tip nevrotic: luptă să iasă din tipologia de adaptat, se revoltă, dar nu reușește să devină o persoană independentă și creatoare, nu devine altceva (un om nou, transformat). În clasificarea lui Otto Rank, tipul nevrotic este superior tipului adaptat și inferior tipului productiv.

BĂTRÂNUL / LUCA DELESCU. Personaj principal, alături de Gina, în piesa de teatru cu același nume. Luca Delescu este medic, profesor cercetător, căsătorit cu D-na Delescu, cu care are trei fii – Dinu, Jean și Codea – și două fiice – Maria și Cleo. Prietenul lui Cantemir care moare și îi lasă spre înfiere pe fiica lui Gina.

Pe Gina, Bătrânul o căsătorește cu fiul lui cel mare, Dinu, deputatul. Gina lucrează cu el în laborator și este preferata lui (deși nu este fiica lui biologică).

Pe Cleo, care este de aceeași vârstă cu Gina (25 de ani), o sfătuiește să facă o căsătorie întemeiată pe rațiune, nu pe dragoste. Afirmă că el nu socotește căsătoria forma perfectă a împerecherii, reproșând fiicei lui că preferă „nesiguranța de mâine plictiselii de azi” (*Bătrânul*, p. 103). Dacă alege o căsătorie rațională, alege „norocul de a porni de la indiferență și 1 la miliard șanse” de a face drumul miraculos de la indiferență la amor „în loc de drumul cumplit de la iluzie d-a-ndăratele, spre realitate” (*ibid.*, p. 103).

Ginei îi recomandă să nu se rușineze de el, să nu se abțină dacă va vrea vreodată să facă vreo prostie.

Fiul lui mijlociu, Jean, spune că „nimeni nu ascultă de Bătrân într-un fel, dar e așa, un fel nu știu cum să-ți spun, când nu suflă nimeni. Nici Dinu.” (*id.*, p. 114). Această replică ne arată că, de fapt, în casa Deleanu, Bătrânul deține autoritatea, în ciuda tuturor aparențelor. Lungeanu îl consideră pe Bătrânul Luca Delescu o „reală valoare”, povestește că, la un congres, un francez l-a numit pe Luca Delescu un profesionist în materie de chimie industrială, spre uimirea românilor de acolo.

Bătrânul este descris de autoare ca un „om destul de înalt, dar cam încovoiat, ceea ce îl face să pară mai mărunț, legat, dar nu gras. Din cauza mișcărilor greoaie pare mai gras decât e, om de 58 de ani, după ținută pare mult mai bătrân decât e. Capul – frumos, cu păr mult,

dezordonat, alb. Ochii vioi și tineri, fața – neregulată, nu urâtă, dar obiceiul de a avea în permanență strâmbături care urătesc – frunte superbă.” (*id.*, pp. 101-102).

Bătrânul povestește cum studia și, cu cât studia mai mult, cu atât descoperea mai multă lumină și mai mare întuneric. Este supărat și se simte neputincios că ultimul copil, Codea, i s-a născut bolnav de epilepsie și boala lui este incurabilă. Până la Codea, o adora pe soția lui și pe copilași ca pe ceva „sacru, divin” (*id.*, p. 123). Admira „opera în sine, miracolul natural. (...) Întreg, perfect. Ce instrument!” (*ibid.*, p. 123). Când s-a născut primul lui copil, l-a cercetat: „întâi mașina... Admirabilă! Mușchii, fibrele... încheieturile, șuruburile... elastice, perfecte. Pe urmă înăuntru. Viața – pretutindeni în misterul organelor profunde – pulsația. Abia din găoace, și desăvârșit, fără o încetinire... Ficatul, rinichiul, plămânul, inima... Sângele curgea lin, bogat, pe dedesubt, sub pojghița subțire. Și avea peste asta glas, sunet, auz și privire... Privire în care se vedea conștiința, ființa, deosebit de celelalte ființe. Omul! N-am mai văzut de atunci așa minune! N-am mai simțit de atunci așa impresie. Femeia mi se părea ceva tot așa de minunat; nu-i puteam vorbi ca unui om.” (*ibid.*, p. 123). Dar, după ce s-a născut Codea cu paralizie parțială la naștere, epilepsie cu crize, isterie cu stări latente, Luca Delescu a renunțat la medicină, la fiziologie și a scăpat și de sub sclavia nevestei. A început să-și studieze arborele genealogic și, negăsind nimic incriminator, a început să-și urască soția. De la nașterea lui Codea, Bătrânul și soția lui sunt despărțiți definitiv, iar D-na Delescu, relatează Bătrânul, se lamentează întruna „cu pretenții de durere de mamă. Dar (...) îl neglijează complet” (*id.*, p. 130) pe copil. Luca Delescu s-a căsătorit de tânăr – a fost nevoit să ia de soție pe fiica gazdei, cu care a avut un episod sexual.⁵⁵ Acesta este și motivul pentru care concluzionează că „băieții între 17 și 22 de ani ar trebui internați preventiv” (*id.*, p. 132). După nașterea lui Codea, Luca a încercat să studieze pentru a găsi o modalitate de vindecare pentru boala acestuia. Se consideră înghițit de familie ca de un balaur, simte că libertatea i-a fost furată, deoarece el trebuia să se dedice cercetării științifice. Pentru el, munca în laborator era o artă și, odată căsătorit, s-a văzut pus în situația de a trebui să lucreze în mijlocul unei „menajerii”.

Când Gina era mică, el o considera „o bijuterie” cu care se juca și pe care o învăța carte, „cuminte, tot blândă, deșteaptă, un mic animal savant, și cu toate astea veselă, sănătoasă.” (*id.*, p. 133). Luca îl invidia pe Cantemir pentru acel copil.

Bătrânul o socotește pe Lyly un om slab, prea cuminte, o femeie care nu este în stare să își înșele bărbatul: „Tocmai de-aia nu face parale multe. Omul trebuie să nu facă, dar să fie în stare” (*id.*, p. 165).

⁵⁵ „Obișnuitul accident cu fata gazdei” din care, de obicei toți scapă, numai Bătrânul s-a trezit „înghămat” (*Bătrânul*, p. 131).

Când Gina concluzionează că el e Oedip, iar ea Antigona, el o aprobă. El consideră munca inherentă identității omului. Îi spune Ginei după întoarcerea acesteia de la Lungeanu că, deși ferestrele laboratorului sunt acum deschise – ea crescuse în umbra acestora –, lucrurile nu mai pot fi aceleași ca înainte.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Cu toate că Bătrânul se vede în ipostaza lui Oedip în relație cu Gina – Antigona, scrierea Hortensiei Papadat-Bengescu nu ne furnizează detalii care să justifice acest complex la personajul Bătrânul. Căsătoria lui timpurie poate constitui un indiciu pentru lipsa de afecțiune părintească în copilărie. El totuși acuză lipsa de autocontrol în contractarea acestei căsătorii dezastruoase pentru el, ceea ce poate sugera caracterul lui specific falic, pe care se sprijină, de altfel, și succesul în profesie.

Această dominantă falică a personalității sale este prezentă în înclinația lui de a aprecia instrumentul și calitatea instrumentului în toți și în toate, chiar și în copiii săi. Instrumentul este cel ce dă senzația de putere utilizatorului sau posesorului său. Această mentalitate falică se reflectă în atitudinea sa față de Codea – instrumentul defect –, față de soția lui, creatorea de instrumente perfecte și defecte; pe Gina o admiră, pentru că este întruchiparea perfecțiunii.

Viziunea lui asupra vieții pare deconcertantă, surprinzătoare, deoarece include noțiunea de imperfecțiune cunoscută și stăpânită, ca ingredient al completitudinii umane.

Codea este cel ce pare să-i fi adus Bătrânului castrarea, neputința de a găsi un leac bolii lui. Luca Deleanu trece dincolo de castrare, reintegrând membrul pierdut (falusul desprins de corp este re-atașat): are grijă în continuare de familia sufocantă și își continuă munca; are ca principiu de viață ideea că „omul trebuie să nu facă (răul, *nota mea*), dar să fie în stare”.

Copiii lui sunt libertini, el este cel care le permite libertatea, dar le recomandă rațiunea, pentru a-i aduce la echilibru. Ginei însă îi recomandă libertatea (să nu se rușineze de el, dacă vrea să facă o faptă necugetată), pentru a o elibera de sclavia cumințeniei ei. Obiectivul lui este să transmită tuturor cum să preia și să mențină / dețină puterea în viața personală. Copiii lui, inclusiv fiica adoptivă, Gina, caută împlinire în iubire, caută ceea ce lipsește în cuplul părinților lor (deoarece bătrânul Luca și soția sa nu au o relație propriu-zisă); de aceea copiii cuplului Delescu, Dinu și Cleo, par și ei oedipieni, cu complexul Don Juan.

Pe soție o exclude din relația de cuplu, fără a o elimina definitiv din familie, deoarece îi pare prea isterică și tiranică și ea este sursa bolii lui Codea. Dorește, ca Hamlet, să repare ireparabilul, nu reușește, dar trăiește mai departe, acceptând imposibilul.

(Și) Prin acest personaj, Hortensia Papadat-Bengescu vădește o anticipare a psihanalizei târzii: la Otto Rank, tipul superior este artistul, omul productiv, creator, oedipianul ce a depășit castrarea prin recuperarea falusului pierdut; la Jacques Lacan, omul vindecat este cel ce

transcende ordinea simbolică, Numele-Tatălui și intră în planul real, aplicând în practică Binele propriu. Ambele ipostaze pot fi recunoscute în cazul Bătrânului.

BOIER GRECU. Personaj ce apare în romanul *Străina* ca soț al lui Nory. Vecin de moșie cu Nory. Prin căsătorie, Nory redobândește Gârlele, moșiile tatălui său și ale Diei. Numele de Grecu vine de la un strămoș ce fusese poreclit așa din cauză că studiase limbile vechi, între care și greaca.

Are o „fire atipică” (*Străina*, p. 14), vrea ca oamenii să fie limpezi în exprimare. Nory îl socotește un pustnic, un „urs cărturar și misogin” (*id.*, p. 15). Îl întreabă ce ideal de femeie are, iar el spune că este nerealist ca un om să creadă într-un ideal, idealul îl poți cunoaște abia când întâlnești o femeie ce pare să reprezinte un ideal.

Cei doi ocolesc subiectul malformației sexuale a lui Nory. Amândoi pretextau că „anume căsătoria este o tovărășie, un contract de amicitie, înlăturarea singurătății” (*id.*, p. 16). „Limpede” și „armonios” (*id.*, p. 17) erau cele două cuvinte favorite ale lui Boier Grecu. Îi spusese lui Nory să-i zică Grecu, ca toată lumea. Deși Dr. Lina Rim insistă ca Nory să mai încerce să aibă experiența sexuală, Boier Grecu refuză. El pare că acceptă situația. Dar Nory crede că „A priimi nu e ceva legat de logică și judecată, a priimi e actul prin care ceva, realitate cuminte sau absurditate, pătrunde în tine.” (*id.*, p. 17). Indiferența politicoasă, crede Nory, este formula specifică Boierului Grecu.

Cei doi se căsătoriseră dintr-o confuzie de interpretare, crede Nory, a scrisorii lui Boier Grecu către ea. Nory i-o prezintă Boierului Grecu pe Dia într-un tir de ironii. Acesta nu o cunoștea personal pe sora soției lui. Când Dia sosește la moșia părintească, recuperată prin căsătoria lui Nory cu noul proprietar, Boier Grecu se miră de lipsa de elan și de cordialitate a lui Nory față de sora ei. Această atitudine i se pare ciudată.

Boier Grecu se simte iritat când Nory se întoarce târziu acasă, pe înnoptat, socotind plimbările ei singuratic, absurde și necuvenite la orele acelea înaintate. Boier Grecu o muștră pe Nory de întârziere, iar Nory se bucură că îi este observată existența, că nu este pe locul doi după musafira lor Dia.

Boier Grecu se înțelege bine cu Lisandru (Băiatu, *sic!*), îl consideră „toiagul bătrânețelor” lui (*id.*, p. 39).

El asistă neputincios la scena morții lui Nory. Încearcă în zadar să o salveze, să o ridice. Rămâne pironit în prag și îl trimite pe Lisandru după doctor.

După moartea absurdă și dramatică a soției lui, Boier Grecu este ținut la pat, cu „un picior și o mână amorțite” (*id.*, p. 50). Treptat reușește să meargă din nou, cu o cârjă. Dia este astfel nevoită să îi țină companie. În același timp, Boier Grecu se gândește cu groază că va

rămâne singur. Căsătoria cu Nory „îl scosese de subț bănuiala vrăjitoriei” (*id.*, p. 52), îi redeschisese legătura cu lumea, cu satul. Logodna Băiatului era un alt motiv de îngrijorare pentru Boier Grecu. Nory îi păruse o femeie de neînțeles, dar și o femeie neînțelegătoare, ciudată. Se ferise de explicații. „Poate că el era absurd și nu înțelegea nimic despre nimic, și uneori ar fi voit ca el să nu fi existat” (*id.*, p. 53). În ciuda operației chirurgicale pe care Nory și-o făcuse la Lina, pentru a rezolva malformația congenitală a organului său sexual, Boier Grecu insistase să-i dovedească lui Nory că nu acel aspect susține căsătoria lor. Dia încearcă să îl consoleze când el își reproșează accidentul, dar nu reușește. Dia începe să-i povestească despre familia lor. Boier Grecu protestează când Dia se plânge că toate eforturile ei au fost zadarnice cu privire la Nory, „aberația lui Nory a fost incurabilă” (*id.*, p. 62). El protestează, pentru că Nory și-a plătit deja, cu moartea, toate greșelile. Pentru el, Nory apare într-o altă lumină în povestirile Diei. Boier Grecu își amintește cum în copilărie spunea mereu că nu îl doare nimic, chiar dacă era grav bolnav. Începe să creadă despre sine că nu mai e „flăcău bătrân și leneș”, ci un „văduv beteag și neconsolat” (*id.*, p. 66). Se simte măgulit de bunele îngrijiri ale Diei. Se forțează să meargă în cârjă, pe jos, la înmormântarea lui Nory, se teme de paralizie. „Excentricitate sau nevoia sufletească de a se ști și el un accidentat”, părea un veteran a cărui singură bravură fusese aceea de a se fi însurat și de a-și fi suportat stoic căsătoria timp de doi ani, iar acum o nouă bravură: era văduv! Se trezește gândind că Nory a murit într-un accident de tren și spune chiar oamenilor și lui Lisandru acest lucru, dar ei îl cunosc cum vorbește „în pilde”. Boier Grecu se gândește că ar putea continua planurile lui Nory cu ajutorul lui Lisandru. Boier Grecu și Nory se contraziceau mereu în privința Băiatului. Boier Grecu era gelos pe influența lui Nory asupra lui Lisandru. Poate de aceea, reflectează el, a luat-o de soție. Crede că independența și egoismul lor (al lui și al lui Nory) au fost factorii care i-au împiedicat să facă un mariaj bun. Dia îl anunță că pleacă și îi amintește că ea s-a obișnuit să fie singură, mereu văduvă, iar fără Nory va fi, de atunci încolo, și mai singură.

În copilărie, Boier Grecu fusese pasionat de dulgherie. Tatăl îl lăsase să încerce să lucreze lemnul și să citească cărți, în ciuda mamei care voia să-l pregătească să învețe administrarea comerțului cu fructe, de care se ocupau ei, părinții. Dia îl ascultă povestindu-și amintirile și crede că în ziua precedentă îl auzise spunând exact invers: că mama îl apăra, iar tatăl îl asuprea. Dia crede că Boier Grecu are „o tendință spre mit” (mitomanie). Boier Grecu îi arată Diei nu doar dulapurile lui secrete – pe care i le arătase și lui Nory –, ci și un album cu gravuri artistice, în „aquaforte” (*id.*, p. 80) cu frumoasa Leda. Nory disprețuise acele gravuri și se certaseră. Mărturisirea aceasta îl face pe Boier Grecu să se simtă vinovat că a adus în discuție ceva ce pare singurul lui blam postum pentru Nory.

Dia pleacă, iar Boier Grecu rămâne cu un sentiment de singurătate, „bătrân și infirm” (*id.*, p. 81), reproșându-și că nu a ascultat-o pe Nory: că nu a pus o sonerie, cum spunea ea, pentru a chema slugile, astfel încât să nu pară tiranic.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Și Boier Grecu pare să aparțină categoriei de copii nedorți, de care e plină proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Prima trăsătură caracteristică celor neiubiți, lenea (depresia), este prezentă la acest personaj. În legătură cu această categorie autoarea declară, în romanul *Balaurul*, că Iisus nu putea fi decât un copil nedorit. Boier Grecu preia o identificare mesianică: prelucrează lemnul ca Tâmplarul, vorbește în pilde și citește mult, pentru a-și depăși complexul de inferioritate (sentimentul de neputință și de inutilitate). Preia identitatea de cărturar de la o rudă de demult, care studiasse limbile vechi (între care și greaca), ceea ce îl ajută să își dovedească superioritatea. Nu vrea să semene părinților lui, ci acelui strămoș anume, care este superior părinților săi.

Boier Grecu are un complex de feminitate care îl face să se căsătorească târziu, deoarece nu întâlnește idealul de femeie pe care îl are. Mai mult, odată cu trecerea timpului și înaintarea lui în vârstă, el simte probabil tot mai pregnant vulnerabilitatea fizică și decide în cele din urmă să se căsătorească. Idealul lui de femeie, ca și la Dr. Rim, se află în acele gravuri, prin urmare, în realitate, femeia lui ideală nu există. Datorită acestui complex de feminitate, Grecu este omul care ia cu ușurință lucrurile așa cum sunt, care acceptă situațiile din viață, în contradicție cu Nory cea rebelă care refuză realitatea absurdă și care are încuiate „porțile feminității” (*Rădăcini*, Papadat-Bengescu, 2012, p. 1028). Boier Grecu nu vrea să fie sau să pară tiranic.

În ciuda operației chirurgicale a lui Nory (de modificare a vaginului), el nu vrea să mai încerce o dată experiența sexuală, deoarece eșecul primei experiențe i-a reamintit neputințe mai vechi și, prin urmare, nu vrea să aibă din nou sentimentul neplăcut al insuccesului, al ratării.

Somatizează pierderea lui Nory: jumătate de corp îi paralizează (mâna și piciorul). Cuplul cu ea pare o simbioză (*apud* Laplanche).

Dia îl cataloghează drept mitoman și ipohondru, îl desconsideră – ca pe mulți alții – pentru slăbiciunea aparentă. Ca și Dr. Rim, are un tip de personalitate anancast: observăm la el nesiguranța, obsesivitatea, plăcerea de a fi colecționar de artă.

Înainte de a o cunoaște pe Nory, Boier Grecu are un complex de retragere de care îl salvează căsătoria cu Nory. După moartea acesteia, complexul revine în forță, în asociere cu un complex de eșec și o nevroză de abandon ce reiterează în psihicul lui condiția inițială de copil nedorit, născut pentru a fi sacrificat.

Nu vrea să iasă în evidență, nu vrea să fie observat, pentru că se teme de consecințe. A fi în vizorul părinților se solda întotdeauna cu ceva rău pentru el, de la părinți avea parte doar de

atenție negativă⁵⁶, de critici. De aceea le declară medicilor că nu îl doare nimic încă din copilărie, deși este evident pentru părinți / pentru toată lumea că este bolnav, și continuă pe această linie, de a nu-și recunoaște suferințele, indiferent de natura lor, și la maturitate. Această refulare (permanenta încercare de a-și dovedi sieși și întregii lumi că este puternic, invincibil) irumpe din inconștient la momentul morții lui Nory și îl face să somatizeze durerile psihice în paralizia membrelor. Membrele sunt instrumentele auxiliare ce dau senzația de autonomie și putere – puterea îi este, așadar, confiscată.

Atenția negativă a părinților lui l-a determinat în copilărie să se retragă și să prefere ocupațiile singuratice, în care nu aveau acces și putere de discernământ „judecătoria” (ambii părinți sau unul dintre aceștia). De aceea are dulapuri secrete pe care le arată doar persoanelor de încredere, suficient de inteligente încât să îl înțeleagă.

Asupra lui Nory proiectează, la un moment dat, ideea că ar fi o persoană neînțelegătoare și de neînțeles, ceea ce sugerează poziția sa de **conținut** în cuplu, prin perpetuarea identificării cu copilul care a fost în relația cu părinții săi. Părinții săi fuseseră neînțelegători și de neînțeles pentru el. Și el este un om ciudat, ca și Nory și ca toți ceilalți copii nedoriți.

Este posibil ca sentimentul lui de vinovăție legat de cearta cu Nory în privința albumului să-l fi determinat pe Boier Grecu să nu mai vrea să încerce a doua oară un contact sexual cu Nory, dorind să-i dovedească că el poate trăi și fără aceste lucruri, că este, într-adevăr, un pustnic. El nu bănuiește ce este în sufletul lui Nory, el nu-și dă seama că, procedând astfel, îi reamintește soției sale de frustrarea ei existențială, de refuzul propriei ei nașteri. Inconștient însă, această lipsă de empatie se reflectă în sentimentul de vinovăție pe care îl are, considerând că a contribuit la moartea ei. Din pricina acestui sentiment de vinovăție se autopedepsește și paralizează (în cele din urmă).

Idealul de femeie al lui Boier Grecu (o femeie intangibilă, bineînțeles, care trimite la un complex oedipian nerezolvat) este Leda – iubita lui Zeus (metamorfozată în lebedă), care îi naște pe gemenii Castor și Pollux; ea este, de asemenea, mama Clytemnestrei și a Elenei pe care le concepe cu regele Tyndarus.

Una din cauzele celibatului este considerată a fi existența unei mame cu complex Jocasta.

Ca și alte personaje, Boier Grecu refuză realitatea, ceea ce pentru Freud echivalează cu negarea castrării. Simularea hemiplegiei (paralizia isterică) pare o modalitate a inconștientului său de a spune că a fost castrat prin moartea lui Nory. Fără ea, el revine la neputința anterioară căsătoriei, la starea din perioada când era incomplet.

⁵⁶ Atenția negativă se caracterizează prin acțiuni de intervenție asupra copilului doar în momentele în care părintele consideră că e nevoie de corecție și aplică pedepsele verbale sau corporale. Adesea, acest tip de comportament parental există pe fondul unei ignorări a copilului în cea mai mare parte a timpului.

DR. RIM. Personaj ce apare în romanele *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach* și (doar menționat) în *Rădăcini*. Este soțul doctorei Lina.

Catolic iezuit. Profesor la Facultatea de Medicină. Lică, Mini și Nory îl numesc cu apelativele „moșul” și „neamțul”. Are două „pasiuni reci”: „stampele rare de artă și desenuri fidele ale realităților fiziologice” (*Fecioarele despletite*, p. 456). Și încă una, cântatul la vioară. Este ipohondru și/sau suferind de gută. Lina îl percepe ca fiind tiranic. „Nu practica medicina, având oroare de țigară și medicamente”. (*id.*, p. 499), de bucătărie etc. După mulți ani de la căsătoria cu Lina, suspină după frumoasa și răsfățata, senzuala Lenora. Părul lui, ca și redingota, e mult prea periat. Era un contrast trupesc (și nu numai) foarte mare între el și soția lui. Pe când își dădea docența, a cunoscut-o pe viitoarea sa soție, Lina, și a fost ajutat să obțină un post de profesor de către protectorul soției sale, Profesorul C. Este nemulțumit că Lina are o „mulțime de bani câștigați, neplasați” și nu îl ajută să cumpere o casă pentru ei doi, o casă pe care el și-o dorea: „Lui Rim îi plăcuse mult **stilul pretențios al exteriorului** (subl.meu)” (*Concert din muzică de Bach*, pp. 630-631) acestei case. Primise moștenire 200000 de lei de la tatăl său, vameșul, dar ar fi preferat ca Lina să plătească toți banii (bani ei) pentru cumpărarea casei. Ar fi vrut să o pedepsească pe Lina, lăsându-i mamei sale văduve și sărace banii lui moșteniți. Dar a renunțat în cele din urmă și i-a propus Linei să-i trimită o pensie mamei lui și să cumpere casa folosind și moștenirea lui. Îi era silă de Lina, pe care o vedea ca pe o unealtă.

Are episoade când cade la pat (din pricina gutei sau, pur și simplu, din ipohondrie). Data trecută când zăcuse, se înzdrăvenise mulțumită prezenței fecioarei Nory. Și, poate, și datorită pictoriței Baškirtscheff, „marele lui amor ideal” (*Fecioarele despletite*, p. 585). Sia, fiica lui Lică, îi este adusă de Lina, pe post de infirmieră, să locuiască în casă cu ei. Dr. Rim este invitat să participe/să cânte cu vioara la concertul din muzică de Bach pe care Elena Drăgănescu urma să îl dea. Situația îl încântă. Odată, cântă în casă *Don Juan*, de Mozart. Doamnele care veniseră să asculte atunci au fost mulțumite, pentru că mai mereu auzeau doar pe „severul Bach” (*Concert din muzică de Bach*, p. 730).

Rim încearcă să o seducă pe Sia, dar ea îl refuză: „Dumneata să fii sănătos!” (*ibid.*, p. 749). El nu înțelege de ce Sia îl refuză grosolan. Află despre scrisoarea trimisă de Lică Siei, în care îi promitea că o ia la el, la noua reședință. Analizează ce opțiuni are pentru a-și atinge scopul: Să încerce să-l convingă chiar pe Lică să i-o dea? Mai bine o minte pe Sia că Lică l-a împuternicit pe el să aibă grijă de ea. Dar Sia nu îl crede și îl expediază cu un „Marș”. Ba încă îi mai trage și o palmă. „Luxurios al închipuirii” (*id.*, p. 778), Rim își imaginează cum ea îi va adresa complimente și el își va lua ceea ce își dorește.

Lina îi dezvăluie lui Rim faptul că este mama Siei, în momentul în care este alertată de servitoare în legătură cu avansurile lui Rim față de Sia (deși mobilul acestei alerte fusese Mini). Mini îi vedea, de altfel, și pe gemenii Hallipa ca fiind fiii biologici ai lui Rim cu Lenora Hallipa.

După alungarea Siei de către Lina, gemenii îl vizitează foarte des pe Dr. Rim. În această perioadă, el merge la repetițiile pentru concert. Află că Sia a făcut un avort și o informează pe Lina de acest lucru, rugând-o cu mâini tremurânde să se ocupe de fiica ei. Sia, chiar cu febră 40° C, îi vorbește lui Rim pe același ton grosolan și cu aceeași atitudine de respingere. Rim îl roagă pe colegul său, Profesorul G., să reia operația eșuată a Siei. (Rim) „Aflase de concurența deloială și fructuoasă (a gemenilor, nota mea) odată cu febra de 40°. Grija, indignarea, mila, prudența se precumpăneau.” (*id.*, p. 807) în privința situației Siei.

La înmormântarea Siei, gemenii se tot ascund în spatele lui, iar el se simte jignit, pentru că se știe nevinovat: „Rim, ce-i simțea înapoia lui supărători, știa că nu el a omorât-o și gândul acesta îl întuneca ca fiindu-i ofensator.” (*id.*, p. 821)

Lina îl amenință cu divorțul, dar, în romanul *Rădăcini*, la mulți ani distanță de la moartea Siei, Lina i-l pomenește în povestiri lui Nory, exprimând aceeași părere, neschimbată, despre el. Deducem din relatările Linei că ei au rămas în continuare împreună, căsătoriți.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Nu există o descriere a familiei din care provine doctorul Rim. Ni se spune numai că este fiu de vameș și că el voia să o ajute pe mama sa cu banii moșteniți după moartea tatălui său. Având în vedere aplecarea lui pentru studiu, prelegeri, artă și diferența mare între profesia aleasă de el și cea a tatălui său, putem înțelege că tatăl său era un om (poate) obsedat de control și rigoare, în contrast cu el și neajutorata lui mamă. El a trebuit să aleagă o profesie de salvator, cea de medic, din pricina mamei lui care trebuie să fi fost neajutorată. Complexul oedipian nerezolvat îi dă imaturitatea emoțională – Dr. Rim visează la Lenora care e o femeie căsătorită.

A luat-o în căsătorie pe masculina Lina, pentru că avea nevoie de o persoană puternică, ancorată în realitate, el nefiind un om practic. Rim are un complex matern: puterea financiară a Linei îl face să se simtă neputincios, îl face să zacă, pentru că nu îndrăznește să îi propună afacerea cu casa; până la urmă face pasul și cumpără și casa, dar o asigură financiar și pe mama lui, de care e atașat. Atentează la Sia, pentru că simte că e singură, fără apărare, și încearcă să o seducă prin minciuni. El, o „măimută lirică”, e „atras” de Sia cea neajutorată și fără protecție, dar cu aparență de „bloc”, din dorința de răzbunare și invidie pe Lina, cea percepută ca o autoritate.

Maxima agresivitate de care poate da dovadă este malițiozitatea și atitudinea superioară. Cei mai mulți cititori au speculat, din cauza proiecțiilor reflectorilor, că „pierzania” Siei ar fi fost deja comisă de Rim înaintea gemenilor Hallipa. Tipologia psihologică a lui Rim pare însă să nu susțină aceste păreri. Rim este un om slab, efeminat, pierdut în imaginația lui, înclinat să facă

lucruri pe ascuns (din lașitate). Nu este un om al faptelor, cu atât mai puțin al acțiunilor violente ce necesită forță fizică.

Rim aparține tipologiei jungiene gândire-intuiție introvertită prin preocupările teoretice de medicină și cântatul la vioară. Manifestă sub formă de hobby-uri – colecțiile de artă, visarea la nuduri – funcțiile refulate (opuse celor predominante): sentiment-senzație extravertită. Aceste funcții reprimite îl fascinează, prin caracterul lor inconștient, la Lenora cea senzuală și îl fac să proiecteze, în mod absurd, inteligență pe frumusețea fizică. În slujba aducerii în conștiință a funcțiilor senzație și sentiment reprimite, el lucrează – fără rezultate – la concretizarea unei teorii despre „trupul sufletesc”. În același sens îl ajută bucata aleasă spre interpretare, *Don Juan* de Mozart: să calmeze cele două funcții psihice (sentimentul și senzația), pe care le nedreptățește, neaplicându-le în viața lui cotidiană. Prezența lui Nory – simpla ei prezență – reușise ultima oară să regleze în psihicul său dezechilibrul dat de nesatisfacerea acestor funcții: el se înzdrăveneste doar cu prezența lui Nory. Ipohondria și capriciozitatea sunt tot manifestări ale funcțiilor senzație-sentiment reprimite. Faptul că pictorița de succes, Baškirtscheff, întrupează idealul lui de femeie ne spune că ea este o reprezentare a animei lui, a imaginii lui contrasexuale.

Plăcerea de colecționar pe care o manifestă trădează un tip de personalitate anancast, ceea ce presupune nesiguranță de sine și un specific obsesiv al comportamentului.

La acestea se adaugă furia reprimată privitoare la atotputernica Lina, căreia abia dacă îi poate specula secretele în folosul său, tiranizând-o ca un copil, cu gulerele și stările lui schimbătoare. Lina are mereu ultimul cuvânt, deși se arată serviabilă față de el. Când e amenințat cu divorțul sau la „promisiunea” Linei că va trăi o sută de ani, el are o reacție de om submisiv, care știe că a fost mereu la mâna soției: „Unde erau bucuriile de proprietar? Unde liniștea casnică? Unde muzica, gravura și amorul?” (*id.*, p. 829). Adică, cu sau fără Lina, nu ar fi avut parte de „amor”?! (Cu alte cuvinte, nu era un afemeiat la modul practic.) Se vindecase de „sărutări feciorelnice”. Doar atât obținuse probabil de la Sia.

Mini îl descrie pe Rim ca fiind un om respingător fizic, cu dublă deviație de sept. Este un laș care nu poate obține fățiș succesul în viață, un om slab, copleșit de complexul de inferioritate al fizicului lui urât. De aceea visează la Lenora cea frumoasă și îi face avansuri Siei, pentru ca măcar ea, tânăra cea urâtă, fără apărare, să îl accepte / să-l perceapă ca frumos. Supracompensarea complexului de inferioritate l-a făcut să aleagă calea studiului și a medicinei, dar și să cânte la vioară.

Stampa lui preferată era o gravură incompletă, neterminată, a Evei, aparținând unui „olandez fără glorie în viață”, care „urmărea (...) un ideal de artă, (...) dar nu ajunsese niciodată la săvârșirea unui tablou” (*Fecioarele despletite*, p. 457). Rim era obsedat de anima lui inconștientă, pe care încerca să o aducă în conștiință. Dacă în viața reală ar fi avut o mulțime de

femei, nu ar fi fost nevoie să facă un hobby din nudurile feminine, dar el era un teoretician în medicină și fugea, în practică, de realitatea corpurilor feminine. Iubea intangibilul (i.e. anima), ca expresie a complexului oedipian nedepășit (în cazul lui), nu se maturizase până la punctul în care să poată să iasă din cuplul pe care-l forma cu mama sa. Flirtase cu Nory (fată bastardă, fără tată), iar Nory îl strivise cu piciorul pe care i-l admirase. Această recurență în relaționarea lui cu femeile constituie cercul vicios de comportament în care se plasează Rim: el curtează femei care îl resping, îl strivesc.

Simțea nemulțumire și scârbă pentru propria persoană, pentru imaginea lui fizică pe care femeile (frumoase) i-o reflectau (prin reacția lor), numai Lina (cea urâtă) îl acceptase, pentru că avusese nevoie de el ca de un paravan pentru problema ei cu Sia și Lică. Și Lina fusese ajutată, mai mult decât Rim, de Profesorul protector, care îi dăduse și clientelă. Faptul că are o fantezie în care își închipuie că se impune asupra Siei (până la a o forța/viola) dovedește cât de neputincios și de urât, cât de respins se simțea în relația cu femeile. De aici și obsesia pentru nuduri, gravură, frumos etc. Faptul că nu se accepta pe sine și voia să se impună în fața celorlalți se reflectă și în alegerea lui ciudată de a purta doar un anumit tip (rar) de guler alb, înalt și de a umbla în redingota ultraperiată, ca și părul lui din cap. Acest comportament excesiv (pedanteria și actul repetat/exagerat al curățării) trimite la un complex inconștient de vinovăție ce pot avea ca mobil fanteziile lui erotice. Aflarea secretului Linei, legat de virginitatea ei pierdută înaintea căsătoriei, îi dă putere puritanului (de fațadă!) catolic Rim să se arate superior soției lui și să-și alimenteze preocupările artistice și teoretice.

În căutarea „mamei lipsă”⁵⁷ (o mamă care în relația ei de cuplu cu tatăl lui Rim fusese prea slabă), Rim își dorește o casă (protecție – aspirație tipic feminină), în timp ce Lina nu simte nevoia unui cămin. Funcția senzație refulată și complexul de inferioritate îl fac să aleagă o casă cu un stil arhitectonic pretențios: „Lui Rim îi plăcuse mult stilul pretențios al exteriorului” (*Concert din muzică de Bach*, pp. 630-631) acestei case. Cu Lina nu avea o relație bună, nu se înțelegeau bine, dar era, probabil, obișnuit, din copilărie, să trăiască alături de un om pe care nu-l iubea, dar de care avea nevoie: tatăl lui. Răzbunarea pe tată se manifestă în continuare, prin transfer, asupra Linei și, ulterior, asupra Siei, prin încercarea „de a o pune la cale”, în dorința lui de a-și înșela soția (pe Lina). Dar Rim nu reușește să se răzbune și rămâne în continuare un om slab, ca într-un cerc vicios.

Unii cititori și critici au speculat că Dr. Rim ar fi fost un satir. Persoanele încadrate în astfel de categorii sunt descrise în cărțile de specialitate (v. Gorgos, IV, 1992) ca având un surplus de energie în toate manifestările lor. Profilul făcut lui Rim de scriitoare nu pare să corespundă

⁵⁷ Termen întâlnit în cazuistica psihanalitică.

satirului: Rim este un bărbat lipsit, în mare parte, de energie fizică; el nu dovedește c-ar avea succes la vreo femeie.

ELENA. Personaj ce apare în toate volumele din Ciclul Hallipa. Fiica lui Doru și a Lenorei Hallipa, cea mai mare dintre copiii acestora, așadar soră cu Mika-Lé, Coca-Aimée și cu gemenii Hallipa, Dorin și Codin. Nepoata lui Calliope și Eriste Hallipa. Mamă a lui Ghighi, logodnică a Prințului Maxențiu, soția lui (Jorj) Drăgănescu, amanta și, ulterior, soția lui (Victor) Marcian, mama adoptivă a Străinei (i.e Ina Vergu), soacră a lui Lucian (soțul Inei Vergu). Prietenă cu Nory, care nu îi aplica și ei obișnuitele judecăți „batjocoritoare cu care «feminismul» ei maltrata pe bărbați și femei” (*Fecioarele despletite*, în Papadat-Bengescu, vol. I, 2012 p. 413).

Seamănă fizic cu tatăl ei și are părul brun ca bunica ei paternă: „portretul bunicei, luat drept al Elenei, era una din distracțiile de căpetenie propuse vizitatorilor” (*idem*, p. 413).

„Pentru toată lumea Elena era un fel de tip model. Model de răbdare, de cumințenie, de toate virtuțile mijlocii” (*ibid.*, p. 413), necesare și cerute de egoismul Lenorei, mama ei, care îi făcea în acest fel viața dificilă. Pentru a evita dezlănțuirea geloziei mamei sale (crizele ei de gelozie duceau la destabilizarea întregii familii), Elena nu cerea niciodată nimic tatălui său „care o adora” (*ibid.*, p. 414), dar care, pe de altă parte, își dorea o atmosferă calmă și relaxată în familie. În acest cadru familial, Elena a fost nevoită să învețe să se poarte cu tact, cu diplomatie, și să trăiască o adolescență „matură și melancolică (...), plină de prevedere” (*ibid.*, p. 414). Elena devine cu timpul un „camarad sobru și prețios” (*ibid.*, p. 414), consultat de tatăl ei în afacerile moșiei. Ea posedă o „hotărâre rece, deplină (...) despre lucruri vădit importante” (*id.*, p. 426), calitate rar întâlnită la o femeie.

În viziunea lui Nory, Elena „atribuie precepte de onoare” și „probleme de scrupule” (*id.*, p. 437) unui incapabil precum Prințul Maxențiu. Elena „a rupt logodna (cu Maxențiu, n.m.) cu o răceală tot așa de încăpățânată cât de neclintită îi fusese voința de a-l lua” (*ibid.*, p. 437), nepermițând Prințului să se apere, să-și dovedească nevinovăția în legătură cu presupusa idilă adulteră cu Mika-Lé. Elena se retrage din relație, cedând locul de logodnică a Prințului Mikăi-Lé care, la rândul-i, îl refuză.

În urma episodului de nevroză al Lenorei, ce are drept consecință destrămarea familiei Hallipa, Elena se vede forțată de tatăl său să renunțe la drepturile ei de moștenire și să încheie o căsătorie de conveniență cu deputatul Drăgănescu. Căsătoria ei salvează ulterior moșia familiei. Imediat după căsătoria cu Drăgănescu, Elena naște un băiat, așa cum își dorea.

Elena o acceptă pe Mika-Lé în casă, nu când o roagă Drăgănescu, ci când îi convine ei. Inițial, respinge categoric cererea soțului său, dar acceptă, ulterior, când el renunță la șantajul subtil pe care i-l administra și prin care încerca să-și calmeze gelozia față de Maxențiu.

Nory consideră că Elena „își făcea din existență o robie adevărată către o mulțime de îndatoriri, așa cum le înțelegea ea” (*id.*, p. 560).

După căsătoria cu Drăgănescu, Elena îi pare lui Mini „mai frumoasă, mai elegantă (...) mai puțin simpatică ca la Prundeni (...) cam rece, cam țeapănă, cu etichete” (*id.*, p. 562). Slugile ei sunt ultra-apretate și ultracorecte. „Disciplina riguroasă era, după părerea Elenei, cel mai salutar principiu” (*ibid.*, p. 563). Ghighi este educat „metodic, după cel mai englezesc sistem de creștere. (...) Proiectele ei materne erau numeroase și foarte anticipate. (...) Avea idei precise asupra felului cum va decurge instrucția lui” (*ibid.*, p. 562-563). „Elena își pregătea moștenitorul pentru ideile ei preconcepate, îl iubea pentru că i le putea satisface. (...) prin el își putea multiplica ambiția, (...) îl putea adăuga drepturilor ei de proprietate, că se putea, prin el, reprezenta o dată mai mult, era argumentul mare al afecțiunii ei” (*id.*, p. 563). Mini percepe maternitatea Elenei ca pe o „colivie de aur, în care era închis un canar stilizat: băiatul ei” (*ibid.*, p. 564). În timpul vizitei lui Mini și Nory, Elena găsește de cuviință să se laude cu obiectele de preț și cu toate averile pe care le obținuse în urma căsătoriei cu Drăgănescu. Le povestește cum menajul ei este „un adevărat minister. De la 7 dimineața la 11 seara (...) ordine, socoteli, inspecții, verificări! Nu se putea închipui ce grea era administrația unei case mari! Totul era bogat, bine întreținut și rece.” (*ibid.*, p. 564). Casa „înaltă ca o biserică” (*id.*, p. 562) conținea și o cameră de muzică, unde Elena „practica snobismul onorabil al muzicei” (*id.*, p. 564), continuând diletantismul observat în copilărie la bunicii ei din partea tatălui.

Până și în confidențele pe care le făcea apropiaților, Elena „punea mult protocol, mult înconjur al adevărului” (*id.*, p. 565). Elena îl admonestează și îl acuză pe tatăl său că a îndrăznit să vândă moșia și recolta familiei, despre care ea credea că i se cuvine fiului ei. Acesta este momentul în care Elena este total dezamăgită de tatăl său: „În Elena, iubirea pentru tatăl ei era așa de mult identificată cu situația și cu virtuțile lui” (*id.*, p. 567) ne spune autoarea.

Elena este o femeie bogată, din înalta societate: Elena răscumpără Prundenii, moșia Hallipilor, vecină moșiei lui Drăgănescu. Are un magazin de muzică și un șir întreg de fabrici la Prundeni, în afară de casa de pe strada Lascăr Catargiu din București. Elena ajunge să fie recunoscută drept cea mai bună organizatoare de concerte din Capitală. Din acest moment, rupe relațiile cu părinții săi. Mai mult, îi instigă pe Gemeni să îl dea în judecată pe Doru Hallipa, tatăl lor, pentru a obține o casă unde aceștia să poată locui.

În căsnicie, ca și în politică și în afaceri, Elena este consultată permanent de soț. Menajul lor decurge armonios, deoarece Drăgănescu nu vine niciodată cu „revendicări” (*Concert din muzică de Bach*, p. 687). „Elena, obișnuită de foarte tânără să ție loc de gazdă în casa părintească, își alcătuisese lesne relațiile mondene” (*id.*, p. 688). „Protocolară și rigidă (...) Elena avea norocul de a trăi după înclinările ei” (*id.*, p. 688).

„Ca o castelană medievală, care are puteri judiciare și executive asupra feodalității familiale în lipsă de șef bărbătesc” (*id.*, p. 731), când „nimic nu-i mai putea atinge dictatura” (*ibid.*, p. 212), Elena o acceptă pe sora ei Mika-Lé în casă, „subt o tutelă severă” (*ibid.*, p. 732), la ieșirea acesteia din spital, după o tentativă de sinucidere. Îi impune să-și schimbe purtarea, reamintindu-i numele de botez (Eleonora) și înlăturând din uz supranumele, preluat de la scriitorul Pierre Loti, „Mika-Lé”. Îi oferă slujba de secretară în casa Drăgănescu și o leafă, așezând-o la o masă separată de a celorlalți secretari ai soțului ei. Îi impune Mikăi-Lé să nu îi contacteze direct (pe ea și pe soțul ei), ci cu notificare prealabilă, și să nu mai poarte breton. De asemenea, la recepții, Mika-Lé trebuie să stea deoparte, ca un „suflet de copil sărac admis între boieri” (*id.*, p. 734), să îmbrace, în toate împrejurările, ce rochie avea să-i aleagă Elena și să iasă din casă la ora aleasă de Elena etc. Elena își amintește de Mika-Lé doar când are să-i dea vreun ordin (*id.*, p. 740).

În fața Elenei, Drăgănescu nu are curaj să protesteze față de „severitatea cu care era crescut băiețelul” (*id.*, p. 735) și își revocă imediat ordinele date Mikăi-Lé, dacă Elena e de altă părere. Singurele câteva emoții cunoscute de „olimpica Elena” (*ibid.*, p. 736) sunt provocate de unica ei pasiune, muzica. La concerte alege să-i aducă să cânte pe cei mai buni muzicieni, la cele mai bune instrumente și îi obligă pe artiști ca programul de repetiții să se desfășoare serios, fără abateri. Elena este oripilată de faptul că Dr. Rim nu respectă programul de repetiții.

Sub pretextul concertului pe care îl organizează Elena, Prințesa Ada îi face cunoștință cu muzicianul Marcian, vărul primar al soțului ei, Prințul Maxențiu. Marcian își făcuse, din auzite, o impresie despre Elena, o imagine care îl speria, pentru că Elena avea „o reputație de mândrie” (*id.*, p. 756). De cealaltă parte, Elena era fascinată de imaginea de muzician de renume mondial a lui Marcian și de aceea, la început, ea are o atitudine ce lui îi pare a fi una caracterizată de modestie. Intimidată de Marcian, Elena renunță la participarea ei în concert. Elena „n-avea pe nimeni, în relațiile ei, cu care să simtă o așa de simplă legătură de la egal la egal” (*id.*, p. 757). Simte, în sfârșit, că a întâlnit pe cineva care să se ridice la nivelul ei. În această frază putem observa modul în care Hortensia Papadat-Bengescu atrage atenția în legătură cu ridicolul personajului care are o imagine de sine supradimensionată, nerealistă, în fața unei adevărate personalități.

Când Marcian o categorisește pe Mika-Lé drept „antimuzicală”, „dizarmonică” (*id.*, p. 765), Elena se rușinează și îi povestește soțului ei impresia artistului în legătură cu sora ei, iar Drăgănescu ia singur inițiativa de a o exila pe Mika-Lé în Dealul Spirii, trimițând-o să locuiască cu sora lui Tana. Repetițiile pentru concert îi apropie pe Marcian și Elena. „Neobicinuită cu fenomenele sensibilității”, Elena nu cunoștea controlul „conștiinței de sine” (*id.*, p. 819).

Moartea țatei Gramatula, mătușa Elenei din partea tatălui, amână concertul. În urma decesului acesteia, Elena primește cea mai mare parte din averea ei, fapt care îi sporește și mai mult independența și autoritatea în fața lui Drăgănescu, deși dispunea total de averea lui. Acesta este momentul în care începe să încolțească în mintea ei ideea divorțului.

Pe Ada, care îi fusese colegă de școală, Elena o considerase mereu inferioară, „de altă speță” (*id.*, p. 773). Ada o roagă să accepte să-l reîntâlnească pe fostul logodnic, acum muribundul Maxențiu, și să-l convingă să meargă la Leysins, astfel încât Ada să poată scăpa de el. Maxențiu cedează și îi face Adei pe plac, crezând că Elena îl place încă și că ea consideră plecarea aceasta în Elveția spre binele lui. Putem crede că Elena vrea să-l impresioneze pe Marcian și de aceea acceptă să-i facă lui Maxențiu această vizită, împotriva voinței ei.

Concertul din muzică de Bach are loc a doua zi după înmormântarea Siei. La slujba de înmormântare din Biserica Amzei se cântă un coral de Bach și sunt prezenți diferiți artiști, inclusiv Marcian. Spre deosebire de toți ceilalți prezenți în biserică, Elena „singură îl ascultase ca pe un imn de slavă, nu de jale; ea și cu Mini, căreia i se păruse că aurul cântă” (*id.*, p. 826): simțea „intimidare și aiureală”, „bucurie interioară, fără de energii fizice” (*ibid.*, p. 826). În continuare, pe drumul de întoarcere de la înmormântarea Siei, în mașină, în Lincolnul Drăgăneștilor, Elena și Marcian își încep relația ca amanți.

La o lună după faimosul concert, Elena intră la Drăgănescu în birou și încearcă să-l convingă despre „lucruri care trebuiau neapărat înțelese între ei doi” (*Drumul ascuns*, p. 928). Cum el refuză, amintindu-i că el e de acord întotdeauna cu tot, ea devine nemulțumită: „când avea ceva de vorbit îi plăcea să fie ascultată. Spusese ceva despre căsătorie, despre unele răscruci, despre libertatea fiecăruia, despre bună înțelegere reciprocă” (*ibid.*, p. 928). Venise hotărâtă să se despartă de Drăgănescu. Dar acesta, prevenitor, încercase să se pună la adăpost de o posibilă situație neplăcută și nu îi permisesese să vorbească până la capăt. Părea să înțeleagă doar că Elena dorește să plece în Elveția cu copilul și guvernanta. De acolo, Elena îi scrie săptămânal. La rându-i, Drăgănescu îi răspunde, trimițând salutări și lui Marcian. Iritată de atitudinea lui, Elena își amintește tactica pe care își închipuie că a folosit-o Drăgănescu pentru a o determina să-i accepte cererea în căsătorie, după ce ea îl refuzase inițial: „metode piezișe de silnicire” (*id.*, p. 931), gândea ea și, prin urmare, insista să îl țină la curent cu evoluția relației ei cu Marcian. Îi trimite o scrisoare în care îi cere divorțul. Drăgănescu amână răspunsul, din cauza faptului că știe că este foarte bolnav și se gândește că este astfel încă de la începutul căsătoriei cu Elena, în urmă cu opt ani.

Marcian este plecat, iar Elena nu își permite corespondență sentimentală, în așteptarea răspunsului lui Drăgănescu. Se crede, în această situație, umilită de soț și începe să fie și mai severă cu copilul. „Avea în principiu, despre educația băieților, idei spartane” (*id.*, p. 943).

Gândea că „e o crimă să dai naștere unui copil care să poarte în el vulgaritatea și șiretenia paternă” (*ibid.*, p. 943). Se măritase de hatârul tatălui ei, care și el o decepționase. Ghighi, copilul lor, i se pare urât, cu capul mare. „Se ocupa însă cu atât mai amănunțit de sănătatea și educația lui, cu cât îl socotea mai amenințat de degradări fizice și morale” (*id.*, p. 944). Guvernanta li se îmbolnăvește și Elena îl duce pe copil la un institut, la marginea Genevei, unde îl vizitează de trei ori pe săptămână, iar de două ori îl ia cu ea după-amiaza. L-ar fi ținut cu ea tot timpul, își spune ea, dar i se pare că Ghighi se simte mult mai bine cu noii colegi și nu dă semne de jinduire. Marcian e de acord cu internarea copilului, pentru ca el să se poată apropia mai mult de Elena. Elena primește mult așteptatul răspuns al lui Drăgănescu: în loc să fie de acord cu divorțul lor, el îi aduce la cunoștință problema bolii lui de inimă, iar Elena se supără și mai rău, preocupată de „bani și amor propriu” (*id.*, p. 949). Hotărăște să plece în țară să reglementeze divorțul, „nu să audă pretexte de boală!” (*id.*, p. 362). Nu-și amintea să-l fi văzut vreodată bolnav pe Drăgănescu. Devine secretara lui Marcian, cu emulație și tensiune, îl ajută la pregătirea concertelor și a turneelor. În contextul interpretării greșite a atitudinii lui Drăgănescu și al supraexcitării generate de atmosfera spectacolelor, „protocolul și stângăcia” (*id.*, p. 953) sunt învinse și cei doi își încep relația sexuală, în sfârșit, într-un mic hotel, Hotelul Kron.

Drăgănescu, la rândul său, așteaptă un răspuns de la Elena care nu catadicsește să-l ia în seamă. Elena primește o scrisoare de la Tana, în care aceasta nu pomeneste nimic de vreo boală a fratelui ei, ci doar descrie stări de rău ale acestuia. Într-un târziu, în febra pregătirilor de plecare spre București, Elena își dă seama că nu a hotărât nimic cu privire la copil. Îl vizitează la internat și este surprinsă de un acces de plâns al obedientului Ghighi care îi stârnește un sentiment de scârbă. Văzând reacția copilului, Elena se simte vinovată și decide să îl ia cu ea în România. Marcian interpretează tulburarea Elenei drept tristețe generată de despărțirea lor. În cele din urmă, Marcian și Ghighi hotărăsc să rămână împreună în Elveția și îi comunică Elenei dorința lor, iar Elena pleacă liniștită și îl anunță pe Drăgănescu că vine să-i fie alături.

În tot acest răstimp, Coca-Aimée se tot interesează dacă Elena s-a întors din Elveția, deoarece Lenora, mama lor, e pe moarte, dar ea nu se grăbește să-i spună Elenei acest lucru.

Elena îl convinge pe Drăgănescu să meargă cu ea în Elveția. Copilul se simte stânjenit de prezența tatălui biologic, pentru că îl iubea doar pe Marcian, așa că se bucură când Drăgănescu decide să plece înapoi în România și speră că și mama lui îl va urma. Pentru a afla dacă Elena pleacă și ea la București, copilul pune o întrebare care o supără foarte tare pe Elena. Indignată inițial de atitudinea copilului față de ea, Elena se autoconsolează, alegând să creadă că Marcian o iubește, chiar dacă Marcian se arată mulțumit când constată că este obiectul exclusiv al adorației lui Ghighi. (*id.*, p. 1090) Elena se simte jignită că Ghighi pare să îl iubească doar pe Marcian și-

și refulează gelozia pe care o simte pentru propriul copil, preferând să înțeleagă că relația cu Marcian este promițătoare și să evite autoanaliza.

Ajuns în țară, Drăgănescu, chiar înainte de a ajunge acasă cu automobilul ce îl preluase de la gară, are o sincopă cardiacă și moare în sanatoriul lui Walter, unde e transportat urgent de șofer. Elenei îi este anunțată vestea morții printr-o telegramă, tocmai când vrea să expedieze o scrisoare către Tana prin care să o înștiințeze despre divorțul ce fusese demarat. Scrisoarea o scrisese furioasă, ca replică la cartea poștală trimisă de Drăgănescu din Predeal, în care îi recomanda să rărească relația cu Marcian, deoarece îl „strică” (*id.*, p. 1093) pe Ghighi.

Elena îl disprețuia pe Walter din cauza modului dubios în care acesta își făcuse averea. Lenora, căsătorită în anii din urmă cu Walter, moare, iar Elena nu e anunțată la timp și, prin urmare, nu participă la eveniment. Pentru a împlini ultima dorință a Lenorei, Walter crede de cuviință să o consulte pe Elena în privința căsătoriei lui cu Aimée, sora ei, și în privința locului pe care portretul Lenorei ar trebui să-l aibă în casa Walter.

În romanul *Rădăcini*, Nory rememorează căsătoria Elenei cu Drăgănescu, vecinul lor de moșie, tocmai pentru salvarea moșiei Hallipa, apoi cearta Elenei cu Doru Hallipa „ce despărțise iar Prundenii în două” (*Rădăcini*, p. 857) și noua reîntregire a Prundenilor făcută de Elena, prin intermediul lui Drăgănescu care cumpără Prundenii. „Elena se simțise prin această căsătorie sacrificată” (*id.*, p. 858). „Elena pe atunci trăia în conflict cu mama ei și nu ierta tatălui ei nici sclavia către nevastă – sclavie a simțurilor – nici reaua administrație a averii” (*id.*, p. 857). Pentru Lenora, Elena era „ca o muștrare vie”, „o fată care nu-i semăna” (*id.*, p. 403). Nory o consideră pe Elena, pe bună dreptate, vanitoasă: Elena suferă că nu-i poate asigura lui Nory transportul cu automobilul, din cauză că acesta era stricat, și-i poate da numai cabrioleta⁵⁸; Elena, când voia să impună cuiva o „persoană pe care ea o aprecia – făcea paradă multă.” (*id.*, p. 860). „Meticuloasă, ticăită” (*ibid.*, p. 399), avea grijă până și de irigatorul mamei sale, atât de neprevăzătoare, încât „risca permanent să înmulțească familia” (*ibid.*, p. 860).

După aproape 8 ani, când se decide să-i facă o vizită, Nory o găsește pe Elena singură, la Prundeni. Unica persoană din familie care-i mai era prin preajmă era Tana, cumnata ei. În tot acest răstimp, după moartea lui Drăgănescu, Ghighi fusese părăsit în Elveția, la Marcian, iar Elena stătuse singură, nu se căsătorise cu muzicianul, din pricina remușcării și a sentimentului de vinovăție care o chinuia, pentru că nu l-a crezut pe Drăgănescu, când îi spunea că e bolnav, pe Drăgănescu căruia îi datora atâtea.

Angajase la moșie un agronom licențiat, pe Simeon, un ardelean ursuz și corect, un om ales după modelul tuturor slugilor ei. „Elena era jignită că Nory trata pe Simeon ca pe un

⁵⁸ Trăsurică ușoară, cu două roți, trasă de obicei de un singur cal; brișcă, șaretă. (cf. DEX, ed. a II-a, București, Univers enciclopedic, 1996)

subaltern și pe ea ca pe o negustoreasă de vin prost.” (*id.*, p. 864). Ea continua planurile mărețe, de industrializare, ale lui Drăgănescu, pentru Ghighi. Cândva Nory o admira pe Elena ca pe un model, acum se mira cum putuse să facă asta. Cu un aer de suficiență, Elena plănuia să îl aducă pe Ghighi în România. „Întotdeauna încăpățânată” (*id.*, p. 870), perseverentă, Elena o percepea pe Nory ca ajunsă „fată bătrână cu păreri false, fără idee de ce e viața” (*id.*, p. 871). Elena, a cărei moșie produce cel mai bun lapte, visează să crească găini clocitoare și să-l inițieze pe Ghighi, cu ajutorul specialistului Simeon, în dificila „profesie” de moștenitor al lui Drăgănescu. Îi servește lui Nory o mâncare „rară” – pui la frigare !!! –, subliniind că e greu să mănânci așa ceva la oraș. Nory gândește că nu s-ar mira să o vadă măritându-se și cu Simeon „nu din amor – numai ca să nu plece perla din serviciu. Cine ar mai ști să pună ca el găinile la clocit!” (*id.*, p. 874). Iar despre Marcian Nory crede că „răceala Elenei – răceala ei firească” (*id.*, p. 876) îl determinase pe muzician să se atașeze atât de mult de Ghighi.

Elena îi arăta cumnatei Tana respect din cauza remușcării ei pentru modul în care se purtase cu Drăgănescu și nu se putea împăca cu protecția ciudată acordată de Drăgănescu și, ulterior, de Tana, Mikăi-Lé. Pe Mika-Lé a considerat-o întotdeauna o cerșetoare ipocrită. De aceea nu dă crezare veștii că aceasta ar fi însărcinată și nu este de acord cu planul de salvare al Tanei – căsătoria Mikăi-Lé cu Lică. Elena, incomodată de prezența Mikăi-Lé la moșie, găsește pretextul că are nevoie să renoveze conacul cel mare (unde locuia Tana cu Mika-Lé), pentru a o alunga pe Mika-Lé. „Elena nu ceda din principiu” (*id.*, p. 884). Reîntâlnirea cu Nory redeșteptase „vechile imperialisme ale caracterului ei” (*id.*, p. 882). Se simțea prost și era îngrijorată de impresia făcută lui Nory cu această primire meschină (v. p. 882). În ciuda opoziției Tanei, Elena începe lucrările de renovare ale conacului, punând-o pe aceasta în fața unui fapt împlinit. Drept consecință, Tana este aruncată într-un val de tulburare creștinească. Totodată, Mika-Lé părăsește casa, spre surprinderea Tanei și a Elenei. Elena promitea Tanei că se va face tot ce trebuie pentru cununia Mikăi-Lé cu Lică, dar se bucură că „pocitania” a fugit. Tana, pe de altă parte, vede în plecarea Mikăi-Lé cu numai două geamantane un indiciu pentru o nouă încercare de sinucidere.

Singură de atâția ani la Prundeni, Elena se plimba „zilnic în ogradă, cu scopul dublu de a întrebuința timpul cu folos și de a face mișcare, adesea chema pe cineva să-i deschidă magazia și arunca înăuntru o privire, dintr-o plăcere, fără altă rațiune decât a conservatorismului, a acumulării” (*id.*, p. 883). Simeon, în dorința lui de a fi ultrapoliticos, făcea abuz de folosirea expresiei „cu respect” (*id.*, p. 884) și de verbele la condițional-optativ. Ghighi îi scria din corvoadă, simțea Elena, Marcian nu era interesat de subiectele agricole și industriale ce ocupau total atenția Elenei. Pasiunea ei pentru muzică era un snobism școlăresc (*id.*, p. 876), așa cum era și pasiunea pentru Marcian.

În scrisorile către Marcian își face un merit din faptul că e singură în România și apreciază că măcar acolo, în Elveția, are cine să o ajute cu copilul.

La cererea Elenei, Marcian îl aduce pe Ghighi în țară, împotriva voinței lui și, mai ales, împotriva voinței lui Ghighi: lui Marcian i se părea că Elena comite o înaltă trădare față de el, dar și mai mare față de copil, și, deși ar fi putut să accepte un rău făcut împotriva lui, nu era dispus să admită un rău care să-l atingă pe băiat. Deși nu-l văzuse ani de zile, Elena era convinsă că fiul lui Drăgănescu nu este în stare să facă studii muzicale și nici de alt fel și, prin urmare, își închipuia că o va face de râs. Pentru a repara situația, consideră că nu este târziu pentru copil să facă o alegere potrivită lui, și anume să meargă la școala de comerț și agricultură. În acest tablou, în care încearcă să pună lucrurile la punct, Elena se autopercepe ca fiind o femeie sacrificată: „era greu să se sacrifice, să renunțe la fericirea ei. (...) Era convinsă că suferă, dar că judeca drept, că e martira datoriei, a ceva ce iubise deasupra a tot. Era convinsă că Ghighi nu are nici inteligență, nici sânghină, dar a fi stăpân, posesor, poate oricine; îl va scuti astfel de decepții, de afronturi inevitabile în orice altă carieră. Era convinsă de inferioritatea băiatului, convinsă totodată că autoritatea banului compensa tot. Cine nu se pleacă banului? Grație ei averea lor se va reface; era misiunea, apostolatul, sacrificiul pe care și-l propunea, era și revanșa târzie pe care o va da bărbatului ei, care din pricina ei murise mârșit. (...) Elena trăia sub teroarea că domnul Simeon într-o zi va fi răpit de concurență. (...) Elena triumfă despre lucruri mărunte, despre fuga nesuferitei Mika-Lé... Așadar, trebuia numai curaj. Dacă mai demult ar fi avut curaj, scăpa de Mika-Lé mai demult. După plecarea lui Mika-Lé, bătrâna Tana era tristă; fusese o măsură aspră, de care Elenei îi părea rău pentru Tana, pe care însă n-o regreta ca rezultat.” (*id.*, pp. 930-931).

Când Marcian și Ghighi sosesc, Elena nu merge să îi întâmpine la gară, ci îl trimite pe Simeon pentru care cei doi erau niște străini pe care nu-i mai văzuse niciodată. „Din primul moment” (*id.*, p. 933), Elena o pune pe Tana să-l ia în primire pe Ghighi și să aibă grijă de el. Acțiunile Elenei, îl tulbură cumplit pe Marcian, din cauză că îl afectau direct pe Ghighi, și, pentru a o pedepsi pe Elena că „nu iubește pe băiat” (*ibid.*, p. 934), decide că va pleca chiar a doua zi la București, apoi la Geneva. Elena pălește, cum făcea de obicei când era grav ofensată, și simte că e pe cale să o podidească lacrimile.

De cum sosește în casa mamei lui, toată lumea vede că Ghighi lipsește permanent, sistematic, se izolează, iar Elena interpretează absenteismul lui – refugiul lui în plimbări – drept interes pentru moșiile proprii. Crezând că Ghighi va avea de beneficiat de pe urma călăriei, face o remarcă nelalocul ei în fața lui Marcian care, nefiind sportiv, se simte jignit: „sportul călăriei îl va dezgheța” pe Ghighi (*id.*, p. 935). Marcian credea în talentul muzical al lui Ghighi și credea că îl poate învăța muzică, astfel încât să-i calce pe urme. Când observă hotărârea lui Marcian de a pleca, Elena se gudură pe lângă el, făcând „grații ca orice cuconiță!” (*ibid.*, p. 935),

să-l înduplece să mai stea. O aduce în vizită pe Nory, ca să îi slujească drept tampon. Constată că fiul ei a crescut, dar e cam slăbuț și trebuie îngrășat.

În perioada când locuiau în Elveția, Elena obișnuia să-l mustre pe Marcian când îi ascundea o notă mică luată de Ghighi: „Om mare... ești mai rău ca un copil. Ce câștigă cretinul ăsta mic dacă dai examen în locul lui? Pe când muzica, omenirea pierd cu fiecare minut pe care-l pierzi cu un copil leneș!...” (*id.*, p. 946). Ghighi, ca și Mini și alții, o percepe pe Elena ca fiind neobișnuit de frumoasă, în contrast cu presupusa lui urâtenie, lucru care-l face să se simtă umilit. Când crește, la întoarcerea din Elveția, o vede tot frumoasă, dar el se simte față de ea ca un frate sau ca un străin. La împlinirea vârstei de doisprezece ani, Elena îi dăruise lui Ghighi un portofel de piele cu multe compartimente din care unul era deosebit de frumos: era pentru mărci (timbre) poștale. Ghighi fusese învățat, pe un ton poruncit „cu asprime” (*id.*, p. 952) de „maman Elena”, să refuze ceva în mod cuviincios. Acum Elena o pune pe Tana, cu mâna ei tremurândă, să-i dea ceaiul și pe o slujnică, pe Kira, să-i dea laptele – cel mai bun lapte din țară –, deși altădată îl pedepsise pe Ghighi pentru că acceptase o băutură de la cineva care nu era bona lui. Ea nu realizează că Ghighi o consideră „țărănoasă” pe Tana și că nu o agreează. Văzând că Ghighi refuză ceaiul oferit de Tana, Elena ordonă să nu i se mai dea *niciodată* (*subl. mea*) ceai la ora patru (*ibid.*, p. 952).

Elena nu își dă seama că Ghighi o percepe ca fiind mult prea aspră. Cruzimea și natura ei abuzivă se arată și atunci când nu-i înmânează lui Ghighi scrisorile pe care i le trimite Marcian lui – scrisori ce l-ar fi sprijinit emoțional enorm și l-ar fi ajutat să reziste în acea situație de schimbare majoră din viața lui. Elena nu ia în serios scrisorile lui Marcian, adresate lui Ghighi, pe care le deschide, le citește și le ascunde cu gândul de a i le arăta mai târziu: „credea pe Marcian ingrat și injust; nu consimțea să se mlădie după realități” (*id.*, p. 959). Elena mărturisise în nenumărate rânduri lui Marcian „piedica fizică care-i oprea orice elan către copil” (*id.*, p. 957); simțea, fizic, repulsie față de copilul său: nu-l putea atinge, nu-l putea iubi, îl vedea mereu ca o prelungire a lui Drăgănescu.

În relația cu Marcian, Elena se simțea, din nou, „sacrificată (...) ca întotdeauna” (*id.*, p. 959), iar după ce Marcian îl aduce pe Ghighi și pleacă supărat înapoi în Elveția, îl acuză în sinea ei că i-a părăsit. Legat de Nory, bănuia că are probleme, dar „egoismul ei lua forma deghizată a discreției; avea destul de suferit ea însăși pentru a se mai încărca cu suferințele altora” (*ibid.*, p. 468). Când Elena îi făcea observație lui Ghighi la masă, băiatul „tăcea prea brusc și până la sfârșitul mesei roșea și pălea alternativ, ținând capul plecat” (*id.*, p. 960).

Elena se simțea victimă, dar și vinovată de tot și de toate și, în consecință, „un fel de exaltare la rece îi dicta datoria de a sili pe Ghighi, dacă nu să iubească, cel puțin să respecte pe mătușa lui” (*id.*, p. 961), pe Tana, care, după plecarea Mikăi-Lé, se îmbolnăvisese și „primea cu

deopotrivă resemnare și răul și binele” (*ibid.*, p. 962). Pe Nory o bucurau replicile defensiv ironice ale lui Ghighi, îi păreau semne de sănătate psihică, o linișteau cu privire la adaptarea lui acolo, acomodare peste care Elena trecea cu ușurință, considerând-o realizată deja. Elena nu își închipuia că Ghighi e dezgustat că trebuie să bea laptele de capră „stors din uger de-a dreptul” (*ibid.*, p. 962), că se vede tratat ca un bolnav ce are nevoie de o „cură de lapte” sau ca un copil debil ce se poate fortifica numai cu „cel mai bun lapte din țară”, cu laptele de la moșia Elenei. Pe Ghighi, Elena îl consideră „tăcut, străin, neliniștitor, un martor, un judecător, un bărbat în devenire, poate un dușman. Nu-l înțelege și el nu o pricepe... Trage concluzii false: Cum ar mai putea să se mărite cu Marcian acum când copilul nu mai e un copil și privirea lui Ghighi pare un blam perpetuu?... Poate, băiatul aci, pe proprietatea tatălui său, și-l amintește, îl regretă, îi simte lipsa, revendică tot ce Drăgănescu însuși n-a pretins: fidelitatea, onoarea familială. Elena se afundă tot mai mult în neînțelegere și, drept consecință, atitudinea, cuvintele ei sunt tocmai cele ce nu trebuiesc: laudă gospodăria, blamează viața de boem. Se blamează în tăcere de a fi crescut pe băiat într-un mediu de artă și artiști, el care nici măcar n-are aptitudini; scapă vreun cuvânt în sensul celor ce gândește, și Ghighi se simte jignit, disprețuit, și devine mai ascuns, mai izolat cu secretul lui...” (*id.*, p. 966). De nenumărate ori, Elena afirmă, de față cu Ghighi, în discuțiile cu Marcian, că Ghighi „e un copil întârziat” (*id.*, p. 970). Ca să n-aibă ce să-și reproșeze, Elena e darnică cu „retardatul” Ghighi, îi dă lunar o sumă de bani. Cu cât îl detestă mai mult, cu atât se arată mai grijulie față de el.

Când Mika-Lé amenință cu sinuciderea într-o scrisoare, Elena se arată total indiferentă: consideră că nu-i nici o pagubă dacă moare (se sinucide) Mika-Lé. Nory, o străină, este cea care intervine și îl roagă pe Dr. Caro să o ajute cu avortul.

Elena este dusă în magazia unde Ghighi stătea atârnat de o frânghie: se sinucisese prin spânzurare. Simeon îi spune Elenei că Ghighi nu are nici o vină, că de vină este „grăsuna și cățeaua” Kira (sluga minoră, abuzată sexual de slugile de la moșie). Acum Elena declară că nu și-a cunoscut copilul, că nu l-a apărut. În fața nenorocirii, ea crede că, de fapt, ea l-a iubit pe Ghighi, așa cum și el a iubit-o pe ea, dar el „fusesse de mic închis, supărăcios... De ce... de ce? (...) așa fusese el de mic... nevolnic, sperios...” (*id.*, p. 1002-1003). Elena crede că, dacă ar fi fost Mark (Marcian) împreună cu ei, Ghighi nu s-ar fi spânzurat. E momentul în care ea face bilanțul relațiilor sale cu apropiații: pe Marcian îl purtase cu vorba timp de zece ani și nu se măritase cu el, o aprecia în schimb pe Coca-Aimée, o persoană care, în comparație cu Marcian, n-ar fi meritat.

Elena, ca să prevină eventuale bănuieli în legătură cu Ghighi pe care gura lumii le-ar fi putut vehicula, îl trimite pe Simeon să le dea bani părinților Kirei, ca să le cumpere tăcerea, iar Simeon le dă banii, acuzându-le fiica și amenințându-i că ar putea-o trimite la pușcărie. Ulterior,

tot Simeon este cel care aduce vestea că Kira – auzind despre sinuciderea lui Ghighi sau de amenințarea cu pușcăria – s-a sinucis prin înec, deși „un ghem părea că-i astupa gâtul” (*id.*, p. 1008).

Elena obține pentru Ghighi o înmormântare creștinească, o dispensă pentru „inocentul sinucigaș; victimă a ceva, a cuiva, ca și ucis, nu sinucis” (*id.*, p. 1010). Se gândește cum îi va da socoteală lui Marcian pentru moartea lui Ghighi, deoarece, inconștient, își știa greșelile comise în educația copilului, restricțiile impuse care îl împinseseră spre alegerea paternității adoptive a lui Marcian. După înmormântare, Elena îi anunță lui Marcian tragedia. Pentru ziua confruntării cu Marcian, Elena o cheamă pe prietena ei Nory să fie neapărat prezentă, să lase tot și să fie alături de ea.

Nory crede că Elena și-a plătit, prin pierderea fiului, păcatele anterioare. Își amintește cum Elena „îl pedepsea, îl lovea chiar uneori, supărată de lipsa lui de curaj, de ceea ce se chema isterie” (*id.*, p. 1014). „Așa fusese Elena întotdeauna, așa se purtase după un îndreptar al ei, în numele virtuții... și recoltase numai nenorocire” (*id.*, p. 1015), renunțase la Maxențiu, unicul ei amor, nu văzuse că Ghighi încuviințase relația ei cu Marcian și s-ar fi putut căsători cu Marcian încă de mult și își pierduse o bună parte din viață simțindu-se obligată față de baba Tana, care acum o luase razna de tot (confunda moartea lui Ghighi cu a lui Drăgănescu). Ulterior Nory o descoperă pe Mika-Lé locuind acolo unde îi permisesse Elena să stea: Elena se răzgândise și probabil, crede Nory, îi oferise și o alocație lunară.

La sosirea lui Marcian, Nory, chemată de Elena, ajunge la moșie chiar în momentul în care Marcian încerca să cânte la pian compoziția lăsată de Ghighi drept cadou de nuntă pentru cei doi. De această dată, Elena îl așteptase la gară și i se aruncase în brațe din prima clipă. Obosită, adoarme în timp ce Marcian încearcă să descifreze compoziția lui Ghighi, pe care „nu știuse să o însemne pe un portativ” (*id.*, p. 1026).

Elena îi scrie lui Nory o scrisoare prin care îi comunică faptul că a părăsit moșia de la Prundeni și s-a mutat cu Marcian în Elveția. Deși într-un bilet al lui Ghighi, găsit după moartea lui, acesta îl acuză pe Simeon de lipsă de respect și nesupunere, Elena îl lasă în continuare pe Simeon să se ocupe de moșie – îi păstrează statutul de „administrator model al bunurilor” (*id.*, p. 1055) ei, confiscându-i însă pentru totdeauna speranța de a fi soția lui. Posibilitatea aceasta era pentru Elena „un gând vinovat, nearmonios” (*ibid.*, p. 1055), chiar dacă nu și-ar fi găsit aplicarea practică în condițiile în care Ghighi nu murea. Ulterior Elena vinde moșia, renunță la tot pentru Marcian și acuză, în sinea ei, pe Simeon, de moartea băiatului.

Trec mulți ani de la moartea lui Ghighi și de la căsătoria Elenei cu Marcian, când Ina (Străina) îi întâlnește pe cei doi și, la dorința Elenei, se mută în casa lor. Ina crede că Elena ar fi „idealul feminin al Maestrului”, „Izolda acelui Tristan” (*Străina*, p. 136). Elena insistă pe lângă

Marcian să o ia în casă ca pe o secretară: Maestrul intuise că fata avea talent muzical, așa cum văzuse și la Ghighi. Într-o zi, când Ina avea proteste de furie la pian, cuprinsă de „febra concepției” (*id.*, p. 175), și se contrazicea cu Maestrul, constată că, la apariția Elenei, Marcian se calmează brusc. Ina o percepe pe Elena ca pe un jug al Maestrului, un fel de „pe aici nu se mai trece” (*id.*, p. 160). Deși șterge ca o maniacă petele rămase de la mâinile Inei pe pian, Elena ajunge cu timpul să o facă pe orfana Ina să se simtă acceptată în casa ei. La fiecare An Nou, Elena îl întreabă pe Maestru ce cadou dorește și, cu timpul, ajunge să îi facă și Inei onoarea de a o consulta în privința cadourilor. Marcian considera că Elena nu are talent muzical, ci doar inteligență muzicală. Ina însă ajunge să declare cu exaltare că Elena era cu adevărat o muză și avea talent.

Chiar și după mai bine de douăzeci de ani, Elena încă se mai gândea la Ghighi cu amărăciune, păstrându-și părerea că Ghighi „nu ar fi putut fi muzician” (*id.*, p. 175). De fapt, îi subaprecia încă flerul artistic al lui Marcian, părerea lui de specialist, de profesionist în ce-l privea pe Ghighi, considerând că „pe Marcian îl orbea afecțiunea, de aceea credea în vreun talent muzical al băiatului” (*id.*, p. 176). Ea nu înțelege capacitatea profesională, specifică artistului, de a evalua corect talentul muzical al unei persoane și își închipuie că diagnosticul lui se bazează pe un simț scăzut al realității și pe bunătatea lui sufletească. Ea uită că Marcian a fost obiectiv în aprecierea înclinației ei pentru muzică și că a avut dreptate și în cazul Mikăi-Lé.

După sinuciderea lui Ghighi, Elena „începuse a simți arsura în inimă, cea ca a unui cui înroșit, inimă care bătea prea tare; de ce, cu trecerea timpului, senzația aceea, în loc să se domolească, se accentua?” (*id.*, p. 176). Se bucura că vânduse tot și îl urmăse pe Marcian: în realitate, Elena se minte singură că a făcut acest „sacrificiu” pentru Marcian, nicidecum nu recunoaște că a făcut-o pentru a scăpa de amintirea lugubră și acuzatoare a sinuciderii fiului ei. Elena relua frecvent discuția cu Marcian referitoare la talentul copilului ei, iar el „părea exasperat și susținea că avea un fel de geniu, intim, interior care însă nu se putea exprima” (*id.*, p. 177). Elena pare Inei o mamă nevindecată. De cealaltă parte, Elena se simte stânjenită de „reușita deplină a traiului ei” (*id.*, p. 182) prin comparație cu deziluziile fetei. Elena o laudă pe Ina Maestrului că a reușit să compună o parte din Pastorală – bucolica pe care și Ghighi căuta să o compună, dar nu avea antrenament. Ina îi destăinuie Elenei iubirea ei neîmplinită pentru Leopard și, mai târziu, Elena are ocazia să îl cunoască personal, primindu-l în vizită pe tânăr în lipsa Inei. Ina se căsătorește cu Lucian pe care Elena îl admiră și pe care îl compară cu Ghighi, gândindu-se cu regret că Ghighi al ei nu a putut fi ca Lucian. Între Lucian și Leopard, Elena îl preferă pe Lucian, ca pe „un aliat împotriva firii răzvrătite a Inei” (*id.*, p. 225).

Marcian moare și Elena rămâne din nou văduvă. Dorește să aibă un nepotel de la fiica ei adoptivă Ina, dar Ina are un avort spontan. Ina se simte cucerită de calmul Elenei, de „lumina ei

de suflet și de cuvânt” (*id.*, p. 315). Pe de altă parte însă, Ina o consideră o vampă care a supt odată cu sângele și sufletul Maestrului, deoarece, în concepția ei, romantică, un geniu nu poate fi fericit. (Ulterior Ina va crede că Maestrul a fost și geniu, și fericit.) Elena avea zile când nu putea accepta că Maestrul murise. Lucian, de asemenea, o percepe drept „femeia ideală”, „modelul femeiei” (*id.*, p. 354), ceea ce stârnește gelozia Inei. Lucian îi cere sfatul Elenei în privința căsătoriei lui cu Ina, iar ea, în această situație, manifestă pudoare, intimidare, vinovăție, ce amuzau pe Lucian. Lucian o consideră naivă, bizară, deoarece nu știa să mintă și „se înroșea de necaz” (*id.*, p. 445), când fiica ei adoptivă întârzia. Elena se simte descumpănită de Lucian: „Lucian era aproape singura ființă din preajmă care o descumpănea” (*id.*, p. 444). Lucian o percepe pe Elena ca pe „singura ființă care îi dă stări obscure, ea care e lumina pură” (*id.*, p. 448).

În romanul *Străina*, o găsim pe Elena, ajunsă în preajma morții, suspinând încă pentru faptul că nu fusese și Ghighi așa de frumos – fizic – ca Lucian... Elena moare de inimă, iar Lucian o vede într-un camizol transparent. Într-un carnețel găsit după decesul ei, apar nenumărate însemnări ale obsesivului ei regret că Ghighi nu fusese frumos, cuviincios ca Lucian (*id.*, p. 526, p. 527), că „în loc de Ghighi (*subl. mea*) să fi avut ea un băiat voinic, înalt, mlădios” și frumos fizic ca Leopardul (*id.*, p. 533). (Expresia „în loc de Ghighi” este des întâlnită în romanul *Străina*, predomină gândirea Elenei.) „Trădase pe Ghighi, copilul ei.” (*id.*, p. 535).

Elena lasă o mică parte din avere Mikăi-Lé, o altă parte Cocăi-Aimée, iar cea mai mare parte i-o dă Inei și lui Lucian. Neamul Hallipilor, blestemat de unii (Dr. Ghiță Vlad, al doilea soț al Cocăi-Aimée), ajunge în percepția tinerilor căsătoriți Ina și Lucian un neam „sfântit” (*id.*, p. 519) de „Doamna Elena” (*id.*, p. 395, p. 511, p. 519 etc.).

„Elena a murit de ceea ce s-ar chema boală a vaselor comunicante” (*id.*, p. 619).

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Elena aparține tipologiei jungiene rațiune extravertită, ce își refulează funcția sentiment. Reprimarea emoțiilor îi răpește, nu în ultimul rând, capacitatea de a exprima emoții prin muzică – calitate sine-qua-non a unui interpret de muzică clasică. Nu a primit afecțiunea mamei și a fost nevoită să-și dezvolte, prin opoziție cu mama sa, rațiunea, capacitatea de a sistematiza și organiza, identificându-se în același timp cu bunica sa paternă, Calliope, cu care și semăna fizic. Această identificare sugerează că imaginea ei contrasexuală ar fi un bărbat ca bunicul Eriste, despre care autoarea pare să sugereze, prin nume și prin comportament, că ar avea un complex Oreste. Predispoziția pentru parteneri care par să aibă complex Oreste se va vedea în relațiile Elenei cu bărbații din viața ei: Maxențiu, Drăgănescu, Marcian și Simeon.

Sclavă a datoriei, a principiilor rațiunii, Elena a renunțat la sentimentele pentru Maxențiu, a făcut o căsătorie din interes cu Drăgănescu, și-a crescut copilul cu inflexibilitate și rigiditate și,

în cele din urmă, sentimentele reprimite au răbufnit și au făcut-o să se îndrăgostească de Marcian. Tot raționalitatea și „principialismul” (principiul datoriei față de fostul soț, față de cumnata Tana și față de fiul ei Ghighi) au făcut-o să amâne timp de zece ani căsătoria cu Marcian. Setarea ei mentală pe principiile binelui și ale răului o determină să o primească sub protecție pe Mika-Lé, apoi să o alunge, pentru ca, în cele din urmă, transformată de moartea fiului ei Ghighi, să o primească din nou. Reprimarea emoțiilor are drept consecință, în cazul ei, faptul că nu reușește să fie empatică și nici să îi înțeleagă pe Ghighi și pe Marcian. Nu le înțelege, în nici un fel, sentimentele celor din jur: lucru valabil și pentru Maxențiu, Drăgănescu sau Mika-Lé, dar și pentru prietenele ei Nory și Mini. Această carență în rezonarea emoțională cu ceilalți îi deformează percepția realității: pentru Elena realitatea este așa cum îi place ei să creadă – Ghighi nu are talent la muzică, Ghighi e fericit la internat, Ghighi s-a acomodat imediat la moșie și e încântat de proprietățile lui, Ghighi nu vrea ceai deloc, Ghighi are nevoie de „cura de lapte”; Drăgănescu e viclean, Dr. Walter emite un certificat medical fals pentru Drăgănescu; Maxențiu o înșală, Mika-Lé vrea să i-l ia pe Maxențiu; Nory și Mini sunt încântate de bogățiile cu care se laudă ea; Marcian este egalul ei (când, de fapt, este o personalitate mult deasupra nivelului ei). Principiile, rigiditatea și inflexibilitatea ei fac ca emoțiile să nu curgă, iar această stagnare / blocare emoțională pe care și-o autoimpune se traduce, la nivel fizic, în boala de obstrucție a circulației sangvine (boala „vaselor comunicante”), asociată cu miocardita (cauza morții Elenei, în romanul *Străina*), boală ce se manifestă după moartea lui Ghighi (pentru că ea nu este capabilă să înțeleagă ce a greșit în realitate, față de Ghighi, pentru că nu i-a oferit iubirea de care copilul avea nevoie). În cazul ei, conexiunea între inimă și creier nu se face corespunzător și, în timp ce își asumă cele mai nereale vini și responsabilități, nu își conștientizează vina pentru sfârșitul tragic al fiului ei.

Elena are un complex patern – Doru este părintele ei preferat – și este atrasă, prin opoziție, de bărbați efeminați, sensibili, precum Maxențiu și Marcian. Deși Drăgănescu seamănă fizic aproape total cu Marcian, nu o atrage, deoarece este la fel ca ea: o persoană ce își reprimă sentimentele și se supune orbește, chiar autosacrificându-se, principiilor rațiunii.

Atracția inițială și aparent inexplicabilă pentru debilul Maxențiu își are originile în complexul Electra și în poziția ei de soră mai mare (avea două surori și doi frați mai mici). Cu frații săi Dorin și Codin, complotează împotriva părinților, instigându-i pe aceștia să lupte pentru obținerea unei locuințe – desigur și din supunere față de principiul rațiunii care spunea că dreptatea e de partea Gemenilor. Același complex Electra, ce operează inconștient (ca orice complex), o determină ca, după ce rupe legăturile cu părinții, să nu mai relaționeze cu ei toată viața, refuzând, sub un pretext rațional (nu a fost anunțată la timp!), chiar și participarea la înmormântarea mamei sale Lenora.

În linia concepției adleriene, fiind sora cea mai mare, Elena este continuatoarea și păstrătoarea tradițiilor, fapt ce explică implicarea ei în gestionarea afacerilor familiei și hotărârea ei de a răscumpăra, în două rânduri, moșia părintească. Tot din acest motiv, în rolul de soră mai mare își asumă tot felul de responsabilități în familie. Pe Mika-Lé o ajută și din motivul inconștient de a face în ciudă Lenorei care nu o suporta pe bastarda permanent victimizată. Logica inconștientului ar detecta în Elena o ură pentru preferata mamei sale, Coca-Aimée, sau cel puțin o reacție de respingere, dar pentru că Aimée ajunsese la o poziție socială bună (prin căsătoria cu Walter), snobismul Elenei triumfă și Elena ține legătura cu ea până la sfârșitul vieții, lăsându-i moștenire și o parte din avere. Nu își asumă în plan social legătura cu Mika-Lé și nici cu gemenii, pentru a nu-și deteriora imaginea publică alături de persoane care nu străluceau. De Mika-Lé are grijă financiar, îi asigură un adăpost, nu din milă pentru situația ei, ci pentru a-și menține imaginea despre sine la același nivel ridicat. În comparație cu ceilalți frați, statutul Cocăi-Aimée în ochii Elenei este diferit numai și numai pentru că ea a reușit să se impună în societate prin căsătoria cu celebrul doctor. În cazul ei, Elena trece și peste aparența de incest a căsătoriei Cocăi cu Walter, și peste vădita lipsă de simpatie a Inei pentru Coca-Aimée, deoarece important pentru ea este să se poziționeze în sferele cele mai de sus ale societății.

Complexul de superioritate⁵⁹, în cazul Elenei, o face foarte vulnerabilă la umilință (este foarte precaută și se străduiește permanent să nu ajungă în situații umiltoare, iar dacă ajunge totuși, se simte foarte jignită). Același complex de superioritate a făcut-o să se îndrăgostească de o vedetă internațională, de artistul de renume mondial Marcian. Atât de sus se simte ea, încât numai un om de talia lui Marcian se putea ridica până la nivelul ei, și nici măcar el până la capăt: îl jignește pe Marcian minimalizându-i aria de expertiză (v. opinia lui Marcian în legătură cu talentul lui Ghighi), dintr-o dată nu mai e un geniu al muzicii și al pedagogiei muzicale, ea știe

⁵⁹ Alfred Adler se referă la complexul de superioritate în următorii termeni: „apare de cele mai multe ori clar conturat în atitudine, trăsături de caracter și opiniile despre propriile dotări și capacități supraomenești. El poate deveni vizibil și în pretențiile exagerate față de sine și față de ceilalți. A fi cu nasul pe sus, vanitatea în ceea ce privește înfățișarea exterioară, fie ea nobilă sau neglijentă, ținuta excentrică, atitudinile exagerat masculine la femei și cele exagerat feminine la bărbați, aroganța, exuberanța, snobismul, mania de a se lăuda, comportamentul tiranic, înclinația de a căuta nod în papură, descrisă de mine ca tendință de depreciere caracteristică, cultul exagerat al eroilor, ca și înclinația de a se bate pe burtă cu persoane proeminente sau de a porunci celor slabi, bolnavi sau insignifianți, accentuarea unei particularități speciale, abuzul de idei prețioase și de curente de idei în scopul de a-i deprecia pe alții etc. pot să atragă atenția și să ducă la descoperirea unui complex de superioritate. Tot așa, explozii emoționale ca mânia, setea de răzbunare, mâhnirea, entuziasmul, râsul zgomotos obișnuit, incapacitatea de a asculta pe cineva și de a-l privi în ochi, devierea asupra propriei persoane a unei conversații, entuziasmul obișnuit în ocazii adesea neadecvate pentru asemenea manifestări demonstrează foarte frecvent un sentiment de inferioritate care evoluează spre un complex de superioritate. De asemenea, presupunerile superstițioase, credința în capacități telepatice sau în premoniție, în inspirații profetice trezesc pe drept cuvânt bănuiala de complex de superioritate” (Adler, 1996, p. 66).

mai bine cum stau lucrurile, iar lui Marcian îi lipsește simțul realității. Consideră că fiul ei nu are talent pentru muzică doar pentru motivul că nici unul dintre strămoșii lor nu avusese talent dovedit pentru muzică, neștiind că înclinația pentru matematică (pentru cifre – bunicul matern era accizar) și cea pentru muzică își au originea în același tip de inteligență (cf. Gardner, 2011). Complexul de superioritate o face să-i disprețuiască pe mai toți cei cu care vine în contact (pe Drăgănescu, că provine dintr-o familie de negustori de vinuri; pe Ada Razu, că vine dintr-o familie de negustori de făină; pe Walter, că și-a acumulat averea în mod suspect etc.).

Având funcția sentiment reprimată, Elena este incapabilă de empatie, iar comportamentul ei este perceput ca exemplar doar pentru că este motivat de principialism, de rațiune. Nu își dă seama când îl ofensează pe sensibilul Marcian (când îl etichetează, indirect, drept nesportiv), nu realizează ce e în sufletul sensibilului Ghighi. Ea este cea care insistă, contrar voinței lui Marcian, să ia pe Ina în casă, din narcisismul neîmplinit al idealului ei⁶⁰ muzical nerealizat și umilit „cu cruzime” de actul sinucigaș al lui Ghighi (Ghighi lasă impresia că s-a sinucis și din cauza faptului că nu i-a reușit pastorală). Invidia pe penis o face (la nivel inconștient) să urască și să desconsidere bărbații, inclusiv pe Marcian, nu numai pe Ghighi pe care l-a distrus complet, călcându-i sistematic în picioare încrederea în sine, stima de sine, programându-l la eșec, punându-l în fața oglinzii criminale a umbrei ei narcisice⁶¹. Nici măcar pe patul de moarte nu îi

⁶⁰ Scenariile narcisice al parentalității, respectiv idealul eului parental proiectat de părinte asupra copilului, se înscriu în noțiunea de narcisism secundar, descrisă în teoria lui Melanie Klein și Otto F. Kernberg, și este explicată prin iubirea de sine în celălalt (ex. copilul seamănă cu părintele și îi satisface idealul proiectat) și iubirea de celălalt diferit de sine (ex. copilul este diferit de părinte, dar, pentru că părintele nu e mulțumit de sine, e fericit că nu-i seamănă copilul). Echilibrul de forțe în relația părinte-copil depinde de acomodarea copilului la presiunea proiectivă, de jucarea rolului ce i-a fost desemnat de către părinte, fără să prezinte tulburări aparente de adaptare. Situațiile ce nu cer ajutor psihoterapeutic nu prezintă tulburări de relație și de dezvoltare (copilul este obedient față de părinte și relația pare armonioasă), dar „acești copii vor prezenta dificultăți psihice mai târzii” (Manzano, J.; Palacio Espasa, F.; Zilkha, N., 2002, pp. 16-17). Lipsa de adaptare a copilului la proiecția parentală este trăită de acesta ca o nerecunoaștere a existenței lui ca atare, un abandon. În cazul proiecțiilor parentale trăite esențialmente ca persecutorii sau foarte deteriorate, „proiecția parentală are în mod esențial ca scop evacuarea spre copil a unor imagini interne prea încărcate de agresivitate sau de distrugere” (*id.*, p. 147).

Părintele ce își pierde copilul și nu renunță la propriul scenariu narcisic prin care proiectează idealul eului (umbra) asupra copilului, nu poate depăși doliul după copilul respectiv (cazul Elenei Drăgănescu). (*id.*, p. 110).

⁶¹ Unul dintre cele mai frecvent întâlnite scenarii narcisice ale parentalității este „Umbra obiectului părinților. Proiecția unui obiect parental deteriorat asupra copilului. Identificarea proiectivă a părintelui asupra copilului său, cu o imagine parentală trăită ca deteriorată, distrusă, bolnavă sau abandonată este foarte frecvent întâlnită (...)” Este „vorba despre părinți care au resimțit obiectele parentale ca nerăspunzând nevoilor lor de protecție, de îngrijire, de atenție sau gratificație. Atunci când obiectul parental este trăit ca deteriorat, situația se înscrie cel mai adesea în cadrul unei conflictualități oedipiene a părintelui și, mai specific, în cel al rivalității sale cu obiectul terț.” (Manzano, J.; Palacio Espasa, F.; Zilkha, N., 2002, p. 77).

dă pace narcisismul ei neostoit, plângându-se, în modul cel mai abject cu putință, de fizicul copilului ei, pe care, de altfel, îl lipsise toată viața de atingerea ei: „Doamna Elena” regretă că, „în loc de Ghighi”, n-a avut, așa cum i s-ar fi convenit ei, un copil frumos, ca Lucian sau ca Leopardul; neavând nici un merit că s-a născut ca o femeie frumoasă, Elena sancționează, pe nedrept, urâtenia cu care a venit pe lume Ghighi. Această insatisfacție pentru propriul copil o moștenește de la mama ei Lenora și nu se străduiește să repare acest perpetuat scenariu narcisic.

Îi dă mesaje contradictorii lui Ghighi, pedepsindu-l și supunându-l ulterior aceleiași interdicții (îi interzice să bea de la străini și apoi, tot ea, îl obligă să bea din mâna unei străine), vede doar defecte la Ghighi și îi spune acestuia, copil în formare, că are numai defecte și că nu e bun de nimic, îl face să se simtă neputincios pe viață, îl abandonează la un străin, la Marcian, ca să i-l crească, pentru ca, mai târziu, să i-l confişte, luându-l înapoi, distrugându-i copilului unica identificare pozitivă (cea cu Marcian, modelul lui) și unica posibilitate de adaptare la lume. Cu o mamă ca Elena, Ghighi ar fi putut foarte bine să devină schizofrenic, dar, grație iubirii oferite de Marcian, se redresează și înflorește câțiva ani (în perioada elvețiană), depășind pericolul acestei tulburări psihice. Prăbușirea lui psihică și sinuciderea sunt cauzate de intervenția toxică a Elenei care îl rupe de Marcian.

Drăgănescu este o victimă a complexului ei de superioritate – dat de frumusețea fizică și de predominanța rațională – și, deși este un om capabil, deputat, industriaș și un om cu o avere considerabilă, se simte paralizat, copleșit de imensitatea inflației de personalitate (ego) a Elenei.

Încălcarea principiilor rațiunii o fac să se simtă vinovată, responsabilă pentru alții – ceilalți sunt ca și frații și surorile ei mai mici de care consideră că a avut grijă, așa cum mama lor, neglijenta Lenora, nu a făcut-o.

Ca și Lenora, Elena are un complex Clytemnestra. Nu își începe relația sexuală cu Marcian până nu îl „ucide” pe Drăgănescu, are pentru Drăgănescu, în sinea ei, acuzații nerealiste, nu crede ce-i spune acesta. Desigur și respectarea principiilor etice o determină să amâne implicarea totală (inclusiv sexuală) în relația cu Marcian.

De asemenea, are și un complex Diana care îi scoate în evidență latura masculină a personalității ei: tatăl ei, Doru Hallipa, o încurajează să se ocupe de moșie, de calcule (ceea ce Lenora nu făcea), o consultă în problemele moșiei, îi cere sfatul (mai târziu sfaturi îi vor cere și alții – Walter, Lucian –, întrucât ea intră bine în rolul sfătuitorului, al celui de încredere și competent să ofere consiliere în diferite probleme, ceea ce reprezintă, în epocă, o ipostază masculină prin excelență); Elena își dorește să aibă un băiat⁶², și îl are, dar pentru că Ghighi o

⁶² Dorința Elenei de a avea un băiat vine din refuzul feminității proprii și din dorința de a face ceva pentru Drăgănescu, pentru că se simțea vinovată că îi luase averile și nu îl iubea. Un fiu într-o familie răspundea, de asemenea, idealului patriarhal al societății acelor timpuri (un motiv în plus să îl urască pe Ghighi).

dezamăgește⁶³, iar idealul ei narcisic nu este împlinit, după ce moare Ghighi, nu mai face alt copil și înfiază o fată (care corespunde idealului ei narcisic referitor la muzică și la faimă obținută prin profesia proprie). Dorința ei inițială de a avea un băiat se dovedește o ipocrizie venită din complexul ei de masculinitate (*apud* Melanie Klein), în realitate, adevărata ei preferință este de a avea o fată (i.e. preferință homosexuală latentă; și Marcian, și Maxențiu sunt bărbați efeminați; Drăgănescu seamănă cu Marcian și nu este, nici el, un bărbat dominator).

Dintre toate personajele, Elena are cel mai mare număr de complexe. În plus, Elena, care apare în fața tuturor ca un model de Femeie, este personajul umbrat de complexul cel mai degradant, poate, pentru o femeie, complexul Medeea: ea îl „ucide” pe Ghighi (și am demonstrat mai sus cum), pentru că este fiul soțului disprețuit.

Deși pretinde că îl iubește foarte mult pe Marcian (iar probleme materiale nu au de nici un fel, dimpotrivă), în cuplul lor nu se naște nici un copil. Cauzele sunt: pe de o parte, narcisismul pronunțat al Elenei, zdruncinat de sinuciderea lui Ghighi, ca și cum ar fi primit un diagnostic privitor la incapacitatea ei de manifestare a instinctului matern; pe de altă parte, complexul Diana, masculinitatea ei (care, prin definiție, o face străină de instinctul matern). În opoziție cu Elena, care era mamă și femeie, Marcian, un bărbat cu o noblețe sufletească și cu o generozitate rar întâlnită, îl iubește pe Ghighi, un copil ce nu este al lui, un copil ce aparține altui bărbat și seamănă și fizic cu acel bărbat (nu seamănă cu iubita lui!). El are capacitatea să vadă sufletul lui sensibil și suferind de copil și încearcă în mod constant să îi consolideze încrederea în sine, spunându-i că poate obține ceea ce vrea dacă perseverează. Face, de asemenea, tot posibilul să-l facă pe Ghighi să-și depășească inhibițiile, create de comportamentul Elenei. Cu o mamă ca Elena, Marcian ajunge să fie pentru Ghighi un salvator, un liman de reabilitare psihică. După moartea lui Ghighi, Marcian o acceptă și pe Ina, căreia îi spune, de asemenea, că are talent și că poate ajunge departe în domeniul muzical. (Ina însă, în final, creează o singură compoziție.) Dar Elena se arată mulțumită de Ina care, la 36 de ani, compune o mică parte dintr-o pastorală pe care nu o termină niciodată, în vreme ce nu este niciodată mulțumită de Ghighi care, la 14 ani, abia începuse să ia lecții de muzică.

Elena o sfătuiește pe Ina să renunțe la Leopard pentru că e prea frumos fizic (de parcă politicieni ca Lucian sau Drăgănescu, artiști ca Marcian nu ar fi iscat aceeași concurență între admiratoare). În cele din urmă, pare că se îndrăgostește de Lucian, soțul fiicei ei adoptive. Hortensia Papadat-Bengescu readuce în prim-plan vanitatea personajului și atunci când tratează ipostaza morții Elenei: o arată pe Elena îngrijorată cum că s-ar face de râs în acel camizol transparent în care fusese îmbrăcată pentru înmormântare. (Acest procedeu este utilizat de

⁶³ Această problemă a nemulțumirii mamei cu privire la copilul ce nu îi seamănă și nu se ridică la nivelul așteptărilor ei se regăsește și la personajul Simona din piesa de teatru *Povârnișul*, numită și *A căzut o stea*. Nici în cazul Simonei, nevroza cauzată de acest subiect nu are soluție.

autoare și la moartea lui Nory.) Lucian o vede, paradoxal, ca pe o Fecioară, atribuindu-i ipostaza de mamă sacrificată prin sinuciderea fiului (crucificarea acceptată de Iisus). Lucian pare să întrupeze imaginea ei contrasexuală evoluată, deoarece conține și principiul răului (numele personajului face trimitere la Lucifer – Ina și Marcian vorbesc, în glumă, despre acest aspect din personalitatea lui) și este și un om împlinit pe toate planurile. Elena pare să treacă de la întruparea principiului estetic de parteneră a lui Faust (i.e. stadiul al doilea de evoluție al animei, v. Jung și Von Franz), la stadiul Fecioara Maria (i.e. stadiul al treilea de evoluție al animei, devoțiunea spirituală) și chiar la stadiul Sulamita (i.e. stadiul al patrulea, ultimul, care implică transcenderea purității și sanctității; Ina și Lucian o percep astfel; Ina vorbește de *Cântarea cântărilor*, punând-o pe Elena în relație cu iubita lui David). Elena reprezintă așadar proiecția animei evolute a lui Lucian (când o personalitate evoluată ca Lucian vorbește despre Elena, deplasează propria lui imagine asupra obiectului perceput, i.e. Elena).

Relația ei cu Lucian, deși nu atinge stadiul sexual, trimite la un complex Fedra. Complexul ei Fedra se manifestă și în modul în care îl percepe pe Simeon: ea alunecă până la fantezia de a se căsători cu Simeon, din simplul motiv că îl vede ca pe o „perlă”, un lucru rar, prețios (îndeplinea criteriile pentru transferul cerut de complexul de superioritate), și îl acuză ulterior, în sinea sa, că i-ar fi trimis-o lui Ghighi pe Kira să îl violeze, să îl inițieze în sex (nu-și recunoaște greșeala, continuă să tot dea vina pe alții, scuzându-se, apărându-se pe sine). În relația cu Lucian, complexul Fedra rămâne în sfera admirației și a iubirii platonice și nu se transformă, ca în cazul lui Simeon, în ură pentru el, deși la un moment dat îl cataloghează drept obraznic, fără motiv, spre uimirea tuturor. Elena este atrasă de Simeon printr-o similitudine narcisică de tipologie analo-sadică⁶⁴. Un al treilea exemplu pentru complexul ei Fedra este întâlnirea cu Leopardul, iubitul fiicei ei adoptive Ina: și pe acesta îl admiră nespus, de data aceasta numai pentru frumusețea lui fizică.

Elena are o fixație anală ilustrată prin obsesia ei pentru ordine, prevedere, calcul și chiar organizare a vieților altora – organizează concertele lui Marcian, face secretariat pentru el, organizează viața Mikăi-Lé; la o vârstă înaintată, își face griji ca nu cumva Leopardul să observe scaunul cu piciorul rupt și muștră pe servitoare că a uitat să mute scaunul în spate. Principiul realității⁶⁵ este predominant, ea amână căsătoria cu Marcian, deși își dorea această căsătorie,

⁶⁴ Tipologie ce se bazează pe trăsăturile specifice fixației anale.

⁶⁵ Principiul realității este „unul din cele două principii care guvernează, după Freud, funcționarea mentală. El formează un cuplu cu principiul plăcerii, pe care-l modifică: în măsura în care reușește să se impună ca principiu reglator, căutarea satisfacției nu se mai efectuează pe căile cele mai scurte, ci acceptă deturnări și își amână atingerea scopului în funcție de condițiile impuse de mediul exterior. (...) Din punct de vedere topic, el este definitoriu pentru sistemul preconștient-conștient; din punct de vedere dinamic, psihanaliza caută să fundamenteze

renunță la Maxențiu în favoarea Mikăi-Lé. Fixația ei anală se reflectă și în modul obsesiv cu care continuă, după moartea lui Ghighi, să se gândească la el prin prisma faptului că nu se ridică la standardele ei și îl considera un rebut. Și asta numai pentru a-și calma sentimentul (inconștient) de vinovăție, pentru a se minți pe sine că ea este perfectă și a făcut totul corect în relația ei cu Ghighi.

Încăpățânarea este o trăsătură atât a caracterului ei anal, cât și a animusului ei canin (*apud* Jung).

Ca și Coca-Aimée, și Ina observă asemănarea Elenei cu o vampă ce a supt sângele și sufletul artistului Marcian. De fapt, Elena și Marcian formează un cuplu simbiotic⁶⁶ – Elena moare în urma decesului organismului viu (Marcian) pe care l-a parazitat și cu care a trăit în simbioză. Elena, pe de altă parte, simte această simbioză în sens invers: „Pentru Elena, Marcian era o plantă înfiptă în ființa ei, în sufletul ei, care trăia cu ea laolaltă, dintr-o aceeași sevă. Asemuiiri, deosebiri erau absurdități. Totul se rezolva prin iubire, el trăia în ea așa cum ea și numai ea îl știa și îl iubea.” (*Străina*, p. 271). Când Marcian încearcă să descifreze compoziția lui Ghighi, pe Elena nici nu o interesează, adoarme liniștită, pentru că i-a sosit salvatorul. Nu moartea lui Ghighi o distruge, ci dispariția / moartea lui Marcian. Ca să trăiască, trebuia să găsească un înlocuitor al lui Marcian pe care să deplaseze simbioza. Or, Lucian îi este inaccesibil. Singura corectură adusă conștiinței ei de moartea lui Ghighi constă în faptul că se înduplecă să îi aloce un spațiu de locuit Mikăi-Lé, după ce o alungase, iar Mika-Lé amenințase cu sinuciderea. Nepăsarea Elenei în fața nenorocirii Mikăi-Lé declanșează (aparenta) demență (psihoză) a bătrânei Tana.

Abia în romanul *Străina*, o vedem pe Elena ușor schimbată în bine, odată cu înaintarea în vârstă: dovedește diplomație față de Ina (îi spune că nu îi impune să se căsătorească cu Lucian), ceea ce ne face să credem că și-a mai diminuat intransigența după moartea lui Ghighi. În relația cu Ina, nu mai este mama falică⁶⁷ ce a fost pentru Ghighi. Ea consideră gestul lui Ghighi de a se sinucide o cruzime comisă de el față de ea, în primul rând din cauză că e umilitoare pentru ea și atentează la imaginea ei perfectă despre sine în fața ei înseși și în fața celorlalți. Pentru a-și diminua sentimentul reprimat de vinovăție legat de Ghighi, îl sâcăie pe Marcian chiar și după zeci de ani de la moartea copilului, în speranța de a-l determina să afirme că Ghighi oricum nu ar fi avut nici o șansă în viață, pentru că nu avea nici o valoare – așa cum ea observase încă de la

intervenția principiului realității pe un tip de energie pulsională care este cu precădere în serviciul eului (...).” (Laplanche, J.; Pontalis, J.-B., 1994, p. 300).

⁶⁶ *Apud* Laplanche, Jean, 1996, p. 85.

⁶⁷ Mama falică este femeia care se comportă sau apare ca posesoare a unui organ genital masculin. În limbaj comun, termenul desemnează femeia cu trăsături masculine: autoritate, putere, independență, agresivitate de tip masculin, veșnică competiție cu bărbații. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 159)

naștere și o afirmase pe durata întregii scurte vieți a copilului – și că e mai bine pentru el că a murit. Sinuciderea lui Ghighi este o lovitură pentru „conștiința” (sau conștiinciozitatea) ei ipocrită.

Calitatea produsului de concepție, spune psihanaliza, este un subiect care, în mod obișnuit, îi preocupă pe tați – a se vedea prin comparație și personajul Bătrânul din piesa de teatru cu același nume a Hortensiei Papadat-Bengescu. Iubirea paternă este oferită după criteriul „meritelor”, iar acest tip de acțiune se regăsește la Elena care a crescut sub influența bărbătoasei mătuși paterne Gramatula. Pentru a repara cumva faptul că nu a fost în stare să-și iubească propriul copil care nu corespundea standardelor ei de calitate, o înfiază pe Ina (contrar dorinței lui Marcian), cu alte cuvinte, își alege, pe criterii de calitate, un alt copil, de același sex cu ea.

Cuplul ei cu Marcian se dovedește a nu fi perfect, deși percepțiile moștenitorilor ei, Ina și Lucian, sunt departe de acest adevăr. După ce a fost amanta lui Marcian, pe care ea însăși îl ține la distanță, Elena poate să fie atrasă de un om ca Simeon: un om practic, cu simțul realității, specialist în administrarea banilor și în acumularea de averi, maestru în adularea unui personaj de calibrul ei. Ulterior, în timp ce Marcian este încă în viață, îl admiră, semi-îndrăgostită, pe ministrul Lucian și flirtează pudic cu acesta. Faptul că se îndrăgostește de altcineva – indiferent cine este acesta! – dovedește că apartenența ei nu este totală în cuplul cu Marcian (că nu este mulțumită de Marcian sau nu se simte iubită de acesta). Elena nu este numai femeia lui Marcian, cuplul lor este fragil.

Obsesia ei pentru perfecțiunea fizică denotă o lipsă de maturitate psihică, cu atât mai gravă, cu cât se menține și la o vârstă biologică avansată, înainte de moarte, când încă oftează că Ghighi nu a fost frumos ca Leopardul și ca Lucian. De altfel, ea se înconjoară de oameni care au o *persona* bine marcată în societate (inclusiv cazul Cocăi-Aimée), deoarece are ea însăși, ca și Drăgănescu, o obnubilare a conștiinței cu acest arhetip. Astfel se explică și atracția ei inițială pentru Maxențiu, de fapt pentru titlul lui nobiliar și pentru frumusețea lui, veștejită de boală. Elena a fost opacă în privința bolii lui și l-a nedreptățit, nepermițându-i să se apere, nedându-i crezare – și, în acest sens, animusul ei canin și invidia pe penis (îi ura pe bărbați) și-au pus amprenta rigidă.

Elena corespunde tipului adaptat din clasificarea lui Otto Rank, cel mai de jos în ierarhia tipurilor.

Perspectiva psihanalitică, care scoate la lumină logica inconștientului, revelează, în cazul Elenei Drăgănescu, un caracter decepționant, situat în opoziție cu ideile receptării critice de până acum. Concluziile la care se ajunge prin această abordare contrazic opiniile generale ale criticii literare, din pricină că Elena acționează ca un element inductor prin masca ei socială care ascunde esența, adevărul despre ea.

GEMENII HALLIPA, Dorin și Codin – personaje ce apar în romanele *Fecioarele despletite* și *Concert din muzică de Bach* din ciclul Hallipilor.

Ei sunt ultimii născuți ai Lenorei Hallipa, singurii născuți de sex masculin ai cuplului Tudor (Doru) și Leonora, urmând după trei fete: Elena, Coca-Aimée și Mika-Lé (Norica, diminutiv de la numele de botez Lenora).

Sunt percepuți de Mini ca semănând la fizic cu Dr. Rim: „doi liceeni slăbănogi, cu urechi prea late și gâturi prea lungi, care păreau mai lesne băieții lui Rim decât gemenii lui Hallipa” (*Fecioarele despletite*, p. 471). Dr. Rim însă nu se recunoaște în ei. După spusele lui Rim – care nu pierde nici un pretext pentru a-și disprețui soția urâtă căreia îi datorează în exclusivitate cariera universitară –, din tot neamul Linei (soția lui Dr. Rim și verișoara de gradul doi a Lenorei), doar Lina a învățat carte (*ibid.*, p. 471).

Gemenii au crescut percepându-se ca aparținând familiei Hallipa.

Modelul lor masculin: Doru Hallipa, fiu al unei mame mândre și dominatoare, Caliope, și frate al unei surori bărbătoase, țața Gramatula. Aceste două femei au făcut din Doru candidatul ideal, aservit, al Lenorei – mama gemenilor.

Dar pe mama gemenilor, Dr. Rim, paradoxal, o admiră: „o femeie frumoasă e întotdeauna inteligentă” (*id.*, p. 508) și „Lenora e incomparabilă” (*id.*, p. 522). „Frumoasa verișoară Lenora era modelul perfect ce convenea gustului ilustrului doctor” (*Concert din muzică de Bach*, p. 632).

Gemenii sunt trimiși în Germania la studii de 5 ani de farmacie și bacteriologie, deoarece în România nu se descurcă să ia nici măcar examenele liceale. Dr. Rim, cel poreclit „Neamțul”, ale cărui bucate favorite sunt cele nemțești (*Fecioarele despletite*, p. 509) și care admiră școlile din Germania se miră de diplomele obținute acolo de ei.

Nory, de asemenea, îi percepe ca pe „doi tâmpiți” care „trebuie să fi spălat scândurile la vreun laborator” (*Concert din muzică de Bach*, p. 727), doar așa vor fi obținut acele diplome.

Mini îi vede ca nefiind „deloc tâmpiți” (*ibid.*, p. 727). Ca și când împreună alcătuiau un singur individ, cei doi împărțeau totul pe din două, se completeau. Fizic sunt „scunzi de tot, slăbănogi, cu urechi largi, transparente, cu frunți înguste și ochi mici, șireți, dar așa de îndatoritori și vorbăreți că erai nevoit” (*ibid.*, p. 727) să-i accepți și să-i tratezi ca pe niște oameni buni. Abia ce au venit din Germania și s-au solidarizat contra tatălui lor. Până și cei de la Palatul de Justiție care sunt obișnuiți cu infamii, îi cotează drept infamii, gândește Mini. Calomniază și se lamentează la toți cunoscuții lor. Drept reacție, Nory sare să-i bată, iar Mini se retrage indignată. Și în casa lui Rim și a Linei se victimizau, calomniindu-și tatăl și neatingându-se de mama lor, în schimb, întrucât se aflau în casa rudelor mamei lor. Preferința lor pentru mamă devine și mai

clară spre sfârșitul *Concertului din muzică de Bach*, când cei doi o văd pe concurenta mamei lor, Eliza, alături de tatăl lor: „vederea ei ar fi înveninat pe gemeni în orice altă zi” (*id.*, p. 821).

Buna Lina, crede Rim, se înșală considerându-i ființe separate, de sine stătătoare, pentru că, de fapt, ei erau un singur ins. „De o asemănare perfectă, pronunțau cuvinte laolaltă, aveau gesturi simultane și idei similare” (*id.*, p. 728). Fuseseră siamezi la naștere și ulterior separați. Păreau totodată un dublu exemplar, cât și un întreg ce conține două trăsături opuse: „Aveau o curioasă inteligență: mediocră și perseverentă, obtuză și sfredelitoare” (*id.*, p. 728).

Perceperea lor depinde de statura celui ce îi vede: Nory îi percepe pe jumătate, Mini îi percepe dublu.

Rim îi consideră îndeajuns de curajoși pentru a ieși din încurcături și le acordă drept laborator o cameră în subsolul facultății, după ce l-a „deplasat” pe intendent. De aici ei îi ajută, la alegere, după criteriul interesului lor, pe cei ce le solicită intervenții.

Autoarea folosește pentru acest context cuvântul „viermuși” (*ibid.*, p. 728) pe care, în tot restul operei sale, îl asociază cu noțiunea de bastard. (Nory se proclamă drept „tutoarea viermușilor și a fecioarelor despletite!” (*Fecioarele despletite*, p. 466).

„Aghiotanți fideli”, gemenii se ascund în spatele lui Rim „cu figuri înmărmurite, ca scoborâți în ultimul moment de pe scaunul electric de execuție și neputând crede în grațiere” (*Concert din muzică de Bach*, p. 821), după moartea Siei, cea cu „dublă cale vaginală” (*id.*, p. 822). Este știut faptul că organele duble sunt rămășițe ale unei gestații gemelare în care unul din gemeni s-a resorbit.

Sia, fiica bastardă a Linei cu Lică Trubadurul, este izgonită de Lina din casă, iar ea, neștiind unde să se ducă, merge la facultate să-l caute pe Dr. Rim ce îi făcuse avansuri și nu era de acord cu izgonirea ei din casa mamei ei; acolo îi găsește pe gemeni, în laboratorul lor de vrăjitori diavolești. Ei o iau să locuiască cu ei, în locuința lor din strada Minervei. Sia și gemenii sunt veri de gradul al treilea (Lina e verișoară de gradul al doilea cu Lică și Lenora), dar și de gradul I (Lică și Lenora sunt frați), iar rudenia lor se vede prin aceea că și Sia a avut cândva o soră siameză. Sia zăcuse din cauza unui avort inițiat, la cererea ei, de o moașă de rând, operație soldată cu septicemie generalizată și, în ciuda reluării operației de către profesorul G., Sia moare din cauza conformației ei anatomice la nici 20 de ani. Produsul de concepție aparținea gemenilor Hallipa.

După decesul amantei lor, moarte de care se temeau că vor fi acuzați, au conchis că „nu mai trebuie femeie” în „riturile” lor „bizare” cu persoane sechestrate (*id.*, p. 837).

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Din perspectivă psihanalitică, este interesant de observat schimbarea de identitate a celor doi gemeni după ce au revenit în țară după studiile din Germania. La dorința ne-exprimată

explicit de mama lor, au ieșit din identificarea cu Doru Hallipa cel slab și au preluat modelul doctorului Rim. Și-au însușit nu numai domeniul de activitate profesională al acestuia, ci și infamia, viclenia acestuia, arivismul, plăcerea de a chinui și exploata femeia – în acest caz, pe Sia, fiica soției lui Rim.

În susținerea afirmației că gemenii au urmat dorința inconștientă a mamei lor și s-au desprins de tată vine și faptul că Lenora pleacă și ea la un moment dat de lângă Doru Hallipa și se căsătorește cu Dr. Walter, medic renumit și bogat.

Insuccesul lor inițial, tradus în dificultatea de a termina liceul, vine din nedepășirea obstacolului psihologic legat de nașterea lor târzie în familie și din pricina identificării cu tatăl lor. Copilăria lor, destul de neglijată, este dominată de prezența majoritar feminină a familiei, unde surorile mai mari (cu excepția Mikăi-Lé) se impun, au prioritate în fața lor, prin ierarhia instituită de vârstă și prin puterea deținută de Lenora în familie. Ascensiunea gemenilor coincide cu divorțul Lenorei de Hallipa și căsătoria acesteia cu Dr. Walter, cu trimiterea lor în Germania – țară divinizată de „neamțul” de Rim – și, la întoarcerea în România, cu apropierea lor de familia doctorilor Rim.

Relația gemenilor cu Sia se desfășoară după modelul relației Rim – Lina, cu avantajul că ei crescuseră în familie cu Mika-Lé, sora cea maltrată și marginalizată, ce funcționa pe poziția ierarhică *omega* în familie (oaia neagră a familiei). Doar Mika-Lé fusese mai ciudată decât ei și faptul că au crescut alături de ea în familie i-a familiarizat pe gemeni și i-a pregătit pentru viitoarea partenera malformată, Sia, pe care nu au respins-o cum, desigur, ar fi respins-o alții. Poziția lor în ierarhia odraslelor Hallipa îi situează pe locul al treilea, conform clasificării adleriene care susține că, în condiții normale, într-o familie de trei copii, primul născut este conservator, autoritar, iar al treilea este leneș sau original, de o mare ambiție. (Gorgos, 1987, vol. I, p. 482).

Probabil că atracția spre farmacie și bacteriologie, lucrul cu substanțe otrăvitoare, studierea acestora în eprubete și la microscop își are originea tot în familiarizarea cu „insecta” de Mika-Lé. Freud ar motiva această atracție prin pulsivitatea morții, prezentă de altfel și la Mika-Lé, ca și la toți „respinșii”. Atracția spre această profesie sugerează și un complex sadic – anal (numit și complex de distrucție), ceea ce vine în sprijinul ideii că Sia le-a fost, într-adevăr, victimă.

Casa unde locuiesc în *Concert din muzică de Bach* aparținuse totuși lui Doru Hallipa și o preluaseră în urma divorțului părinților lor prin câștigarea unui proces. Situarea lor pe o poziție de adversitate cu tatăl lor la vremea divorțului – să ne reamintim că Rim o plăcea pe mama lor –, succesul profesional și dominația asupra Siei denotă atingerea temporară a stadiului falic, deși faptul că munca lor era analitică, ritualică, îi descrie ca fiind predominant anali.

În urma decesul Siei, gemenii decid să înceteze relaționarea cu o femeie, iar acest lucru îi situează cumva în stadiul oral. La fel și funcționarea lor sub ocrotirea lui Rim, dovadă a menținerii lor în poziția de semnificat ai semnificantului Rim (*apud* Lacan).

Iată cum în cei doi se reunesc cele trei stadii, formând acea bandă a lui Mobius pe care Lacan o utilizează pentru a ilustra cum se realizează trecerea între aceste trei planuri în viața unui om și cum cele trei benzi (stadii) sunt aceeași bandă continuă răsucită în formă de triunghi. (Evans, 1996, p. 119).

Din punctul de vedere al psihanalizei freudiene, gemenii au acționat sub influența complexului oedipian în lupta contra tatălui lor, pe care l-au și învins în final, pe cale legală.

Dacă e să îi înțelegem din perspectiva adleriană, gemenii au resimțit cândva invidie pe surorile mai mari, dar au avut și experiența-model de chinuire a Mikăi-Lé. Aceste sentimente inacceptabile pentru conștiință au fost reprimite cu o vinovăție inconștientă. Același sentiment de vinovăție a fost transferat în situația decesului Siei (pentru care s-au simțit răspunzători) și ca urmare au luat decizia de a renunța la relaționarea ulterioară cu femeii.

Tipologia jungiană i-ar clasa în categoria gândire – senzație introvertită.

Frapează tendința gemenilor de a o izola pe Sia în casa lor, la „cucurigul” lor singuratic și ciudat (*Concert din muzică de Bach*, în Papadat-Bengescu, 2012, p. 837), ca pe o proprietate, ca pe un obiect de studiu și experimente de laborator, și lipsa grijii pentru ea când aceasta rămâne gravidă. Sia se duce singură la o „moașă ordinară” să regleze situația nedorită. Decesul ei a răscolit doar teama lor narcisică de a nu fi acuzați în ce o privește; societatea, din pricina mentalităților patriarhale, i-a absolvit de vină (avortul și consecințele acestuia o priveau numai pe femeie). Însă această teamă de a nu fi făcuți răspunzători de moartea femeii – drept consecință a avortului –, dorința de protecție proprie îi conduce la ciudata decizie de a înceta relațiile sexuale cu femeile.

Complicitatea lor cu sora mai mare, Elena, care îi instigă să lupte contra părintelui, pare să sugereze la ei un complex Oreste (iar la Elena un complex Electra). De obicei, acest complex este în legătură și cu un Oedip inversat, respectiv, cu o homosexualitate mai mult sau mai puțin latentă. Fantasma fiului de a-și ucide mama (surorile mai mari, Elena le-a fost ca o mamă tuturor copiilor Hallipa) este transferată asupra lui Mika-Lé și, ulterior, asupra Siei.

Vecinii și alte personaje spun despre Sia că este izolată de către gemeni în „camera sechestrului” (*Concert din muzică de Bach*, p. 837); „acolo, în cucurigul acela stau doi tineri stricați, care trăiau amândoi cu o fată pe care o țineau închisă” (*id.*, p. 802); „un grilaj nou de lemn care astfel izola o cameră de antresol” (*ibid.*, p. 801). Sia însăși ceruse adăpost gemenilor. Aparent până și legile în vigoare la acea vreme permiteau o astfel de izolare. În legătură cu perioada respectivă, în volumul *Din istoria feminismului românesc*, Mihăilescu afirmă:

„Documentele vremii stau mărturie că statutul juridic al femeilor române era umilitor, sub demnitatea umană. Potrivit tradiției, în căsnicie bărbatul era stăpân. Pravila lui Vasile Lupu și cea a lui Matei Basarab consfințeau supremația bărbatului, care avea dreptul să-și pedepsească soția dacă aceasta greșea (s-o sechestreze, s-o bată, «dar nu prea din cale afară»). *Aceste clauze au rămas valabile și în epoca modernă.* (subl.meu)” (Mihăilescu, 2002, pp. 17-18).

Prin gemenii Hallipa pare că autoarea dorește să ne arate ce tip ciudat de bărbat devine copilul respins de mamă, o mamă care are o sarcină prea târzie (și deci nedorită), obosită după ce a s-a văzut obligată să mai nască încă un copil nedorit (pe Mika-Lé, concepută, posibil, dintr-un viol), o mamă obosită după un număr de avorturi și patru sarcini soldate cu 5 nașteri. Un astfel de bărbat, deși a ajuns să muncească în domeniul medical, rămâne tributar prejudecăților timpului lui și lipsei de iubire pentru femeie din pricina faptului că nu a avut unde să învețe cum să relaționeze cu femeia altfel decât prin intermediul simțurilor (după modelul Doru-Lenora). Un tip de bărbat ce a reușit să-și stabilească o identitate printr-un alt model masculin decât acela al propriului tată, prin dr. Rim, care aprecia femeia doar în plan fizic (Lenora, Sia). Acest copil respins devine genul de bărbat ce se izolează pentru propria protecție și care se simte confortabil cu o muncă într-un loc izolat, într-un laborator la subsol. Gemenii își amenajează în propria casă, de bună voie, o aripă izolată.

GINA Delescu, personaj principal al piesei de teatru *Bătrânul*. Este soția deputatului Dinu Delescu. Fiica unui profesor de obstetrică, Cantemir, prieten și coleg al Bătrânului Luca Delescu (tatăl Mariei și al lui Cleo, tatăl lui Dinu, Jean și Codea). Inițial orfană de mamă, devine orfană și de tată și este adoptată în familia Bătrânului. Gina are aceeași vârstă cu Cleo (Cleopatra), fiica Bătrânului, 25 de ani. Bătrânul o mărită pe Gina cu Dinu, fiul lui cel mare, mândria familiei Delescu.

Gina este studioasă, lucrează în laborator alături de Bătrân.

Soțul ei o înșală cu Sanda Raliu, care, în ultima vreme, îi face „zile fripte” deputatului. Drept urmare, lui Dinu și unei femei – al cărei nume nu este precizat – i se aduc acuze în ziare. Femeia acuzată este, de fapt, Cleo. Pentru a-și salva reputația, pentru că voia să se mărite, Cleo dă vina pe Gina, spunând că ea este femeia despre care se scrie în ziare. Bătrânul însă ia apărarea Ginei: dintre toți copiii săi, el o preferă pe fiica adoptivă. Dinu își modifică brusc atitudinea față de Gina și dorește să se folosească de prezența Ginei la recepții, pentru a proiecta în lume o imagine cât mai bună de politician, în vederea obținerii unui post de ministru.

După nuntă, Dinu a aruncat-o pe Gina într-un colț. A suportat amantlâcul, aproape public, al soțului ei, dar ultima întâmplare – întoarcerea soțului la ea (ca la un obiect ce-i aparținea și la

folosul căruia se credea îndreptățit), cu declarații de amor – îi pare că depășește puterea ei de a îndura. Se simțea bine singură în colțul ei, neglijată.

Bătrânul o compară cu „un ulcior de lut curat pentru apă limpede în care alții au turnat venin” (*Bătrânul*, p. 181). Bătrânul o sfătuiește pe Gina să nu se rușineze de el dacă îi va veni chef vreodată să comită vreo faptă necugetată. Îi spune că Lyly, prietena ei, este o femeie foarte cinstită, dar care nu este în stare să facă nimic necugetat și că „omul trebuie să nu facă, dar să fie în stare” (*id.*, p. 165).

Gina observă că „în epoca asta bărbații au înclinare pentru minore” (*id.*, p. 175) și povestește: „Aveam o mătușe, «țața Anica». De câte ori se năștea o fată, plângea. Mă revoltam. Ajunsesem s-o urăsc. O întrebam: iubești băieții așa de mult? De ce atâta jale? Spunea că nu știe de ce, «așa-i vine!». Plângea în ea un instinct. Plângeau roabele pe care le scot mamele din pânțe pentru haremurile lumii. Eu scăpasem. Găsisem un dascăl învățat. Viața pentru mine era altceva.” (*id.*, p. 171). „Cadânele moderne”, crede Gina, „nu găsesc sprijinul sufletesc, nici sprijinul moral pe care au dreptul să-l ceară de la bărbatul lor” (*id.*, p. 176).

Dinu este mulțumit de felul în care se poartă soția lui la petrecere: se laudă cu cunoștințele ei de limbi străine, fapt ce i-ar fi putut aduce Ginei o carieră în diplomatie. Gina este indignată că este considerată de Dinu „o ocazie” și îi replică că „o femeie se capătă, se câștigă” (*id.*, p. 182). Respinge avansurile lui sexuale, calificându-l drept un „tâlhar” (*ibid.*, p. 182).

Lyly crede că Gina e geloasă pe Sanda Raliu, dar Gina protestează amuzată și indignată în același timp: „Eu, fiica adoptivă a unui om sfânt. Eu, care stam nemișcată ceasuri lângă o reacțiune chimică” (*id.*, p. 186). Pentru a scăpa de avansurile soțului ei, Gina se aruncă de gâtul lui Sandu Mireanu, secretarul lui Delescu. Îl consideră pe soțul ei pervers, posesor al defectelor necesare pentru a ajunge ministru. Gina îi mărturisește lui Lyly că îi scrie cuvântările soțului ei, dar nu se simte umilită de acest fapt și vrea să îl vadă ajuns ministru. Cu toate că nu se teme nici de certuri, nici de amenințări, nici de gura lumii, Gina simte totuși o teamă inexplicabilă.

O altă opinie legată de iubire primește Gina de la Frangulea („comersant”), un prieten care îi spune: „eu sunt un om chibzuit. Eu mă feresc totdeauna de buclucuri. N-aud, nu văd. Prietenii ne trebuiesc... Noi, negustorii, avem întotdeauna nevoie. Am socotit dragostea fleac...” (*id.*, p. 187)

Gina fuge cu Mircea Lungeanu, „clubmenul”. A doua zi îi mărturisește Bătrânului fapta ei. Gina înțelege că ea nu este „nici femeie de iubire, nici de ambiție. Furtunile (...) cer temperamente mai puternice” (*id.*, p. 207). Simte milă pentru Dinu și pentru amanta lui, e fericită că s-a oprit „acolo unde nu doare încă” (*ibid.*, p. 207). Teamă ei inexplicabilă își are rădăcina în faptul că ea a crescut între eprubete, între doi bătrâni, în umbra geamurilor de laborator. E mulțumită însă că și-a încercat puterea și e fericită că îl are pe Bătrân. Acesta, la rândul ei, o

consolează, spunându-i că ea nu a trăit după legile oamenilor ca să greșească după ele; ea nu a avut bucuriile lor, ca să primească pedepsele lor; oamenii nu i-au dat nimic, așadar ea nu le e datoare; ea a trăit după legea proprie, „singură, ca un păianjen (...) Nu pot păcătui decât cei buni. Numai pe alb se văd petele. Ceilalți nu păcătuiesc, fiindcă n-au virtuți. Ei trăiesc numai în păcătoșie.” (*ibid.*, p. 207). Gina îi spune Bătrânului că de la el a învățat ce e iubirea: „o pâine, una singură, din care se fac bulgări mai mari, mai mici, cu toate dragostele de mamă, de soră, de soție... și e câte unul în care sunt toate la un loc... Acela e amorul.” (*id.*, p. 209) Bătrânul crede că Gina a devenit peste noapte „mai mintoasă, mai *făcută*” (*id.*, p. 210). Gina ezită, spune că ea va arăta la fel ca înainte, în lumina laboratorului, unde ferestrele sunt deschise. Bătrânul afirmă că nimic nu poate fi ca înainte: ei vor fi în continuare nedespărțiți, el Oedip, ea Antigona, neputând trăi unul fără celălalt. Bătrânul o avertizează că, dacă pornește la drum, nu se știe unde va ajunge: „Ce putem noi? Încercăm... și iese ce vrea Dumnezeu.” (*id.*, p. 212).

Finalul piesei rămâne deschis, nu este clar ce va alege Gina în continuare.

Ea bagă în geantă un cuțitaș și, la protestele Bătrânului, „nu-l lua pe dracu'n traistă” (*id.*, p. 211) ce aminteau vorba specifică a lui Cantemir, Gina îi răspunde că și tatăl ei a luat pământ de *acolo*, ca să nu uite că a greșit. Gina îi lasă amintire lui Lungeanu, spre măhnire, rochia ei „de o noapte” (*id.*, p. 212).

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Gina este un personaj construit de Hortensia Papadat-Bengescu în antiteză cu personajul Simona din piesa *Povârnișul (A căzut o stea)*. Gina se dovedește a fi o întruchipare a Antigonei lui Sofocle, în interpretarea psihanalitică a lui Jacques Lacan.

Antigona sfidează ordinul regal al lui Creon de a nu-l înmormânta pe fratele ei, Polinice. Polinice pornise războiul contra lui Creon, în timp ce Eteocle, celălalt frate al lor, care pierduse bătălia contra lui Creon, a avut permisiune de la Creon să fie înmormântat cum se cuvine. Antigona este pedepsită cu moartea de regele Creon.

J. Lacan evidențiază în Antigona puterea de a-și impune propria noțiune de Bine, de a-și transpune dorința posibilă în planul real. Dorința Antigonei nu este lovită de zădărnicie, ca în cazul lui Hamlet.

Gina, ca și Antigona, dar spre deosebire de Simona Demir din piesa *Povârnișul*, are o dorință posibilă, pe care o pune în practică (Gina vrea să fie liberă să facă ce vrea ea). O variantă a Simonei Demir este oferită de autoare în piesa *Bătrânul* în personajul Lyly, despre care Bătrânul afirmă că nu este în stare să încalce ordinea simbolică pentru a accede în planul real: Bătrânul spune Ginei că Lyly, prietena ei, este o femeie foarte cinstită, dar care nu este în stare să facă nimic necugetat și că „omul trebuie să nu facă, dar să fie în stare” (*id.*, p. 165).

Bătrânul reprezintă pentru Gina Numele-Tatălui și animusul. Ei vor coexista în tandem pentru tot restul vieții și, prin gândirea lor și modul lor de a fi, vor sprijini transcenderea dorinței posibile în planul real (pentru propria lor viață).

Numele de Gina / Georgina pare ales de autoare pentru etimologia lui greacă (în greacă *gyne* = femeie) și pentru trimiterea la legenda Sfântului Gheorghe, cel ce a învins balaurul (Mihailovici, 2003, p. 234). Hortensia Papadat-Bengescu are câteva personaje pe care pare că le oferă ca modele de viață pentru femei: unul dintre ele este Gina Delescu. Ei i se alătură Manuela din romanul *Femeia în fața oglinzii* (personaj ce întruchipează în perspectivă jungiană un Christos înviat, Sinele realizat), Ina, din romanul *Străina* și Nory, din ciclul Hallipilor și din romanul *Străina*. Potrivit acestor reprezentări, autoarea pare să ne spună că femeile trebuie să depășească stadiul de sacrificate, de cenușărese, de semnificate ale celorlalți, de castrate. Ea ne surprinde astăzi prin anticiparea pe care o face dezvoltării ulterioare a conceptelor freudiene în linia lui Otto Rank și a lui Jacques Lacan. Nesatisfăcută de soluția dată de S. Freud pentru complexul lui Oedip (i.e. acceptarea castrării), autoarea ne sugerează că se poate depăși castrarea printr-un proces personal de eliberare (rebeliunea / revolta este, la personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, mijlocul prin care se poate obține un nivel superior de existență).

Refuzându-și și părăsindu-și soțul, Gina iese din condiția de semnificat al ordinii simbolice și face un exces de dorință. Prin fuga de acasă, ea ajunge să își cunoască umbra și, cunoscând-o, să o țină sub control, să îi permită sau nu manifestarea în funcție de propria ei hotărâre luată în cunoștință de cauză (soluție recomandată de C.G. Jung). Gina / Georgina (cum o numește Bătrânul) este o învingătoare a balaurului ei personal. Spre deosebire de Dinu Delescu și de Sanda Raliu, care sunt conduși de umbra lor inconștientă, Gina le este superioară acestora prin cunoașterea de sine, prin completitudine. Spre deosebire de Lyly, Gina are putere și voință⁶⁸ și obține o identitate proprie prin munca ce îi asigură independența⁶⁹. Gina își poate obține libertatea și bogăția prin propriile ei forțe, nu ca Simona, care le are prin intermediul soților (de care depinde).

LENORA. Personaj în romanele *Fecioarele despletite* (inclusiv în capitolul *Omul care a trecut*, publicat de autoare, dar neinclus în varianta finală a romanului) și *Drumul ascuns*. Sora lui Lică Trubadurul. Soția lui Doru Hallipa, mama a cinci copii, dintre care patru sunt ai lui Doru (Elena, Coca-Aimée, gemenii Dorin și Codin), iar al cincilea, o fată (Mika-Lé), este al unui zidar italian. Despre gemeni Mini speculează că ar fi ai lui Dr. Rim.

⁶⁸ Voința este un concept cheie la Otto Rank și Rollo May, căruia i se atribuie un rol major în eliberarea psihicului.

⁶⁹ La vremea la care Hortensia Papadat-Bengescu își scria operele, femeile, în general, depindeau de soți, nu aveau independență.

Este fiica unui „bătrân accizar, membru al Societății Vânătorilor” (*Addenda la romanul Fecioarele despletite. Lenora*, p. 603), divorțat de soție căreia i l-a lăsat pe Lică. El a luat-o cu sine pe Lenora, în superiorul Mizil, lăsând pe soție și pe fiu, în Tecuci. Cu „cap de înger și trup diabolic” (*id.*, p. 601), Lenora se căsătorește cu un ofițer (Paulică) care, la numai trei luni după căsătorie, acuzat de „mici defraudări”, se sinucide și o lasă văduvă pe tânăra Lenora. Povestea lor pasională este umbrită de bârfe despre ordonanța soțului, fost actor de operetă, iar Lenora este metamorfozată într-o Desdemonă de Mizil, care afișează o infinitate de spectacole de isterie cu leșinuri, îmbolnăviri grave, haine de doliu expuse după doi ani de convalescență etc. Tatăl ei tocmai paralizase de un picior și își pierduse astfel accesul la public și societate, când ea a hotărât să se mute la el și a readus, prin prezența-i feerică, toate cele ce păreau pierdute pentru domnul accizar. Aici îl cunoaște pe Doru Hallipa și un nou val de pasiune nebună pune stăpânire pe ea, iar cei doi se căsătoresc.

În capitolul *Omul care a trecut*, sunt descrise circumstanțele conceperii Mikăi-Lé (violul zidarului italian ce venise pentru renovarea unui vestibul al casei Hallipa). Centrată doar pe sine, incapabilă de a-și da seama cum o percep ceilalți, apare în neglijé în fața slugilor, crezându-se admirată și respectată în orice circumstanță. Zidarul pândește lipsa soțului de acasă și o violează. Fapta îi face pe cei doi să zacă trei zile, iar ea se simte vinovată, rușinată și nu-i spune nimic soțului despre cele întâmplate. Dispune, în schimb, întreruperea lucrărilor și alungarea echipei.

În urma acestui viol rămâne însărcinată cu Mika-Lé, pe care nu poate să o avorteze, de teamă să nu afle Doru Hallipa. Lina Rim nu reușește să o ajute în acest sens.

Tăinuirea acestei traume reprezintă ulterior o sursă de nenorociri pentru întreaga familie, deoarece Lenora își manifestă făturiș, toată viața, ura pentru Mika-Lé, o marginalizează în familie, o tratează ca pe un intrus dușman. Ca reacție la acest tratament, Mika-Lé intervine în relația Elenei cu Prințul Maxențiu și reușește să provoace destrămarea logodnei, doar pentru a face rău surorii mai mari. Această intruziune a Mikăi-Lé o revoltă pe Lenora, care nu se poate abține, ca de obicei, să nu se manifeste ca o isterică, cu leșinuri, „cu aiurări” etc.

În cele din urmă nu mai suportă tensiunea și dezvăluie taina ce o chinase o viață (întâmplarea cu zidarul), renunțând astfel la viața ei cu Hallipa.

Se tratează de nevroză la Dr. Walter. Acesta o înțelege și o ajută să se vindece și, mai mult, o ia și de soție. În oglinda raționalului Dr. Walter, Lenora se simte inferioară, inutilă, nu mai poate să își exprime/proiecteze natura pasională și își descoperă un cancer uterin. Tumora divulgată cu rușine este extirpată o dată, dar recidiva ei o ucide pe Lenora.

Lenora vibrează în mod violent la toate istorisirile de amor sau la momentele de suspans, cu hoți, răufăcători din romanele pe care i le citeau Elena și Nory Baldovin, la Prundeni, pe vremea boierului Hallipa: „Elena și ea (Nory, *nota mea*) citeau cu rândul vreun roman

franzuzesc; Nory avea corvada a-l povesti apoi frumoasei Lenora, mama Elenei. Pe Nory o distrau reacțiile cucoanei Lenora care vibra la scenele de amor; îi plăceau și scenele cu hoți, dar se sugestiona, i se făcea frică, pretindea să se facă inspecția coridoarelor...” (*Rădăcini*, p. 1039).

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Manifestările isterice ale Lenorei sunt cauzate de o fixație falică, ce are specifică prin definiție, între altele, narcisismul, exhibiționismul. Violul pare să-și aibă cauza și în acest exhibiționism de care Lenora nu era conștientă.

Potrivit lui C.G. Jung, personajul aparține unei tipologii sentiment – senzație extravertită. Latura emoțională i-a fost exacerbată de pasiunea tatălui pentru ea. După divorț, tatăl i s-a devotat Lenorei în exclusivitate, ca refugiu și răzbunare pe soția trădătoare. Aceeași pasiune (furie) a tatălui i-a stimulat și un complex de superioritate față de fratele ei, Lică, și față de mama sa – prin extensie, față de celelalte femei, în general. Are o identificare inițială cu mama sa, dar aceasta este exilată de tatăl ei la Tecuci, ca pedeapsă pentru niște acuzații mai mult sau mai puțin fictive ce constituie cauză de divorț. Prin această identificare, ea interiorizează un complex de vinovăție, fără a fi vinovată. Mutarea cu tatăl la Mizil și apartenența ei la cel puternic din familie, la autoritate, o face să intre în identificare cu tatăl, îi creează un complex de superioritate, pe care îl avea, oricum, prin frumusețea fizică.

Sentimentul de superioritate a făcut-o vulnerabilă și expusă violului pe care nu l-a prevăzut, fiind obișnuită să dețină supremația (poziția cea mai de sus, inatacabilă). Nu i-a dezvăluit lui Doru Hallipa incidentul violului, deși nu era vinovată (din cauza faptului că, probabil, nu știa să se apere, asemenea mamei sale).

Dependentă (din toate punctele de vedere) de soții ei, după care, aparent, suferă enorm când îi pierde, Lenora nu are o identitate de sine stătătoare. Prezintă de un complex matern (identificare cu mama sa/ipostaza a treia a complexului matern de care vorbește C.G. Jung), în sensul că doar un soț îi conferă identitate.

Fiind separată de mamă de către tatăl ei și, în același timp, respinsă de mamă, Lenora primește mesajul de a nu se identifica cu mama, în ciuda faptului că se născuse femeie. Poziționarea în situațiile de superioritate (față de fratele ei și față de mamă) îi facilitează identificarea cu tatăl, agresor al mamei. Dar identificarea cu tatăl se dovedește a fi o condiție greu de păstrat, din cauza corpului ei senzual, din pricina feminității ce îi aducea aminte mereu că este ca mama ei.

Tatăl ei, imaginea contrasexuală a Lenorei, este o figură puternică în momentul când ea își alege primul soț. Nu putea să își trădeze tatăl – ca mama ei – alegând un soț mai puternic decât el, așa încât primul ei soț este un om slab, la fel de emoțional ca și ea, care se sinucide. Pe Doru Hallipa îl cunoaște când tatăl ei paralizează de un picior și află, putem spune, ce înseamnă

vulnerabilitatea și neputința. Tatăl ei pare și el un temperamental, prin refugiul afectiv părtinitor la fiica sa și prin respingerea atât de vehementă a fiului Lică. Această situație îi exacerbează Lenorei sentimentul de putere, în sensul că are capacitatea de a jongla cu sentimentele bărbaților dependenți de simțuri (jonglează cu dependența lor de senzualitate). Ea l-a ajutat pe tatăl său să aibă o imagine socială și mai bună [„îl înălțase în rang” (*Fecioarele despletite*, p. 504)] și, în acest fel, a căpătat din nou un sentiment de putere asupra bărbaților. Ea depășește astfel identificarea maternă inițială și obține, prin căsătoria cu Doru Hallipa, o poziție socială superioară, stabilă, pe care se străduiește să o mențină cât mai mult timp, dar fatalitatea (violul, Mika-Lé) intervine mereu și o aduce înapoi la stadiul inițial (de victimă, asemenea mamei ei), stadiu de care izbutise să se desprindă.

Lenora reușește să-l țină pe Hallipa în poziție de subordonat, ca și pe primul ei soț, folosindu-se de atut-ul frumuseții ei și prin tăinuirea secretului, iar la sfârșit, prin istericale, îl face să-și împartă averea după voința ei.

Când Mika-Lé reușește să rupă logodna Elenei cu prințul Maxențiu, ea obține o poziție de superioritate față de Lenora. Acest fapt o duce pe Lenora la re-identificarea cu mama exilată, divorțată (se produce o cădere, o regresie în psihicul Lenorei): ca urmare, dezvăluie ea însăși secretul (legat de viol și nașterea Mikăi-Lé), autopedepsindu-se, și acceptă pedeapsa „nedreaptă”, ca și mama ei – divorțul cu împărțirea copiilor și a averii. Ea repetă astfel scenariul existenței mamei ei. Împărțirea copiilor se face, ca și în cazul părinților ei, după criterii narcisice: Coca-Aimée, care îi semăna leit, vine să locuiască cu ea, acasă la Dr. Walter; Elena, pentru că seamănă cu tatăl, este sacrificată, obligată de părinți să facă o căsătorie de conveniență cu Drăgănescu, pentru a salva moșiile Hallipilor, Prundenii; fiii, gemenii, nu sunt incluși pe listă, deoarece sunt de sex masculin, ca și Doru, iar pe Mika-Lé o neglijează total (dorește, inconștient, să o ucidă), deoarece seamănă fizic cu bărbatul violator.

Ca o ironie a sorții, divorțul îi distruge Lenorei complexul de superioritate, deși îl ruinează pe Doru, iar Dr. Walter, cu toate că o înțelege, prin simpla lui prezență, mult deasupra ei, o face să se simtă anihilată [„Firea ei fără șleau și nerușinarea amoroasă – calitățile ei unice – erau nimicite de atitudinea rece a lui Walter (...)” (*Drumul ascuns*, p. 858)]. Viața Lenorei se încheie cu acel cancer al uterului – organul afectat fiind cel ce a dat denumirea bolii isterice, dar simbolizând și condiția ei de femeie rănită de agresiunea unui bărbat. Ea a trebuit să ducă la capăt cinci nașteri și alte posibile chiuretaje⁷⁰, prin supunerea neputincioasă față de poftele masculine. Singura ei putere fusese frumosul ei corp, feminitatea ei senzuală, iar ea îmbătrânise acum, era trădată de acel corp ce îi dăduse putere în viață asupra celorlalți. Fără trupul acela, fără

⁷⁰ Rănile provocate pe colul uterin de chiuretaje, netratate, pot duce de asemenea la cancer uterin.

feminitatea ei senzuală, ea nu mai exista. În prezența lui Walter, frumusețea ei senzuală era inutilă, impracticabilă, Lenora nu mai avea sens să existe. Trebuia, prin urmare, să moară (concluzia logică a inconștientului ei). Pe Walter nu îl poate domina ca pe ceilalți soți, ceea ce o aduce iar în identificare cu mama ei și, deci, cu înfrângerea.

Lenora pare să întrupeze un complex Clytaemnestra prin uciderea relației cu Doru Hallipa, ca urmare a dezvăluirii violului prin care trecuse: își ruinează soțul prin partaj și divorț. Urcă apoi pe scara socială, căsătorindu-se cu Dr. Walter: face un transfer afectiv pe Dr. Walter care o tratează de nevroză. Prima căsătorie, de asemenea, pare atinsă de complexul Clytaemnestra: soțul este împins să se sinucidă, probabil, ca urmare a faptului că află că Lenora a fost sedusă de ordonanța lor (un fost actor); dacă motivele sinuciderii au fost financiare, nu sentimentale, este foarte posibil ca delapidările să fi fost provocate de dorințele neținute în frâu ale Lenorei, cărora el le-a sucombat, ajungând astfel la ruină.

În relația cu Mika-Lé, produsul violului, Lenora se poartă ca o mașteră (complexul Medeea), își revărsă asupra ei toată agresivitatea și această stare de lucruri o menține pe Lenora într-o poziție superioară, de putere, în lupta împotriva căderii în identificare cu mama ei. Situația îi dă senzația că se identifică cu tatăl ei ce a învins-o și pedepsit-o pe mamă și pe Lică. Dacă Mika-Lé ar fi fost rezultatul unui moment plăcut, de pasiune adulteră, așa cum au speculat unii cititori și critici, Lenora ar fi manifestat, cel puțin în secret, o dragoste părtinitoare sau o cât de firavă atitudine defensivă pentru acest copil; dar ea a căutat tot timpul să o ucidă, să o exileze. Complexul Medeea nu se manifestă doar în legătură cu Mika-Lé, ci și cu Elena care seamănă în neamul soțului ei.

Lenora este și o victimă a mentalităților timpului, când se credea că femeia este de vină dacă se întâmplă să fie violată. Ea este dintru început o femeie cu un corp ce nu îi aparține, pe care nu îl poate stăpâni, alții vin și îl iau în posesie, după bunul lor plac. Toți bărbații o plac doar pentru corpul ei, pentru frumusețea și senzualitatea ei; prin extensie, ea nu își poate stăpâni, controla emoțiile, viața, se lasă pradă dramelor și dramatismului, respectă conveniențele sociale și se conformează idealului de frumusețe în comportament, în toate ipostazele – de văduvă, soție, femeie dorită, femeie nedorită etc. În momentele de vulnerabilitate, ea se poartă ca o posedată (nebună), deoarece ea aparține mereu altora mai puțin sieși. Primul bărbat care a tratat-o ca pe un obiect posedat a fost chiar tatăl ei, care a confiscat-o mamei. Apogeul pe această traiectorie a depozitării îl reprezintă momentul violului.

În acea vreme, femeia violată era considerată o femeie vinovată, cu moravuri ușoare. Mama ei fusese de asemenea condamnată pentru moravuri ușoare, părăsită cel mai probabil din acest motiv de tatăl ei. Ca victimă a violului, Lenora devine, prin analogie, o trădătoare a tatălui său (fiica identificată cu mama). Pentru a-și păstra identificarea cu tatăl, autoritatea,

superioritatea, se vede obligată să tăinuiască violul. Punând-o în inferioritate și în poziția de victimă (care nu mai poate decide, nu mai poate controla evenimentele din viața ei), Mika-Lé a readus-o pe Lenora la condiția ei inițială, anihilându-i eforturile de o viață (de a controla, de a avea autoritatea, puterea etc., de a avea identitatea tatălui).

Narcisismul indică poziția ei de conținător în cuplul cu Hallipa. Tot din pricina narcisismului ei, Lenora o preferă pe Coca-Aimée, deoarece îi seamănă fizic, iar pe ultimii născuți, pe gemeni, fiind de sex masculin, îi neglijează. În cazul gemenilor, se observă sentimentul de saturație și oboseală pentru o sarcină târzie. Mini speculează că ar fi copiii biologici ai lui Rim, dar ipoteza nu se confirmă, deoarece gemenii nu sunt tratați preferențial de mama lor Lenora, ca produs ai unei iubiri clandestine, intangibile, imposibile, iar, după divorț, Lenora se căsătorește cu altcineva, nu cu Rim. În plus, Lenora este prietenă cu Lina. Dacă ar fi acționat conform complexului oedipian prin care să i-l fure mamei sale pe tată și să-l aducă la sinucidere pe primul soț (pentru a rămâne cu tatăl), iar pe al doilea să îl distrugă, în aceeași linie, atunci i l-ar fi furat și pe Rim Linei. Dar nu este cazul. Nu putem vorbi de o articulare a evenimentelor în acest sens. Dr. Walter a reușit să o vindece de nevroză⁷¹, anihilându-i manifestările isterice, narcisice, falice de până atunci (obraznicia specifică)⁷², manifestări cărora slabul Doru Hallipa le căzuse pradă timp de o viață. Această transformare vine prea târziu însă pentru Lenora, somatizarea dramei ei personale se produsese deja (făcuse cancer).

LICĂ. Personaj ce apare în romanele *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, *Rădăcini*. Este menționat și de personajul Ina, în romanul *Străina*. Cunoscut sub cognomenul de Lică Trubadurul sau „mierloiu”, cum îl botezase feminista Nory (*Concert din muzică de Bach*, p. 659), el se numește, de fapt, Vasile Petrescu și, la nevoie (când ajunge deputat), Basile Petresco.

Este fratele „numai de mamă” (*Drumul ascuns*, p. 997) al Lenorei Hallipa, așadar unchiul (după mamă) al Elenei Drăgănescu, al Cocăi-Aimée, al gemenilor Dorin și Codin și al Mikăi-Lé.

Lică se naște dintr-o legătură extraconjugală a mamei lui. Mama lui (căsătorită legal cu tatăl Lenorei) divorțează și cei doi părinți își împart copiii: „Lenora locuia la Mizil, cu tatăl ei divorțat, și venea numai rareori la Tecuci, la mamă-sa, care sta cu băiatul, cu acel Lică Trubadurul. Împărțirea asta benevolă a copiilor părea inversă, dar corespundea cu sentimentele

⁷¹ „Tupeul ei de altădată neapucând a se valorifica, nu-și regăsea **firea obraznică** (*subl.me*) de mai înainte; părea că boala ei fusese o eclipsă din care se salvase cu un chip sufletesc transformat, pus în masca de ghips a unui tipar nevoit.” (*Drumul ascuns*, p. 857).

⁷² „Pe timpuri era vorbăreață și vorbăria ei, prelungită încă de tonul alintat, provoca pe-atunci dezbateri în cari sopranul ei se ascutea învingător. Vorbe și glas ce nu se mai potriveau acum; ton ce nu apucase a-l lua față de Walter, iar tonul luat de el înlătura astfel de zădărnicii.” (*idem*, p. 861).

foarte accentuate ale acelor părinți: unul, alintând fata; cealaltă, băiatul, până la măsura unor certuri grave, cu rezultate triste asupra educației mostrelor respective” (*Fecioarele despletite*, p. 503). Ambii (și Lică, și Lenora) sunt porecliți „mierlă veșnic îndrăgostită” (*id.*, p. 414). Dar Lenora locuia la Mizil, cu tatăl care pe el nu-l iubea, iar Mizilul era un târgușor „cu ifose” (*id.*, p. 503), nu ca bietul Tecuci.

Lică are un fizic frumos și este dorit de multe femei.

Când era de 19 ani și tot repeta clasa a patra de gimnaziu a cincea oară (*Concert din muzică de Bach*, p. 745), Lică începe o relație (sentimentală și sexuală) cu Lina, pe atunci studentă la Medicină. Din uniunea lor se naște Sia. Majoritatea amantelor lui Lică erau frumoșele, Lina era o excepție. „Când i se întâmplase buclucul, urâta și proasta (Lina, n.m.) se văitase și bocise. Cum nu putea suferi să vadă strâmbându-se o urâtă, într-un moment de iritare, Lică spusese: «Ad-o atunci încoace!»” (*idem*, pp. 138-139). El a luat copilul și le-a rugat, rând pe rând, pe amantele sale să-i găzduiască fiica. Astfel (cu Sia alături), el își construia o imagine de om responsabil, cu copil.

Îndrăgostit de frumos și de imaginea proprie (ca și Lina, doar că aceasta se autodefinește prin intermediul altor valori), el, care întotdeauna are grijă de vestimentele și ghetele ce îi alcătuiau imaginea publică, observă că fetița, ajunsă la o vârstă (zece ani/doisprezece ani⁷³) când cămășuțele lucrate de amantele lui nu o mai prind bine, îl face de râs cu hainele acelea săracăcioase. Din acel moment, Lică începe să îi ceară bani Linei în mod regulat.

În scopul de a obține afecțiunea exclusivă a Siei, dar și pentru a o disprețui pe urâta Lina, superioară lui în rang social (și pentru a face din Lina sclava „tranzacțiilor” lui financiare), o ponegrește toată viața pe Lina în fața Siei. Mai mult, când, în cele din urmă, o mută pe Sia la Lina acasă, o avertizează pe fată că Lina este mama ei biologică. Așa cum ceilalți i-au prezentat o imagine rea despre părinții lui naturali (și, în special, despre părintele de același sex), la fel îi construiește și el Siei o identificare negativă.

Fluieră tot timpul și șfichiuite cu bastonașul cravașă. Lui Mini îi pare un haiduc, altora le pare un vagabond. „De când era mic fugea de-acasă, îi rămăsese ca tuturor vagabonzilor dragostea de a trăi pe drumuri.” (*id.*, p. 627) Mai târziu alesese meserii ce se puteau practica tot pe drumuri. „Avea oroare de brutalitate, dar era cam iute.” (*id.*, p. 640). În comparație cu alți bărbați, se bătea în mod excepțional. De la armată îi plăceau hainele (tunica, galoanele) și slujba lui (*ibid.*, p. 640). Avea oroare de examene, nu-i plăcuse cartea. Făcea afaceri cu bărbații femeilor ce îl plăceau, se bucura cel mai mult de banii obținuți „prin șiretlic” (*id.*, p. 641). Era ambițios și foarte curat. Mereu spălat, spilcuit. Copilul Sia devenise „un mic pivot al traiului lui” (*id.*, p. 643), deoarece era „certat cu familia fiindcă nu învățase carte” (*ibid.*, p. 642), iar sora lui,

⁷³ În ediția D. Stamatiadi.

Lenora, „de când se măritase cu moșierul Hallipa, îl trata ca pe câinii bărbatului ei” (*ibid.*, p. 642). Cu copila, cu Sia, se simțea bine, pentru ca era o prezență inofensivă, mai întâi vorbea el singur, apoi trecuse de la monolog la dialog. „Lică era mereu același băiat vesel și puțin cam crud și cu o pedagogie sumară.” (*id.*, p. 644). Cu ea putea să facă ce vrea, să o comande, să o corecteze, să o sperie.

Pentru Lina are mereu o „bruscheță haină” (*id.*, p. 646).

O domnișoară directoare de școală primară, având prejudecăți împotriva gradelor inferioare din armată, îi spune: „Ce păcat că ești militar!” (*id.*, p. 647). Drept pentru care Lică ia imediat măsuri să se retragă din armată și o vizitează îmbrăcat doar civil. Dar intervine problema războiului. Încercând să rezolve cazarea Siei (în condițiile în care Lina și Lenora l-au refuzat), a trebuit să o fărmece pe directoarea de școală ca să reușească să o cazeze pe Sia la ea. De data aceasta, problema războiului fiind ardentă, uniforma nu i-a mai părut neplăcută directoarei.

Lică nu vrea să plece pe front. Cum și cumnatul Hallipa se îngrijora în legătură cu averea și familia sa, când venea vorba de eroism, acesta îl ia sub ocrotire pe Lică, care aparent se îmbolnăvește de febră tifoidă de la atâta stat pe drumuri, cu preocupări ce depășesc ca efort obiceiurile lui. Stă bolnav pe toată durata ocupației germane, la moșia lui Hallipa. Lenora, soră-sa, îl ocărăște din snobismul specific femeilor din acea vreme (potrivit căruia femeile aveau idealuri de bărbați eroi), în timp ce și iubitul ei soț era tot în țară. Și mulțumită bunelor tratative ale lui Lică cu nemții, „moșia cumnatului fusese cruțată”. (*id.*, p. 651).

La întoarcerea primilor militari de pe front se duce și o „răpește” pe Sia de la directoarea care nu-l mai privea cu ochi buni și care i se plânsese că Sia nu e obedientă (nu îi executa ordinele, nu muncea).

Acum, după război, se gândea ce frumos i-ar fi stat și lui cu niște decorații „cu panglică roșie” (*ibid.*, p. 651). Cu șefii săi se înțelegea foarte bine, dar, cum regimentul său trebuia să plece în Ardeal și cum nici nu avea încredere în documentele date de nemți, trece definitiv la viața civilă. Între timp, moșica Mari s-a măritat și a plasat-o pe Sia la altă școală, deoarece fugise de la orfelinat, iar la școala profesională nu dovedise rezultate bune. (Moșica Mari este cea care îl ajută pe Lică cu plasarea Siei la doică și cea care va sta la căpătâiul Siei în spital, pe patul de moarte, trimisă de Lică.)

Ulterior, Lina o primește pe Sia ca infirmieră pentru Rim și i-l prezintă pe Lică lui Rim ca fiind tatăl Siei, ceea ce, din nou, îi atrage lui Lică respectul.

Într-o zi, pe stradă, o cunoaște pe cea despre care avea să afle că este prințesa Ada Razu. Aceasta îl admonestează în limba franceză. El nu suportă limbile străine, după cum nu a vrut să-și părăsească țara-mamă nici în timpul războiului. Cu îndemănare, potolește calul pe care Prințul Maxențiu nu îl stăpânește, impresionând-o astfel pe soția acestuia.

După această întâlnire, se angajează ca profesor de echitație la Prințul Maxențiu. Merge la croitor, își face haine adecvate noii lui condiții și își cumpără un apartament pe bulevardul Pake, unde voia să o aducă și pe Sia. Dar prințesa, amanta sa, nu admite ca o fată urâtă și de rând să fie fiica lui Lică. Când Sia ajunge la spital, el se ocupă de ea din culise, fără să o viziteze și să-i acorde sprijinul moral pe care Sia și-l dorea cu ardoare, dar și-l refuza pentru binele lui: „Sia, dispărând, nu-l despărțea de Ada, dar îl emancipa”. (*id.*, p. 814).

Sia moare, iar cadavrul ei este atât de „teribil”, încât doar Lică (nimeni altcineva!) poate să îl mai vadă. În acest context, Lică refuză propunerea de autopsie a Profesorului G.

O dată cu decesul fiicei sale, Lică este stăpânit de o furie de nepotolit, cu fantezii de răzbunare și pentru Ada, și pentru Rimi. „Un fel de plumb topit îi îngreuna încă trupul la gândul Siei (...) Ce fusese Sia? (...) Un mare amor de sine, derivat de la sine și imobilizat în pasiunea fetei pentru el, și care acum era restituit egoismului lui Lică.” (*id.*, p. 837). Se schimbase ceva în el o dată cu moartea Siei.

Încă nu se căsătorise cu Ada și Lică este deja luat în considerație pentru un loc de deputat în politică, pentru județul Bihor. Putea ajunge chiar ministru.

Prințul Maxențiu, soțul Adei, este bolnav și moare, iar Lică se căsătorește cu prințesa. Ada intrase în relație cu el urmărind să ajungă, prin el, în anturajul bine văzut al Elenei Drăgănescu, fiica Lenorei Hallipa.

Lică o convinge pe prințesă să îi împrumute pe Take și pe Mari cu 20 de mii pe care refuzase să îi dea lui (ei aveau avere și garanții), cu intenția de a o face pe prințesă să piardă în totalitate banii (cu intenția de a nu îi returna niciodată), ca răzbunare că l-a făcut să se însoare cu ea. În acest sens, le spune, inițial, moșicăi Mari și soțului acesteia că banii sunt cu dobândă, astfel că ia de la ei, anticipat, banii de dobândă și cu banii aceștia își face haine la croitorul Paul, apoi vine și rupe polița de împrumut. După ani, când divorțează de prințesă – nealegându-se cu câștigurile scontate și neacceptând afacerile mai viclene, propuse de urmașa negustorului de făină, Ada Razu – este falit, revine să ceară restul de bani înapoi, dar soțul moșicăi Mari refuză. Lică se resemnează, dar păstrează legătura cu moșica și după decesul lui Take.

Și moșica Mari avusese o fată, iar Lică se întreabă imediat dacă nu cumva este a lui. Copilul a murit în primele luni de viață, se spune în *Fecioarele despletite*. În *Rădăcini* se pare că fetița avea trei ani când Lică spunea: „Păcat că nu e a mea, dar pot s-o iau mai târziu de nevastă... Vrei, păpușo? Da, nene Ică! răspundea fetița (...). El spunea că, dacă i-ar fi trăit fata, ar fi înfiat-o și înzestrat-o” (*Rădăcini*, p. 586).

„În lumea aceea incomodă, tot cu femeile se acomoda mai bine” (*Drumul ascuns*, p. 981).

Coca-Aimée, cea adorată de toți, încerca să-și facă o imagine socială sau să găsească poate chiar un protector, o sursă de bani, apropiindu-se de unchiul Lică, pe care abia acum îl cunoștea. Dar acesta „n-o plăcea” (*id.*, p. 1042), o lua peste picior și o respingea disprețuitor. Coca-Aimée, preferata Lenorei, „păpușa de porțelan”, „mironosița”, era respinsă, iar urâta Mika-Lé, oaia neagră a familiei, era preferată de Lică: „îl amuza cu tăcerea și nemișcarea ei” (*id.*, p. 1043).

„Avea logica lui domnul Lică, neconformistă, dar bine organizată și conformă cu el însuși.” (*Rădăcini*, p. 655).

Ajuns la vârsta de 52 de ani, Lică se trezește obligat de cumnata Elenei Drăgănescu, baba Tana, să o ia de nevasta pe Mika-Lé care e însărcinată. (Copilul Mikăi-Lé putea fi al unui jurnalist boem cu care tot umbla ea.) Mika-Lé locuiește acasă la Drăgănescu de pe vremea când Elena era în Elveția și este cea care l-a îngrijit pe Drăgănescu pe când acesta era bolnav de inimă. Ea mai avusese oricum o mulțime de iubiți și trecuse prin experiența altor sarcini – avorturi. Avusese și o tentativă de suicid înainte de a fi adoptată de Drăgănești.

De când cu această căsătorie-tranzacție ce urma a se înfăptui, Lică o tot visează pe Sia, cea plecată dintre cei vii. Sia, „maimuța” disperată după tata Lică, nu i-ar fi permis să se căsătorească cu nimeni. Își amintește și cum oamenii străini îi credeau amanți: ea părea mult mai matură de 16 ani, iar el părea mult mai tânăr de 36. După douăzeci de ani, amintindu-și-o, îi venea să râdă, dar simțea totodată și un prohod înăuntru. Fusesse ca o cușcă din care scăpase. (*id.*, p. 657).

Tot vizitând-o pe duduia Mari, Lică o descoperă acolo pe Aneta Pascu, o adolescentă urâțică, fugită de acasă, care locuia în gazdă la moșica Mari și care se îndrăgostise de el din povestirile moșicii despre el. Nu scapă ocazia să o mângâie pe bărbie, gest care o sperie pe biata fată. Nory îl ia luat la rost să afle dacă nu cumva a sedus-o (a dezvirginat-o), dar nu se ajunsese la asta. El are nevoie de bani de nuntă, aparent, de aceea o tot vizitează pe duduia Mari (pe care nici acum nu o ia de nevastă, deși aceasta îl iubește de o viață). Baba Tana, protectoarea Mikăi-Lé, promitea să le lase averea ei după moarte, voind în acest fel să o asigure pe Mika-Lé, să-i mențină alături un soț, oricare ar fi fost acesta, pe viață. Aparent, lui Lică nu-i place afacerea asta, dar nu are încotro. Mika-Lé ușurează situația tuturor, fugind de la moșie, înainte de a fi alungată de Elena (care accepta totul pentru copilul nenăscut al acesteia), sinucigându-se simbolic a doua oară.

Lică apare menționat și în romanul *Străina*. În varianta ipoteză de roman, Ina își amintește cum un incendiu a devastat casa ei părintească de pe Știrbei, iar vecinii în vârstă, doi bătrâni, Lică și moșica Mari, mor arși.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

„Lică nu avea principii, avea gusturi.” (*Concert din muzică de Bach*, p. 645).

Personajul Lică este un exemplu de tipologie sentiment-intuiție extravertită. C.G. Jung încadrează aici negustorii, speculanții, artiștii de show-uri, interpreții, actorii, diplomații, politicienii. Spune că majoritatea reprezentanților acestei tipologii sunt însă femei. Acești oameni se conduc după criterii de frumusețe, snobism⁷⁴. Frumusețea relațiilor sociale o datorăm acestei categorii de oameni.

Lică are un complex matern, complexul Don Juan. Putem reconstitui psihanalitic originea acestuia:

Lică este fiul unei mame frumoase, ce îl făcuse cu un amant al ei. Lică nu se supunea tatălui din cuplul în care se născuse (tatălui înșelat de mamă) și nici acest tată nu îl iubea pe el. Tatăl o iubea și o răsfăța doar pe Lenora, sora lui. După divorț (după repudierea mamei adultere), Lenora capătă un ascendent asupra lui Lică, se află într-o poziție socială superioară prin faptul că stă cu tatăl (i.e. figura superioară din cuplul respectiv) și prin faptul că locuiește la Mizil, un oraș superior Tecuciului (unde stătea Lică cu mama lui). În asociere cu această inferiorizare, intervine, poate, și repetarea clasei a patra de gimnaziu de cinci ori. Trebuia să răsplătească iubirea mamei și să se răzbune pe tatăl adoptiv, nesupunându-se autorității paterne, respingând dezvoltarea principiilor rațiunii și moralității. Tatăl îl putea face să se simtă neputincios, neinteligent, pentru că era preferatul mamei. Mama, predominant emoțională, singură, dezvoltase latura emoțională a fiului ei, adorându-l și făcându-i toate capriciile. Lică o putea minți, o putea juca pe degete, avea asupra ei putere nelimitată, pentru că și ea îl iubea necondiționat, indiferent de ceea ce îi oferea în schimb.

Simțindu-se îngrădit, neacceptat, neiubit de tată (în cuplul în care s-a născut), fuge de mic de acasă, pe când părinții lui nu erau încă divorțați. Fiind devalorizat de tată, trebuia să dovedească că poate câștiga mulți bani deodată, rapid, brusc, fără a depune eforturi susținute, așa cum cerea principiul rațiunii, Numele Tatălui. Pe stradă, ca și acasă, trebuia să fie diplomat, să obțină cu frumosul ceea ce își dorea, cu atât mai ușor cu cât avea farmec și oamenii îl plăceau pentru fizicul lui (știa asta de la mama lui). Avea încredere în sine, pentru că era iubit pentru fizicul său, așa a învățat să-i aducă pe oameni unde voia el.

Expert în știința emoțiilor, știe să exprime „o gamă întreagă de sentimente” (*Concert din muzică de Bach*, p. 658). Accedea la bărbați prin femei, deoarece, ca și pe maică-sa, le putea folosi la afacerile lui cu bărbații care, fătîș, fără intermediul femeilor, nu l-ar fi admirat, valorile lui masculine fiind nemanifeste, reprimite. Pentru a face negocieri de succes, era nevoie de o imagine frumoasă, curată, îngrijită: el era foarte atent la această imagine (era un bărbat frumos,

⁷⁴ Imaginea femeilor frumoase fizic este și azi utilizată cu succes în publicitate, pentru creșterea vânzărilor.

permanent curat și îngrijit). Din perspectivă psihanalitică, putem spune că spălatul era necesar și pentru a înlătura anumite vinovății inerente afacerilor practicate de el. Iar pentru a câștiga la, să spunem, „poker” sau alte tranzacții față în față cu omul, trebuia să posezi ceea ce azi numim inteligența emoțiilor (trebuia, cum spune Hortensia Papadat-Bengescu, să fii „mierlă”). El se gândea ce poftă ar fi avut să înzecească leafa Siei la Bursă, dar încă nu deprinsese acest mecanism al „vieții noi” (*id.*, p. 654), era prea rațional pentru el. Îl refuza însă sub alte pretexte.

Se identifică cu tatăl biologic pe care oglinda lumii îl reflectă ca pe un Don Juan, un om ușuratic, mincinos, mereu în căutare de noi oportunități, fugind de asumarea responsabilităților. La această identificare se adaugă și tatăl adoptiv, care a pedepsit-o pe mama lui cu divorțul, cu lipsa de mijloace materiale și rămânerea/exilarea în Tecuci, el plecând la Mizil, să-și compenseze imaginea pătată de soția adulteră. Corectitudinea acestei ipoteze este confirmată și de faptul că Lenora, deși favorizată că plecase cu tatăl la Mizil, când s-a căsătorit, s-a trezit numită Desdemona de soțul ofițer care s-a și sinucis (v. articolul LENORA).

Relația lui Lică cu Lina se explică nu numai prin atracția reciprocă, generată de nevoia de compensare a funcțiilor reprimite (i.e. gândirea la Lică și sentimentul la Lina), dar și prin aceea că Lina îi era superioară în ierarhia socială, ca și Lenora, preferata tatălui (reprezentantul puterii). Cum Lina era urâtă, Lică avea, la rândul lui, un ascendent asupra ei și putea astfel compensa complexul de inferioritate instituit asupra lui prin Lenora.

Până când Sia a devenit o adolescentă urâtă fizic, Lică a relaționat cu femeii „frumusele”, datorită identificării contrasexuale rezultate din amestecul reprezentat de mama lui și Lenora, ambele frumoase, și urâta Lina. Din momentul în care oamenii au început să-i perceapă ca pe un cuplu, pe el și pe Sia, imaginea sa contrasexuală a suferit o schimbare.

Astfel a apărut în scenă țiganka Ada Razu, urmașă de negustor îmbogățit, cu ambiție și arivism în sânge. Aceasta nu era un exemplar clasic de frumusețe fizică: era „oacheșă”, o forță într-un fizic energic, tare, iute, „uscată ca un drac”, cu „ochi aprinși”, „bărbie ascuțită” și „mâini negre” (*Concert din muzică de Bach*, p. 658).

După ce a divorțat de Ada, cu care dispută prin similitudine o concurență din care nici unul nu vrea să iasă învins, (cu începere de la momentul morții Siei) Lică relaționează mai mult cu „urâte” – asupra acestora se simțea puternic, ca și asupra Siei: pe Mika-Lé o preferă Cocăi-Aimée, încă dinainte de a se prefigura la orizont o afacere prin intermediul ei; Mika-Lé era obișnuită cu bruftuluielile, pe când autoidolatra Coca-Aimée, nu; la Aneta Pascu, fată cu stimă de sine redusă, a atentat, de asemenea. Iar pe frumușica moșică Mari nici gând s-o ia de nevastă.

Doar cu Ada s-a căsătorit și a ucis-o, astfel, pe Sia. Ada o respinsese pe Sia, iar el, o dată cu dispariția Siei a pierdut o parte din motivația de a învinge: „pentru prima oară în viața lui (...) el [e] trist!” (*id.*, p. 830). Intenția de răzbunare nu a reușit să-l anime îndeajuns. Acum nu mai

avea nici un obstacol în calea succesului, dar nu a avut succesul scontat în alegerile politice. Erau, ca dintotdeauna, și prea multe reguli ale altora, autorități de respectat, plus că el nu accepta să funcționeze în poziția de instrument al altora. Așa că a preferat să se întoarcă la condiția inițială de vagabond / „haiduc” chilipirgiu, călcând în picioare marea oportunitate a vieții lui, de a ajunge foarte departe, rămânând fidel naturii sale aflate mereu în căutare de noi șanse, în locuri nebănuite de alții.

După momentul în care Lică vizitează cadavrul Siei, observăm manifestarea instinctului morții la acest personaj: îi apare o eczemă pe față. Semn că el s-a identificat cu moarta, cu leziunile ei. Cadavrul Siei fusese mai „teribil” decât orice alte grozăvii văzuse el la regiment sau poate doar pe el îl impresionase astfel (el fiind singurul care l-a vizitat și care a dispus să nu se facă nici o autopsie): „O legătură nedeslușită, ce se rupea acum din unele rădăcini, cu o smulsoare care poate că era durere. Ceva (...) ce se umfla și se dezagrega în inconștientul lui mohorât, ca Sia în coșciug.” (*id.*, p. 830). Ulterior, nu s-a sfiit să ia locul prințului tuberculos în pat, netemându-se de nici un microb. El, cel mereu curat și spilcuit, „nu credea în microbi” (*id.*, p. 838).

Lică apare ca un om mereu vesel. Prima și singura dată când a fost trist a fost la moartea Siei. Starea de spirit a unui om nu poate fi tot timpul veselă. Dacă se manifestă astfel planul conștiinței, înseamnă că există o depresie refulată, iar tot ce este reprimat iese prin debușeuri cu o formă curioasă: vicii, adicții. Viciile lui Lică erau femeile, câștigurile rapide... și Sia.

LINA. Lina Rim, Elena Gugiu pe numele de fată, personaj prezent în romanele *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach* și *Rădăcini* din Ciclul Hallipilor. Mai apare, pasager, și în romanul *Străina*. Lina este medic ginecolog și obstetrician, căsătorită cu medicul și profesorul Rim. Are o fiică bastardă (Sia), de pe vremea când era studentă, cu Vasile Petrescu, cunoscut ca Lică Trubadurul. Este verișoară de gradul al II-lea cu Lică Trubadurul și sora lui Lenora; prietenă cu Mini și Nory, cu Elena etc.

Mică de statură, negricioasă, urâtă, gheboșată, ca o „iobagă modernă” (*Fecioarele despletite*, p. 538), voinică, „serviabilă, robotitoare” (*id.*, p. 451), „avea un sentiment foarte sensibil al familiei și, mai ales, (...) slăbiciune către tot ce privește pe verișoara Lenora” (*id.*, p. 471). „Pare a fi căzut din ceasul cununiei în servitudinea ilustrului profesor care a binevoit să-i acorde cinstea numelui său și să primească tot câștigul muncii ei profesionale și gospodărești. Regimul ăsta prosperând, cu timpul, tirania lui crește” (*id.*, p. 472). Lina nu cunoștea întrebuințarea dezabieurilor, ca verișoara Lenora, se îmbrăca mereu cu aceleași haine și culori. În majoritatea zilei mirosea a tutun și a iod.

Tatăl Linei era farmacist „pe Strada Mare din Tecuci” (*id.*, p. 503). Lina este fiica cea mai mare dintre cele cinci fete ale familiei; își ajută tatăl în farmacie și „hotărâse să învețe medicina” (*ibid.*, p. 503), pentru „a urma și înălța în grad profesia părintească” (*ibid.*, p. 503).

Lina nu se rușina de orașul ei de origine, Tecuci, și păstra accentul specific zonei, spre deosebire de Lenora care „pierduse” accentul după ce se mutase la Mizil, „târgușor muntenesc cu ifos” (*ibid.*, p. 503), după divorțul părinților ei. Lică rămăsese în Tecuci, cu mama sa. Lică era frate cu Lenora, după mamă numai. Mama celor doi era vară bună cu mama Linei.

Pe Rim îl cunoscuse la farmacie, în Tecuci, pe când acesta era doctor de plasă în județ, iar ea studentă; pe atunci stăteau de vorbă. După ce a terminat facultatea, ea a rămas internă la Maternitate, iar el a cerut-o de soție. El se pregătea să dea o docență, iar Lina a vorbit în acest sens protectorului ei, Profesorul C., care imediat l-a numit asistent la Iași.

Căsătoria ei cu Rim debutează cu dezvăluirea secretului că ea și-a pierdut virginitatea altă dată. Lui Rim puțin îi pasă, dar speculează toată viața această dezvăluire. Pentru el acest amănunt nu conta pe lângă faptul că Lina avea mulți bani și relații de care putea beneficia toată viața. Cu toate acestea, Lina trebuie să îi dea socoteală pentru banii proprii, pentru banii pe care îi dădea regulat lui Lică. Față de Rim, ea își justifică gestul ca fiind în numele familiei, ținând secretă adevărata întrebuintare a banilor: creșterea și educarea fiicei ei Sia.

Când Lică i-a adus fata acasă, Lina pretextează că Sia este o infirmieră, adusă pentru îngrijirea lui Rim. Făcea planuri pentru fată să o mărite pe Sia, să o dea mai departe la școala de mică chirurgie, după ce o ținuse și în școala de infirmiere. Când află despre avansurile ce i le făcea Rim fiicei sale, hotărăște să dezvăluie relația materno-filială dintre ea și Sia. Sia însă nu răspunde așa cum se aștepta ea, din pricina faptului că toată viața crescuse îndoctrinată de toată lumea și de Lică împotriva mamei biologice, cunoscând sau necunoscând eforturile depuse de aceasta pentru creșterea ei.

Odată ieșit la lumină faptul că are o fiică, apare și dorința Linei de a destrăma prin divorț relația paravan dintre ea și Rim, Lina nemaivând nici un motiv să depună eforturi pentru a menține căsătoria aceea: „Pentru Lina însă secretul lui Lică fusese cimentul unirii cu Rim. Acum putea să se despartă, n-aveau ce mai căuta la un loc”. (*Concert din muzică de Bach*, p. 800); „Gonise pe Sia. Nu o preocupa dacă Rim o vede sau nu! Voia însă ca Rim să plece din casă și căuta pricini.” (*id.*, p. 802).

O alungă pe Sia din casa ei, nepăsându-i unde va ajunge.

Crezând că Sia este însărcinată cu Rim, Lina refuză vehement să acorde îngrijiri medicale și materne fiicei sale muribunde. Nu este impresionată nici de fața schimbată a lui Rim, nici de mâinile lui, „care tremurau nervos” (*id.*, p. 806), nu cedează nici rugămintelor lui ulterioare, ce îi

explică faptul că nu există nimic de care să se simtă ofensată. Îi lasă pe ceilalți să se ocupe de Sia – pe Lică, pe Rim și pe moșica Mari.

Când Lică o acuză de sfârșitul Siei, Lina răspunde, cu spiritul ei caracteristic de luptă, că va trăi 100 de ani și va supraviețui, răpindu-i lui Rim „bucuriile de proprietar” și „liniștea casnică” (*id.*, p. 829).

În *Fecioarele despletite*, Lina apare alături de Lenora căreia îi acordă îngrijiri medicale, într-o situație asemănătoare cu a ei: Lenora tănuia conceperea unei fiice bastarde, dezvăluirea acestui secret ducând ulterior la divorț (din inițiativa celei ce deținea secretul).

Ea este vizitată și de Nory, în romanul *Rădăcini*, după ce aceasta are primul ei contact sexual. Cu ea Lina se poartă foarte matern și grijuliu, în timp ce pe fiica sa, Sia, o sancționează cu moartea simbolică pentru o simplă bănuială de încălcare a principiilor morale.

Lina este o persoană dedicată social, fără viață personală, care se ocupă de îngrijirea a nenumărați copii nou-născuți, a mamelor acestora, de sarcinile suprimate sau duse la bun sfârșit de atâtea și atâtea femei. Ea salvează o mulțime de vieți.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Lina corespunde tipului gândire - senzație extravertită din clasificarea jungiană. Are de asemenea și un complex patern.

Fiind cea mai mare dintre surori, ea se supune dorinței tatălui: preia toate responsabilitățile și își ajută tatăl în farmacie, hotărând chiar să-l depășească și să-i aducă glorie, devenind medic. Fizicul și gesturile nefeminine, munca alături de tatăl său îi întăresc gândirea rece, masculină. Ea face totul în numele datoriei și al principiilor, atât în familie, cât și în plan social. Familia, nefiind o preocupare specific masculină, constituie la ea obiectul atenției doar din cauza puternicei vinovății refulate față de încălcarea datoriei, derivate din nașterea Siei în afara căsătoriei și din sexul cu un bărbat ce nu corespundea din punct de vedere social.

Născându-se într-o familie cu prea multe fete, ea se simte vinovată și responsabilă pentru faptul că tatăl său, cel inteligent, pasionat de muncă și cercetare pentru binele altora, se află în minoritate. Complexul oedipian inconștient îi creează un nou sentiment de vinovăție față de mama și surorile sale, femei, și o îndreaptă către specializarea obstetrică-ginecologie. Domeniul prezintă interes pentru ea și prin faptul că se poate utiliza bisturiul asupra reprezentantelor acestui sex, ce sufocau și profitau de munca și inteligența tatălui ei (complexul Electra – dorința inconștientă de ucidere a mamei). De asemenea, trebuia să ajungă fiica preferată a tatălui ei, preferată de acesta chiar înaintea soției, să-i dovedească tatălui că nu toate femeile sunt profitoare, ci ele îi pot și ajuta pe bărbați, ba chiar îi pot depăși chiar, le pot aduce glorie și nu sunt deloc proaste.

Semnificantul (*apud* Lacan), modelul ei a fost tatăl. Acesta a responsabilizat-o și îndrumat-o să devină rațională și practică, cu simțul realității. Tatăl a încurajat și întărit eforturile ei de a-i face pe plac, de a suplini lipsa în familie a unui fiu rațional și puternic, copia lui. Tatăl îi insuflă un complex Diana care o determină să refuze maternitatea, să refuze existența propriului ei copilul.

O persoană atât de rațională, practică și considerată urâtă fizic este atrasă de alte persoane ce dețin calitățile absente din ființa ei: Lenora și Lică, ambii frumoși fizic, au funcția sentiment/simțire extravertită puternic dezvoltate și manifeste în conștiință. Lică are și o intuiție proeminentă.

Prin similitudine relaționează cu raționala Nory.

„Buna Lina” este bună din pricina unui simț al datoriei puternic dezvoltat și datorită complexelor de vinovăție ce o conduc din inconștient alături de complexul eroului salvator. Altruismul ei pur rațional (întreaga ei fire ultra-rațională) a împiedicat-o să manifeste funcția sentiment/simțire față de propria ei fiică. Faptul că funcția sentiment era atât de puternic refulată explică acțiunile ei paradoxale: relația cu Lică Trubadurul, alungarea fiicei de două ori și împingerea acesteia chiar în brațele morții simbolice. Identificarea ei cu masca socială pe care o deținea, identificarea ei cu Numele-Tatălui, au creat în ea comportamente total masculine. Soțul ei, Rim, remarca cât de puțin familistă este ea de fapt, și aceasta fără să cunoască anumite detalii faptice din viața ei.

Ea nu conștientizează că responsabilitatea ei față de Sia trebuia să meargă mai departe de sprijinul material (tipul senzație), de aceea o numește pe nevinovata Sia „nerușinato” (*id.*, p. 251). Lina refuzase să o vadă, să o cunoască pe Sia toată copilăria și adolescența. Proiectează asupra Siei lipsa de responsabilitate din conștiința sa, acuzând-o tot pe ea că nu îi e recunoscătoare pentru eforturile financiare despre care, oricum, Sia nu are cum să știe. Acuzația este, de fapt, redirectionată de la Lică „el este adevăratul responsabil în a nu fi anunțat pe Sia de grija constantă, ce îi purtase mama sa de-a lungul adolescenței, începând de la vârsta de 10 ani”. În viziunea Linei, Sia încălcase încă un principiu, acela al recunoștinței filiale. Deși înțelege rațional că Lică era responsabil, își descarcă furia, prin pumni, asupra Siei (pe Lică nu și-ar fi permis să îl bată).

În același timp, fiica ei, care îi seamănă, este, într-un fel, o prelungire a propriei ei persoane (ea însăși), iar ea, nu știe să aibă grijă de ea însăși. [O identificare cu fiica ei se observă în momentul în care are loc căderea Linei în beci, cu luxarea aceluiasi picior stâng – piciorul beteag al Siei. (*id.*, p. 748)]. Întreaga ei viață este construită în jurul măștii sociale, inclusiv căsătoria cu Rim este un paravan pentru relația cu Lică și Sia. Viața ei este un vid sub o mască.

Identificarea masculină este atât de puternică, încât ea nu cochetează (cum fac femeile), nu caută un partener sau nu e preocupată de felul cum arată (de propria imagine), supunându-se doar idealului/principiului rațional de a salva vieți umane, în general, vieți de femei, în special, fiindu-și sieși suficientă.

Împingerea Siei în brațele morții își are rădăcini în aceeași suprimare a femininului din ea, în care se specializează atât de bine de o viață întreagă. Lina (asemenea lui Mini și Elenei) o suspectează pe Sia de încălcarea unui principiu moral (crede că Sia ar fi avut o relație cu Rim), din pricina faptului că Mini insuflă servitoarei această prejudecată, iar servitoarea își închipuie că a vizualizat „pierzania” Siei. (Lina nu se temea că îl pierde pe Rim, chiar voia să divorțeze de el, pentru că unicul lui rol fusese acela de paravan social.) O altă acuză eronată adusă Siei, tot de încălcare a unui principiu moral, este lipsa de recunoștință filială. Aceste opinii devin convingeri (prejudecăți), iar, în numele convingerii eronate, se provoacă crime. Renunțarea la copil după naștere s-a realizat tot în numele unui principiu, în numele unei cauze considerate nobile de societate: cariera de salvator de vieți. Compulsia de a salva cât mai multe vieți este, cu atât mai puternică, cu cât a împins în înconștient responsabilitatea de a acorda iubire propriului ei copil. Dar Lina (ca tip gândire – senzație) nu poate înțelege iubirea. Ierarhia socială și măreția idealului ei se aflau în relație invers proporțională cu faptul că ea nu conștientiza încălcarea principiului maternității/feminității. Ironic, tot un principiu a trădat-o. Ea își suprimă maternitatea, dar se realizează în carieră.

Din perspectivă adleriană, Lina a mers atât de departe în cariera sa, mulțumită supracompensării complexului de inferioritate pe care l-a avut din copilărie: s-a născut mică de statură, și femeie, și neatractivă fizic pentru bărbați, în familia unui tată inteligent, om pasionat de muncă și cercetare ce deține în societate o poziție apreciată. Dar o altă cauză pentru această realizare în plan profesional este și sentimentul de vinovăție generat de faptul că și-a abandonat copilul. De asemenea, această supracompensare îi conferă și un complex de putere înconștient în cuplul pe care îl formează cu Rim. Rim simte acest lucru și dorește să îl contracareze, încercând să o înșele, dar este un om prea slab ca să reușească. Slăbiciunea lui se vedește în faptul că el găsește de cuviință să atenteze la o ființă neajutorată și neprotejată, precum neatrăgătoarea Sia.

Fizicul ghebos se poate datora deformării coloanei din cauza muncii în laborator, alături de tatăl ei. Tatăl fiind semnificantul ei (*apud* Lacan), Lina a devenit o sclavă a voinței lui. Ulterior și-a transferat condiția de slujitor (condiția de semnificat) către soț, către Lică, către societate, către achitarea îndatoririi de a plăti creșterea și educarea fiicei. De la tatăl ei a învățat că iubirea este ceva rațional, concret, care înseamnă a te lăsa utilizat de alții, a da bani, a face ceva concret, precum a aduce glorie, mândrie și titluri tatălui, soțului, sieși. Punând-o pe Lina în paralel cu Lică, observăm că: Lică a crescut doar cu mama lui, fără un tată care să-l structureze și

să-l organizeze, să-i dezvolte funcția rațională; mama i-a dezvoltat lui Lică sentimentul și intuiția; Lina, modelată de tatăl său, apare cu o predominantă a funcției rațiunii și senzației. Simțul ei practic se desprinde și din aceea că exercită profesia de medic, spre deosebire de soțul ei, care este un teoretician, un profesor ce pregătește prelegeri pentru conferințe și congrese.

Tot în legătură cu Lina, nu putem să nu amintim aici prezența, în Ciclul Hallipilor, a unui personaj cu aceeași calitate de părinte al unui copil bastard: boierul Dinu, tatăl lui Nory. Boierul Dinu s-a ocupat de creșterea și educația fiicei sale, Nory, dar nu a fost deloc ponegriț în fața copilului, iar copilul a beneficiat, din punct de vedere moral și psihic, de acest lucru, dezvoltând încredere în sine și capacitatea de a obține succesul în viață. De remarcat, în ambele cazuri, că certurile și ura s-au manifestat exclusiv între mamă (Cornelia, Lina) și fiică (Nory, Sia), neîndrăznind nici una să își refuleze resentimentele pentru bărbații vinovați; aceste sentimente au fost redirecționate către cealaltă femeie, care, aflându-se în poziție inferioară doar prin condiția de femeie, putea să suporte manifestarea urii deviate.

În epocă, merită amintit, prin extensie, exemplul doctoresei Maria Montessori, întemeietorea curentului și școlii de pedagogie ce îi poartă numele. Aceasta a fost nevoită, pentru a nu pierde șansa de a continua facultatea și cariera, să dea copilul său născut în afara căsătoriei, unei familii spre creștere. Ea l-a vizitat toată copilăria, s-a îngrijit material de el și l-a recunoscut târziu, mult după ce acesta a devenit major.

Lina este prinsă la mijloc între doi bărbați, Lică și Rim, care o șantajază, fiecare de pe poziția lui. Ajunsese să o urască pe Sia, deoarece numele ei era mereu pomenit de Lică ca pretext pentru a îi cere bani. Ea o sfâșie pe Sia, deoarece nu se poate apăra de Rim sau de Lică, lor nu le putea face nimic, pe ei nu îi poate pedepsi pentru faptele lor rele, pentru abuzul de putere. De altfel, ea a trebuit să devină rațională și să își reprime latura feminină, pentru a obține iubirea tatălui.

În mod obișnuit, la acea vreme, un tată ce își abandona copilul bastard nu își pierdea cariera, nu era ocărât și umilit de întreaga societate, ci doar în familia mamei (dar nici acolo neapărat). În majoritatea cazurilor de nașteri în afara căsătoriei, numai mamele erau responsabilizate și umilite social și material. Prin Lina, autoarea a oferit un exemplu în contrapartidă situației obișnuite a părintelui de copil bastard. Lina, ca mamă abandonardă, ar fi avut de suferit mai mult decât dacă ea ar fi fost tată abandonard.

De multe ori, chiar dacă tatăl este prezent din punct de vedere legal, el se afla în situația de a fi mereu plecat pentru a munci, fiind absent fie fizic, fie în relaționarea la nivel sentimental/emoțional cu copilul. Până la un punct, Lina este întruchiparea unui tată responsabil, care muncește pentru familia sa și o întreține financiar. Când copilul nu se ridică la nivelul de așteptare al tatălui, când încalcă principii (în opinia tatălui), copilul este disprețuit și sancționat.

Dar când tații reacționează în acest fel, nimeni nu se oripilează, pe când Lina, într-o situație similară, a fost categorisită drept „cățea” de către Lică; ne putem închipui că și alții (inclusiv Nory pe care Lina o chema în ajutor) vor fi gândit la fel despre ea. Lică este, el însuși, tot un copil bastard, rezultat al lipsei aplicării principiului „Numele-Tatălui” (*apud* Lacan) în educația și formarea sa; deci rezultatele sunt catastrofale în toate cazurile în care tatăl lipsește, după cum se observă și la alte personaje. Sia, fiica lor, a învățat de la Lică (tipologie sentiment) și de la celelalte femei să manifeste predominant funcția sentiment, deoarece mama sa, Lina (tipologie gândire), ca principiu patern ce i-ar fi dezvoltat rațiunea și simțul practic, a lipsit din viața ei în etapa de formare.

În plus, Lina este o servitoare perfectă, îi ajută pe toți, sare în ajutor, se lasă exploatată pentru a îndeplini dorințele tuturor celor ce au mai multă putere decât ea. Deși deține o poziție socială respectată, are independență materială, ea trebuie să se supună până și în fața lui Lică, doar pentru că acesta e bărbat; numai faptul de a fi bărbat, chiar cel mai netrebnic și mai de jos bărbat, conferea un statut superior oricărei poziții sociale deținute de o femeie inteligentă și harnică, ce făcea atâta bine pentru societate.

Putem găsi alte personaje similare, construite în paralel cu Lina, în piesa de teatru *Medievala*, dar și în romanul *Balaurul*, unde aflăm tot o moașă ce naște o fată voinică (Dorina), așa cum se născuse și Sia.

Este posibil ca Hortensia Papadat-Bengescu să fi investit acest personaj cu o funcție catartică pentru cititoare: Lina putea avea un rol vindecător în psihicul femeilor din acea vreme, reparându-le și punându-le față în față cu alternativa. Lina este o alternativă, o extremă inacceptabilă din punct de vedere uman (*stricto sensu*, referitor la relația mamă-copil). Personajul Lina poate fi pus în poziția de „semnificant” (*apud* Lacan) pentru cititoare, iar acestea, prin trăirea catartică, imaginație activă, pot avea o șansă de echilibrare a unui psihic rănit.

MANUELA. Personajul principal al romanului *Femeia în fața oglinzii*. Sora Alinei, cumnata lui Marian, mătușa Puicuței. Manuela este orfană de mamă încă din copilărie și în doliu după Vâlsan, logodnicul ei. Spre deosebire de ea, sora ei Alina este căsătorită, veselă.

Se plimbă, se mișcă, pentru a-și da seama că trăiește, că este vie. Trece prin viață mecanic. „Trecutul cel mai trist găsește (...) în prezentul cel mai înfloritor, o milă indulgentă” (*Femeia în fața oglinzii*, p. 5). Dar Manuela nu simte pentru trecutul ei altceva decât ură sau indiferență. Ea vrea să-și dea uitării trecutul ce îi pare un basm fad și străin. Îl târăște după sine precum o pasăre născută dintr-un ou rătăcit târăște ața ce a ținut-o legată în captivitate. Manuela vede în oglindă „timpul ei cel de două ori pierdut” (*id.*, p. 6), trecutul ei mort.

Autoarea explică ce face Manuela: când o femeie nu mai iubește deplin un bărbat, îl ucide. Cuvintele și gesturile iubirii femeii „trezesc în bărbat spectri care înjosesc femeia” (*id.*, p. 7). Femeia incinerează și spulberă în vânt, cu seninătate și inconștientă cruzime, cenușa fantomelor masculine – părinți, frați, logodnici, amanți, strămoși –, iar dacă fantomele ridică umbre, femeia „le urăște, le tăgăduiește, le îndepărtează sincer și violent ca pe niște dușmani necunoscuți” (*ibid.*, p. 7). Manuela nu iubea, ci se pregătea pentru iubire.

În plimbările sale prin oraș, Manuela distinge într-un pachet un revolver care întruhidează „eroul și oamenii, incidentele lăturalnice” (*id.*, p. 10). Își închipuie cum acel revolver va ucide pe un fiu „nevrednic să trăiască și neîndemânatic să moară”, al unei mame ce-și plânge fiul „prea tare” (*id.*, p. 11). El a murit pentru o femeie, o femeie pentru care se omoară oameni. Își închipuie că zeul suprem este un „Moloch monstruos și nesimțitor, o forță uriașă în perpetuă mișcare inconștientă, din mâinile căreia, fără sens și fără leac, cad durerile și bucuriile noastre necârmuite” (*id.*, p. 12). Claxonul unui automobil îi întrerupe reveria din fața magazinului de arme, se simte strivită de „pântecul puternic”, „puterea greoaie a banului” (*ibid.*, p. 12). Vede un bătrân și își închipuie că un om atât de ridicol nu poate avea nici mamă, nici fiică. Manuela se întreabă dacă pe ea însăși se iubește și nu are răspuns. În fața unei prăvălii de haine, se gândește la „prețul iubirii, ipocriziei, datoriei, vânzării!” (*id.*, p. 16). Se vede într-o oglindă pe stradă. Un trecător o observă, îi observă bijuteriile care de fel nu îi plac Manuelei și pare că va spune: „Regalitatea solidară a femeii în fața oglinzii” (*id.*, p. 19). Manuela nu vrea să aibă satisfacții materiale ca toți ceilalți oameni, ci vrea „altă amăgire, amăgirea cealaltă, cea imponderabilă” (*id.*, p. 20).

Sunt sărbătorile de iarnă. Manuela merge cu sora ei Alina în oraș să cumpere cadouri. Alina cumpără un sorț pentru Anica, servitoarea lor, „cea mai harnică, (...) stăpânul casei” (*id.*, p. 22), Manuela nu știe ce vrea să ia.

Acasă, lângă pom, o vede pe fetița Alinei cu păpușa în brațe și i se face rău, vrea să moară. Își amintește de Crăciunul copilăriei ei, dar nu își amintește propria față. Darul cel mare, ce trebuia să vină de la viață, nu venea. Și totuși viața i-a trimis uneori „oameni... minuni. Păpuși vii, frumoase” (*id.*, p. 26), atunci când se credea mai singură, iar în sufletul ei se făcea atunci sărbătoare. Manuela vede vasul chinezesc cu buza spartă în ziua accidentului lui Vâlsan, în urmă cu cincisprezece ani. Ziua aceea a fost ultima când s-a privit pe sine în oglindă, a fost ziua când Manuela a spart oglinda, ziua Paștelui. Manuela plânsese mult în copilărie, spre deosebire de Caterina Linar care nu plângea aproape niciodată. O altă viziune (amintire) îi apare: se vede ca o floare crescută pe margine de prăpastie, iar un bărbat se apleacă fără frică lângă abis, să o culeagă. „Drumul lung și greu, parcurs încet spre lucrul dorit, care se trage înapoi până la pieire, de frica vieții mai tare ca de frica abisului, și care apoi, încet și sigur, e cules de cel ce a culezat.

Nedeslușirea formelor, care se schițau numai, era minunată, căci astfel oricine putea crede că ele sunt icoana propriei năzuințe. Era în acest infinit o artă înaltă, tot așa de frumoasă ca finitul unui portret. Finitul cere numai un fel de linii și contururi fixe, decât care altele nu pot fi, dar în nedeslușire e ideea și simbolul care aparțin tuturor” (*id.*, p. 30). Manuela își amintește scrisoarea lui declarație de dragoste, în care o roagă să fie în viața lui acel „pentru ce”. Rememorează expozițiile de pictură, privind albumele de artă, lângă pomul de Crăciun: Christul din *Cina cea de Taină* a lui Da Vinci. O altă față de Christ, ce plânge mult, în locul tuturor celor ce nu plâng: „Era Iahve, singurul, adevăratul, rabinul suprem, era unicul, divinul... Așa trebuie să-și fi sfârșit iubirea de el, Tereza, Cecilia, toate martirele pasiunii lui divine. Și în cutremurul asta Manuela își serba întârziat Crăciunul” (*id.*, p. 33). Se deschid cadourile. Se aud urători, copii mici. „Pasiunea Fiului minunat trecu în ea ca o undă caldă”: bogăția sufletului, bunătatea, „averea lăsată de Christ divinul, celor ce nu au ce da” (*id.*, p. 34). Se așează masa, dar Manuela e „din tagma nepatriarhală a singuraticilor” (*id.*, p. 35). O privește pe Alina cum se bucură liniștită, neintuind că „e la acel timp al vieții când durerile și doliurile ne pândesc și sapă gropi împrejurul nostru” (*ibid.*, p. 35). Deasupra mesei plutește Christul care știe, care plânge mereu, fiindcă trebuie „să dăruiască oamenilor divina minciună a Speranței (...) ca un râu neisprăvit de milă. Ea nu cerea nimic. (...) Adorarea sfârși puterea în trupul Manuelei.” (*ibid.*, p. 35). Ca și în Crăciunul copilăriei (atunci pentru că nu mai avea mamă), Christ plângea și acum cu ea.

Reveria (rememorarea) continuă. E primăvară și plouă. Îi place ploaia, pentru că o scutește de plâns. Manuela tace adesea în fața oamenilor, fiindcă știe că nu le seamănă. Vrea să meargă după Vâlsan, dar Alina nu-i permite, pentru că abia îl cunoaște. Trece prin mahala, o servitoare sau un rânđaș o privește cu ochi șireți, de complicitate, fără rușine, ea aude un cuvânt trivial... La ușă vrea să se întoarcă, înăuntru e un prieten al lui Vâlsan. Manuela vorbește cu Alina și îi spune că ea își închipuie realitatea destul de urâtă: „Ca să găsesc acest frumos ar trebui să scormonesc cu amândouă mâinile în urât. Sunt inseparabile. Altădată le despărțisem. Acum le-aș primi pe una pentru cealaltă...” (*id.*, p. 43).

Manuela își amintește de un caz de căsătorie care s-a destrămat din cauze mărunte: când femeia era mai pregătită pentru sentimente, partenerul nu îi răspundea pe măsură; astfel, el îi părea ei rece, distant, se simțea jignită, dar el, de fapt, avea un furuncul la gât pe care se chinuia să-l ascundă și care îl durea, îi răpea tot chef. O altă femeie, Laura Astron, și-a refuzat iubitul – singurul pe care l-a iubit în toată viața ei –, pentru că se îmbrăcase tocmai în acea zi, în ziua primei lor partide de sex, cu o cămașă veche, ruptă și cârpită și l-a pierdut astfel definitiv. Alina vrea să o ia pe Manuela la bal. „Manuela toată viața trăise așa, într-un mediu străin de ea, și încă nu se deprinsese. De copil se simțise rătăcită și, pentru a pune capăt exilului, încercase să se intereseze de locurile, lucrurile, oamenii fără interes din jur.” (*id.*, p. 52). Își închipuie cum l-ar

vedea la bal pe Vâlsan. „Prin indiferența ei melancolică, interesul fervent, admirația încăpățănată a lui Vâlsan străbătuse până la atenția ei cu o voință rece.” (*id.*, p. 54). Manuela alternează luni întregi de indiferență în privința hainelor cu momente în care vrea să se simtă elegantă, să-și ofere senzații estetice legate de propria persoană. Simte că nu are nici o dorință, că e „calmă cum sunt egoismul și indiferența” (*id.*, p. 56). Apoi se întreabă de ce nu are omul libertatea de a face ce vrea: libertatea de a nu merge la bal.

În ziua aceea, ziua accidentului lui Vâlsan, Manuela s-a privit pentru ultima oară în oglindă. Merge la bal, el nu e acolo. Un ofițer tuberculos, cu „sânge violent, dar slab” (*id.*, p. 67), o invită la dans. Vâlsan are pasiunea autoizolării. Are aparențe de rigiditate, rezervă maximă, privire rece. O singură dată Manuela îl văzuse pe Vâlsan roșind și asudând în fața lui Marian. La bal, Manuela o vede pe domnișoara Steriad, ce are mare succes la public. „Privind-o, Manuela simțea o neliniște, o nemulțumire care închipuia grija unei feminități întregi, naive și, trupește, dezarmate de suflet în fața captației artificioase a femeii de pradă asupra masculinității întregi, nelimitată la nici un model” (*id.*, p. 69). Manuela percepe plăcerea acelora „de a mânui un obiect de bucurie concretă; plăcerea aceleia de a se valorifica concret” (*id.*, p. 70). Manuela se întreabă dacă lui Vâlsan îi va fi plăcând domnișoara Steriad și-și răspunde: „Sigur că da... Unui estetic, unui uvrier al proporției, trebuia să-i placă un bun model. Dar gustul lui personal avea o decizie care excludea fiorul neplăcut al promiscuității.” (*ibid.*, p. 70). Manuela ia un aer tragic, în stilul ei caracteristic și se întreabă cum de a ajuns specia umană la exemplare atât de caricaturale? Și Vâlsan nu mai apărea...

Manuela întrerupe șirul amintirilor și iese din reverie. Este ianuarie și zace. „A fi calm, prea frumos, nu e normal, nu e sănătos. A fi calm nu e a fi bolnav, desigur. E însă a fi vindecat de rostul inegal și turbure al vieții. E sau o convalescență perpetuă, sau un tratament radical și inuman” (*id.*, p. 79). Vrea să moară primăvara, ca să nu-i pară rău de viață. Dacă ar muri iarna, s-ar agăța de ușă, ca să mai rămână în viață. „E cumplit să-ți pară rău că mori... și e rușine.” (*id.*, p. 80).

Manuela și Vâlsan împărtășesc taina unei chemări, „un fel de logodnă ideală și mută, un contract tacit și absurd” (*id.*, p. 82). Manuela își amintește din nou. De jocul instinctului feminin „care ascultă de o chemare de care se teme și de care se apără înainte de a i se supune. Manuela îl avea în firea ei, cum îl va fi avut Eva primitivă.” (*id.*, p. 89). „Așteaptă întâi să ne iubim și să nu ne mai iubim!”, îi spune lui Vâlsan. Este ajunul Paștelui. El pare prea pasionat de un ideal, iar ea nu înțelege. Ea știe că cei puri, ca și ea, nu proclamă idealul cu patimă, ci îl poartă ca pe o podoabă simplă și nu resping realitatea cu ură. Să fi fost el sătul să trăiască înglodat în noroiul realităților, de aceea aspira permanent la purificare? De unde fanatismul, lipsa de generozitate? Paloarea lui ascetică lupta cu firea lui bună și cu dorințele de bine, pentru a azvârli răul din trup,

suflet și gând. Nu o putea face fără a-și deschide venele și fără a-și extirpa creierul. Vâlsan e copilul nimănui, gândește ea. Și ce înseamnă răul? E înspăimântată de omenesc doar. Poate la el era numai lupta între idolatrie și amor. Manuela crede că numai viața mistică, contemplativă e ca un trecător ce nu îndrăznește să deschidă ușa propriei fericiri „... la care renunță pentru a nu-și procura suferințele pe care le simte o ușă siluită” (*id.*, p. 94). Dușmana ei eternă, curtezana, cea lipsită de suflet, o face să simtă gelozie. Ultimul exemplar are conștiința valorii proprii, în timp ce ea „își purta disprețuitor făptura ca pe un dar lăaturalnic” (*id.*, p. 97). Vâlsan îi spune Manuelei că o percepe ca pe Femeia (ideală). Vâlsan era „pretextul care sculase din somnul lui șarpele verde” (*id.*, p. 98). În acea zi, nu mai simțea gelozie: „iubea mai puțin, mai mult?” (*id.*, p. 99). Manuela, în parc, se înspăimânta de soarta plantelor cățăărătoare, ce „nu se desprind nicicând de reazemul lor și nu cad văduvite, ci se însoțesc desăvârșit” (*id.*, p. 101).

„Manuela avea să vadă cu oroare acel înțeles și fața slută a sufletului omenesc care, fără să aibă ce câștiga, își face din răutate și mârșăvie o bucurie josnică. În oglinda ei icoana iubită a ființei omenești, de la care ceruse totdeauna emoția frumosului și prin care filtrase întreaga armonie a firii, îi arăta chipul de monstru stârpit, neizbutit al aceluiași suflet omenesc, strivind în ea, cu o durere hidoasă, coardele melodice.” (*id.*, p. 102). În oglindă Manuela se văzu palidă, cu fața mică și capul mai delicat. Ocară anonimă o scuiase, îi pusese spini „...ca și Fiului... și ei... deodată cu unicul, cu Minunatul!” (*id.*, p. 106). Se întreabă ce e ofensa, ce e onoarea. Aceste noțiuni inventate de om diferă de la o cultură la alta, observă ea.

Viorela (Viorica Irimescu), o prietenă a Alinei, este în vizită la ele. Are o logodnă prea lungă și nu știe ce soț să aleagă. Manuela răspunde întrebărilor musafirei și spune că ar putea scrie un „manual de căsătorie”, ce s-ar vinde foarte bine, pentru că lumea ar crede că e plin de lucruri indecente. Manuela îi spune Viorelei că, dacă va găsi o mână pe care să se sprijine și cu ajutorul căreia să pășească peste prăpăstii, va găsi iubirea care doare. Manuela îi descrie Viorelei modelul de partener ca pe un (chinez) mandarin, cu părerea de rău că nu a știut pe vremea lui Vâlsan să accepte aspectul dual al vieții.

Manuela spune povești unui băiețel, povești prin care îl sfătuiește să nu deschidă niciodată poarta drumeților. Dintre toate făpturile, puiul de om îi pare Manuelei cel mai urât, pentru că este cel mai neputincios. Băiețelul cere la nesfârșit povești, iar ea îl alungă, ca pe o „grăunță de tiran” (*id.*, p. 136). „Pentru acel copil de slugă”, ea era „mama basmelor” (*id.*, p. 132). Și-aduce aminte basmul: în inima ei a intrat un călăreț cu cal cu tot (nu un drumeț). Întâia îmbrățișare cu Vâlsan. De când iubea, o obseda Pelerinul divin, Fiul omului care trebuie să fi iubit pe Magdalena, cu plânsul lui etern de amor nefericit.

„Icoana Fecioarei, a Mariei, Manuela simțea că nu o iubește” (*id.*, p. 152). Pe Magdalena o înțelegea fiindcă „imaginea ei, zbuciumată de patimi și pedepsită din ele înseși, semăna cu

zbaterea sufletelor noastre” (*ibid.*, p. 152). I-a spus toate acestea lui Vâlsan, iar el a zâmbit. Prin toate aceste detalii, autoarea arată că Manuela nu ajunsese la înălțimea simbolului Mariei, iar, pentru ea, oamenii care îngenuncheau înaintea Ei „defăimau pe acea Fecioară încununată atunci când defăimau pe cele care, ca și ea (ca Manuela, n.mea), iubeau fără lege și fără noroc.” (*id.*, p. 153). Pe Fecioara Maria, Manuela nu o iubea încă: „În coapsa noastră purtăm fiecare neștiutor, sămânța unui monstru posibil, dar mai înfricoșătoare încă puțința de a naște un Dumnezeu, și stăm astfel cu inconștientă naivitate uimiți în fața noastră înșine.” (*id.*, p. 155).

Oamenii nu acceptaseră logodna ei cu Vâlsan. „Se arătasera sânguitori din umbră, și o azvârliseră destinelor” (*id.*, p. 163). De când a început să sufere a alungat-o și pe Alina. „Nu mai putea iubi în om natura, cu toate grădinile și buruienile ei” (*id.*, p. 164), „când se surprindea uitându-se numai afară, era semnul doliului ei sufletesc.” (*id.*, p. 165). Manuela pierduse brusc pe Vâlsan „și nu putea nici învinge obstacolele, nici răbda despărțirea.” (*ibid.*, p. 165). „Mersul iubirii lor era normal, gradat, ascendent, dar accidentul care îl curmase era barbar și brutal.” (*id.*, p. 166). Se simțea ca un om sosit într-un loc pustiu. Revolta contra resemnării o face să simtă că „Parcă un fiu, unul singur de un singur fel și numai o dată pe lume, ar fi murit, și o mamă l-ar fi plâns.” (*id.*, p. 168). În viziune îi apare, ca o străfulgerare, o secure ce o ucide pe femeie, pe mamă, ca să tacă. Când mori, își închipuie Manuela, „trebuie să vrei să te ție cineva de mână tare, întocmai cum trebuie să te prindă în mâini când vii pe lume, întocmai cum strângi mâinile cui e lângă tine când dai altuia viață pe lume, cum te ține cineva de mână ca să treci orișice obstacol.” (*id.*, p. 170). O obsedează mâinile calde, amintirea mâinilor în copilărie. Agonizează. Gura i se deschide și se închide: „așa i se deschidea ei gura din nevoia de a spune... cu buzele apoi iar împreunate peste cuvântul nepronunțat al neînțelegerii, cu surâsul durerii, batjocurii sau dezgustului de tot ce moare pe lume neîmplinit. Toate morțile mici sunt tipare ale celei mari... De acolo știa!...” (*id.*, p. 172).

În ziua aceea era o lumină mare, „fără soare, fără umbre, (...) căreia i se zice sepulcrală” (*id.*, p. 173). Oglinda s-a spart, căzându-i de pe genunchi. Privește în oglinda spartă și nu vede nimic: „nici fața ei, nici reflexul altor lucruri, numai un gol adânc care trăgea ochii ei după dânsul, un pustiu care întorcea privirei ei nimicul lui. Căuta să găsească ceva în caverna lui informă, orișice, ceva urât – chiar înspăimântător – care i-ar fi părut mai puțin urât ca haosul acela nedeslușit, dar mereu i se striveau ochii pe nimicul nesfârșit. Împotriva a ceea ce nu se vedea, vroi să vadă; căuta să pună acolo imagini trecute, forme prezente, căuta o dorință viitoare, dar ochii semănau acum cu ai ochilor muiați mereu într-un băltoc cenușiu de beznă eternă” (*id.*, p. 174). Manuela scapă din mâini oglinda, de frică, de disperare și aceasta se face țândări. Alina îi spune că e semn rău, iar Manuela stă în fața Semnului. „Îl dobândise și nu mai vroia să-l

primească.” (*ibid.*, p. 174). Era „femeia fără de oglindă, cu o privire stângace, nouă, păienjenită, străină” (*ibid.*, p. 174) și privea împrejur.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Numele personajului, Manuela, trimite la ipostaza de copil nedorit sau orfan: Emanuel este un alt nume pentru Christos (Evanghelia după Matei)⁷⁵. Această idee de a asimila copiii nedoriți cu Christos este exprimată clar și pe larg de Hortensia Papadat-Bengescu în romanul *Balaurul* (a se vedea cap. V. *Copilul florilor*⁷⁶), unde ea enumeră diferite tipuri de astfel de copii –, iar tipologia respectivă este reluată în Ciclul Hallipilor.

În drumul spre realizarea Sinelui, Manuela cunoaște arhetipul Umbrei (șarpele verde) și pe cel al Personei. Manuela este crucificată de opinia publică. Ulterior depășește arhetipul Persona, nemaipăsându-i de haine, nemaiprivindu-se în oglindă. Evoluția ca personaj în plan epic pare oprită de autoare în acest punct al identificării cu arhetipul Spiritului, arhetipul Marii Mame, pe care creatoarea insistă. Personajul trece mai departe spre ultimul stadiu de evoluție (Sulamita), dar autoarea nu dezvoltă prea mult momentul vindecării Manuelei, ci încheie romanul cu descrierea momentului trecerii de la moarte la o nouă viață.

În copilărie, din cauza faptului că rămăsese orfană, Manuela are o identificare cu arhetipul Copilului⁷⁷ (*apud* Jung și Kerényi). Motivul copilului reapare ca simbol ce anunță nevroza ei, nevroză prin care va reuși să își depășească complexul castrării. Copilul ce vrea povești la nesfârșit reprezintă fixația Manuelei în stadiul oglinzii, în planul imaginar, din care ea va reuși să iasă. Faptul că acel copil este văzut ca o „grăunță de tiran” anunță în Manuela rebeliunea față de planul simbolic (Numele-Tatălui) și trecerea ei, dincolo de castrare și semnificare, prin nevroză. Manuela va traversa fantezia.

Stadiul oral se manifestă în agonia ei, întinsă pe mai multe luni, în „ziua (...) sepulcrală” (*id.*, p. 173) până în momentul morții simbolice. Stadiul oral este și stadiul oglinzii ce se încheie în acea zi, când oglinda se sparge. Ea refuză Semnul: nu mai este un semnificat al celorlalți (*apud* Lacan). Vasul chinezesc are buza spartă: idealul ei de partener (mandarinul) suferă o castrare.

Ca și Aneta Pascu și Ina, Manuela trece prin stadiile de vindecare a complexului castrării: este desprinsă de mamă, se atașează de Vâlsan (pe care proiectează imaginea tatălui) și se detașează de el, de imaginea tatălui, pierzându-l. Ideea este exprimată în acea zi din ianuarie,

⁷⁵ A se vedea și Bălan Mihailovici, 2003, p. 173.

⁷⁶ A se vedea Papadat-Bengescu, vol. I, 2012, pp. 209-213.

⁷⁷ Arhetipul Copilului se referă la complexe de inferioritate sau la emergența unei nevroze din haosul căreia în conștiință ia naștere un nou conținut ce are misiunea de a se extinde. Viabilitatea noului conținut, ca și cea a micului Iisus la naștere, este periclitată de forțele inconștientului, respectiv de Irod ce a dat ordin să fie uciși toți pruncii născuți în același an cu Iisus (v. Jung și Kerényi, 1994b).

când vorbește despre vindecare: „A fi calm, prea frumos, nu e normal, nu e sănătos. A fi calm nu e a fi bolnav, desigur. E însă a fi vindecat de rostul inegal și turbure al vieții. E sau o convalescență perpetuă sau un tratament radical și inuman” (*id.*, p. 301). Vrea să moară primăvara, ca să nu-i pară rău de viață. Dacă ar muri iarna, s-ar agăța de ușă, ca să nu plece. „E cumplit să-ți pară rău că mori... și e rușine.” (*id.*, p. 80). Acest ianuarie urmează Crăciunului petrecut alături de Alina, Marian, Puicuța și păpușa ei. Trăind acel Crăciun, ar fi trebuit să renască, să se nască în ea un Iisus (arhetipul Sinelui) sau, poate, Manuela trăiește o convalescență perpetuă: arhetipul copilului este, în acest caz, un simbol al nevrozei. Conform psihanalizei lui Otto Rank, Manuela ilustrează stadiul al doilea de evoluție, al tipului nevrotic – situat ierarhic deasupra tipului adaptat, dar inferior tipului productiv, creativ. Deși ar putea deveni tipul creativ, dacă ar scrie acel „manual de căsătorie” și ar depăși nevroza (convalescența perpetuă).

Evoluția ei ca femeie poate fi privită și din perspectiva stadiilor animei: Manuela trece de stadiul biologic (Eva). Trece și de stadiul Elena: Manuela înțelege dualitatea lumii abia după pierderea lui Vâlsan. O Elena este menționată în povestire, ea are nevoie, pentru a se însănătoși, de doi soți, unul pentru „voiaj” și unul pentru „popas” (*id.*, p. 110). Manuela atinge stadiul Maria prin pierderea lui Vâlsan, prin depășirea complexului castrării. Pe Vâlsan îl ucide Manuela însăși, neîubindu-l deplin, după cum precizează autoarea⁷⁸. Ea dă drumul acestui animus (întrupat de Vâlsan), prezent în ultima ei amintire călare pe un cal, trecând în fugă pe lângă ea, fără să o vadă, fără să o cunoască. Ea voia o viață normală, nu momente de pasiune trecătoare. Ea nu mai are o identificare masculină, cu Christul copilăriei, ci trece în identificare feminină de la Magdalena la Maria. Manuela devine femeie, dincolo de stadiul de semnificat. Dincolo de doliu (de castrare și de oglinda spartă), Manuela este liberă ca o pasăre ce a fost captivă și târăște ața trecutului, ruptă, de picior. Dar, la Crăciunul de după Paștele „crucificării” ei, încă mai simte că vrea să moară, nevroza ei nu este vindecată, pentru că nu a acceptat dualitatea ființei umane. Stadiul Sulamita nu este atins, aparent, deoarece autoarea nu merge mai departe cu povestirea, nu mai oferă detalii despre viața ulterioară a Manuelei.

Manuela ar putea scrie acel „manual de căsătorie” și astfel, asimilând stadiul creativ, ar atinge ultima etapă de evoluție a Sinelui (Sulamita). Manuela nu scrie însă acel manual, în schimb, pare să o facă autoarea: *Străina* este singurul roman ce tratează problema cuplului, iar Ina este singurul personaj ce pare să integreze și să depășească extremele reprezentate de celelalte personaje. Hortensia Papadat-Bengescu dorește ca acest roman al Manuelei să fie povestea Femeii, dar speră să nu fie și a femeilor. (*id.*, p. 7). Manuela e Femeia, dar poate că nu și femeile. Ca și Madona – soția Doctorului Caro –, Manuela este, în momentul

⁷⁸ A se vedea *Femeia în fața oglinzii*, în Papadat-Bengescu, vol. I, 2012, p. 7.

pierderii/alungării lui Vâlsan, blocată în neînțelegerea dualității lumii. Abia după pierdere, Manuela înțelege de ce Maria nu este „închipuită” nici umană, nici divină (*id.*, p. 153). Animusul ei nu are o continuare dincolo de Vâlsan. Identificarea cu Maria, născătoarea de Dumnezeu, „mamă îndoliată cu doliul uriaș de a fi îngropat un Dumnezeu” (*id.*, p. 155) o aduce într-o stare de agonie (o moarte simbolică), în care manifestă nevoia de a se ține de mâna cuiva, de a depinde de cineva. Alege, ulterior acestui moment de moarte-renaștere, independența și o recomandă, în relațiile cu bărbații, și Viorelei (Vioricăi Irimescu). Are oroare de dependența specifică simbiozei (*apud* Laplanche): iedera din parc îi repugnă – această plantă seamănă cu șarpele verde (i.e. arhetipul umbrei). Eliberându-se de gelozie, alege independența de Vâlsan și implicit îl alungă, anticipând și acceptând pierderea lui ulterioară. Ca și Iisus, Manuela își regizează inconștient propria crucificare. Ușa ei nu a fost siluită de Vâlsan, dorința lui Vâlsan nu a fost împlinită de Manuela și, ca urmare, ea îl pierde pe Vâlsan, dar, în acest mod, pășește dincolo de oglindă. Dincolo de oglindă (dincolo de ordinea imaginară și ordinea simbolică)⁷⁹ și dincolo de castrare, Manuela realizează nimicul (budist), planul real⁸⁰ (*apud* Lacan). Ea este un om nou și privește lumea cu alți ochi. Deși s-a născut străină (orfană), după experiența renașterii este o altă străină (idee reluată de autoare în romanul *Străina*).

Reușește să obțină seninătatea de după doliu a Maicii Domnului abia în ianuarie, după Crăciun. Mai târziu, în primăvara următoare, ajunge la stadiul în care îi poate vorbi Vioricăi Irimescu despre imaginea contrasexuală – idealul de soț mandarin, fără a menționa că logodna ei cu Vâlsan a fost o „trestie rigidă și subțire, plutitoare pe ape turburi”, venită pe un val și dusă „pe un val pe aventura marilor naufragii” (*id.*, p. 115). La sfârșitul vizitei, Manuela privește doar în oglinda „de tenebre” (*id.*, p. 116) a clavecinului. China este „țara întrebărilor bizare și a faianțelor decapitate, fiindcă orice idei năbădăioase pentru judecata noastră spășită se cheamă chinezești.” (*ibid.*, p. 116). Alina reconstituie bibeloul („chinezul”) (*id.*, p. 110) – falusul pierdut prin castrare este realipit la corp (cf. recomandării lui Jacques Lacan pentru depășirea complexului castrării). Manuela trece dincolo de castrare. În egloga de Grieg pe care o interpretează la pian, ea vede că animăluțele din livadă încearcă să-și vadă chipul în oglinda izvorului, dar acesta nu le oglindește chipul lor opac, ci o „icoană diafană” a cerului (*id.*, p. 116). După cum spune J. Lacan, dorința Celuilalt⁸¹ este **opacă** (sublinierea mea) și abisală. (v. Lacan

⁷⁹ Ordinea imaginară – noțiune lacaniană ce reprezintă semnificația dată copilului de mamă; ordinea simbolică – noțiune lacaniană ce reprezintă semnificația dată copilului de tată, de totalitatea regulilor și legilor pe care subiectul (copilul) trebuie să le respecte. (De Scitivaux, 1998, p. 88).

⁸⁰ Planul real reprezintă, în teoria lui Jacques Lacan, imposibilul ce nu poate fi imaginat sau atins și în care subiectul poate ajunge dacă își împlinește dorința proprie. (Evans, 2006, pp. 162-163).

⁸¹ Celălalt și celălalt – noțiuni introduse de Jacques Lacan pentru a se referi la tată și, respectiv, la mamă sau la proiecțiile imaginilor acestora pe terți; aceștia sunt cei ce îi spun copilului cine

apud Pluth, 2007, p. 74). Subiectul – în acest caz, Manuela – trebuie să renunțe la poziția sa mai mult sau mai puțin confortabilă / mizeră de supus al Celuilalt, de castrat. Traversarea fanteziei implică mersul dincolo de castrare și un moment utopic dincolo de nevroză. (*ibid.*, p. 74). Manuela pășește în Real (*apud* Lacan) prin rezistența sa la semnificare: oglinda se sparge. Începutul acțiunii ei de modificare a semnificațiilor – de trecere spre planul real – se regăsește în întrebarea „de ce nu poate omul face ce vrea?”. Lipsindu-se de oglindă, Manuela va fi ca în copilărie, când nu își știa chipul: ea se întoarce într-un moment anterior stadiului oglinzii, în realul presimbolic, inefabil, având în plus maturitatea dobândită prin parcurgerea drumului dincolo de castrare și de semnificare.

Motivele ce duc la pierderea lui Vâlsan, așa-numitul „accident”, nu sunt clare. Unele dintre ele seamănă, pe alocuri, cu cele ale personajului Dia⁸² din romanul *Rădăcini* (o pierdere suferită din cauza altei femei). Manuela se compară și cu Ofelia din *Hamlet*, de William Shakespeare, și cu Marguerita din *Faust* a lui W. Goethe: este în mod clar nedreptățită de ceilalți.

În ziua pierderii, ca și Dia Baldovin, ca și Elena Drăgănescu, Manuela simte o durere în inimă, se teme de un accident de circulație sangvină – expresie a reprimării laturii afective. În acest sens, Adriana Praja din *Romanul Adrianei*, mai rău decât celelalte personaje, înregistrează un accident vascular cerebral, iar Elena Drăgănescu moare în urma bolii de inimă. Manuela pare să semene cu personajul Dia Baldovin prin experiențele înglobate – doliul după mamă și doliul după partener. Ca și la Ina, acest din urmă doliu este cel mai greu de depășit. Victoria finală pare a fi deținută doar de personajul Ina, ai cărei zori de realizare a Sinelui sunt anunțați de heraldul ei soț, Lucian, acceptat în cele din urmă, tot după pierderea unui copil (copilul lor mort la naștere). Manuela are, alături de Ina, șanse de „izbândă” (mântuire) prin realizarea greșelii făcute cu Vâlsan (faptul că l-a îndepărtat de ea), chiar dacă, poate, nu va mai întâlni un partener până la sfârșitul vieții.

Manuela prezintă similitudini și cu personajul Mini din Ciclul Hallipilor. Ea îi percepe pe oameni ca pe niște animale din piesa shakespeariană *Visul unei nopți de vară*. Spre deosebire de Mini (în scena băii), Manuela își percepe „gemenii” (cele două laturi opuse de care corpul are nevoie pentru a exista) – înțelege dualitatea.

În romanul *Femeia în fața oglinzei*, cronologia evenimentelor este dificil de stabilit. Evoluția lor pare circulară sau, mai degrabă, spiralată, ceea ce, din nou, ca și în cazul personajului Aneta Pascu, duce cu gândul la acel Uroboros al evoluției Sinelui.

este, deoarece, inițial, copilul nu se percepe pe sine ca pe o unitate, ci dezintegrat. (Evans, 2006, pp. 135-136).

⁸² Soțul Diei este împușcat în stradă. Dia descoperă cu ocazia înmormântării că soțul ei avusese o amantă și doi copii cu aceasta. (v. romanul *Rădăcini*)

MARCIAN / Victor Marcian, personaj ce apare în romanele din Ciclul Hallipilor: *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, *Rădăcini* și *Străina*. Este vărul primar al Prințului Maxențiu cu care copilărește și cu care ține legătura pe parcursul întregii vieți. Fiu de guvernantă și de profesor de geografie (potrivit romanului *Străina*) sau de funcționar modest (după cum reiese din romanul *Concert din muzică de Bach*). Zaza este mătușa lui, sora mamei sale, iar el o tratează ca pe o „rudă respectabilă” (*Concert din muzică de Bach*, p. 705), deși era dansatoare de cabaret. Ajunge muzician de renume mondial, interpret de muzică clasică și compozitor, în special, de pastorale. Se căsătorește cu Elena Drăgănescu. Ghihi (Drăgănescu), fiul Elenei, îl numește „oncle Mark” sau „ami Vic”, în timp ce, pentru Elena, el este, simplu, „Mark”.

Ada Razu află că Marcian este sosit în București pentru a participa la concertul dat de Elena Drăgănescu și îl anunță despre boala prințului Maxențiu. Marcian este considerat „ordonat în sentimentele lui de familie”, are „idei și apucături modeste, pe care gloria nu i le schimbaseră” (*ibid.*, p. 705). Pare înspăimântat de linguire și cochetărie la femei. „Devotamentul lui pentru tată era legendar” (*ibid.*, p. 705).

Reputația familiei Drăgănescu în privința concertelor din București îl atrage pe Marcian: casa Drăgănescu era „singura casă din București care merită să fie frecventată de un muzicant de talia lui” (*id.*, p. 707), locul unde Elena „nu era dintre femeile ce caută să acapareze un artist” (*ibid.*, p. 707).

Marcian, la o primă impresie (de la distanță), vede mariajul prințului Maxențiu cu Ada drept „satisfăcător”, femeia părându-i „simpatică, plină de bun simț” (*id.*, p. 711) și dispusă să cheltuiască pentru sănătatea lui Maxențiu. „Marcian trăia în aerul de sus al fumului de tămâie și, în atmosfera ideală a muzicii, cunoștea din oameni ceea ce venea până la dânsul, ceea ce îi aduceau din ei. Lui, pentru arta lui minunată, îi aduceau numai ceea ce – mult, puțin – aveau mai bun.” (*ibid.*, p. 711). Marcian, cu naivitatea și optimismul lui, nu avea cum percepe „latura vulgară și vițioasă” a Adei (v. *id.*, p. 773). Timid, vorbea puțin în general, iar logoreea celorlalți ajuta mult la cordialitatea relațiilor sale interumane. Urmărindu-și propriul interes, Ada îl invită, în numele Elenei și fără ca Elena să știe, să participe la festivalul Bach, iar Elenei i-l aduce pe Marcian ca pe un cadou mult visat pentru concertul organizat, un cadou de nerefuzat.

Imediat ce ia legătura cu Elena, Marcian își ia libertatea de a modifica programul muzical stabilit de Elena. În prezența lui Drăgănescu de cele mai multe ori, cei doi se întâlnesc și lucrează la organizarea concertului, la repetiții. Marcian seamănă fizic cu Drăgănescu și au în comun „originea salubă și obscură, firea pacinică și sfioasă, gusturile simple și oneste” (*id.*, p. 757). Muzica dăduse rafinament înfățișării lui Marcian și, spre deosebire de Drăgănescu, el are o voință categorică, imperativă. Avea o sinceritate ce ar fi părut brutală dacă nu ar fi fost însoțită de voioșie – „un râs, bun, sincer, exploziv” (*id.*, p. 765). Cu toate că știa că este sora Elenei,

Marcian îi face Mikăi-Lé o evaluare obiectivă, profesională, pe care i-o comunică deschis Elenei: Mika-Lé este antimuzicală, dizarmonică. Găsește că Elena are „pregătire tehnică și aptitudini” pentru acompaniament – care era „o artă aparte” (*id.*, p. 767) –, determinând-o să renunțe la execuția mediocră la pian solo.

După susținerea propriu-zisă a concertului, a doua zi, după înmormântarea Siei, Marcian și Elena au, în automobil, o apropiere fizică ce o împinge pe Elena să-i vorbească lui Drăgănescu despre separare. Ea ia inițiativa de a pleca cu copilul în Elveția, după Marcian. Văzând-o în Elveția, Marcian crede inițial că Elena nu vrea să-și strice căsătoria, pentru că ea nu îi comunică nimic în legătură cu cele întreprinse de ea în vederea pregătirii relației cu el. Cei doi se vizitează inițial în absența copilului dus la internat de Elena (deoarece guvernanta se îmbolnăvise), iar Marcian află că Elena își dorea să divorțeze de Drăgănescu. Ca și Elena, interpretează atitudinea evitantă a lui Drăgănescu drept reacție de refuz și dorință de amânare a divorțului, de șantaj, ba chiar îl suspectează pe Dr. Walter că a emis un certificat medical fals la cererea lui Drăgănescu (referitor la miocardita trenantă a acestuia). O implică pe Elena în organizarea agendei sale de concerte și devin, în cele din urmă, amanți.

La pian Marcian „părea un copil minune; un tușeu delicat, feminin, alterna cu virtuozități, aproape cu acrobații; interpretarea îi era originală până la fantezie, cu latitudini pe care disciplina nu i le permitea dincoace, la vioră. În acel joc, uneori absurd, se evidenția admirabil ce bogată imaginație era, strunită în rigorile artei, atunci când avea răspunderi. La pian, orice temă era transfigurată de variații și de variante aproape neverosimile, sau redusă la o ingenuitate care atingea perfecția expresiei simple” (*Drumul ascuns*, p. 951). Marcian este încântat de micul Ghighi și nu vrea să-l cedeze guvernantei cu nici un preț. Când Elena este nevoită să plece în țară, să-l vadă pe Drăgănescu bolnav, Marcian îl oprește la el pe copil care, la rândul său, dorea foarte mult să rămână în compania plină de iubire a Maestrului. De cele mai multe ori, el și copilul se jucau „înfocat” (*id.*, p. 1006), uitând de prezența Elenei. Marcian mergea cu Elena la spectacole de varieté, unde le aplauda doar pe fetele talentate, nefiind impresionat de nudurile feminine, și râdea în hohote „salubru” (*id.*, p. 1008)/sănătos, ca aerul Elveției.

„În viața lui de până atunci, Marcian se ferise de primejdia pasiunilor” (*id.*, p. 1084), dar Elena devenise o pasiune. Când Drăgănescu îi vizitase în Elveția cu câteva zile înainte de a muri și își exprimase teama că Ghighi l-ar putea deranja, Marcian se simte ofensat, se supără și pleacă.

După moartea lui Drăgănescu, Elena lasă copilul la Marcian, în Elveția, timp de opt ani. Ea corespundează aproape zilnic cu Marcian. La un moment dat, Marcian se vede pus de Elena în situația să-l aducă pe Ghighi în România. El studia șase ore din douăsprezece, iar restul zilei îl petrecea cu copilul. Marcian și Ghighi nu înțeleg noua pasiune a Elenei pentru agricultură. Marcian ghicise în Ghighi „sensibilitatea lui bolnăvicioasă, caracterul secret, firea timidă,

sufletul pasionat” (*Rădăcini*, p. 885) și, cu „tușeul sufletesc fin” (*ibid.*, p. 885), cu prevederea sa, le îngrijea cu delicatețe. Marcian era singurul care iubea, liber de constrângeri, „înclinarea spre muzică” (*id.*, p. 886) a lui Ghighi, „și anume spre teorie, cu încercări naive de compoziție” (*ibid.*, p. 886).

Marcian se simte abandonat, trădat, când Elena îi cere înapoi copilul. „Pornirea lui firească spre tristeță părea a coincide cu destinul; nu mai putea studia ca înainte, o enervare străină de muzică se interpunea. Rafinată în metodele ei, soarta îl amăgise numai pentru a-l lovi mai tare, era poate întâia oară că nu se resemna. Se supunea totuși, nu protesta decât în adânc, răbda, dar se măcina. (...) Niciodată nu se încrezuse în el însuși, i se părea deci firesc să fie sacrificat. (...) Copilul însă... copilul avea nevoie de el... de ce i-l lua? Din egoism, desigur. Nu putea crede că e un gest de răutate... Își pierdea calmul, echilibrul judecății, mai ales că nu înțelegea motivul cel adevărat al Elenei, pasiunea ei pentru moșie, avere.” (*id.*, p. 925). Marcian consideră că Ghighi putea fi educat cel mai bine în Elveția, sufletului lui delicat îi priau climatul și mediul. Copilul îl iubea, îl asculta și avea nevoie de o pavăză între sine și mama sa de care se temea. Marcian ar fi putut accepta să fie trădat și părăsit de Elena, dar nu putea admite ca acel copil să fie nenorocit. Pentru el, acel copil avea un fizic șubred, dar un caracter serios. Nu-l dorește pe Ghighi pentru propria lui mângâiere/console, ci urmărește numai binele copilului. Este convins că noile planuri de educație ale Elenei în privința lui Ghighi sunt catastrofale, că ea îi pregătește „un drum greșit” (*id.*, p. 927). Din delicatețe, nu îi dezvăluie lui Ghighi proiectele Elenei în mod direct, ci „deghizat” (*ibid.*, p. 927). „Sensibilitatea băiatului îngrijora pe Marcian; credea că el singur poate înțelege și împăca pe Ghighi” (*ibid.*, p. 927). Călătoria în România cu Ghighi, care trebuia returnat Elenei, îi pare un calvar lui Marcian. Simte că Ghighi nu dorește să meargă înapoi la mama lui și că, în sinea lui, îl acuză că nu se luptă să îi schimbe Elenei decizia. De la distanță, Marcian o judeca pe Elena cu severitate, dar știa că, față în față cu ea, va trebui să cedeze voinței ei. Prezența ei le pricinuia amândurora intimidare, iar fără ea se simțeau liberi. „El și băiatul se iubeau fără logică, ba împotriva ei, se înțelegeau perfect, într-un spațiu romantic și absurd, fără delimitări precise, trăiau într-un peisagiu vag, în care totuși, cu siguranță, cu putere, umblau uniți, înțeleși, identificați.” (*id.*, p. 928). Ani întregi se temuse că Elena îl va sacrifica, dar credea că are dreptul indiscutabil de a decide în privința educației copilului, întrucât „alt protector n-avea băiatul” (*id.*, p. 447). Marcian vedea relația lui cu Ghighi ca „o funcționare inseparabilă a unor organe vitale. Băiatul nu gândea, nu simțea, nu reacționa decât prin intermediul lui. O despărțire nu putea veni nimănui în minte, sau atunci era un asasinat.” (*ibid.*, p. 447).

Pe drum, Marcian îi arată și îi vorbește lui Ghighi despre realizările tatălui lui biologic, inducându-i respect pentru acesta și încercând să-l pregătească pentru cele ce urmau să se

petreacă acolo. Se înfurie că Elena nu îi așteaptă și nu îi întâmpină la gară, ba, mai mult, și-a trimis în locul ei o slugă, un om străin lor, un om care nu îi cunoaște. Conchide că Elena nu își iubește copilul – acel copil „delicat, cu suflet plăpând, demn de puțini, poate că nici de mamă-sa!...” (*id.*, p. 929). Vrea să o pedepsească și să plece chiar a doua zi, ca să revină mai apoi pentru Ghighi. Dar copilul dispăruse deja din raza lor vizuală și el a pierdut prilejul de a-l mai pregăti, de a-i mai explica că trebuie să aibă răbdare, să reziste sufletește până când mama îl va retrimite înapoi la el, în Elveția. Se simte jignit, comparat cu Simeon care fusese cavalerist, iar el era un biet artist. Marcian nu înțelege cum Elena poate trăi cu „atâtea ființe inferioare” (*id.*, p. 938) prin preajmă. Nu credea în transformarea bruscă a lui Ghighi, în deșteptarea interesului lui pentru proprietăți. Pentru prima dată, „mișcările sufletești” (*id.*, p. 939) ale copilului îi scăpau. Se simțea înstrăinat și de Ghighi, și de Elena, iar pentru cei doi își abandonase viața lui: Muzica. Totul îi părea antimuzical acolo, la Prundeni. Umbla singur, înstrăinat, pe câmpurile moșiei, cu „o sfâșiere interioară” (*id.*, p. 940), resemnată, ca stare sufletească permanentă.

Marcian îl ajutase pe copil cu școala, îi făcea uneori temele, ascunzând notele mici de Elena, considerând că e păcat să repete clasa pentru niște materii la care nu are aptitudini. Marcian „îl însuflețea, îi da tăria” (*id.*, p. 947) lui Ghighi. La începutul conviețuirii lor, copilul venise de la mama lui incapabil de a se exprima, de a vorbi în fața altora (nesigur și cu mâinile tremurânde), iar Marcian îl ajuta să comunice, exprimându-i gândurile, vorbind el în locul lui. Marcian îl însoțea pe Ghighi în parc și se juca cu el, apărându-l de copiii răi, într-un timp când Ghighi avea o problemă de mers. Marcian îi dăduse câteva lecții de pian și amândoi compuneau, fără știrea Elenei, o pastorală nouă, o surpriză pe care o pregăteau pentru nunta lui cu Elena.

După plecarea de la Prundeni, Marcian este cuprins de îngrijorare pentru Ghighi: îl socotea rămas singur, deoarece Elena îi mărturisise de nenumărate ori „piedica fizică care-i oprea orice elan către copil” (*id.*, p. 957). Supărat că nu putea însemna nimic pentru copil fără aprobarea Elenei, că nu avea drepturi asupra lui, se muștra că nu l-a căutat pe Ghighi la moșie și l-a lăsat singur să se plimbe; teama lui Marcian lua forme absurde, îi veneau în minte accidente de călărie, accidente cu mașina de treierat, se muștra că nu l-a răpit, se muștra că l-a trădat pe copil, pe copilul ce semăna, obsesiv, cu „unul din îngerii catedralei, cel cu harpă” (*ibid.*, p. 957). Era supărat că, între rachiul și muzică, Elena alege rachiul pentru Ghighi. Se gândește să-i scrie Elenei, să-i mărturisească secretul – pasiunea și talentul lui Ghighi pentru muzică, Ghighi avea „ceva instinct muzical” (*ibid.*, p. 957), dar nu o face. El nu crezuse niciodată în talentul muzical al Elenei. După plecarea lui înapoi în Elveția, Elena primește scrisori de la Marcian, dar le ascunde de Ghighi.

Marcian se simțea desfigurat sufletește, dizarmonic (pe Mika-Lé o caracterizase drept „dizarmonică” altădată), sub povara anxietății și a enervării, „dușmanii muzicii și ai sufletului” (*id.*, p. 959).

Marcian îi lua apărarea lui Ghighi în fața Elenei, când aceasta credea și afirma (lângă copil / în fața copilului) că el este un retardat. Marcian îi insuflă copilului încredere în sine, repetându-i constant: „Poți ce vrei!” (*id.*, p. 971). „Iubitul lui oncle Mark era, nici nu putea să nu fie, delicat” (*id.*, p. 1005). Marcian primește vestea că Ghighi s-a sinucis, își amână concertele și vine în țară. De astă dată, este așteptat de Elena la gară. Nory, ca și Elena, crede că Marcian, ca toți artiștii, este o nenorocire pentru sine și pentru alții. Marcian încearcă să pună pe clape compoziția lui Ghighi și îi explică într-un mod expresiv, cu gesturi largi, lui Nory ce a vrut Ghighi să redea în acea bucată muzicală: „freschețea, candoarea, dar și emoția, țișatul slab, dar adânc” (*id.*, p. 1026). În timp ce el explică, Elena adoarme pe canapea.

După tragicul eveniment, Elena se căsătorește cu Marcian și face marele sacrificiu de a-și vinde moșiile și a-l urma pe Maestru în Elveția. El își continuă turneele și, după aproape douăzeci de ani, o descoperă pe orfana Ina Vergu. Ea este eleva lui preferată. Elena insistă ca fata să fie luată în gazdă la ei în casă, ca secretară a lui. Marcian se opune și insistă ca memoria acelui copil să nu fie întinată. Susține în continuare că Ghighi avusese talent pentru muzică, dar avea de depășit mari obstacole de exprimare. El predă lecții Inei despre care crede, de asemenea, că are talent componistic. Glumește cu Elena, afirmând că fata este o „leneșă” (*Străina*, p. 190) – ca o aluzie la insulta pe care Elena i-o adresa constant lui Ghighi, pe când acesta trăia. Marcian își calmează ieșirile temperamentale în prezența Elenei: la apariția ei, întrerupe imediat cearta pe teme muzicale cu Ina. Doarme 4-5 ore pe noapte și în restul timpului lucrează. După o vreme o adoptă pe Ina. Marcian rămâne un om modest, în ciuda succesului său: când este lăudat, îl aduce în discuție pe tatăl său, profesor de geografie (în romanul *Străina*), pe care îl așează deasupra lui. Lucian i-a fost student în anul întâi la fagot, dar s-a retras. Ulterior, Lucian devine soțul Inei, fiica adoptivă a cuplului Marcian.

Moare înaintea Elenei, de pneumonie. Plămânii sunt un organ afectat în familia lui: vărul lui, Prințul Maxențiu, murise de tuberculoză pulmonară/ftizie.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Maestrul Marcian aparține tipologiei jungiene intuiție-sentiment prin care se explică creativitatea și capacitatea lui de a compune, de a interpreta excelent piese muzicale, de a transmite emoții și trăiri intense către marele public. Personalitate energică, exersează mult timp, pasionat, obsesiv, pentru a obține „perfectiunea” exprimării artistice. Își reprimă funcția senzație, nu sesizează materialismul Elenei, setea ei de avere. De cealaltă parte însă, Elena percepe o așa-

numită rupere a lui de realitate. Ea extinde în mod greșit această nede dezvoltare a funcției senzație asupra capacității lui profesionale de evaluare a elevilor – uitând că ea însăși, ca și sora ei Mika-Lé, au fost cândva evaluate din punct de vedere muzical de Maestru.

Faptul că observăm la Marcian o înclinație spre venerarea tatălui (mereu îl laudă, mereu îl așează deasupra lui), precum și atracția către o femeie rațională (masculinizată), ca Elena, în asociere cu sensibilitatea definitorie ce îl atrage către Ghighi, ne pot sugera, din punct de vedere psihanalitic, existența în cazul acestui personaj a unui oedip inversat (sau oedip negativ). În plus, moștenește de la părinții săi preocuparea pentru educarea copiilor, preocupare specific feminină. Relația cu Ina neagă însă această speculație: relația cu Ina/cu femeile, în general, arată că Marcian nu avea preferințe/opțiuni (inconștiente) numai pentru un anumit sex. În cuplul cu Elena, el este elementul conținut (*apud Jung*)⁸³.

Dominanta funcțiilor sale psihice (i.e. sentiment-intuiție, *apud Jung*) poate fi rezultatul opoziției inconștiente față de caracterul puternic intelectual al personalității părinților săi (ce și-au reprimat sentimentele și au întemeiat o căsătorie rațională, corectă, bună din punct de vedere practic). El manifestă generozitate și iubire pentru toți oamenii, indiferent cum ar fi aceștia. Talentul muzical este moștenit genetic pe linie maternă și exploatat în direcția funcțiilor refulate, neexprimate de părinți.

Conform clasificării aduse de psihanalistul Otto Rank, Marcian este întruchiparea tipologiei artistului – cea mai evoluată dintre tipologiile sale. Marcian a depășit stadiile oral și anal, descrise de S. Freud, a trecut dincolo de tipul adaptat și de tipul nevrotic, în teoria lui Otto Rank, devenind un creator de oameni noi, un creator de creatori. El nu mai este doar un instrument și un interpret de muzică, ci și un compozitor, un om ce a trecut dincolo de limitele tiparelor, al îngrădirilor de orice fel (nu numai în muzică). Marcian întrupează omul complet, egal dezvoltat în laturile lui ce țin de masculin / feminin, potrivit modelelor (ideale) recomandate de alchimie, de psihologia analitică a lui C.G. Jung, de psihanaliza lui Otto Rank, de școala lui Rollo May etc.

Alegerea Elenei ca parteneră de viață reflectă aceeași aplecare a lui către armonie: Elena, care are un aer de om echilibrat, îl echilibrează și pe el – un artist, un „aerian”, un om nepractic. Fiind deja un om complet, nu are neapărat nevoie de o întruchipare/reprezentare a animei în viața lui: o ia pe Elena de soție ca un substitut pentru Ghighi, care murise și a cărui prezență îi fusese suficientă timp de 10 ani de zile, timp în care Elena stătuse departe de ei, în țară. Deși este conștient de greșelile ei, o iartă, dar nu trece peste încăpățânarea ei de a nu vedea unde a greșit: o

⁸³ C.G. Jung vede cuplul ca pe o încheștare între două forțe, între două elemente: conținut și conținător. Conținătorul este cel ce are supremația și conduce relația de cuplu. Conținutul este partenerul supus liderului relației. (v. Jung, 1994, partea a III-a, capitolul *Căsătoria ca relație de cuplu*).

face în maniera lui proprie, cu subtilitate. În Ina recunoaște cele două funcții psihice indispensabile unui muzician compozitor – sentimentul și intuiția ce i-au fost dezvoltate tinerei fete de viața de suferință dusă până la momentul întâlnirii cu el. Pe Lucian ar fi putut să-l respingă, deoarece nu era un specialist în domeniul muzical, dar Marcian are capacitatea de a aprecia pe fiecare om pentru calitățile lui specifice – inclusiv pe mătușa Zaza a apreciat-o pentru talentul ei (muzical), dincolo de forma inacceptabilă în care se prezenta ea (dansa și cânta goală pe scenă, era dansatoare de cabaret, așadar se situa într-o zonă gri pentru societatea de atunci). Cu Lucian poate discuta, surprinzător, și politică, datorită capacităților lui intuitive.

Moștenește de la tatăl său talentul pedagogic. Bănuim că în relația lui cu tatăl s-a manifestat un efect Pygmalion⁸⁴. Marcian are, la rândul său, acest efect asupra „orfanilor” Ina și Ghighi. În special la Ghighi evoluția se vede mai clar: îl aduce din stadiul de copil care nu se poate exprima, care tremură și e total nesigur, la o relativă încredere în sine; îl vindecă de somatizările anxietății lui (Ghighi simțea că îl strânge cineva de gât, avea probleme de mers); îi construiește o identitate. Marcian tocmai reușise să-l scoată pe Ghighi din ghearele nevrozei, când îi este confiscat de Elena și pus din nou în contact cu sursa anxioasă, care dinamitează tot ce reușise el să construiască în Ghighi.

Faptul că el moare înaintea Elenei pare o dovadă a singurătății sale în cuplu, o singurătate în care el se simte confortabil: el nu este pasionat în primul rând de Elena, ci de muzică (lucrează tot timpul, în afara celor 4-5 ore de somn; compune muzică; merge în turnee; predă studenților – creează oameni noi). Cât Elena l-a amânat în privința căsătoriei (timp de zece ani), el nu a fost afectat de singurătate, de lipsa femeii iubite, ci a format acel cuplu cu Ghighi, care nu seamănă Elenei, ci lui însuși. Autoarea ne spune că Marcian seamănă fizic cu Drăgănescu și Ghighi tot cu Drăgănescu seamănă.

PRINȚUL MAXENȚIU DE LA PLĂIESELE. Apare doar menționat în romanul *Fecioarele despletite*, prin prisma logodnei cu Elena Drăgănescu și a intervenției Mikăi-Lé în destrămarea acestei legături, și se desfășoară ca personaj în *Concert din muzică de Bach*. Soțul Adei Razu și vărul lui Marcian, fiul Zazei și al Prințului.

Nory îl vede ca pe un „manechin banal”, fără „nici o profesie” și fără venituri/rente, cu nume italian și ținută englezească, „binecrescut”, anemic, locuind într-un „palat ruinat, plin de

⁸⁴ Efectul Pygmalion – denumirea este preluată după numele legendarului sculptor antic din Cipru, care ar fi sculptat o statuie de femeie; statuia era atât de frumoasă, încât Pygmalion s-a îndrăgostit de propria creație și i-a cerut Afroditei să-i dea viață statuii. Efectul Pygmalion este un fenomen afectiv ce poate apărea între creator și creația sa, între maestru și ucenic, între profesor și elev. El constă în investiția afectivă pe care creatorul, maestrul, profesorul o face în creație, elev. Consecința propriu-zisă a investiției afective este creșterea performanțelor elevului: „investiția afectivă susține și favorizează subteran, la nivel inconștient, de ambele părți, procesul de devenire și expansiune intelectuală și afectivă.” (Gorgos, vol. III, 1989, p. 796).

guzgani și de cucuvele, înconjurat de o grădină părăsită și de o moșie necultivată” (*Fecioarele despletite*, p. 435); „Cu mâini aristocratice” și o bărbăție ca „a lui Cezar Borgia”, „un degenerat”, „imbecil”, „incapabil” (*id.*, p. 436).

După ruperea logodnei de către Elena Drăgănescu, Prințul se reorientează spre o altă deținătoare de averi, către „regina făinei”, snoaba Ada Razu (*id.*, p. 483), și se căsătorește. Mai tânără decât el, mult prea energică și obsedată de “dancing” (*Concert din muzică de Bach*, p. 662) și alte sporturi, Ada Razu îl aduce pe prinț la o stare de epuizare fizică în numai 6 luni de căsătorie. Corpul lui slăbit nu mai poate rezista necruțătoarei, incurabilei pe atunci tuberculoze pulmonare.

La doi ani de la căsătorie, Ada îl plimba încă pe stradă în dog-cart ca pe un trofeu, ca să arate lumii că își achiziționase un nume, un titlu nobiliar. Prințul anemiatic, galben nu mai avea putere să strunească un cal de dog-cart și, ca urmare a acestui fapt, Ada ajunge să facă cunoștință, pe stradă, cu Lică Trubadurul, care le liniștește calul speriat.

După ce își atinge scopul, Ada dorește să meargă mai departe, să urce mai sus pe scara socială. Prințul Maxențiu căutase o „căsătorie de rezon” (*id.*, p. 664) în logodna cu Elena Drăgănescu și apoi în căsătoria cu Ada Razu, pentru a-și răscumpăra moșia părintească și evita acum pe Elena (care îl măgulise cu iubirea ei cuminte). Ada, dimpotrivă, voia să pătrundă în cercul apropiaților Elenei, să participe la recepțiile ei, pentru a parveni.

Plăieșele erau moșiile moștenite de Maxențiu de la mama lui, vestita cântăreață franceză de varieté, Zaza. Aceasta, la rândul ei, primise domeniul de la un „prinț bătrân și decavat”, tată „autentic” și „prezumtiv” (*id.*, p. 663) al lui Maxențiu, alături de recunoașterea copilului (după momentul nașterii lui). Testamentul fusese contestat de moștenitori, dar Zaza luptase și avusese câștig de cauză în cele din urmă, după ce își ipotecase tot ce avea. Tatăl lui Maxențiu, un om despre care ni se spune că avea un fizic robust, murise de un „atac de paralizie”, iar mama, mai târziu, murise din pricina cancerului la sân. Tatăl lui nu legalizase relația cu Zaza, mama lui. De mic, Maxențiu suferise de pleurite, iar mama lui nu voia niciodată să vadă că e bolnav, ci vedea în slăbiciunea lui fizică o trăsătură de distincție nobiliară și, în loc să-l menajeze, îl obliga să facă eforturi astfel că oboseala lui rămânea mereu neostoită. Zaza îl folosea permanent pentru a obține bani de la prinț, luându-l cu ea, ca pe un „câine de rasă” (*id.*, p. 690), peste tot, ostentativ, oriunde o chema prințul bătrân a cărui amantă era. Așa ajunsese Maxențiu să urască femeile. Părinții lui mor, mai întâi tatăl, în copilărie, și apoi mama, iar el devine orfan de ambii părinți în momentul trecerii de la pubertate la adolescență. A fost educat de o englezoaică, o guvernantă ce i s-a dedicat din religiozitate (ca să salveze copilul unei „femei pierdute”).

Prințul, după ce își împlinise visul de a răscumpăra moșia părintească, se simțea acum prins în laț, plictisit de independența Adei, cu atât mai mult cu cât boala îl adusese în situația de

a fi îngrijit de o infirmieră de la care totuși primea asistența „cu aviditate” (*id.*, p. 693). Maxențiu nu dorea ca Ada sau alții să afle că e bolnav, de aceea era arțăgos cu infirmiera. Inițial se temuse să nu moară, pentru a nu da satisfacție Adei, dar cum aceasta nu-i dorea moartea, îi părea rău acum că nu-i putea face „farsa sinistră” (*id.*, p. 694). Își iubea boala, ca pe un viciu, „cu voluptate și cu rușine” (*id.*, p. 693). Îi persecuta pe toți în jur, dar mai ales pe Ada – la început îi reproșase faptul că fusese nevoit să-și tăinuiască boala, acum faptul că trebuia să o exhibe public. Ar fi dorit să o ucidă pe Ada doar cu o întrebare prin care să o tulbure cumplit, o întrebare în legătură cu Lică pe care Ada îl angajase în numele pasiunii ei pentru cavalcadele cu care Prințul nu avea nimic în comun, deși se înveșmântase în costum de „sportsman” (*id.*, p. 668). Ada cheltuia enorm cu boala lui, deoarece era prea devreme pentru a rămâne, în ochii lumii, fără titlul nobiliar, dar începuse să îl amenințe cu divorțul, ceea ce presupunea retragerea finanțării pentru el. Se simțea jignit, în noblețea și boala sa, de faptul că Ada îl teroriza cu perspectiva unui viitor fără bani. Prin urmare, în acest joc de putere, el se vede nevoit să înceteze reproșurile pe care i le făcea ei. Dorea să se însănătoșească, iar în acest scop ar fi trebuit, în opinia lui, să plece la Leysins. Sigur că Ada nu mai dorea alte cheltuieli și se opunea plecării lui, așa că Prințul s-a văzut nevoit să o șantajeze din nou cu subiectul „Lică”. Lică, însă, expert în relații interumane și comunicare, și-a dat demisia. Ada i-a acordat lui Lică permisiunea să plece unde voia el. Acum Prințul se simțea singur și vulnerabil, avea nevoie de grijă, de protecție. Dacă însă ar fi contemplat în amintire imaginea mamei lui care murise, i se părea că ar acționa într-un fel care ar putea-o deranja (pe mama lui).

Vărul după mamă al Prințului, Marcian, muzician cu renume mondial, îl vizitează cu ocazia îmbolnăvirii lui. Cu ocazia acestei vizite, Maxențiu o revede pe Elena și își închipuie că aceasta continuă să îi poarte aceleași sentimente ca atunci când fuseseră logodiți, dar ea (un om sănătos și fericit) nu simțea decât milă pentru el. Ada o deleagă pe Elena să decidă cu privire la plecarea Prințului la Leysins, în Elveția. În cele din urmă, Maxențiu și toți ceilalți cad de acord în privința acestei plecări. Prințul Maxențiu iese astfel din scenă, deși autoarea nu ne spune explicit, presupunem că a murit, fapt confirmat atunci când aflăm de căsătoria Adei cu Lică, mai târziu, în romanul următor, în *Drumul ascuns*.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Prințul Maxențiu este un personaj care are identificări⁸⁵ cu ambii săi părinți, deoarece a crescut oarecum în prezența ambilor.

⁸⁵ Sigmund Freud denumeste prin termenul de **identificare** ceea ce dorește un individ să fie. Identificarea poate lua forme succesive. Ea este definită ca un „proces prin care un individ devine asemănător cu un altul, în totalitate sau parțial” (Larousse, 2006, p. 552). El a acordat identificării un rol predominant în formarea psihismului copilului. Ulterior, cercetători ca Lebovici, Kaes, Golse, au studiat transmisia transgenerațională și filiația.

Se autodefinește prin originea nobilă și prin averea tatălui său, acestea reprezentând obiectivele pe care mama lui și le fixase. Având, ca și tatăl său, „o pasiune durabilă” pentru Zaza, mama sa, și primind prea multă atenție de la mama lui (care-l târa tot timpul după ea), Maxențiu nu simte nevoia să se căsătorească din iubire, ci face alianțe tot pentru avere. De data aceasta este vorba de păstrarea moșiilor părintești, de care nu a fost în stare să aibă grijă după moartea părinților. Preluând și continuând modelul oferit de mama lui, Maxențiu vede iubirea ca pe o tranzacție (financiară) în care ești folosit (ca monedă de schimb) și folosești la rândul tău pe alții.

De cealaltă parte, se identifică cu bătrânețea și lipsa de vitalitate a tatălui său cândva robust.

Este un copil bolnăvicios, care va rămâne fragil toată viața, copleșit de sentimentul de neputință cauzat de boală și de condiția de instrument al mamei sale. Pare să sufere de sindromul Oblomov. El este orfan încă înainte de a-și pierde părinții, deoarece se naște fără voia tatălui, într-o relație nelegitimată în fața lumii, ca un obiect ilicit ce urmează să fie folosit de mama sa.

Jacques Lacan adaugă o distincție „între identificările imaginare constitutive ale Eului și identificarea simbolică fondatoare a subiectului”. (*ibid.*). Distincția esențială adusă de J. Lacan vizează „Eul ideal” și „idealul Eului” (i.e. ceea ce ar dori să fie). Prima noțiune este în legătură cu primul stadiu de formare a eului prin imaginea oglinzii, narcisică (mama), iar cea de-a doua este în relație cu al doilea stadiu de formare a eului prin semnificant, imaginea simbolică (tatăl). S. Freud afirmă că există persoane ce își aleg parteneri după modelul propriei persoane, după o imagine a lor înșiși, iubind în celălalt „ceea ce este, ceea ce a fost; ceea ce ar vrea să fie ea însăși”. (Manzano *et al.*, 2002, p. 12). Părinții unui copil, la rândul lor, în iubirea narcisică de sine, atribuie copilului perfecțiuni și îi uită sau ascund defectele. Părinții plasează astfel copilul în propriul lor ideal al eului, cu care să se identifice copilul, iar acesta, la rândul lui, îl va proiecta asupra copilului său.

Melanie Klein și Otto F. Kernberg observă coexistența unei iubiri de sine în celălalt și a unei iubiri de celălalt diferit de sine. (Klein, 1975 și Kernberg, 1984).

Scenariile narcisice ale parentalității pot fi depășite și integrate armonios, dar pot lua dimensiuni patologice atunci când „realitatea existenței unui copil nu corespunde proiecției ce a fost plasată pe el.” (Manzano *et al.*, 2002, p. 17). În acest ultim caz, la părinți se produce o decompensare, iar la copil probleme de dezvoltare și adaptare la mediul extern.

Mama își va considera copilul ca fiind o parte din ea însăși sau din obiectele sale interne, dar această identificare proiectivă poate deveni patologică „din motive defensive, în special contra angoaselor de separe și de pierdere a obiectului” (*id.*, p. 29).

Pentru înțelegerea funcționării psihice și a tulburărilor acesteia, „este indispensabil (...) să studiem în orice bărbat feminitatea sa, și în orice femeie, masculinitatea sa” (Perron și Perron-Borelli, 2005, p. 93).

Identificarea nu trebuie confundată cu imitarea. S. Freud numește fenomenele de imitare simptome isterice.

Există identificări simultane cu tatăl și cu mama. Inhibițiile și eșecurile „în școlarizare, viața profesională și viața amoroasă” (*id.*, p. 103) își au originea în aspecte conflictuale ale oedipului – rivalitatea cu modelul ales și iubirea pentru acesta. Conflictul se desfășoară între dorința de a-l depăși pe tată prin putere, reușită, fizic atractiv și temeri de a arăta că e slab, de a fi subiect de glumă, de dispreț sau de a reuși prea bine, răbind și zdrobind pe tată.

Principiul Thanatos, îndreptat asupra propriei persoane (deoarece se naște nedorit, într-o ilegalitate simbolică), este cel ce îi călăuzește viața. Dacă tatăl lui, folosit de Zaza, are posibilitatea de a-i refuza acesteia statutul de soție legitimă, Maxențiu, copilul, este complet și permanent dezarmat de aceeași Zaza, mama lui, care îl menține în postura de folosit (semnificat, *apud* Lacan) pentru scopurile ei, și deci în postura de om fără apărare, neputincios, ucis cumva, în acest fel, încă de foarte timpuriu (dinainte să se nască). După moartea părinților lui, pulsiunea morții câștigă și mai mult teren în viața lui, el identificându-se cu ambii părinți morți.

În consecință, Maxențiu își asumă și în cuplu poziția de conținut. În relația cu Elena Drăgănescu a permis intervenția externă a Mikăi-Lé, iar Elena, rațională și dominatoare, a pus capăt relației doar din orgoliu. El nu luptă pentru relație, se lasă acuzat pe nedrept, fiind familiarizat cu sentimentul de vinovăție și victimizarea (încă din viața intrauterină), și se supune voinței Elenei, așa cum făcea și în relația cu mama sa (manifestând o totală acceptare/submisivitate): nu știe să se apere sau să lupte și lasă să se piardă relația cu Elena, deși aceasta era superioară Mikăi-Lé și Adei. Oată părăsit de Elena, respins de Mika-Lé, lui i se reiterează momentul abandonului prin moarte al părinților și devine victima ambițiilor de parvenire ale Adei Razu. După ce se căsătorește cu ultra-energica Ada Razu, îi permite acesteia să fie conținătoarea și conducătoarea în relația lor de cuplu, o lasă să îl lichideze definitiv prin firea ei total opusă lui. Mama lui făcuse tot ce voise cu el, fără să-l iubească pur și simplu, așa cum era el, fără să-i respecte independența, călcându-i în picioare voința zi de zi; la fel făceau acum și femeile din viața lui. El atrage parteneri falice (precum Elena sau Ada), ca într-o încercare (inconștientă) de a ieși de sub influența atotputernică a Zazei.

A dorit să salveze moșia tot pentru a continua dorința mamei, dar nu a știut să o facă altfel decât prin folosirea unei alte persoane (o persoană cu banii necesari). Aceasta era singura metodă cu care era familiarizat, pentru a obține ceva în viață. Așa cum părinții s-au folosit de el și l-au părăsit apoi, la fel l-au abandonat și „iubitele” lui, pentru că el nu a cunoscut niciodată cum este să se simtă puternic – nu i s-a permis – și a rămas mereu în situația de om slab, dependent, folosit.

Singura apărare (formă de rezistență) pe care și-a permis-o a fost să nu vrea să se căsătorească până târziu și atunci când a acceptat să o facă a fost pentru a nu-și pierde identitatea dată de moșiile părintești. Este vorba de rezistența/împotrivirea lui de a nu fi folosit printr-o căsătorie, după modelul tatălui său care nu a luat-o de soție pe Zaza.

În momentul în care s-a identificat cu mama sa, utilizând-o pe Ada pentru păstrarea moșiilor, a sucombat precum tatăl său, epuizându-și fărâma de „robustețe”, murind fără să se aștepte la asta, fără să-și închipuie că i se poate întâmpla așa ceva. Inconștient își dorea moartea încă din copilărie, pentru că mama lui nu se temuse/îngrijorase niciodată pentru viața lui, ci

dimpotrivă îi sublimase slăbiciunea, boala, i-o ridicase la rang de noblețe. El nu a avut cum să înțeleagă diferența dintre viață și moarte, în copilărie, se pare, aceste noțiuni au fost pentru el un tot, și nu două concepte distincte, dintre care, întotdeauna, trebuie aleasă viața. Principiul Eros (opțiunea pentru viață) rămâne nemanifestat la Maxențiu, el nu se concretizează în iubire față de femeii sau alte persoane/ființe.

Pulsiunea morții îi fusese cultivată toată viața, fiind îndreptată asupra sa de cei din jur, iar el o primise și o direcționase tot asupra sa, tolerând fără crâcnire tot ce îi oferise viața, neapărându-se în nici un fel, ca și cum ar fi trăit cu pieptul dezgolit mereu, precum mama sa, dansatoarea de cabaret, iar pieptul i-a fost distrus în cele din urmă, plămânii i-au fost mâncați de oftică/ftizie.

Este interesant că boala s-a localizat în acea zonă unde se află timusul, glanda ce eliberează anticorpii și apără întreg organismul de factorii externi agresivi. Lipsit de încredere în sine, Maxențiu nu a putut niciodată să se apere, să lupte, deoarece a fost special conceput pentru a fi utilizat și supus voinței și agresiunii celorlalți.

Datorită influenței castratoare predominante a mamei sale, Maxențiu manifestă un complex de feminitate, așa cum este el definit de Melanie Klein.

MIKA-LÉ. Personaj ce apare în toate romanele ciclului Hallipa. Botezată Lenora, numită Norica în afara familiei sale și Mika-Lé acasă. Fiica bastardă a Lenorei, crescută de Doru Hallipa, soră (după mamă) cu Elena, Coca-Aimée, gemenii Dorin și Codin Hallipa. Născută în urma unui act de siluire a Lenorei de către un zidar italian, venit cu echipa lui pentru a renova o aripă a casei Hallipa. Mika-Lé este un copil nedorit și, prin urmare, un copil abuzat emoțional, fizic etc. de toată familia, cu excepția lui Doru, care o trata cu indiferență. Deși despre viol au cunoștință doar persoane din afara familiei (Lina, Mini), cei din familie o văd diferită de ei și o numesc „insectă”, „țânțar”, „lăcustă”, percepând-o ca pe o întrupare a instinctualității pure (violul reprezentând expresia unei instinctualități necontrolate). Dacă lipsea, nimeni nu băga de seamă.

Este o „păpușă de lemn” (*Fecioarele despletite*, p. 449) cu un „chip ciudat de faun”, „trăsături șterse”, un păr vâlvoi „sălbatec și creț ca al negrilor”, „doi ochi ciudați prin fixitate și prin lipsa de expresie, dar galbeni, de un galben mat ca chihlimbarul vechi, care surprindeau” (*id.*, p. 419). „Mika-Lé cea invizibilă, cea de obicei cu totul neînsemnată, era nucleul ocult al tragediei” (*ibid.*, p. 419). „Păcătoasa cea mică”, „pocitaniană” (*id.*, p. 427), „gângania” (*id.*, p. 435) a fost crescută de o slugă vicleană, o „vrăjitoare gheboasă” (*id.*, p. 445), soția vizitiului Iorgu, o dădacă bătrână, care dădea „răspuns pe tot gustul” (*id.*, p. 433) oricui, cu un zel „care nu se mai putea opri odată pornit” (*id.*, p. 434). Mika-Lé i-a făcut „propuneri și amenințări amoroase” (*id.*, p. 435) prințului Maxențiu care era logodit cu Elena. Prințul a destăinuit tentativele ei cu

rugămintea ca familia să o potolească pe Mika-Lé, deoarece el avea cele mai frumoase sentimente pentru Elena. Elena rupe logodna cu o „răceală (...) încăpățânată (...) neclintită”, iar Mika-Lé, după toate istericalele mamei ei Lenora, „ca un spirit malițios al umbrelor bizare din basme” (*id.*, p. 434) a pornit prin lume, refuzând poziția de logodnică a prințului, lăsată liberă de Elena. S-a dus la Nôtre-Dame (de unde fusese alungată) și i-a cerut ajutor maicii superioare, care a trimis-o la pictorul Greg.

„Cu corpul slăbănog de copil rahitic”, „cam oropsită, dospea ura și ambițiile nemăsurate”, „avea (...) ceva exotic, (...) dar și ceva vulgar (...), ceva rudimentar” (*id.*, p. 439), apare ulterior la „Asistența femeii”, unde veneau să nască femeile singure. Acolo naște un copil mort, iar grăsunul, marele Greg peisagistul, protector, o așteaptă la capul patului cu bomboane și jucării pentru copil, să se pună pe picioare.

La Nôtre-Dame, unde fusese trimisă pentru educație (înainte de logodna Elenei cu prințul Maxențiu), Mika-Lé dezvăluise un „secret confesional” (*id.*, p. 475): nepotul Monseniorului o sedusese chiar pe ea – el, timid, a îndrăznit să facă acest pas cu ea, crezând-o cea mai pipernicită și inofensivă, simțind-o că fusese construită de familia ei ca victimă de profesie, cal de bătaie. Ca urmare a acestei dezvăluiri, Mika-Lé a fost trimisă înapoi la părinți. Acasă, Lenora a bătut-o, Doru Hallipa „a cutremurat locul cu mânia lui” (*id.*, p. 476), iar ea a căutat atunci, în persoana prințului Maxențiu, un tată pentru copilul ei; tentativa ei de salvare a tulburat-o și mai rău pe Lenora. În aceste condiții, nu-i de mirare că acest copil al Mikăi-Lé s-a născut mort. Acum Greg, poreclit „papa Bonifaciu”, o luase sub ocrotire.

Mini o vede ca fiind nici urâtă, nici frumoasă (*id.*, p. 446).

Mika-Lé a desenat-o pe Elena, sora ei cea mare, folosind culoarea ei favorită, negru, și a expus portretul la Expoziția debutanților. Apoi, toate picturile ei păstrează aceleași tonuri „în negru” (*id.*, p. 576). Unii povestesc că au văzut-o plângând și se miră că ea e în stare să plângă. Plângea după Lică sau după Adolf, că o înșela cu „dama de coeur” (*id.*, p. 560). Avea nevoie de bani și i-a scris lui Doru Hallipa o scrisoare în care îi cerea mărirea pensiei și o sumă pentru achitarea datoriilor. La primirea acestei scrisori, Lenora face o criză de isterie: a dat foc patului, s-a izbit cu capul de ce a nimerit, alegându-se cu arsuri și contuzii, dar, în final, l-a șantajat pe Doru să împartă averea după cum a vrut ea – ca să îi asigure Cocăi-Aimée partea, Elena să facă o cesiune, iar „de băieți nu pomenea nimic” (*id.*, p. 540). În urma acestui episod, baba, dădaca Mikăi-Lé, a fost singura atât de afectată, încât a înnebunit. Lenora i-a spus Mikăi-Lé să se ducă să muncească, deoarece este fiica unei mame fără avere. Mika-Lé a avut o primă tentativă de sinucidere, dar este salvată (*Concert din muzică de Bach*, p. 731). În spital o întâlnește pe Sia (fiica lui Lică) care îi cere tatălui ei să o ajute pe Mika-Lé.

Un alt prieten sau protector – actorul Adolf Bunesco – intervine pe lângă soțul Elenei, pe lângă Drăgănescu, să o ia sub protecție, să locuiască la ei acasă. Elena (sora ei) acceptă să o ia în casă ca pe o slujitoare oarecare (secretară cu leafă), alături de alți secretari/angajați. În acest context, Elena îi dă Mikăi-Lé numele de Norica. Ca urmare a aflării secretului venirii pe lume a Mikăi-Lé (ca fiică a zugravului italian), Gramatula îi lasă o moștenire Mikăi-Lé, drept zestre, deși în timpul vieții Gramatula nu o plăcuse. Acum, „domnișoara Norica, cu sufletul ei de mică cerșetoare, își amânase fără termen ura” (*id.*, p. 769) pentru Elena. Drăgănescu o vede ca pe o „fată pipernicită și sficioasă”, (*id.*, p. 734), o consideră dezmoștenită; spre deosebire de ce simțea pentru Elena, „către Mika-Lé se simțea superior, nu-l paraliza admirația” (*id.*, p. 735).

Mika-Lé are un gest considerat de către Elena de proastă creștere: își duce mâna la gură când exprimă emoții. Ea este singura dintre copiii Lenorei ce are acest gest. Este posibil să fi fost împrumutat de la sluga ce a crescut-o, dar poate fi și o indicație a dezgustului, a senzației de greață ce precede vomismentul. Ca cele mai multe victime ale violurilor, Lenora a avut probabil un astfel de gest când a fost siluită. Un abuz sexual întâmplat efectiv în viața Mikăi-Lé este, de asemenea, posibil să stea la originea gestului ei „plebeian”, „de proastă creștere”. Știm sigur de abuzul venit din partea nepotului clericului de la Nôtre-Dame, dar nu este exclus ca și gemenii Hallipa, frații ei, să fi avut unele inițiative în acest sens cu ea.

Gestul ei de acoperire a gurii cu mâna o face pe Elena să o alunge din casa de pe Lascăr Catargiu, folosindu-se de Drăgănescu, și să o mute în Dealul Spirii, la Tana, sora lui Drăgănescu. Elena plecase în Elveția cu Marcian și îi trimisese soțului ei o scrisoare de notificare a divorțului, însă Drăgănescu a pus-o deoparte. Când Drăgănescu a avut o sincopă cardiacă, Tana i-a propus să o ia pe Mika-Lé la el, ca să-l îngrijească. Dr. Walter îl avertizase că are o malformație a inimii. După ce Drăgănescu a luat-o pe Mika-Lé la el, prințesa Ada a insinuat că cei doi ar avea o relație, aruncându-i aluzia cu obraznicie în față lui Drăgănescu. Mika-Lé continuă legătura cu Adolf, are o ceartă cu el și se teme pentru viitorul ei, ca întotdeauna, mai ales că Elena pare să nu se mai întoarcă. Simțindu-se în primejdie, ia legătura cu unchiul Lică, vizitând-o în același timp și pe soția lui, prințesa Ada. Aceasta o tolera și îi dădea din când în când bani. Mika-Lé, ca un gunoi mic ce ține la tăvăleală, suportă glumele unchiului Lică, spre deosebire de Coca-Aimée. Sia însăși îl rugase pe Lică să o ia sub ocrotire pe Mika-Lé, dar Lică refuzase inițial, iar Elena interzisese apropierea celor doi. După opt ani de căsătorie cu Elena, Drăgănescu moare de inimă. Mika-Lé continuă să locuiască în casa acestei familii.

În *Rădăcini*, Tana îl obligă pe Lică să o ia pe Mika-Lé de soție. Mika-Lé era din nou gravidă, fără să fie măritată, iar Ghighi, fiul Elenei, se întorcea din Elveția. Elena nu o suportase, oricum, niciodată și voia să o dea afară (o tot amenința cu asta). Mika-Lé pleacă singură din casa Elenei, deși Tana era în toiul pregătirilor de nuntă pentru ea, iar Lică se vedea nevoit să accepte

cununia, cu averea Tanei cu tot. Tana îl alesese pe Lică ca să o pună la adăpost pe Mika-Lé în caz că se va mai îndrăgosti de alți don-juani ce i-ar putea face rău. Lică povestește că Mika-Lé „se agățase scai, azi așa, mâine așa” de el și poate că pe Tana o îmbrobodise chiar ea să aranjeze cununia cu el, ca să aibă un tată pentru copilul ziaristului care o părăsise. Tana îi dăduse bani Mikăi-Lé și pentru căsătoria ei fictivă cu ziaristul. Tana îi era milă de Mika-Lé, pentru că îi ținuse de urât după moartea fratelui ei, Drăgănescu. După plecarea Mikăi-Lé, bătrâna este foarte îngrijorată. Elena povestește că fusese o „măsură aspră” (*Rădăcini*, p. 931), pe care, dacă ar fi avut curaj, ar fi luat-o mai demult (deci ea o gonise). Ulterior, Mika-Lé îi scrie Elenei, amenințând cu sinuciderea, pentru a cere ajutor referitor la starea ei, dar Elena și Nory nu îi dau crezare, considerând că „nu ar fi fost nici un păcat să dispară Mika-Lé” (*id.*, p. 975). Nory însă vorbește cu Dr. Caro pentru a o ajuta cu un avort pe Mika-Lé. În cele din urmă, după moartea fiului ei Ghighi, Elena se milostivește de ea și îi asigură o locuință și, crede Nory, poate chiar și o rentă lunară.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Mika-Lé este un copil nedorit, pe care toată lumea, inclusiv străinii, proiectează negativ, deoarece nu are protecție din partea nimănui și nu prezintă nici un pericol. Ea este subapreciată, greșit înțeleasă și tratată nedrept din pricina modului în care familia ei, Lenora în special, o prezintă celorlalți. Discriminarea din familie se continuă, pentru ea, și în societate. Femeile care o ajută (Gramatula și Tana) fac acest lucru din antipatie pentru Lenora sau Elena sau o ajută prin prisma principiilor lor (Tana și Nory). Bărbații relaționează cu Mika-Lé pentru a avea unele avantaje (sexuale și materiale).

Crescută de o slugă lingușitoare, Mika-Lé are ca model feminin această dădacă a ei, o femeie ce nu era în stare să obțină nimic în viață altfel decât slugărind și lingușind pe alții. Figurile masculine sunt absente în copilăria ei (indiferente cel mult – Doru Hallipa și vizitiul Iorgu, soțul babei), singura interacțiune care poate fi luată în considerare a fost probabil cu frații ei gemeni, mai mici decât ea. Imaginea ei contrasexuală este proiectată, pe de o parte, pe bărbați puternici, dar indiferenți (ca Hallipa), care să joace în viața ei rolul de protectori și, pe de altă parte, pe acei bărbați ce se țin de șotii și o înșeală, o chinuie și nu îi asigură nici o protecție (precum gemenii), care să-i fie parteneri sexuali.

Are o competiție inițială cu Elena, sora cea mai mare, încercând, inconștient, în același timp, să obțină îmbunarea mamei care nu o iubea în primul rând pe Elena, ci pe Coca-Aimée (îi cântă în strună mamei ei în legătură cu respingerea Elenei, ca să fie și ea luată în seamă într-un fel). Nu fusese tratată egal cu celelalte surori, ci dimpotrivă. Prin urmare, cerând să primească și ea un prinț drept soț, dorea să afirme egalitatea ei în drepturi cu toți copiii Hallipa. Dar prințul devine total neinteresant pentru ea și ea renunță cu cea mai mare ușurință la el în momentul în

care Elena renunță la lupta cu ea pentru respectiva logodnă: când dispare competiția cu Elena, Mika-Lé abandonează și ea.

Prin comportamentul lor, cei din familie (părinții, frații și surorile) i-au inculcat ideea că ea nu merită să fie iubită, că este inferioară tuturor, că nu numai că nu i se cuvine nimic, ba chiar trebuie să accepte să fie batjocorită, folosită și aruncată după utilizare. Nu poate obține ceva în mod fățiș din cauza poziției ierarhice inferioare și din cauză că cei superiori ei erau mult prea agresivi ca să-i poată înfrunta direct. Diplomația este singura cale prin care reușește să obțină ceva de la alții. Relaționează numai cu persoane care o tratează rău (iar asta se impune ca un model). Un alt tipar comportamental pe care-l are este că cerșește/cere bani familiei, pentru a-i da altora și sfârșește abandonată întotdeauna (deși are o slujbă pentru care e plătită și primește moșteniri de la persoane binevoitoare, străine de familia ei, ea e mereu fără bani).

Este programată de familie să fie victimă la nesfârșit, ca și femeia care a crescut-o, dădaca, mama ei adoptivă (baba), care sfârșește prin a înnebuni definitiv în urma istericalelor preaputernicei stăpâne Lenora. Are tentative de suicid și nimănui nu-i pasă de ea, nici dacă moare. Este readusă la viață de persoane cărora le pasă, temporar, de ea, din simțul datoriei față de viață și de oameni, nu dintr-un sentiment durabil pentru ea. Scriitoarea nu dă un sfârșit propriu-zis al poveștii Mikăi-Lé, dar este limpede că viața acesteia rămâne un șir interminabil de legături în serie cu diverși bărbați, un lanț de abandonuri și abuzuri, cărora ea nu le poate pune capăt. În acest scenariu al vieții ei, nu există șansa ca ea să se poată ridica învingătoare, deoarece nimeni nu îi acordă o poziție de putere (așa cum se întâmplă în cazul Elenei, al Cocăi-Aimée, Lenorei etc.), iar femeile ce i-ar fi putut servi drept model sunt femei singure, fete bătrâne, ce nu au un model de cuplu și nu au reușit în dragoste (Gramatula și Tana).

Potrivit tipologiei jungiene, Mika-Lé are o predominanță sentiment – intuiție introvertită, despre care Jung a afirmat că, la un nivel inconștient, poate prezenta o umbră caracterizată de viclenie. Familia i-a dezvoltat latura emoțională și intuitivă, făcând-o să-și reprime furia și afectele negative și să se exprime doar diplomatic. Este o introvertită care reușește să se exprime întrucâtva prin artă, în pictură. Ulterior intră la Conservator. Se îmbracă în negru, nu știe să se pună în evidență și să se facă iubită – se pierde în fundal, trecând neobservată, dar (ca și culoarea neagră), dorind în același timp să capteze/acapareze (oameni). Scriitoarea a numit-o Lenora parcă pentru a spune că Mika-Lé a rămas prizonieră în stadiul oglinzii, într-o identificare răsturnată, inversă, de narcisism negativ, prin opoziție cu Lenora. Nu i s-a permis să atingă nici măcar stadiul anal, cei din jur au reprimat-o cu putere, au strivit-o. Mika-Lé se zbate în încercările ei de a ajunge la stadiul anal, dar este mereu trimisă înapoi în stadiul oral. Tot stadiul oglinzii este cel ce o ține prizonieră atunci când, asemenea mamei ei, i se pare normal să aibă/să caute alți tați decât cei biologici pentru copiii ei (bastarzi).

Pulsiunea morții la Mika-Lé este foarte puternică și o menține într-o continuă echilibristică pe marginea prăpastiei dintre viață și moarte.

Stimulându-i-se doar afectele negative (rivalitatea etc.), Mika-Lé nu a avut oportunitatea de a-și construi o identitate pozitivă. Nu poate ieși din identificarea cu umbra, partea negativă a psihicului familiei proiectată asupra ei. Mama, familia sunt semnificanții ei. Ei au vrut-o dintotdeauna inexistentă/moartă, iar tentativele ei de sinucidere reprezintă supuneri față de voința lor, când ea simte că nu mai poate lupta și că este mereu învinsă de ceilalți. Ea pictează numai în negru (la care adaugă, cel mult, verdele) și se îmbracă în negru și culori cenușii, nu numai din pricina stărilor ei sufletești, ci și din cauza faptului că toți o vor moartă, neobservabilă. Latura ei emoțională care include trăiri violente, interiorizate, precum și frustrarea de a nu avea putere se exprimă, în exterior, prin acest negru. Această culoare reprezintă și o încercare a ei de a se impune în fața celorlalți (este o culoare a puterii, a autorității). Verdele (deși este interpretat de personajele reflectoare ca simbol al invidiei și e culoarea lăcustelor etc.) este și culoarea echilibrului, a luptei prin rezistență, spre deosebire de roșu care cristalizează lupta agresivă, fâțișă.

Relaționează cu Lică, ca și cu Doru Hallipa și cu Drăgănescu, pentru a obține protecție sau/și pentru a face pe plac Tanei. Ea nu reușește să își ia parteneri după modelul tatălui ei (Doru), ci după modelul fraților mai mici (gemenii), datorită complexului Electra în care o poziționează Lenora.

Imaginea ei contrasexuală este divizată, proiectată pe Don Juani, deoarece animusul ei este slab, în viața ei nu a existat nici un bărbat puternic, care să o fi iubit cu adevărat (imaginea masculină este absentă). Astfel bărbații fug mereu, ca o iluzie, care îi scapă printre degete.

Prin înlocuirea numelui Mika-Lé cu Norica, Elena dorește să opereze o schimbare în bine în destinul Mikăi-Lé, în sensul unei maturizări necesare. Astfel, când Norica are bani, identificarea ei cu sluga (dădaca ei) preia o supraidentificare după modelul lui Doru: se lasă jefuită de tot ce are de către parteneri oportuniști, ce îi fac rău. Doru Hallipa fusese jefuit nu numai de Lenora, ci și de fiii lui, de gemeni, iar gemenii erau exact modelul de partener sexual al Mikăi-Lé.

Mika-Lé se află într-o continuă căutare a identității. Prin pictură încearcă o identificare cu Greg, peisagistul, și cu tatăl ei biologic, zugravul italian. Nu reușește să se afirme în pictură și se îndreaptă spre muzică, înscriindu-se la Conservator. Greg o abandonează. Marcian concluzionează că e antimuzicală, alimentând ura cea veche a Elenei pentru Mika-Lé. Cum Mika-Lé nu depășește nici faza orală, desigur că eșuează în încercările ei artistice și în trasarea propriei identități.

După clasificarea tipurilor psihologice ale lui Otto Rank, Mika-Lé s-ar încadra în tipologia nevroticului, superioară tipului adaptat, reprezentat de sora sa Elena, de exemplu.

NORY BALDOVIN. Personaj ce apare în toate romanele Ciclului Hallipa. Sora vitregă a Diei, fiica bastardă a văduvului Boier Dinu Baldovin cu Cornelia, îngrijită de la distanță de tată, crescută de Trâni (bunicii ei). Prietenă cu Dr. Lina Rim, cu Mini și familia Hallipa cu care are legături încă din adolescență prin Elena, protectoare a Anetei Pascu, prietenă cu Dr. Caruso (Caro) și soția acestuia, Madona; protectoare a lui Lisandru (numit și *Băiatu*), devenit, datorită ei, învățător la Gârlele. Interacționează cu majoritatea personajelor principale din Ciclul Hallipa, ca urmare a relațiilor enumerate aici.

Autoarea o numește Norica ori de câte ori face referire la perioada copilăriei acestui personaj.

Creionarea portretului lui Nory începe cu nemulțumirea ei „de toți și de toate” (*Fecioarele despletite*, p. 413). „Feminista Nory (...) ar fi convenit bucuros că bărbatul e de vină, dar nu putea primi ca el să fie mai-marele.” (*id.*, p. 421). „Era dușmana institutelor religioase...” (*id.*, p. 438).

În *Fecioarele despletite* și *Concert din muzică de Bach*, Nory o însoțește pe Mini la Lenora, la Lina, se plimbă cu ea prin București. Ea o ține pe Mini la curent cu dramele Hallipilor. Admiră, cu vervă, renunțarea Elenei la prințul Maxențiu, nu înțelege logodna ei cu acesta. Despre Mini gândește că e departe de „bunul-simț comun” (*id.*, p. 453). Declară că ziua când va fi ea măritată va însemna că e bolnavă, că nu a putut „scăpa de experiența înjositoare” (*id.*, p. 456), dar că se va elibera curând. Consideră că sexul este apanajul celor „estetici” (frumoși fizic). Dorește moartea bărbaților, este acidă cu Rim care îi admiră pantoful Pinet, tatălui Anetei Pascu îi spune direct: „mănânc bărbați de vii” (*Rădăcini*, p. 762), deoarece „au toate privilegiile, le batjocuresc și le trebuie luate înapoi” (*Fecioarele despletite*, p. 491). Crede că decăderea femeii aduce cu sine, implicit, degenerescența indivizilor ce formează societatea: „rezultatele suntem *noi toți!*” (*id.*, p. 467). Trage aceste concluzii lucrând „solidar la opera de ocrotire a femeii” (*id.*, p. 474) la „Asistența femeii”, unde fecioarele despletite vin să-și descarce păcatele (*id.*, p. 485) și nu au „discernământul ființei izbăvite” (*ibid.*, p. 468). Tunsă scurt, modernă, fumează, îi reproșează lui Mini lipsa de instincte materne. Îndrăzneță, are nasul „grecesc, gura rea și subțire” (*id.*, p. 487), seamănă cu un basorelief celebru, în opinia pictorului Greg. Urăște provincia pe care o consideră „cuib de ploșnițe” (*id.*, p. 505). „Avea un dublu principiu și o dublă activitate: era dușmana bărbaților și amorului și protectoare oficială și zeloasă a maternităților clandestine” (*id.*, p. 511). Este „agresivă din atitudine” (*id.*, p. 577). Se ceartă cu Greg, luând partea Mikăi-Lé care, apreciază ea, este nedreptățită de Elena.

Nory e deranjată de noul nume de botez pe care Elena i-l atribuisese Mikăi-Lé – Norica. O consideră crudă pe Lina pentru purtarea față de Sia. O ajută pe Elena să organizeze concertul.

În romanul *Drumul ascuns*, Nory o vizitează pe Lenora și are un rol important în descoperirea cancerului de care suferea aceasta. După cum spunea, făcuse un an de Medicină și era prietenă cu Dr. Caro și colegii acestuia. Dr. Walter o admiră pentru sinceritate.

În *Rădăcini*, Nory are unsprezece ani în plus față de cea care era în primele romane ale Ciclului Hallipa. Aflăm că a studiat inițial Litere și abia mai târziu Drept (specializarea Economie politică), dar nu voia să practice nici profesoratul [„Tâmpești pe alții și ei te tâmpesc pe tine” (*Rădăcini*, p. 301)], nici să pledeze [„nu putea suferi s-o tragă cineva la fît: «Mai bine eu pe ei!»” (*id.*, p. 302)]. Din fericire „găsise lesne un debușeu la amândouă diplomele, în direcția cooperărilor sociale, unde spiritul ei de inițiativă și de organizare, talentul ei de a improviza speech-uri o slujise de minune. Ici conferenția, dincolo inspecta, îi plăcea să se agite, să-și impună voința, să fie mereu între oameni mulți, ca să le fie chiar indispensabilă, să schimbe locul, să vadă, să audă, să fie văzută și ascultată” (*ibid.*, p. 302). „Gesturile ei spontane de mila aproapelui, Nory le corecta pe dată prin autoironizare. (...) «Dau cui n-are... iau de la cine are!... (...) Binefacerile sunt un capital bine plasat pe riscuri... dar la dobândă...» Nory rezona despre sine ca despre alții, era o deprindere a ei să rezoneze și să-și bată joc.” (*id.*, p. 301)

Își exagera înălțimea proprie. În copilărie nu se credea copil, ci om mare.

„Printre alte apucături masculine, avea și pe aceea de a-și întrerupe des mersul pentru a perora (...) îi trebuia însă un ascultător pasiv, căci nu suferea contradicție” (*id.*, p. 299). Aspiră apa pe nas, ca un băiat, adoarme pe loc când merge la culcare (*id.*, p. 709). „Curiozitatea ei pentru tot ce privea feminitatea era cu atât mai mare, cu cât ea însăși era mai lipsită de feminitate.” (*id.*, p. 718).

O cunoaște, la unul din dispensarele unde mergea să-și manifeste activismul, pe Aneta Pascu, căreia îi oferă din când în când mese, prăjituri, pateuri. Observând expresia fizică a depresiei Anetei – „umerii milogi, încovoiați înainte” (*id.*, p. 337), îi pune întrebări ca să afle despre situația ei, dar Aneta, obișnuită să nu aibă încredere în mama ei și, prin extensie, în nici una dintre figurile feminine cu care avea de-a face, se laudă că totul merge bine în viața ei, mințind-o pe Nory. Menține relația cu Aneta, deoarece avea nevoie să se simtă admirată în acea perioadă, când era necesar să fie „demnă de sora ei” Dia (*id.*, p. 338).

„Originală în apucături (...) Un băiat greșit fată sau invers” (*id.*, p. 319), „nu cruța, nu-și mesteca vorbele: Ham! Ham! se dă cuțu la cuțu, făcea haz despre intrigi și răutăți. La ea nu se da cuțu, fiindcă știa să muște” (*id.*, p. 325). „Nory nu era frumoasă, nu era urâtă (...), nu se uita niciodată în oglindă” (*ibid.*, p. 325). În copilărie era urâtă. În *Străina* o găsim crezând despre sine că a fost urâtă toată viața.

Dia o credea rău crescută (*id.*, p. 343, 344). Nory crescuse liberă, la moșie, cu bunicii ei permisivi, ce o adorau așa cum se cuvenea unei fiice de boier, fiica stăpânului lor („sămânță boierească” (*id.*, p. 387)), și se lăsau învățați pe deget după bunul ei plac. Trânii, bunicii ei materni, ca și mama ei biologică, Cornelia, regretă că Nory s-a născut fată. Trânii cred că Nory ar fi fost recunoscută de tatăl ei, dacă ar fi fost băiat, iar Nory, răspunzându-le, se poartă pe placul lor, ca un băiat. Era, oricum, o tradiție în familia Trânilor să-și dorească copii de sex masculin. Singura interdicție pusă de Trâni era pătrunderea în zona unde Boierul Dinu și Cornelia trăiau ca un cuplu. Cornelia a alungat-o în mod constant pe Nory, nu a dorit ca ea să se nască, nu a alăptat-o și a dat-o altora să o crească. La această furie maternă, ce încerca în mod constant să o reducă la tăcere, Nory răspunde cu o agresivitate care provine din încrederea ei în sine (are atitudini obraznice față de mama ei: îi scoate limba, îi dă cu tifla). Oamenii din sat, știind cine este tatăl ei, îi arată respect lui Nory, întărindu-i stima de sine. Boierul Baldovin prefera, de asemenea, născuții de sex masculin, iar, pe deasupra, Dumnezeu îi dăduse lui Nory o moștenire și mai dificilă: soția legitimă a lui Baldovin, mama Diei, murise purtând în pântec un fiu. În aceste condiții, ea se vede în poziția de a trebui să-și asume rolul de fiu pentru tatăl ei.

Simpla naștere a lui Nory aducea în văzul tuturor relația extraconjugală, ascunsă, a boierului. La vârsta de șapte luni, Nory refuză să mai sugă de la doica, aleasă special pentru ea (controlată sanitar în prealabil, ntru că Nory era fiica boierului, o ființă nobilă). Boierul plătea Trânului o pensie lunară pentru Nory. Cum Cornelia nu voia nici să o atingă, boierul a hotărât să o educe pe Cornelia „spre nobleța de a fi mamă” (*id.*, p. 361), deși era mulțumit de „neschimbarea” Corneliei (*id.*, p. 360), tânăra mamă nu se transformase din punctul de vedere al atitudinii față de el (rămăsese „plăcută egoismului lui”). Născându-se „parcă din precauțiune sau din resentiment” (*id.*, p. 362), Nory „avea o fire pe cont propriu (...) privise pe cei din jur cu o strâmbătură de refuz; nu vrea să le semene” (*ibid.*, p. 362). Copil fiind, Nory era cam lacomă la mâncare.

Stătea pe lângă grădinarul ce îngrijea florile, le selecta pe cele bune și le scotea pe cele uscate. Nory găsea, revoltată, mereu flori bune ce, în opinia ei, nu trebuiau aruncate.

Norica avea voie să încalce pe calul Vifor, pe când mama ei, căreia îi zicea doar „conița”, nu făcea asta niciodată; Nory avea rochie albă, nu neagră ca mama ei. Cornelia era muștrată discret de tată că nu e o mamă bună pentru Nory și, odată, boierul i-a recomandat Noricăi să-i spună „mămița” conitei. La plecarea din cameră, Cornelia i-a șoptit un „marș!” la ureche copilei, iar Nory i-a răspuns pentru prima și ultima dată cu: „da, mămiță!” (*id.*, p. 427). Cornelia o numește pe Nory „fata *asta*” (*id.*, p. 425).

Norica voia să aibă un șorț mai frumos decât al Trânului. Trânul se întrerupea chiar dintr-o ceartă importantă cu alții pentru a răspunde unei întrebări adresate de Norica (*id.*, p. 388).

Norica a crescut ascunsă de privirile tuturor. Când venea cineva în vizită, Norica era obligată de Cornelia să se ascundă.

Nory a zăcut o singură dată în copilărie, de scarlatină, dar nu acasă la Trâni. Ea își amintește de acest moment ca de: „episodul ticălos al copilului nedorit trimis departe, părăsit în mâini străine și grosolane, de doică de mahala. Nu-și amintea de timpul acela decât o umbră vagă mișcând într-o curte de mahala” (*id.*, p. 835).

Nory fusese înscrisă în certificatul de naștere cu tată necunoscut, crezuse că Trânii sunt părinții ei adevărați. A devenit neînfricăată când a auzit că mama ei, Cornelia, era o fricoasă încă din copilărie. Singura ei teamă era aceea de a dormi în camera alăturată conitei, unde credea că poate fi gătită de conita care venise odată la ea și pe care o auzise spunând „mai bine îi gâtu de mici” (*id.*, p. 560). De atunci Nory încuia mereu ușa. La cererea boierului, Trânii o trimiteau periodic în vizite la conacul unde locuiau Cornelia și boierul Dinu. Norica se opunea, iar argatul și Trânul o țineau strâns de mână până i se înroșea pumnișorul, ca s-o oblige să meargă acolo. Și când se face mare, Nory simte că tot i-ar fi dat foc conacului: „Aceluia Nory i-ar fi dat foc și ar fi stat să admire cum arde, ca pe un spectacol foarte comic...” (*id.*, p. 345); când „se făcea vinovată cu ceva”, Nory o tachina pe Cornelia cu incendiul conacului, „locul iubirei cu Dinu al ei...” (*ibid.*, p. 345).

Cu timpul, dejunul „era plăcut numai când lua parte și boieru Dinu” (*id.*, p. 368).

Nory îi însoțea pe bunici la cimitir, unde îngrijeau florile. Când fetița își arată admirația pentru cei morți ce se aflau în compania unor flori așa de frumoase, Trâna se sperie de dorința ei (camuflată) de moarte și o aseamănă cu „păcatul” (*id.*, p. 388). Nory nu era niciodată bătută, Trâna „o lăsa în voia ei” (*id.*, p. 386), deși țipa la toată lumea, față de Nory, Trâna era supusă. Cu toate acestea, singura bătaie pe care a primit-o în viață a fost tot de la Trâna: pe la 14 ani, cum boierul se tot plângea de ea, că nu știe să meargă cu distincție, Nory a găsit în casă o „cutie cu praf roșu” (*id.*, p. 983) și și-a dat pe obraz cu puțin praf din acela; apoi, ostentativ, a mers la părinți să o vadă, mișcându-și șoldurile elegant. Toți s-au supărat cumplit, iar mâhnirea Trânului a durut-o cel mai mult pe Nory, „îi dase ideea năstrușnică a sinuciderii” (*ibid.*, p. 983). Trâna a bătut-o atunci, iar Nory n-a putut-o ierta niciodată; s-a suit pe cal cu intenția de a se sinucide; a căzut, dar nu a murit, a sângerat, dar era doar „stigmatul sângeros al pubertății” (*ibid.*, p. 983). Asocierea primei menstrue cu evenimentul acela „o umplea de dezgust”, iar această avalanșă a evenimentelor neplăcute, conjugate, o vedea „ca pe o pedeapsă dată ei anume de Dumnezeu” (*ibid.*, p. 983).

„Ea semăna cu Trânu și numai cu el... Nory își reconfirma o filiație după plac...” (*id.*, p. 918). Trâna era „pricepută în leacuri, pe vremuri leacurile le cercase ca să capete un băiat” (*id.*, p. 359). Cornelia însăși se plângea fățiș: „Altfel ar fi fost dacă era băiat!...” (*id.*, p. 372); în

copilărie mama ei o compara în silă cu o capră (*id.*, p. 383). (Nory a preferat să fie alăptată de o capră, nu de Cornelia și nici de doica aleasă cu atâta grijă.) După ce a născut-o pe Nory, Cornelia a făcut câteva avorturi: una dintre sarcinile întrerupte era cu un embrion de sex masculin.

Într-un timp, sportul favorit al copilăriei ei „fusesse să fure (...) de la Trâna ca să dăruiască țăranilor (...) Trâna o vindecase de furat spunându-i că poate să ia din casă tot ce vrea și să dea cui vrea fiindcă totul e al ei. O femeie fără carte și fără educație găsisse o metodă de care ar fi fost mândră chiar și pedagoga Madò!” (*id.*, p. 984). (Madò era guvernanta Diei).

La moartea Trânei, Nory îi vede pe părinții ei îmbrăcați în negru, ca pe niște „ciori înfipite pe balcon” (*id.*, p. 351).

După moartea bunicii, Cornelia o dă pe Nory la pension, la Pitar Moș (Nory îl percepe ca pe un orfelinat), iar acolo este tratată preferențial, din pricina faptului că era fiică de boier și părinții ei arătau o grijă financiară specială stabilimentului. Din acest motiv, în colectivul de fete, Nory câștigă popularitate. Printre orfanele de acolo, Nory se vede deasupra celorlalte, pe o altă treaptă.

La vârsta de 17 ani, Nory este recunoscută și acceptată în familia tatălui ei, de Dia, sora ei după tată, care dezvoltase un sentiment de inferioritate față de Nory referitor la lipsa diplomelor, la diferența dintre obiectele de studiu din școlile elvețiene urmate de ea (în comparație cu Nory). Dia era de asemenea marcată de doliul după guvernanta ce-i fusese ca o mamă. În ochii Diei, Nory, sora bastardă, era o fată studioasă, promițătoare. Încă de mică, boierul Dinu îi împrumuta cărți să citească. Boierul o umilea pe Cornelia în fața Noricăi: la un moment dat, a învățat-o cele mai noi și adecvate metode de educare a copilului, oprind-o de la violență în privința copilului. (*id.*, p. 557). Cornelia se înfuriase că Nory nu a ciocănit la ușă înainte de a intra, iar Nory, sătulă să fie tratată ca o musafiră nepoftită (încă de la stadiul de embrion), și-a insultat mama. Ea nu a reușit niciodată, nici măcar la vârsta de 34-36 de ani, să se lepede de obiceiul de a nu ciocăni la ușă, ca o „rău crescută” (*id.*, p. 565).

Dia este cea care îl încurajează și îl obligă pe tatăl lor să se căsătorească cu Cornelia. Pentru a scuti cheltuielile (nu din necesitatea de a fi o familie), Cornelia îi propune lui Nory să locuiască împreună cu ei, părinții ei. Nory, aproape majoră acum, refuză propunerea, refuză pensia oferită, în esență nerecunoscându-i de părinți în sinea ei (ca reacție la neacceptarea cu care fusese întâmpinată venirea ei pe lume). Ulterior devine absolventă de Universitate. „Mare lucru limbile! Cum ar fi putut-o prețui Dia dacă n-ar fi cunoscut limbile!...” (*id.*, p. 527). Dar nu le vorbea. Dia crede că, spre deosebire de ea, Nory are prea multă învățătură și prea puțină educație – în Elveția se insista pe educație, iar pe învățătură mai deloc. Căsătoria părinților lui

Nory a avut loc când boierul era bolnav, aproape de moarte, la ordinul Diei, „la epoca intrării ei [a lui Nory] în Universitate” (*id.*, p. 426)⁸⁶.

După ce a luat licența, se pregătea să ia doctoratul la Paris, iar boierul promisese să o ajute, „dar era silnic, greșos, la astfel de treburi” (*id.*, p. 406).

La vârsta de 34 de ani, Nory colaborează cu Ministerul Muncii, cu Primăria Municipiului de Verde și cu Asistența doamnelor asociate, pe strada Amzei (*id.*, p. 455). I se adresează mamei cu „*coană mare* (...) în răs, nu în glumă” (*id.* p. 377). Locuia cu Dia și cu Cornelia. După moartea boierului Dinu, Dia pierduse o parte din moșiile tatălui lor, nu dorise să lupte pentru ele. Nory avea ambiția să recupereze fosta avere deținută de tatăl lor. Își venera sora care era prea discretă și care o ținea la distanță, nepovestindu-i mai nimic din trecutul ei. Nory credea că Dia suferă mult, fiind a doua oară văduvă, dar nu cunoștea realitatea Diei. Nory descoperă, în timp, că este fiica biologică a unui om slab. Și Dia își considera tatăl ca pe un „minor” (*id.*, p. 522), un „*gosse de père*”⁸⁷ (*id.*, p. 538). Nory vorbește cu mama ei numai în zeflema. O privește ca pe o „roabă din amor” (*id.*, p. 428) ce și-a disprețuit inclusiv părinții. Dia voia să o cunoască pe Aneta (Pascu) și o invita la mese, din dorința de a o consola.

Nory vizitează familia doctorului Caro (alias Caruso, Titu Vasiliu), unde soția lui Caro, Madona (poreclită Sfinxul), îi dezvăluie lui Nory, într-un târziu, că suferă de hemofilie. Nory spune mai departe lui Caro – cu care era din studenție prietenă bună și pe care îl refuzase ca logodnic – taina Madonei. Nory simte o „solidaritate” feminină (*id.*, p. 808) cu Madona. Pentru Caro, „fratele” Nory era „un ins nostim, probabil de sex feminin” (*id.*, p. 390). Nory este nevoită să facă pe arbitru, pe moderatorul între cei doi soți.

Nory e căutată acasă de poliție, pentru a da detalii în legătură cu Aneta. Ca să o ajute să-și dovedească inocența, Nory o duce pe Aneta la Dr. Caro, să-i elibereze un certificat de atestare a virginității. Revoltată de comportamentul tulburat al Anetei, Nory merge la Lică, îl ia de guler, să investigheze ce s-a întâmplat. Apoi apare în scenă tatăl Anetei care o roagă să-i găzduiască fiica o perioadă, iar Nory acceptă. Nory îl trage la răspundere și pe Coti pentru Aneta. Sub pretextul de a o vizita pe Aneta, Coti intră în casa surorilor Baldovin. Nory vrea să găsească un logodnic pentru singuratica Dia și găsește că tânărul Coti ar fi nimerit. Dia se simte jignită de intruziunea acelei generozități de soră și, cum evalua alegerea drept nepotrivită, a evadat elegant din situație, remițându-l pe Coti lui Nory și afirmând că le dă celor doi binecuvântarea pentru a se logodi. Situația îi surprinde și îi face pe cei doi să se jeneze, dar, în cele din urmă, hotărâsc să meargă la munte (la Bușteni), măcar pentru o partidă de sex. Experiența dezvirginării se soldează cu eșec, iar Nory, pentru a doua oară în viața ei, zace la pat, cu vise delirante, cu febră, cu durere

⁸⁶ Nu e clar când moare Boier Dinu: la începutul studiilor lui Nory sau la sfârșitul lor, când voia să-și dea doctoratul.

⁸⁷ Un puștan, un băiețan (*trad.meu*).

în tot corpul, îngrijită, de data aceasta, de Cornelia. În visele-amintiri, Coti îi apare ca un pușcăriaș. Aneta, bolnavă, se sperie că a murit Nory și se autoacuză de moartea ei. După accidentul Anetei (la coborârea din tramvai), Nory o vizitează la spital și mijlocește ca Aneta să fie luată în îngrijire de Dr. Caro.

O vizitează și pe Elena la moșie, unde află că l-a chemat din Elveția pe Ghighi, pe care Nory îl cunoștea de mic. Este foarte impresionată de sinuciderea adolescentului Ghighi, crede că e singura care a înțeles ce fusese în sufletul lui și se consolează că nu va putea avea copii, din pricina malformației genetice pe care abia o descoperise (un hermafroditism). În urma eșecului sexual trăit la Bușteni, Nory începe să se simte vulnerabilă, nu mai poate înfrunta oamenii ca înainte.

Îl roagă pe Dr. Caro să o ajute pe Mika-Lé cu un avort.

Dia pleacă în Elveția, Cornelia, mama ei, fusese bolnavă. Nory, în calitate de avocat salariat al surorii ei, angajată în scopul recuperării moșiilor părintești, se mută la Gârla. Inițiativa de recuperare pornise de la Nory. Aici îl cunoaște pe Lisandru (zis și Băiatu), pe care îl ajută să devină învățător.

În romanul *Străina*, Nory suferă de migrenă, este permanent chinuită de un nou eșec pe plan sexual, de această dată în cadrul legal al căsătoriei cu Boier Grecu. Prin căsătoria cu vecinul ei, Nory recuperase Gârlele, moșiile părintești (cu sate cu tot). În contextul vieții ei la moșia Gârla, cea mai nouă glumă a ei devenise „crești copii pentru alții” (*Străina*, p. 23). Ajunsese să se îndoiască și de inteligența proprie, de unicul ei bun. Crede că fusese mereu (încă de mică) urâtă. Soțul ei, Boier Grecu, era un om minunat, un prieten bun, cu care se cunoștea din copilărie. Căsătoria lor dura deja de doi ani și Nory apreciază – ironic – succesul reputat prin această căsătorie, pe care alte persoane nu l-ar fi obținut.

Nory fusese geloasă pe Madò, guvernanta Diei. Pe Dia o percepe ca pe o „femeie desăvârșită” (*id.*, p. 35). Nu a îndrăznit să-i scrie Diei despre problema matrimonială ce o tortura. Nory o consideră pe sora ei îngâmfată și ezită să o invite la moșie, unde locuia ea acum, măritată cu Boier Grecu.

Nory avea o întăritură în talpa piciorului drept, spre deosebire de Aneta care avea o problemă asemănătoare, la piciorul stâng însă. Nory moare stupid, împiedicându-se de prag, alunecând, călcând strâmb, frângându-și coloana cervicală. Murise „ca o săgeată” (*id.*, p. 63), dintr-un pas greșit (căsătoria pe care o făcuse, crede soțul ei, Boier Grecu). Cei din jur au încercat să o salveze, dar totul a fost în zadar. Slujbele de pomenire sunt făcute de Băiatu. Nory se îndrăgostise de Băiatu, iar acesta o respinsese.

Ea înființase o cooperativă, unde se practica sericicultura, precum și câteva școli în satele baldovinești. Prin creșterea viermilor de mătase pe care o susținea Nory la cooperativă, autoarea

reia noțiunea de „viermuș” despre care vorbise în romanul *Fecioarele despletite*, cu referire la bastarzii în fașă ai fecioarelor despletite. Nory se autoproclamă „tutoarea viermușilor și a fecioarelor despletite!” (*Fecioarele despletite*, p. 466). Nory crede că îl poate ridica pe altă treaptă pe „viermuș” prin studiu, școală.

Diferența dintre Nory și Aneta – două personaje ce sunt prezentate în paralel – este dată de educație. Problema este cea a fondului peste care se suprapune școala. În cazul lui Nory predomină încrederea în sine, condiție *sine qua non* a succesului ei, spre deosebire de Aneta care are o stimă de sine scăzută. Nory identifică, drept trăsătură comună bastarzilor, minciuna. (Toți copiii nedoriți – Aneta, Mika-Lé, Lică – și chiar și ea se folosesc adesea de minciună.) Nory este bastardă pe plan social, dar are parte de iubirea bunicii care îi cultivă și îi dezvoltă stima de sine. Ceilalți sunt orfani de iubire, de stimă de sine, și nu părăsesc mizeria psihică, insuccesul, pierzându-se în inconștiența proprie.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Nory își alege profesia pe fondul revoltei contra nedreptății îndurate în copilărie. Studiază Dreptul. Succesul ei ca avocat poate fi explicat prin faptul că, în copilărie, s-a confruntat cu situații în care s-a văzut nevoită să medieze între două tabere adverse (părinții și bunicii ei), ce trebuiau împăcate și mulțumite în mod separat, cu diplomație.

Nory pornește în viață cu o identificare masculină, cu bunicul ei Trânu. Are un complex patern și un complex Diana, imprimat, involuntar, de tatăl ei, Boierul Dinu și de contraidentificarea cu Cornelia (nu voia să fie fricoasă sau incultă ca mama ei). Identificarea feminină i-a fost refuzată de toți membrii familiei prin preferința tuturor pentru băieți și prin dorința de a nu se reitera situația Corneliei. Moartea fiului nenăscut al lui Boier Dinu, anterioară nașterii lui Nory, transmite acesteia un sentiment de vinovăție că ea a supraviețuit; ca o reacție datorată acestei încărcări cu sentimentul de vinovăție (în inconștient), Nory manifestă ură pentru bărbați, dar și un comportament masculin. Ura pentru cei de sex masculin nu vine numai din ura pentru tatăl ce nu a recunoscut-o legal până pe patul de moarte, ci și din faptul că, nenăscându-se băiat, nu-și poate mulțumi părinții. Acești factori o motivează să facă în ciudă părinților ei și Trânei și să vrea să aibă o identificare feminină, inițial – modelul este însă Trâna. Toți îi confirmă identitatea feminină prin haine și port feminin, lăudând superioritatea ei față de Cornelia. Pe de altă parte, Nory este nevoită să manifeste un comportament masculin pentru a face pe plac frustrării tuturor de a nu avea un băiat – comportamentul acesta include aplecarea către studiu. Cititul era o ocupație specifică tatălui ei (Boier Dinu) care îi dădea și cărți. Opoziția cu Cornelia o obligă să extindă comportamentul masculin. La baza întregului ei comportament stă încrederea în sine construită de Trâni.

Competiția Corneliei cu Nory pentru Boierul Dinu o determină pe Nory să vrea să fie femeie, pentru a-l câștiga pe tatăl ei (ca o manifestare a complexului lui Oedip). Boier Dinu o confirmă ca femeie, superioară Corneliei, îi cere explicit să aibă mișcări feminine („mers distins”). Identificarea feminină îi este bulversată, derutată de bătaia Trânei și de supărarea tuturor, în special cea a Trânului, în momentul în care se fardează cu acel praf roșu.

Nory este permanent pusă de familia sa în confuzie de rol, de identitate sexuală (de identitate de gen).

Refuzul asumării identității oricărui sex [„prefera să nu aibă nici un sex, nici femeie, nici bărbat” (*Rădăcini*, p. 798)] s-a concretizat în androginismul fizic. Nory știa încă din viața intrauterină cum stau lucrurile în această familie (precept frecvent vehiculat în psihanaliză).

Bătaia Trânei și supărarea Trânului, echivalente cu respingerea identității feminine, o determină să încerce să se sinucidă. Anterior supraviețuise, ca și Ghihi, „gâtuirii” părintești. Dorința de moarte (instinctul morții) pândește din fundal și ia forma unei reprimări a afectivității: cei din jur credeau despre copila Nory că are creier, dar inimă nu („S-a făcut mintoasă, dar e fără inimă!» o judecau la bucătărie...”, *Rădăcini*, p. 369).

Dumnezeu, în chipul menstruației⁸⁸ declanșate în sincronitate cu evenimentul respingerii externe a identității ei feminine, vine cu un mesaj opus celui al părinților, reîntărind confuzia de rol. O altă consecință a acelui eveniment nefericit pentru Nory a fost refuzarea relației sexuale cu un bărbat și a căsătoriei. Recunoașterea legală prea târzie a filiației (echivalentă cu o respingere) și lipsa frumuseții fizice (în percepția ei) sunt factori determinanți ce contribuie la negarea căsătoriei.

Evenimentul nefericit (mai sus amintit) pare echivalent cu o castrare – Nory dorise să-l cucerească pe tatăl ei, pe un vecin, dar tatăl era oricum cucerit din moment ce o umilea mereu pe Cornelia în fața ei.

Independența, ambiția și voința lui Nory, deși au fost dezvoltate de Trâni prin educația pe care i-au dat-o și prin venerația pe care i-au arătat-o, se cristalizează ca o defulare a trăsăturilor reprimite sau nemanifestate de părinții ei: lipsa de voință, timiditatea și dependența, slăbiciunea lor.

Inconștientul lui Nory a știut să o programeze pe aceasta la un temperament cu predominanță a funcțiilor gândire și intuiție. Bunicii și boierul, de asemenea, prin educație, au stimulat la ea manifestarea acestor funcții ale psihicului, cu predilecție.

Singura care intervine pentru a o determina pe Nory să facă o alegere de identitate feminină este Dia. Ea îi apare lui Nory, la adolescență, ca un ideal de femeie, bine intenționată,

⁸⁸ Declanșarea primei menstruații apare la Hortensia Papadat-Bengescu și în nuvelele *Sânge* și *Fetița*, pentru a marca trecerea într-o nouă etapă a vieții, dincolo de castrare, dincolo de pierderea simbolică, în sensul maturizării personajelor.

cu principii și etică, echilibrată, victimă a destinului ingrât: rămasă văduvă în două rânduri, orfană de mamă, tot de două ori (își pierde mama naturală și pe Madò, guvernanta).

Nory a studiat cu pasiune, din complex de inferioritate supracompensat, pentru a-și construi o identitate ce îi fusese confiscată pe nedrept. Nedreptatea îi induce un justițiarism precoce, cristalizat în „haiducism” în copilărie și în studiile de Drept la vârsta adultă. Invidia pe Dia și același complex de inferioritate au făcut-o să amâne studiile de Drept și să dea întâietate celor de limbi străine, pentru a o egala pe Dia, cea care, spre deosebire de ea, avea o existență în deplină legalitate. Aceeași dorință de a fi recunoscută ca egală a Diei o face să lupte pentru recuperarea moșiilor părintești, regretate de Dia. Dorința îi era stimulată de Dia însăși care avea nevoie să educe pe cineva, luând locul lui Madò a ei cea moartă în acel moment; Dia moștenește însă și complexul de superioritate al mamei ei biologice cu care se identifica.

Aceeași supracompensare a inferiorității date de condiția de bastard a făcut-o să devină mentor, să construiască școli, să îi salveze pe alții aflați în inferioritate. Supracompensarea inferiorității ia în cazul ei o aparență de complex de superioritate și complex al salvatorului concretizate în supraevaluarea forțelor proprii, a înălțimii proprii, în intervenții indiscrete și intruzive în viața altora (își asumă problemele altora, de ex. Diei vrea să-i găsească un logodnic etc.), în mascarea depresiei și anxietății prin bravadă și (auto)ironie. Această „superioritate” este sancționată prin lovirea cu capul de pragul de sus, aducătoare de moarte.

Nory este dezamăgită de Dia și se re-identifică cu Trânu la vârsta când alege să încerce sexul cu Tică Pascu. Motivația hotărârii sale stă și în neputința cu care asistă la mărturisirea dramei personale a Madonei. Insuccesul actului sexual și descoperirea macabră a hermafroditismului îi clatină zdravăn încrederea în sine. Dezamăgirea în legătură cu Dia, care nu o accepta ca atare și voia să o transforme, să o îmbunătățească, contribuie la re-activarea sentimentului de părăsire, exacerbându-i anxietatea de abandon. La vârsta de 4 ani învinsese scarlatina ce îi reiterase anxietatea de abandon din viața intrauterină.

Moartea lui Ghighi – pe care simte că doar ea îl înțelege – o determină să încerce să salveze nu doar femeii, ci și băieții. Vechea ei experiență în repurtarea de victorii consecutive o face să stabilească o relație cu mai tânărul Lisandru pe care îl îndrumă să ajungă învățător (trimitere la Complexul Fedra). Respingerea în plan erotic din partea lui Lisandru și căsătoria cu Boier Grecu, soldată tot cu eșec sexual, distrug complet stima de sine a personajului. Nory ajunge să nu-și mai recunoască unicul ateu pe care-l avusese vreodată, inteligența. Ea nu acceptă această înfrângere, deoarece situația o pune în identificare inconștientă cu evenimentul de la vârsta de 14 ani – când i s-a refuzat identitatea feminină, iar, pentru ea, lipsa identității a dus la tentativa de sinucidere. Ca și la Ghighi (moartea prin spânzurare nu se datorează în primul rând

sufocării, ci dislocării vertebrelor), frângerea gâtului este cauzatoare de moarte – cei nedoriți sunt gătuiți în opera Hortensiei Papadat-Bengescu⁸⁹.

„Ea, mai ales, venise pe lume mai singură... căzuse dintr-un pântec ce nu dorise a o purta... Simțea nevoia de muncă, de orice dovadă sieși că poate trăi iar singură... mai singură mult ca înainte!...” (*Rădăcini*, p. 877).

Încearcă să-și ridice moralul, ca altădată, prin expunerea succesului de a se fi măritat la vârsta ei, dar se simte singură, abandonată, trădată și nu mai are motivații pentru care să lupte: în copilărie, motivația fusese Boierul Dinu (recunoașterea filiației), în adolescență Dia (studiile), la vârsta adultă Dia (moșiile) și căsătoria. Mama Cornelia fusese întotdeauna o victorie ușoară, facilitată de tot restul familiei. (Boier Dinu, Dia, în chip de motivație, sunt semnificanți ai lui Nory, în concepția lacaniană). În cele din urmă, când ajunge la etapa căsătoriei și lucrurile nu funcționează, toate se dovedesc dezamăgiri pentru ea. Temperamentul ei înăscut de militantă, rămas neschimbat odată cu trecerea anilor, este cel ce îi împlinește dorința (inconștientă) de moarte. Nory luptă prea mult, luptă fără oprire, fără limită, nu știe să se dea bătută, iar pragul îi spune că e timpul să se oprească, pentru că e inutil. Urcă pe culmi prea sus, ca o capră, crește cu lapte de capră, sare fără astâmpăr ca o capră, suferă de hermafroditism ca o capră.

Prozatoarea pune hermafroditismul lui Nory în legătură cu antecesorii gemeni din linia tatălui ei⁹⁰. Pentru Hortensia Papadat-Bengescu, gemenii reflectă „trupul sufletesc” al schizoidiei provocate de respingerea maternă pentru embrionul în formare. Dacă la Sia, respingerea maternă a embrionului a dus la splitarea monozigotului în două fete gemene (din care una s-a resorbit în cealaltă, ducând la organe duble – calea vaginală dublă a Siei), la Nory a dus la o fată și un băiat gemeni (care prin resorbire au dat un hermafrodit – pe Nory). În ambele cazuri (Sia și Nory) este vorba de gemeni resorbiți și ereditari pe linie paternă.

Respingerea este marca existenței lui Nory și ceea ce ea nu poate accepta până la sfârșitul vieții: de aceea luptă să se impună, să se facă acceptată de părinții biologici, într-un mod intruziv chiar (dând buzna în viața lor). Nory a luptat să-și afirme existența cu o energie invers proporțională cu măsura refuzului și a respingerii administrate. Cât timp a reușit să își impună existența, atât a trăit. Când i s-a refuzat, după atâta luptă zadarnică, s-a retras din viață. Buzna a intrat în viață, buzna a plecat din viață! (lovindu-se de pragul ușii...)

Castrarea intervine la Nory, ca și la Aneta, deoarece ambele personaje consideră că sunt private, de către mamă, de accesul la putere, la masculinitate, la tată; mama este depreciață (la Nory, Cornelia e depreciață de toți în favoarea lui Nory, iar, la Aneta, mama este depreciață de Niță), Nory nu renunță la activitatea falică, Aneta nu vrea să părăsească Bucureștiul sau ideea de

⁸⁹ A se vedea și cazurile Ghighi și Aneta Pascu.

⁹⁰ Trânii îi spun lui Nory de gemenii din familia tatălui ei când merg la cimitir și văd respectivele cruci.

logodnic, ambele nu vor să devină supuse/castrate. Dacă Nory nu i-ar fi avut pe Trâni care să-i construiască o stimă de sine solidă, Nory ar fi fost o altă Aneta Pascu. (Pe de altă parte, Aneta nu are un model de femeie studioasă în familie, așa cum Nory o are pe Dia.) Lipsa de iubire a părinților (lipsa de iubire a mamei în special) a provocat în ambele cazuri rebeliune, nesupunere față de ordinea simbolică/Numele Tatălui. Activismul feminist reprezintă extensia acestei insubordonări, precum și dorința lui Nory de a repara nedreptatea suferită de mama ei. Relația lui Nory cu părinții biologici este proiectată asupra lui Dumnezeu și asupra instituțiilor religioase („Era dușmana institutelor religioase...” (*Fecioarele despletite*, p. 438).

Lupta ei pentru supraviețuire, lupta cu moartea a încetat când pulsiunea Erosului nu și-a găsit concretizarea. A câștigat Thanatos. Ca și Mika-Lé, care voia chiar să fie mințită, pentru a trăi iluzia iubirii, ca și Aneta Pascu, ce căuta obsesiv un iubit pe străzile Bucureștiului, Nory înțelege neconcretizarea sexului prin înfrângerea lui Eros, respectiv, victoria lui Thanatos în ființa ei. Depresia lui Nory este o ilustrare a stadiului oralo-falic în care ablactația mamei ei, Cornelia (refuzul ei de a o alăpta), o fixase inițial, după naștere. În prima parte a vieții, Nory reușește să depășească stadiul oral, iar în etapa finală, prin căsătorie, este forțată să regreseze la punctul de pornire (la stadiul de victimă). În depresie abisală – ajunsese să se îndoiască de propria-i inteligență –, Nory făcea haz și acum, din obișnuința ei de o viață întreagă, așa cum răsese și la înmormântarea Trânei, așa cum era mereu veselă între pereții triști ai „orfelinatului”; dar ca și ceilalți, Trâna se ducea, frumos, sub trandafiri Marechal Niel. Nory era născută din flori doar (v. *Rădăcini*, pp. 1058-1059).

Încă din naștere, lui Nory i se refuză iubirea în cuplu, ca și Mikăi-Lé (pe care tot Norica o chema; ea are parte de sex, nu de iubire). Lenora are parte de iubire și de sex, dar și de viol, iar pentru terapie i se administrează tot lipsa de iubire (în dimensiune sexuală: Dr. Walter s-a căsătorit cu ea și nu avea relații sexuale cu ea). Iată trei modalități de tratare a problematicii iubirii, aduse în atenție de Hortensia Papadat-Bengescu cu trimitere la personajul Nora, al lui Ibsen. Cele trei Nore ale prozatoarei noastre par o bandă a lui Mobius în care, pe una din laturi, se află Lenora, ca agresor (narcisică și distrugătoare a celor din jurul ei), pe altă latură, Mika-Lé, ca victimă (o sinucigașă), iar Nory, pe cea de-a treia latură, ca salvator (salvează femeile la „Asistența femeii”, pe copiii acestora, înființează școli pentru „viermuși”, pe Ghighi îl înțelege cel mai bine, lui Lisandru îi dă un sens în viață ș.a.).

Conform tipologiei lui Otto Rank, Nory cristalizează stadiul suprem al artistului prin depășirea stadiilor de tip adaptat și tip nevrotic și, mai ales, prin transformarea pe care o aduce în lume: creează oameni noi, sănătoși, învingători (Lisandru) – transformă viermii în fluturi de mătase, întemeiază școli, dezvoltă capacitatea de înțelege realitatea psihică la un nivel profund, inaccesibil majorității.

SIA – personaj ce apare în romanul *Concert din muzică de Bach* din ciclul Hallipilor.

Fiica bastardă a Doctoriței Lina și a lui Lică Trubadurul, vărul acesteia de gradul al II-lea. Născută pe când Lina era studentă la Medicină, iar Lică avea 19 ani. Buna Lina a ales să nu-și sacrifice cariera și a rugat pe pierde-vară de Lică să se ocupe de creșterea copilei. Acesta a dat fata unei moașe, Moșica Mari, care i-a găsit copilei o doică și ulterior a crescut-o pe Sia. Copila a crescut printre oameni ce o ocărau pe mama ei biologică. Lică însuși „avea totdeauna gata, la ocazie, un cuvânt de ocară pentru mama Siei” (*Concert din muzică de Bach*, în Papadat-Bengescu, vol. I, 2012, p. 642). La vârsta de șase ani, fata a fost mutată de la doică, la o precupeață. Apoi a început o viață de orfan nomad care se muta din casă în casă, la admiratoarele lui Lică. Când Sia a împlinit vârsta de 10 ani, Lică, observând că îl face de râs cu hainele ei proaste, a început să o viziteze des pe Lina și să-i ceară bani pentru Sia; Lina a contribuit astfel financiar la creșterea Siei, refuzând totuși să o vadă. Nimeni nu i-a menționat Siei faptul că mama sa biologică a întreținut-o financiar și, chiar dacă i-ar fi spus asta, toți aveau doar jigniri, inclusiv pentru Sia.

Apoi Sia este cazată la directoarea școlii, care îl plăcea pe Lică. Când directoarea s-a arătat nemulțumită de comportamentul Siei, Lică a întrerupt relația cu aceasta și a luat-o pe Sia pe ascuns de aici.

Cum fata se făcuse mare și Lică nu mai dorea să o aibă sub ocrotire, a adus-o pe Sia la Lina acasă, care tocmai avea nevoie de o infirmieră pentru soțul ei, profesorul doctor Rim. Cât a stat la Lina, Lică a vizitat-o periodic, dar când a început relația cu prințesa Ada Razu, a privat-o pe Sia de scurtele lor întâlniri obișnuite.

Sia a crescut neavând nici un model feminin, relaționând cu mulțimea de amante ale lui Lică. Pe aceste amante le ura deoarece ea era scoasă din cameră când Lică practica întâlnirile respective. Lică o purta cu el pe stradă pentru a părea un om responsabil: „gradele, așa de numeroase în armată, nu-l mai opresc pe fiecare motiv; sau pentru că fata îl servea de pretext ca să scape de o întâlnire ce nu-i convenea; sau fiindcă nu avea în ziua aceea nimic mai bun de făcut” (*id.*, p. 643). Folosită după interesul fiecărei persoane cu care interacționa, bătută atât de crescătorele sale, cât și de Lică, Sia nu a înțeles motivele nici unei etici care, oricum, nu i-a fost explicată de nimeni și a trebuit să se supună orbește celui mai puternic decât ea.

Prin urmare, când a fost pusă să muncească de către directoarea școlii și, ulterior de Dr. Lina, ca infirmieră, de asemenea s-a simțit folosită. Toata lumea vrea ceva de la ea, drept pentru care ea le opune tuturor o așa-numită lene. Lică o salvează de directoare, mutând-o de acolo.

Sia chiar târa un picior, iar Lică: „O arătase unui doctor ce-i spusese că n-are nimic alt decât că stângul e mai leneș” (*id.*, p. 650); „când se întâmpla să cadă, se scula de jos anevoie, când ședea pe o parte, greu se întorcea pe cealaltă”. (*id.*, p. 725).

Fizic, arăta ca o matahală: „matahala de față a lui Lică” (*id.*, p. 798), „fata trunchioasă” (*id.*, p. 638). Are încrustată pe figură „o silă permanentă” (*id.*, p. 627).

Acasă la Lina, Dr. Rim îi face avansuri, neștiind că este fiica Linei; dar și după ce află, își continuă demersurile, renunțând numai după ce Sia se mută la gemenii Hallipa. El o vede ca pe o „fecioară înăsprită”, „fecioară învrăjbită” (*id.*, p. 722), „fecioară tare” (*id.*, p. 747), „fecioară ciudată” (*id.*, p. 750). Pentru el erau o enigmă fecioarele (*id.*, p. 749): nu putuse să o seducă nici cu minciuni.

Salariul de infirmieră merge tot la Lică. Încă de mică îi înapoiază lui Lică rarele monede pe care le primește de la el. O interesează afacerile financiare ale tatălui ei, iar șederea la Lina o acceptă tot din acest motiv: trebuia să mențină activă iubirea lui Lică pentru ea.

Când Lică încetează să o mai viziteze sau să-i mai dea vreo veste, Sia devine nervoasă și nu se mai sinchisește de felul cum trebuie să se poarte cu gazdele sale. Lică o vizitează o ultimă oară și o părăsește rapid după ce o admonestează cu privire la comportamentul ei față de familia de oameni „distingiți” (*id.*, p. 724). Drept pedeapsă pentru abandon, Sia îl amenință că va ceda insistențelor lui Rim. Ea nu cedase nici unui bărbat până atunci doar pentru a câștiga și păstra iubirea tatălui ei, Lică. La rândul său, Lică a calmat-o cu o invitație la noua sa casă, cu mențiunea că ea va trebui să aștepte să vină el să o ia. Încercase, ce-i drept, să-i spună Adei că Sia este fiica lui, dar Ada înăbușise în fașă orice posibilă acceptare a vreunei fiice a lui Lică.

Aflând de la servitoare despre relația ce era pe cale a se concretiza, Lina hotărăște să dezvăluie Siei relația lor de maternitate-filiație, arătându-i certificatul de naștere ce sta ascuns într-o casetă; această casetă tentase pe Sia, deoarece părea o casetă de valori. Ulterior Lina i-a dezvăluit și soțului ei secretul, sperând să obțină alungarea fetei din casă. Luat prin surprindere, dar nevrând să pară parte vătămată, Rim se prefacă a fi știut de relația materno-filială și se opune alungării fetei din casa lor, doar pentru a nu-i îndeplini dorința soției și pentru a o umili și mai mult. Prinzând un moment când Rim era plecat, Lina însă trimite fata înapoi, „de unde a venit” (*id.*, p. 798). Sia, inițial, se duce să-l caute pe Lică. Cineva o ia drept una din amantele părăsite de Lică. Sia se retrage și se duce să-l caute pe Rim; negăsindu-l nici pe acesta, ajunge să locuiască la gemenii Hallipa. Cu aceștia începe o relație de conviețuire ce duce la o sarcină. Sia merge singură la o moașă ordinară să scape de copilul nedorit. Moașa nu reușește să efectueze operația corespunzător din cauza conformației bivaginale a Siei. Totul se soldează cu septicemie. Un profesor, la rugămintea colegului său, Dr. Rim, reia operația. Inutil. Sia decedează. Nici pe patul de moarte Sia nu dorește nimic pentru ea însăși, refuză să îl cheme pe Lică, nedorind să-i

facă neplăceri sau să aducă impedimente noii și marii șanse pe care o avea acum Lică de a urca pe scara socială, tocmai în politică, mulțumită prințesei Ada. Lică se mulțumește să o învinovățească pe Lina pentru situația finală a Siei, neperturbându-și însă planul de ascensiune, respectiv, necompromițându-se și nederanjându-se să o vadă pe Sia nici măcar pe patul de moarte. Soluționează totuși, de la distanță, spitalizarea Siei. Lina refuză cu îndârjire să se ocupe de Sia. Moșica Mari, care iubea pe Lică, o veghează pe Sia în spital, tot ea, care veghease asupra ei și când fusese copilă.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Lică e unicul părinte ce o recunoaște și cu care relaționează, în ciuda abandonurilor dese ce i le aplică: „de câte ori nu plecase (...), lăsând-o speriată și ursuză” (*id.*, p. 726). Sia încearcă inițial o identificare masculină, pentru a-l cuceri pe părintele iubit. „Încerca să-și arate încăpățânarea” (*id.*, p. 645) sau avea adesea un „râs gros” (*id.*, p. 644) pe care, însă, Lică îl sancționa mereu cu o lovitură. Oglinda femeilor străine, cu care crește, îi spune despre sine că este fiica unei femei rele, imorale, ca și majoritatea femeilor cu care avea de-a face Lică și pe care Lică le folosea pentru „combinațiile” sale financiare. Sia mânca bătaie de la femeile ce o creșteau. Dacă Lică nu acceptă ca Sia să fie imorală, combinațiile financiare sunt însă un punct de interes acceptat de Lică pentru Sia. Treptat, Sia trebuie să tolereze faptul că este femeie, dat fiind că tatăl ei o iubește, deși era femeie și o preferă tuturor celorlalte. Lică însuși are un complex matern, Don Juan, care îl face să iubească feminitatea. Aceasta era dorința tatălui ei (a *Celuialt* în terminologia lacaniană) pentru ea. Ea învață „că el e stăpânul binelui și al răului”. (*id.*, p. 644). De aici îi venise puterea de a se fi bătut cândva cu pumnii cu un bărbat care atentase asupra ei.

Atât timp cât ține legătura cu tatăl ei, Sia se poziționează ca semnificat al semnificantului Lică (*apud* Lacan). Situația nouă, mutarea la gemeni, o face să-și transfere poziția de subordonat al dorințelor Celuilalt către aceștia. De aceea se duce din proprie inițiativă să facă avortul, pentru a nu îi deranja, știind că aceasta este și dorința lor. Nici pe patul de moarte nu îi compromite; ar fi putut să dezvăluie că ei sunt părinții embrionului avortat.

Faptul că nici o femeie, începând cu propria ei mamă, nu o confirmase⁹¹ ca fiică/femeie, ci, dimpotrivă, toate o respinseseră cu cruzime, a determinat-o să nu accepte, la rândul ei, sarcina apărută, cu toate că aceasta era prima ei sarcină.

În linia scenariilor parentale narcisice, Sia face ce ar fi vrut/trebit Lina să facă cu ea (să o fi avortat), în loc să o arunce în acea lume care provocase în sufletul copilei doar emoții majoritar negative. O atitudine asemănătoare va avea personajul Ina din romanul *Străina*.

⁹¹ A confirma, termen psihanalitic pus în relație cu formarea unei identități prin încurajare și întărire a unui comportament manifestat de un individ (n.m.).

Deși Sia avusese de la „frumușelele” lui Lică o „colecție de cămășuțe naționale de toate mărimile, lucrate” (*id.*, p. 152) chiar de ele, singura dovadă stabilă de bunătate feminină o întâlnise la moșica Mari care, de asemenea, îl slujea pe Lică, însă cu o fidelitate nesfârșită. Mari pare a fi modelul Siei de iubire credincioasă pentru bărbatul care o abandonează neconținut și care se întoarce la ea de câte ori consideră el convenabil.

Crescând printre femeile acelea din popor, Sia preia de la ele o tendință de a exagera lucrurile: „nevoie poporană de a mări și denatura lucrurile” (*id.*, p. 160). Ursuzenia și impolitețea ei provin din mediul acela, precum și din revolta ei de a se opune legilor acestei lumi ce nu o acceptă, ci o respinge. La fel și acceptarea unei relații de concubinaj; la aceasta a contribuit și identificarea cu mama sa rea și imorală, care a născut-o fără a fi căsătorită. Această din urmă identificare a intervenit după ce a cunoscut-o pe mama sa biologică, Lina, cu care seamănă fizic. Sia nu seamănă fizic cu „frumușelele” lui Lică. După ce Lică i-a spus că mama biologică îi dă bani, pentru creșterea ei, în Sia s-a produs o identificare inconștientă cu Lina, în sensul de a se lăsa exploatată, de a da bani, mâncare lui Lică (îi dădea leafa ei, îi înapoia monedele primite de la el, se ruga cu ardoare ca el să câștige la „tranzacțiile” bănești la care asista și ea). Respingând conștient identificarea cu mama biologică, Sia nu este interesată de școală, dar aceasta se datorează probabil și depresiei, întrucât Lică o abandonase pe durata războiului.

Modelul pentru o relație heterosexuală vine din obișnuința de a fi văzut „bărbații la un loc cu femeile” (*id.*, p. 654). Inconștient împlinește gândul mamei sale biologice de a forma un cuplu cu (unul din) gemenii Hallipa.

Conform clasificării jungiene, Sia pare tipul sentiment – intuiție introvertită, prin iubirea atât de atașată pentru tatăl ei. Funcția sentiment este o funcție rațională, ca și gândirea. Mediul în care a crescut, abandonurile dese, sperieturile, tratamentul rău primit de la ceilalți i-au exacerbat latura emoțională.

Unii ar putea suspecta o tendință oedipiană (complex Electra) la Sia dacă iau în considerație gândul ei de a accepta avansurile lui Rim, care era soțul mamei sale biologice, Lina. Dar iubirea pentru tatăl ei a fost mai puternică: ea a vorbit urât cu Dr. Rim chiar și când avea febră 40° de grade. Decesul Siei pare să împlinească, încă o dată, alegoric, dorința aparentă a lui Lică de a nu fi incomodat, în ascensiunea sa, de către „săraca” Sia (*id.*, p. 752). Tatăl ei este singurul pentru care a avut motiv să lupte să trăiască încă din copilărie și l-a pierdut și pe el. Ea, care avea un fizic atât de puternic.

Sia este un exemplu de femeie asaltată și obligată să-și vândă virtutea în ciuda principiilor ei. Alungată a doua oară de mama ei, abandonată definitiv și de tatăl ei, a reușit să scape de asalturile Dr. Rim, dar a trebuit să cedeze salvatorilor gemeni Hallipa, pentru a-și plăti șederea în locuința lor. Neavând mijloacele de a trăi independent, a cedat gemenilor care păreau,

cel puțin teoretic, o partidă mai potrivită pentru ea decât Dr. Rim. În dependența ei față de un bărbat, Sia se sacrifică pe sine cu prețul vieții. Nu cochetează cu nimeni pentru că aceasta este voința tatălui ei, se supune orbește și cu iubire față de stăpânul de care depinde viața ei. Bărbații – cel cu care s-a bătut, Rim și, cu succes, doar gemenii Hallipa – ce au atentat la ea, o știau orfană, fără protecție.

Sia este un exemplu atipic de bastard crescut de tatăl biologic, de toți și de nimeni, unde mama total absentă este cea care contribuie financiar la creșterea sa. Pare a fi rațională datorită influenței pe care tatăl ei a avut-o în educația ei, dar în primul rând datorită sentimentelor pentru acesta. Dar sucombă condiției fizice de femeie. De asemenea, devine ursuză, mizantropă deoarece se simte deranjantă, în plus pentru cei din jur, se află mereu în mijlocul unor oameni ce nu o iubesc și de la care nu are cum să învețe iubirea.

Cu acest personaj, autoarea a dorit să illustreze lipsa de independență a femeii. Dependența sa, la nivel emoțional și material, de alții o poate duce pe femeie chiar la pierderea vieții. Deși a căutat să se descurce singură, să lupte, trupul fizic a trădat-o.

Când lucra ca infirmieră, Sia l-a rugat pe Lică să se ocupe de Mika-Lé care comisese o tentativă de suicid. Compasiunea ei pentru Mika-Lé trădează faptul că Sia își regăsește afinități cu acest personaj, perceput, ca și ea, negativ de cei din jur, nedreptățit, împins la moarte.

Personajul Sia este prefigurat de personajul Dorina, fiica voinică, bastardă, a moașei din romanul *Balaurul*. Atât Sia, cât și Dorina se nasc dolofane, prin opoziție cu fragilele Mika-Lé, Aneta etc., pentru a compensa faptul că nu sunt dorite pe lume de către mame. Slăbuțele, tot nedorite, au încercat să se ascundă, să crească puțin.⁹²

SIMONA. Personaj principal al piesei de teatru *Povârnișul*, intitulată ulterior *A căzut o stea*. Ea este soția avocatului Radu Demir și, ulterior, a armatorului bogat Ian Balli.

Soțul Simonei, Demir, se află într-un impas financiar și, pentru a depăși această problemă, dă o petrecere unde speră să se folosească de farmecele Simonei ca să obțină bani de la Ian Balli, armatorul bogat îndrăgostit de Simona. Demir își ia față de Simona un aer superior, îi impută, pe nedrept, setea de lux, în realitate încearcă de fapt să o facă să se simtă vinovată de situația lui financiară și astfel să o determine să se lase manipulată în direcția dorită de el. Simona nu este de acord cu lipsa de etică a lui Demir: „în prietenie e delicat să amesteci banii” (Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. V, 1988, p. 31), spune ea. Văzând că Simona nu e de acord să-i facă jocul, Demir plusează cu încă o acuzație și mai gravă: că Ian Balli i-ar fi făcut curte Simonei. Simona, în replică, îi opune argumentul că, dacă el ar crede că Ian i-a făcut curte, nu i-ar cere bani și servicii acestuia. La petrecere, Simona își întrerupe soțul în timpul conversației,

⁹² Aceste explicații sunt furnizate de Hortensia Papadat-Bengescu în romanul *Balaurul*.

mai exact, în momentul în care Demir îi cerea bani lui Balli. Demir reacționează violent, gonind-o pe Simona din viața lui.

Ian Balli o iubește pe Simona și vrea să o ia de soție, dar Matilda (o femeie care urmărea să se căsătorească cu Ian Balli) intervine pentru a o împiedica pe Simona să îl accepte pe Ian. Balli o demască pe Matilda, arătându-i Simonei că odraslele Matildei nu-i aparțin lui, ci altui bărbat, pe nume Verzea.

Simona divorțează de Radu Demir și obține în urma divorțului custodia fiicei lor Mietta. Acceptă apoi cererea în căsătorie a lui Ian Balli. Atitudinea lui Ian este plină de iubire și solicitudine: el vrea să împlinească toate dorințele Simonei și ale Miettei; îi cumpără Simonei un iaht pe care îl numește tot „Simona”.

Simona nu este însă fericită, este „bolnavă de suflet”: „cu mine e altceva... Ar fi trebuit să nu se fi *întâmpilat*” (*id.*, 1988, p. 76); „Sunt un monstru, nu-mi iubesc fata! (...)/ Să nu-mi pese unde sunt... cu cine. Să-mi fie de ajuns c-o am pe ea... Încolo nimic. (...)/ Nu așa, doică, că fata e iubită, îngrijită? Că nu are nevoie de nimeni... De mine. Eu sunt bolnavă” (*id.*, p. 80). Simona o întreabă pe doică de ce nu poate iubi pe nimeni. Mietta seamănă cu tatăl ei biologic și ar vrea să aibă ea însăși un „canot”⁹³ ca al mamei ei. Mietta desprinde vasul de țarm, iar Simona se duce să îl recupereze cu orice preț, deoarece vrea numai acel vas, și nu altul. În încercarea ei de recuperare a vasului, din cauza unei furtuni, Simona moare.

Ian o alintă „Monetta” (*id.*, p. 83) sau „Mona” (*id.*, p. 85). Simona este percepută ca un fel de Mona Lisa lui Da Vinci, cea cu surâs enigmatic (*id.*, p. 73). Comparația face trimitere la personajul Madona din romanul *Rădăcini*. Simona mărturisește că este „copil de văduv” (*id.*, p. 92) (n-a avut mamă și tatăl a crescut-o singur). Simona este mândră că nu l-a iubit pe Demir care „s-a dovedit a fi un ins vulgar sufletește” (*id.*, p. 70) și își descrie nevroza astfel: „Cu toată lumina, la ora lupului... lupului care urlă în noi... Tot se strecoară noaptea în noi. Mie mi-a plăcut întotdeauna înseratul.” (*id.*, p. 86); „Să fii sluga convențiilor!... (...) Știi dumneata care e fericirea? Să fii bogat... Libertatea? Să fii... Aș! Arată-mi un om liber, unul care să nu fie rob a ceva... a cuiva... sau al propriei sale prostii.” (*id.*, p. 75). Georgie, un admirator, o descrie pe Simona ca fiind „neliniștită, dezorientată. (...) Femeia pe care am cunoscut-o așa de... cuminte... prea cuminte.” (*id.*, p. 71).

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

În textul intitulat „Autobiografie”⁹⁴, publicat în 1937, Hortensia Papadat-Bengescu povestește că a citit într-o revistă medicală „un articol de injurie violentă pentru Femeie – principal” (Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzei*, 1988, p. 20) și că acest lucru revoltător a

⁹³ Barcă, iaht.

⁹⁴ A se vedea Papadat-Bengescu, „Autobiografie”, în „Adevărul literar și artistic”, An XVIII, seria a III-a, nr. 866, 11 iulie 1937, pp. 5-7.

determinat-o să scrie piesa de teatru *Povârnișul* (ulterior intitulată *A căzut o stea*), care o are pe Simona ca personaj principal.

Drama Simonei constă în faptul că este „bolnavă de suflet”, ceea ce, în termeni medicali (psihiatrici) se traduce prin aceea că suferă de o nevroză. Nucleul acestei nevroze este neacceptarea întâmplărilor din trecut: Simona dorește să nu se fi căsătorit, să nu fi divorțat și, implicit, la nivel inconștient, să nu o fi născut pe fiica ei care seamănă cu soțul detestat (Radu Demir). „Cu mine e altceva... Ar fi trebuit să nu se fi *întâmplat*” (*id.*, 1988, p. 76).

Jacques Lacan afirmă că lipsa unui obiect generează dorința pentru acel obiect.⁹⁵ J. Lacan ajunge la concluzia că „o femeie trăiește din castrarea partenerului ei și găsește în ea un reper pentru dorința ei. (...) Această referință la castrare nu e suficientă pentru ca dorința să poată fi realizată; mai trebuie ca această castrare, pentru a nu interzice orice realizare a dorinței, să ajungă să-și găsească sprijin în ceea ce Lacan numește Numele-Tatălui.” (Larousse, p. 387). Cu alte cuvinte, în relația de cuplu, omul și, în cazul de față femeia (Simona), trebuie să renunțe la dorința pentru un obiect (i.e. să nu i se fi *întâmplat* ce i s-a *întâmplat* – în cazul acestui personaj), adaptând-o la ordinea simbolică (i.e. Numele-Tatălui). Starea depresivă, spune J. Lacan, este dată de nerenunțarea la dorință. Dezorientarea subiectului este declanșată de cedarea în fața dorinței, iar ieșirea din nevroză se poate realiza prin asumarea riscului excesului (*apud* Larousse). Personajul antic Antigona, crede J. Lacan, întruchipează această soluție – asumarea riscului excesului prin renunțarea la „scrutinul propriei sale legi” (*ibid.*, p. 387). Excesul dorinței se raportează la juisanță (termen lacanian, cu referire la împlinirea dorinței), reprezentată de „orice bine, orice ordine morală sau orice instanță ordinală” (*ibid.*, p. 387). Lacan spune că „nu există alt bine decât ceea ce poate servi la plățirea prețului pentru accesul la dorință” (*ibid.*).

În sensul celor de mai sus, Simona pare un personaj ce a sucombat nevrozei: în scena din final, în furtună, ea nu reușește să lege iahtul la mal și autoarea ne lasă să credem că Simona poate a și murit. Este un personaj construit de Hortensia Papadat-Bengescu în opoziție cu Gina, personajul principal (feminin) din piesa *Bătrânul*. Gina este, după chiar replica ei din piesă, o Antigona (Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. V, 1988, p. 212). În opoziție cu ea, Simona întruchipează echivalentul masculin dat de J. Lacan pentru nevrozele cauzate de întreținerea insatisfacției (Simona dorește imposibilul), respectiv Simona este echivalentul lui Hamlet.

Dorința Simonei este de neîndeplinit în plan real: trecutul nu poate fi schimbat, iar ea ar vrea ca acel trecut să nu fi existat. Nevroza ei se manifestă ca un doliu nedepășit. Iubirea lui Ian Balli nu o poate scoate din nevroză. Prin căsătoria cu Balli obține și bogăție, și libertate, dar neîmplinirea dorinței – mobil al nevrozei sale – este cauzatoare de moarte. Ca și Hamlet, Simona

⁹⁵ „Observațiile lui Lacan dovedesc faptul că numele obiectului care lipsește lasă să apară această lipsă, chiar locul dorinței.” (Larousse, p. 386).

pune întrebări folosind verbul „a fi”: cine este ea pentru a fi fericită? Simona, în fapt, nu are independență așa cum are Gina⁹⁶. Simona se autodefinește prin ceea ce primește de la ceilalți în plan material.

Un om prea cuminte, prea supus față de Numele-Tatălui⁹⁷, Simona vrea să facă pasul în Real prin revoltă. Ea își impune propria noțiune de Bine față de Demir, pe care îl castrează, zădărniciindu-i planurile:

Soțul Simonei, Demir, se află într-un impas financiar și, pentru a depăși această problemă, dă o petrecere unde speră să se folosească de farmecele Simonei ca să obțină bani de la Ian Balli, armatorul bogat îndrăgostit de Simona. Demir își ia față de Simona un aer superior, îi impută, pe nedrept, setea de lux, în realitate încearcă de fapt să o facă să se simtă vinovată de situația lui financiară și astfel să o determine să se lase manipulată în direcția dorită de el. Simona nu este de acord cu lipsa de etică a lui Demir: „în prietenie e delicat să amesteci banii” (Papadat-Bengescu, *Teatru*, 1988, p. 31), spune ea. Văzând că Simona nu e de acord să-i facă jocul, Demir plusează cu încă o acuzație și mai gravă: că Ian Balli i-ar fi făcut curte Simonei. Simona, în replică, îi opune argumentul că, dacă el ar crede că Ian i-a făcut curte, nu i-ar cere bani și servicii acestuia. La petrecere, Simona își întrerupe soțul în timpul conversației, mai exact, în momentul în care Demir îi cerea bani lui Balli. Demir reacționează violent, gonind-o pe Simona din viața lui.

După ce viața ei se schimbă în urma în urma divorțului de avocatul Radu Demir și după căsătoria cu bogatul armator Ian Balli, Simona persistă în acea dorință a ei, imposibil de realizat. Când pierde și iahtul, ea se află în situația suportării unor pierderi succesive și pare că nu mai rezistă, astfel că intervine moartea. La nivel simbolic, moartea ei survine ca o castrare, ca și în cazul lui Hamlet (de parcă Dumnezeu pedepsește revolta acelor care insistă să vrea imposibilul). Ca și Hamlet, Simona consideră că nu a fost iubită de mama ei (deși doica ei îi neagă opinia) și că este copil de văduv. Ea este prinsă într-un complex oedipian din care nu reușește să se desprindă. Pierderea mamei reprezintă în viața Simonei cel dintâi doliu nevindecat, o traumă în care dorința pentru aducerea în planul real a imposibilului este deplasată mai târziu asupra neacceptării eșecului primei căsătorii. Neacceptarea pierderii mamei o menține într-un cerc vicios de situații ce se repetă și reiterează abandonul și neacceptarea acestuia. În această logică, Demir este ales potrivit unor criterii dictate de inconștient: întruchipează persoana ce o poate abandona și abuza, așa cum a făcut-o mama ei. Numai din pricină că a alungat-o Demir, a ajuns și ea să fie în stare să divorțeze de el. Pentru a se face alungată, pentru a obține abandonul,

⁹⁶ Gina are o profesie, are sprijinul Bătrânului, poate trăi singură, pe propriile ei picioare. Spre deosebire de ea, Simona depinde de sprijinul material al soților.

⁹⁷ Georgie, un admirator, o descrie pe Simona ca fiind „neliniștită, dezorientată. (...) Femeia pe care am cunoscut-o așa de... cuminte... prea cuminte.” (Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. V, 1988, p. 71).

acționează ea însăși prin împotrivirea pe care i-o arată lui Demir și cu care îl provoacă. La nivel inconștient, iubirea lui Ian Balli nu o satisface, deoarece nu corespunde tiparului de soț abandonard și abuziv.

Realizarea faptului că este abandonată, că a făcut o căsătorie eșuată o readuce în situația de semnificat al mamei ei ce îi dorise moartea (când o abuza⁹⁸): de aceea, Simona vrea să moară (pulsione inconștientă), de aceea iubește înserarea. „Cu toată lumina, la ora lupului... lupului care urlă în noi... Tot se strecoară noaptea în noi. Mie mi-a plăcut întotdeauna înseratul.” (*id.*, p. 86) Tatăl Simonei, văduv, pare de asemenea să nu fi acceptat doliul după soția sa și a făcut-o să se simtă inutilă, fiind absent și cufundat în doliul lui interminabil.

Respingerea venită din partea mamei a împins-o pe Simona în fixația orală (ce se manifestă sub forma dorinței de neîndeplinit, dorinței pentru imposibil). După cum am afirmat mai înainte, Simona și-a ales primul soț după modelul mamei plecate, abandonarde și abuzive. Ian Balli, cea de-a doua alegere, reprezintă un potențial de vindecare, de corectare a animusului ei. Ea refuză însă inconștient acest potențial, în opoziție cu atitudinea conștientă de semnificat, de „fiică cuminte”, ce acceptă iubirea lui Balli. Balli este ceva posibil, un obiect deja obținut, prin urmare nu prezintă interes pentru ea. Pentru Simona prezintă interes doar intangibilul (fixația orală).

Peste toate acestea se suprapune complexul Medeea – Simona este nesatisfăcută de copilul ce-i seamănă soțului ei Demir, copil ce poartă amprenta negativă a acestuia. Ea vrea să-și iubească fiica, să îi împlinească toate voile, deoarece se simte vinovată și vrea, în plan conștient, să nu semene cu propria ei mama. Însă, asemenea mamei sale, Simona vrea, inconștient, să o abandoneze pe Mietta sub pretextul că aceasta seamănă cu Demir. Mietta, la rândul ei, trăiește un complex oedipian, manifestând invidie pentru barca mamei sale (pe care o dezleagă de la mal). Simona vrea să repete actul punitiv adus de doliul mamei sale, să fie ea, de această dată, agresorul, persoana ce abandonează, și nu victima, ca în copilărie. Această dorință inconștientă este, foarte probabil, provocată de faptul că mama ei își manifesta satisfacția când o agresa (abuza). Simona vrea – la nivel inconștient – să trăiască ea însăși satisfacția pe care a observat-o pe fața mamei sale în copilărie. Simona vrea să își pedepsească fiica, așa cum mama ei a pedepsit-o pe ea, sinucigându-se simbolic. Simona sucombă nevrozei: moare în furtună, aparent ucisă de Mietta, ca Laios de fiul sau, Oedip. După cum spune J. Lacan, impasurile dorinței în nevroză iau forma radicală a morții, din cauza evitării castrării⁹⁹.

Simona își reprimă ura pe Mietta, luând modelul doicii ei în creșterea copilei. Doliul nedepășit este un povârniș de netrecut. Simona pică din cer ca o stea, curmând existența solară,

⁹⁸ Simona nu s-a simțit iubită de mamă, ceea ce reprezintă pentru psihanalist un indiciu că subiectul a fost abuzat într-o formă sau alta.

⁹⁹ Individul nu acceptă să i se refuze împlinirea dorinței.

de lumină, a conștiinței, cedând inconștientului, întunericului. Conștiința sa este întunecată, ucisă de tânjirea după imposibil. În popor, atunci când cade o stea, oamenii își pun o dorință. În cazul Simonei, steaua care cade împlinește dorința ei de a muri.

Simona este o victimă (a unei boli, a nevrozei), o sacrificată, pusă în relație cu Mona Lisa (lui Leonardo Da Vinci)¹⁰⁰ și cu Madona („Sfinxa”) din romanul *Rădăcini*. Este o asociere simbolică cu sacrificiul lui Iisus, cu deosebirea că personajul Hortensiei Papadat-Bengescu nu învie din morți. Pare numai o trimitere la Simon Magul, falsul profet, care se pretindea Mesia și care nu a înviat din morți (v. Alexandrian, 1994, pp. 37-41).

¹⁰⁰ Ian o alintă pe Simona „Monetta” (Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. V, 1988, p. 83) sau „Mona” (*id.*, p. 85). Simona este percepută ca un fel de Mona Lisa lui Da Vinci, cea cu surâs enigmatic (*id.*, p. 73).

CONCLUZII

Acest proiect a pornit de la articolul Hortensiei Papadat-Bengescu „Se ridică vălul”, apărut în anul 1920 în revista „Sburătorul”. Metafora „ridicării vălului”, importată pe filieră orientală, voia să atragă atenția asupra schimbării de statut pe care femeia o suferea în anii de după Primul Război Mondial, în România și în Occident, schimbare de perspectivă pe care o simțea și autoarea și pe care a reflectat-o în literatura sa. Prin extindere, am considerat că scriitoarea noastră are nevoie de o abordare nouă, de profunzime, diferită de tot ce s-a făcut până acum, pentru a putea fi descoperită (dez-văluită) nu numai în noua viziune pe care o aducea legată de femei / statutul femeii / mecanismele psihologice de construcție ale genului / problemele specifice, ci în detaliile cele mai semnificative care pun în lumină personajele ei, indiferent de gen, repunând în discuție mecanismele de construcție a personajelor și aducând ipoteze noi pentru înțelegerea operei Hortensiei Papadat-Bengescu.

În acest scop, obiectivul general al cercetării a fost acela de a înțelege literatura Hortensiei Papadat-Bengescu ca o manifestare a unui imaginar psihanalizabil, prin alcătuirea unui dicționar de personaje din opera scriitoarei care să propună fișe de lectură psihanalitică pentru aceste personaje.

Prin realizarea acestui dicționar de personaje, ca rezultat al unei cercetări interdisciplinare, se pune la îndemâna studenților și cercetătorilor din domeniul fundamental *Științe umaniste* un material ce permite accesul la înțelegerea diferitelor tipologii propuse de autoare și la cunoașterea evoluției și destinului unor personaje ce trec dintr-un roman în altul printr-un alt fel de discurs critic aplicat literaturii. Observațiile rezultate în urma acestei analize și sistematizări completează informațiile cu privire la viziunea de ansamblu a autoarei și cu privire la expresia pe care Eul interior al scriitoarei o ia întrupându-se în personajele sale. Nu în ultimul rând, dicționarul este o invitație la lectura operei Hortensiei Papadat-Bengescu, adresată oricărui cititor al cărui interes poate fi stimulat prin citirea compendiului (a părții expositive din cadrul fiecărui articol) și a cercetării în ansamblu.

Rezultatele cercetării:

1. Acest dicționar de personaje literare, care vine dinspre psihanaliză spre opera literară, ajută la înțelegerea unei potențări a creativității operate de studiul psihanalizei de către autoarea noastră interbelică Hortensia Papadat-Bengescu. „A ne mulțumi să o proclamăm pe Hortensia Papadat-Bengescu drept cea mai valoroasă reprezentantă a proustianismului în România sau drept promotoarea unei metode specific feminine de analiză a subiectivității anumitor medii de ariviști înseamnă a trece cu vederea **un aspect esențial al creativității sale, și anume stimulul**

primit de această creativitate din partea cuceririlor recente ale psihanalizei. (subl.meu)”
(Brătescu, 1994, p. 87)

2. În urma trecerii personajelor din opera Hortensiei Papadat-Bengescu pe sub lupa psihanalizei, rezultă faptul că acestea nu prezintă inadvertențe / defecte ori erori de construcție psihologică, ci respectă întru totul legile cauzale și de evoluție, i.e. originea și formarea unui om / a unei personalități.

3. Aplecarea pentru psihologie a scriitoarei ne-a adus în măsură să concluzionăm că, fără să își dea seama, autoarea a anticipat soluții propuse de psihanaliză mult mai târziu prin Jacques Lacan, de pildă, în anii '80, și chiar idei / rezolvări psihanalitice propuse în epocă de – nu atât de cunoscutul, la acel moment – Otto Rank. Curentecele cele mai actuale în psihologie își au startul în soluțiile psihanalitice ale lui Otto Rank, de pildă existențialismul al cărui reprezentant de bază este Rollo May (anii '80), și chiar umanismul introdus de Carl Rogers (în anii '60). În acest sens, putem afirma că Hortensia Papadat-Bengescu este o scriitoare ce trece prin timp păstrându-și actualitatea. Analiza personajelor sale ne arată că ea a intuit ceea ce a fost mai valoros și mai durabil în noua știință ce abia se prefigura – psihologia.

4. Dacă scriitoarea a fost acuzată de prea mult „psihologism”, abordarea psihanalitică a personajelor ei a scos din misterul inefabil intenționat al scriitoarei încă și mai mult adevăr – niște adevăruri ce răstoarnă iluziile de percepție ale majorității publicului cititor sau critic. (eg. cazul Elena Drăgănescu sau cazul Aneta Pascu) Mai mult, în urma acestei analize, găsim onestă și revelatoare declarația scriitoarei în legătură cu personajele sale: „Am fost întrebată de ce privesc cu atâta severitate personagiile mele... Nu asupresc, dar nu acopăr. Deoarece mi-am propus adevărul. Adevărul se cercetează la lupa și la microscop. E bine știut că în acest fel apar toți porii obiectului examinat. Severitatea mea e lupa de care mă servesc.” (v. coperta a patra a volumului Papadat-Bengescu, *Sangvine*, 1973).

Abordarea psihanalitică ne-a ajutat să descoperim anumite laturi ale personajelor ce au scăpat până acum simplei analize literare. Dincolo de suprafață, intriganta Mika-Lé, capul tuturor răutăților, apare drept o victimă neputincioasă a celor de care depinde și pe care e nevoită să îi plătească pentru a-i determina să îi acorde protecție. Mergând la esență, degenerata Aneta Pascu este o ființă căreia i s-au refuzat drepturile la egalitatea (de tratament, de șanse) cu fratele ei Tică (Coti) Pascu, dar care reușește să experimenteze primul licăr de conștiință în devenirea eului ei înăbușit de mediul unde s-a format. Sub masca feminismului ilar, deranjant pentru unii, Nory Baldovin se dezvăluie a fi o personalitate ce învinge obstacole și construiește, lasă în urmă lucrări trainice – școli și oameni noi – pe baza încrederii în sine ce i-a fost ocrotită și încurajată neîncetat de cei care au crescut-o. Autoarea a ales să le prezinte pe cele două personaje – Aneta Pascu și Nory Baldovin – în paralel, în romanul *Rădăcini*, special pentru a insista pe importanța

iubirii în creșterea copiilor, un fapt ce are consecințe în întreaga viață a copilului, respectiv a omului adult.

Lina este, de fapt, o femeie modernă, ce își refuză condiția de femeie așa cum fusese aceasta secole de-a rândul, iar consecințele asumării „masculinizării” sunt dezastruoase pentru cuplu (cuplul Lina – Rim este un exemplu de cuplu defectuos în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu). Rim face tentative de a se sustrage condiției de subordonat, încercând să o înșele pe soția pe spatele căreia trăiește confortabil și prin care și-a realizat o carieră de succes. În analiză, Rim surprinde prin tipologie, este revelat ca un om slab, care nu se descurcă în practică și se refugiază în imaginații ce compensează slăbiciunea sa afișată.

5. Hortensia Papadat-Bengescu pare să reitereze obsesiv tema copilului nedorit, iar, în urma acestei cercetări, putem afirma că cele trei tipologii identificate de critica literară până acum (copilul „din flori”/bastardul, orfanul și degeneratul) reprezintă trei ipostaze ale aceleiași teme. Copii „din flori” sunt Nory, Mika-Lé, Sia, Prințul Maxențiu, Lică, Dorina (fiica moașei din romanul *Balaurul*), orfani sunt Dr. Walter, Manuela, Ina, Ana Dragu (din romanul *Logodnicul*), iar degenerați sunt gemenii Hallipa, Aneta Pascu, Ghighi, fiul epileptic al Bătrânului, fratele handicapat al Anei Străjescu (din piesa *Sora mea, Ana*).

În urma analizei făcute personajelor descoperim că acest copil nedorit este, iată, nu doar bastardul propriu-zis născut în afara cuplului familial, ocrotit și acceptat de societate, ci și copilul ce nu primește, în fond, acceptarea, iubirea celor din care își trage originile sau care îl formează, îl educă.

Tema copilului „degenerat”, nelipsită în aproape toate operele scriitoarei, a uimit și ea critica de-a lungul timpului, dar explicația utilizării ei redundante – după cum a considerat critica de până acum – se regăsește în neacceptarea copilului respectiv de către familie. În psihanaliză, ceea ce Hortensia Papadat-Bengescu a intuit, ideea (pe care a insistat cu tărie prin multe exemple de personaje ce au în comun această temă) se încadrează în terminologia de scenariu narcisic al parentalității. Copilul (subiectul) este prins la mijloc între propria sa ființă și ceea ce vor părinții de la el să devină, copilul trebuie să se satisfacă pe sine și, în același timp, pe părinții (educatorii) săi, iar conflictul între cele două voințe are un efect de scindare asupra psihicului în devenire. Un „degenerat” care a fost pe cale de a fi salvat de la moartea psihică, de la nevroza cauzată de neacceptarea mamei Elena Drăgănescu, este copilul Ghighi care găsește iubire necondiționată la muzicianul Marcian și se vindecă, dar este din nou aruncat în ghearele morții, de această dată definitiv, de planurile mamei lui pentru viitor, de incongruența dintre adevărata lui ființă și lipsa de accept a mamei sale pentru el însuși. Analiza relevă, în plus, o Elena Drăgănescu nebănuită de public, un narcisism sadic inconștient ce și-a împins propriul copil la sinucidere. Aflăm un

Marcian pe care majoritatea tind să îl evalueze a fi un om slab, cu capul în nori, dar care lasă în urmă – asemeni lui Nory întrucâtva, dar în fapt mult mai pregnant – constructe umane puternice, salutare, ce vor putea clădi la rândul lor un viitor viabil pentru omenire; un Marcian ce are viziune de ansamblu, intuiție chiar și în politică. La polul opus se află părinți inconștienți, cu odrasle inconștiente: Doru Hallipa, Lenora Hallipa cu fiii și fiicele lor ce le repetă destul de îndeaproape scenariile de viață cu care au fost familiarizați. Descoperim la inconștientul Lică Trubadurul o iubire parentală ce nu a fost ușor detectabilă de către critici.

6. Un personaj complet, mult mai elaborat, poate cel mai dezvoltat dintre toate personajele „învingătoare” prezentate de Hortensia Papadat-Bengescu, este Ina. Copil nedorit, ea se confruntă cu propriii ei demoni, se revoltă împotriva a ceea ce reprezintă un cadru familial distructiv și anticipează ceea ce azi ar fi „femeia modernă”. Ina corectează ceea ce, spre exemplu, Lenora Hallipa sau Lina ar fi trebuit să corecteze: ea nu aduce pe lume un copil nedorit. Copilul ei, care se naște, dar moare la scurt timp după naștere, o pedepsește, parcă, pentru îndoielile resimțite de ea, mama lui, în viața (lui) intrauterină. Pierderea va avea ca urmare transformarea Inei într-o femeie capabilă de reală iubire maternă pentru următorul copil, o iubire de care viitoarea mamă nu se mai îndoiește. Un exemplu de om complet, cu mentalități noi, creatoare, este ilustrat prin soțul Inei, politicianul Lucian. Cuplul Ina – Lucian pare un exemplu recomandat de scriitoare, o continuare a aparentului eșec în cuplu al Manuelei – un alt personaj ce a răzbit să „fure” o scânteie divină în conștiință.

Încercări anterioare construirii personajului Ina – personaj elaborat printre ultimele din perspectivă cronologică – sunt Adriana Praja, Bianca Porporata, Gina (cu varianta paralelă de insucces Simona din prima piesă de teatru a scriitoarei). Aceste personaje își descoperă laturile mai puțin vizibile (inconștiente) ale personalităților lor și le înglobează. Ele părăsesc tiparele familiare și dau viață unor ființe noi, mult mai bine adaptate. Celelalte personaje principale ale teatrului bengescian (Lulu, Sora mea, Ana și La Roza din piesa *Medievala*) constituie variante mai rar întâlnite, dar existente, ale mai frecventelor tipologii Simona și Gina. Dacă Simona nu se adaptează la realitate, La Roza protestează în stil kamikaze, preferând să se sinucidă, pentru a corecta nedreptatea ce i se administra în mod constant. Lulu este urmărită de insucces, deși are în psihic toate premisele adaptării la realitate; nevroza ei este circumstanțială, este provocată de mediul extern și, indiferent de alegerile pe care ea le-ar face, mediul nedrept o vânează și o sfârșă. Personajul dramatic Ana din piesa *Sora mea*, Ana reușește să se adapteze la realitate și să își depășească complexul castrării (în cazul ei). Acest personaj este ultimul construit cronologic de Hortensia Papadat-Bengescu și constituie încă un exemplu de succes oferit publicului feminin, ultimul ce încheie panopia de personaje feminine ce „cu moartea calcă pe moarte”. Motivul Mântuitorului Iisus este utilizat, de altfel, de scriitoare, în legătură cu copilul

nedorit. În acest sens, Simona este un imitator al lui Iisus care nu se mai trezește din morți, rămânând atașată de imposibil în nerezolvarea doliului ei.

Portretele de oameni compleți făcute de scriitoare răspund cu succes teoriilor lui Carl Gustav Jung. În soluțiile propuse pentru vindecarea psihicului, scriitoarea nu neglijează nici fenomenul de transfer și contratransfer care nu lipsește din curele terapeutice (cazul Adrianei Praja din *Romanul Adrianei*).

Așadar, scriitoarea nu doar propune atenției personaje ce au un dezechilibru de dezvoltare a funcțiilor psihicului, o inegalitate sau o inversare în manifestare a masculinității, respectiv, a feminității, ci înaintează și soluții: modele de oameni noi, compleți, adaptați realității și modele de cupluri viabile, demne de a fi luate în considerație chiar și în secolul nostru, al XXI-lea. Hortensia Papadat-Bengescu pare să anticipeze tendința lui Rollo May care propunea „modelul fără model”, mai exact, eroul ce iese din tiparele cunoscute publicului până acum din basme. Eroii ei oarecum desăvârșiți în planul personalității, oameni noi (după spusele ei) sunt surprinzători, iar forța lor stă în faptul că au imperfecțiuni pe care le pot ține sub control tocmai pentru că și le cunosc. Ei sunt cei ce construiesc la rândul lor, cum am mai spus, alți oameni noi, deplin împliniți, o lume nouă, viabilă, trainică.

Impactul posibil al cercetării:

Aplicarea metodei psihanalitice la corpusul de texte literare este o abordare care a făcut carieră în universitățile occidentale și care a fost prea puțin prizată de cercetătorii români. Lucrarea de față reprezintă un prim pas făcut în direcția analizelor de acest tip în peisajul contemporan al exegezei noastre literare și un punct de reper / un model pentru cercetări viitoare în care grila psihanalitică să fie aplicată și altor scriitori români.

Prezentul dicționar poate constitui punctul de plecare pentru o nouă cercetare care să elucideze problema relației literaturii române cu psihanaliza, așa cum au făcut-o deja alte culturi. Există o bibliografie cuprinzătoare care privește în special literatura franceză și americană, dar și literatura rusă, literatura Germaniei de Est, a altor țări francofone și literatura Magrebului. Enumăr în acest sens câteva titluri edificatoare: Irving Malin, *Psychoanalysis and American Fiction* (New York: Dutton, 1965); Alan Roland, *Psychoanalysis, Creativity, and Literature. A French-American Inquiry* (New York: Columbia University Press, 1978); Pamela Tytell, *La plume sur le divan. Psychanalyse et littérature en France* (Paris: Aubier Montaigne, 1982); Daniel Rancour-Laferriere (ed.), *Russian Literature and Psychoanalysis* (Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989); Charles Bonn și Yves Baumstimler, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb* (Paris: Harmattan, 1991); Emily S. Apter, *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Ithaca: Cornell University Press, 1991); Jeffrey Mehlman, *Genealogies of the Text. Literature,*

Psychoanalysis, and Politics in Modern France (Cambridge - New York: Cambridge University Press, 1995); Julia Hell, *Post-Fascist Fantasies. Psychoanalysis, History, and the Literature of East Germany* (Durham: Duke University Press, 1997); Jacques Poirier, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000): maux croisés* (Paris: L'Harmattan, 2001); Badia Sahar Ahad, *Freud Upside Down. African American Literature and Psychoanalytic Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 2010); James Day, *Psychoanalysis in French and Francophone Literature and Film* (Amsterdam - New York: Rodopi, 2011).

Având în vedere aceste noi deschideri, lucrarea poate constitui un factor stimulator pentru însușirea unui astfel de demers analitic (precum cel utilizat aici), care se poate dovedi foarte provocator și interesant în cercetarea academică, un demers care arată că literatura poate fi privită, examinată și plecând dinspre alte discipline.

Cât privește formula dicționarului de personaje, proiectul de față poate inspira realizarea altor dicționare de personaje din opera altor scriitori, iar, pentru acei scriitori care au astfel de dicționare, noi analize care să facă uz de metodologii diferite ale cercetării științifice. Acest dicționar deschide perspective viitoare de abordare a personajelor din literatura noastră folosind metode ale cercetării interdisciplinare.

Plecând de la această cercetare¹⁰¹, scotocind în scrisorile, în *Autobiografia*¹⁰² scriitoarei, publicată de G. Călinescu în 1937, în interviurile date în presa vremii, precum și în articolele publicate de Hortensia Papadat-Bengescu, se poate merge mai departe într-un demers critic care să aibă ca obiect psihanaliza autoarei. Elemente importante și necesare pentru psihobiografia scriitoarei noastre interbelice (idei recurente, obsedante; elemente ale conflictelor inconștiente) pot fi desprinse din trunchiul acestei lucrări care acoperă o parte importantă din vastul material ce trebuie parcurs pentru completarea fișei psihanalitice a Hortensiei Papadat-Bengescu și elaborarea unor concluzii în acest sens.

Fără îndoială că analiza de față poate fi rafinată și completată cu alte teorii și perspective psihanalitice care fie au fost aici omise, fie se vor adăuga, în timp, celor existente, astfel încât, în urma acestor clarificări și observații noi, literatura noastră să aibă de câștigat.

¹⁰¹ În mod indirect, această lucrare vorbește despre relația autoarei cu personajele sale, despre felul în care autoarea se reflectă în aceste personaje.

¹⁰² „Autobiografie”, în *Adevărul literar și artistic*, Anul XVIII, Seria a III-a, Nr. 866 / 11 iulie 1937, pp. 5-6 și Nr. 867 / 18 iulie 1937, republicat în Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii*, București, Editura Minerva, 1988, pp. 7-25.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie primară:

Papadat-Bengescu, H., 1988a. *Femeia în fața oglinzii*. Antologie, postfață și bibliografie de Ion Bogdan Lefter. București: Editura Minerva.

Papadat-Bengescu, H., 1988b. *Opere*, vol. V: *Teatru*. Ediție și note de Eugenia Tudor-Anton. București: Editura Minerva.

Papadat-Bengescu, H., 1991. *Omul care a trecut*. Ediție îngrijită de Dimitrie Stamatiadi. București: Editura „Jurnalul literar”.

Papadat-Bengescu, H., 2012. *Opere*. vol. I, II, III. București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Academia Română.

Bibliografie secundară:

Adams, M.V., 2004. *The Fantasy Principle. Psychoanalysis of the Imagination*. Hove and New York: Brunner-Routledge.

Adler, A., 1996. *Cunoașterea omului*. București: Editura IRI.

Alexandrian, S., 1994. *Istoria filozofiei oculte*. București: Editura Humanitas.

Bălan Mihailovici, A., 2003. *Dicționar onomastic creștin. Repere etimologice și martirologice*. București: Editura Minerva.

Bhatia, M.S., 2009. *Dictionary of Psychology and Allied Sciences*. New Delhi: New Age International Publishers.

Bernstein, D., 1993. *Female Identity Conflict in Clinical Practice*. New York: Jason Aronson.

Boeree, C. George, 2006. *Personality Theories*. [e-text]. Disponibil la: Shippensburg University website <<http://www.webspace.ship.edu/cgboer/percontents.html>> [Accesat 11 august 2015]

Bott Spillius, E. ed., 1988a. *Melanie Klein Today. Developments in Theory and Practice*. vol. I: *Mainly Theory*. (The New Library of Psychoanalysis, no. 7). Hove and New York: Brunner-Routledge.

Bott Spillius, E. ed., 1988b. *Melanie Klein Today. Developments in Theory and Practice*. vol. II: *Mainly Practice*. (The New Library of Psychoanalysis, no. 8). Hove and New York: Brunner-Routledge.

Brătescu, G., 1994. *Freud și psihanaliza în România*. București: Editura Humanitas.

Brooke, R. ed., 2000. *Pathways into the Jungian World. Phenomenology and Analytical Psychology*. London and New York: Routledge.

Buhle, M.J., 1998. *Feminism and its Discontents. A Century of Struggle with Psychoanalysis*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

- Buțureanu, M.C., 1921. *Femeia. Studiu social*. Ediția a II-a revăzută. București: Editura Librăriei SOCEC & Comp., Societate anonimă.
- Cambray, J. și Carter, L. eds., 2004. *Analytical Psychology. Contemporary Perspectives in Jungian Analysis*. Hove and New York: Brunner-Routledge.
- Carotenuto, A., 1985. *The Vertical Labyrinth. Individuation in Jungian Psychology*. Translated by John Shepley. (Studies in Jungian Psychology; 20). Toronto: Inner City Books.
- Chemama, R., 2009. *Dicționar de psihanaliză*. Ediția a II-a. Traducere, avânprefață și completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavriliu. București: Univers Enciclopedic Gold.
- Cristea, D., 2015. *Tratat de psihologie socială*. București: Editura Trei.
- De Mijolla, Alain ed., 2005. *International Dictionary of Psychoanalysis / Dictionnaire International de la Psychanalyse*. Detroit – New York – San Francisco – San Diego et al.: Thomson Gale (Macmillan Reference USA).
- Demorest, A., 2005. *Psychology's Grand Theorists. How Personal Experiences Shaped Professional Ideas*. Mahwah, New Jersey and London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- De Scitivaux, F., 1998. *Lexicul psihanalizei*. Iași: Editura Institutul European.
- Dilman, I., 2005. *The Self, the Soul and the Psychology of Good And Evil*. London and New York: Routledge.
- Dowling, C., 1981. *The Cinderella Complex. Women's Hidden Fear of Independence*. New York: Summit Books.
- Erwin, E. ed., 2002. *The Freud Encyclopedia. Theory, Therapy, and Culture*. New York & London: Routledge.
- Evans, D., 1996. *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. London and New York: Routledge.
- Feist, J. și Feist, G.J., 2006. *Theories of Personality*. Sixth Edition. Boston - New York - San Francisco et al.: McGraw-Hill Higher Education.
- Fordham, M., 1998. *Freud, Jung, Klein – the Fenceless Field. Essays on Psychoanalysis and Analytical Psychology*. Edited by Roger Hobdell. London and New York: Routledge.
- Freud, S., 1926. *The Question of Lay Analysis: Conversations with an Impartial Person* în *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE)*. vol. XX. Trad. din germană și coord. editorială generală James Strachey. În colab. cu Anna Freud. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1999, pp. 183-258.
- Freud, S., 1963. *A General Introduction to Psycho-Analysis*. Authorized English translation of the revised edition by Joan Riviere, with a Preface by Ernest Jones and G. Stanley Hall. New York: A Touchstone Book, Published by Simon and Schuster.

- Freud, S., 1994. *Opere* vol. III: *Psihanaliză și sexualitate*. Traducere, eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu. București: Editura Științifică.
- Freud, S., 1999. *Opere* vol. I: *Eseuri de psihanaliză aplicată*. Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei.
- Freud, S., 2001. *Opere* vol. 6: *Studii despre sexualitate*. Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, (Biblioteca de psihanaliză; 37), București: Editura Trei.
- Gardner, H., 2011. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.
- Golse, B., 1995. Le concept de transgénérationnel. *Carnet Psy*, 6, pp. 12-16. Disponibil la <<http://www.carnetpsy.com/article.php?id=1348>> [accesat 16 august 2015].
- Gorgos, C., 1987. *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*. vol. I. București: Editura Medicală.
- Gorgos, C., 1988. *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*. vol. II. București: Editura Medicală.
- Gorgos, C., 1989. *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*. vol. III. București: Editura Medicală.
- Gorgos, C., 1992. *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*. vol. IV. București: Editura Medicală.
- Grosz, E., 1998. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London and New York: Routledge.
- Hannah, B., 2000. *The Inner Journey: Lectures and Essays On Jungian Psychology*. (Studies in Jungian Psychology by Jungian Analysts; 88). Toronto: Inner City Books.
- Henderson, J.L. și Sherwood, Dyane N., 2003. *Transformation of the Psyche. The Symbolic Alchemy of the Splendor Solis*. Hove and New York: Brunner-Routledge.
- Horney, K., 1926. The Flight from Womanhood: The Masculinity-Complex in Women as Viewed by Men and by Women. *The International Journal of Psychoanalysis*, 7, pp. 324-339.
- Horney, K., 1942. *Self-Analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Horney, K., 1950. *Neurosis and Human Growth. The Struggle Toward Self-Realization*. New York: W. W. Norton & Company.
- Jung, C.G., 1994a. *Puterea sufletului. Antologie*. vol. I-IV. Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan. București: Editura Anima. [Prima parte: *Psihologia analitică. Temeiuri*; A doua parte: *Descrierea tipurilor psihologice*; A treia parte: *Psihologie individuală și socială*; A patra parte: *Reflecții teoretice privind natura psihismului*].
- Jung, C.G. și Kerényi, K., 1994b. *Copilul divin. Fecioara divină (Introducere în esența mitologiei)*. Timișoara: Editura Amarcord.
- Jung, C.G., 1996. *Personalitate și transfer*. Traducere de Gabriel Kohn. (Colecția Archetypus, 3). București: Editura Teora.
- Jung, C.G., 1997. *Tipuri psihologice*. București: Editura Humanitas.

- Jung, C.G., 1998. *Opere Complete*. vol. 12: *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*. Traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Anghelescu. București: Editura Universitas / Teora.
- Jung, C.G., 1999. *Psihanaliză și astrologie*. Ediție critică. București: Editura Aropa.
- Jung, C.G., 2003. *Opere complete*, vol. 1: *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu. (Biblioteca de psihanaliză, 53). București: Editura Trei.
- Jung, C.G., 2004. *Opere complete*, vol. 2: *Psihologia fenomenelor oculte*. Traducere din limba germană de Dana Verescu. (Biblioteca de psihanaliză, 58). București: Editura Trei.
- Jung, C.G., 2005. *Opere complete*, vol. 3: *Psihogeneza bolilor spiritului*. Traducere din limba germană de Dana Verescu. Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu. (Biblioteca de psihanaliză, 65). București: Editura Trei.
- Kaës, R.; Faimberg, H.; Enriquez, M. și Baranes, J.-J., 2013. *Transmission de la vie psychique entre générations*. (Inconscient et culture). Paris: Dunod.
- Karlsson, G., 2010. *Psychoanalysis in a New Light*. Cambridge - New York - Melbourne: Cambridge University Press.
- Kernberg, O.F., 1980. *Internal World and External Reality. Object Relations Theory Applied*. New York: Jason Aronson.
- Klein, M., 1967. *Essais de psychanalyse (1921-1945)*. Paris: Payot.
- Klein, M., 1946. Note on Some Schizoid Mechanisms. *International Journal of Psychoanalysis*, 27, pp. 99-110. Republicat în M. Klein, 1975. *The Writings of Melanie Klein*, vol. 3. London: Hogarth Press, pp. 1-24.
- Knox, J., 2003. *Archetype, Attachment, Analysis. Jungian Psychology and the Emergent Mind*. Hove and New York: Brunner-Routledge.
- Lacan, J. și Mehlman, J., 1987. Responses to Students of Philosophy concerning the Object of Psychoanalysis, *October*, Spring 1987: Television, 40, The MIT Press, pp. 106-113.
- Lacan, J., 1991. *The Seminar of Jacques Lacan. Book I: Freud's Papers on Technique 1953-1954*. Edited by Jacques-Alain Miller. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Lacan, J., 1997. *The Seminar of Jacques Lacan. Book III. The Psychoses. 1955-1956*. Edited by Jacques-Alain Miller. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Laplanche, J. și Pontalis, J.-B., 1994. *Vocabularul psihanalizei*. Sub direcția lui Daniel Lagache. Traducere de Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu. Coordonator Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Humanitas.

- Laplanche, J., 1996. *Seducția originară. Noi fundamente pentru psihanaliză*. Versiune românească de Jeana Rotescu, Septimiu Roman. (Caiete de psihanaliză, Nr. 6). București: Editura „Jurnalul Literar”.
- Larousse, 2006. *Marele dicționar al Psihologiei*. Traducere din limba franceză de Alina Ardeleanu, Sabina Dorneanu, Nicolae Baltă, Alexandra Borș, Matei Georgescu et al. București: Editura Trei.
- Lebovici, S., 1998. Le mandat transgénérationnel. *Psychiatrie française*, 29(3), pp. 7-15.
- Lorenz, K., 1974. *Civilized Man's Eight Deadly Sins*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Lorenz, K., 2002. *Man Meets Dog*. London and New York: Routledge Classics.
- Lorenz, K., 2002. *King Solomon's Ring. New Light on Animal Ways*. London and New York: Routledge Classics.
- Lorenz, K., 2002. *On Aggression*. London and New York: Routledge Classics.
- Manzano, J., Palacio Espasa, F. și Zilkha, N., 2002. *Scenariile narcisice ale parentalității. Experiența clinică a consultației terapeutice*. Traducere din limba franceză Magda Ionescu. (Psihanaliza copilului și adolescentului). București: Editura Fundației Generația.
- Marlan, S., 2005. *The Black Sun. The Alchemy and Art of Darkness*. Foreword by David H. Rosen (ed.). (Carolyn and Ernest Fay Series in Analytical Psychology, no. 10). /s.l./: Texas A & M University Press, College Station.
- Matsumoto, D. ed., 2001. *The Handbook of Culture and Psychology*. Oxford-New York (etc.): Oxford University Press.
- Matsumoto, D. ed., 2009. *The Cambridge Dictionary of Psychology*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press.
- May, R., 2007. *Love and Will*. New York - London: W. W. Norton & Company.
- Mihăilescu, Șt., 2002. *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838-1929)*, (Studii de gen), Iași: Editura Polirom.
- Minulescu, M., 2001. *Introducere în analiza jungiană*. (Biblioteca de psihanaliză; 35). București: Editura Trei.
- McLynn, F., 2000. *Viața lui Jung*. Vol. II: *Un guru al epocii moderne*. Traducere de Anca Irina Ionescu. București: Editura Lider.
- Mitrofan, I. și Stoica, D.C., 2005. *Analiza transgenerațională în terapia unificării. (O nouă abordare experiențială a familiei)*. vol. II: *Integrarea rădăcinilor sau dulapul cu haine vechi (Terapia unificării transgeneraționale)*. (Colecția „ANIM”, Nr. 6). București: Editura SPER.
- Mitrofan, L., 2004. *Elemente de psihologie socială*. București: Editura SPER.
- Nasio, J.-D., 1998. *Five Lessons on the Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*. (SUNY Series in Psychoanalysis and Culture). Albany: State University of New York Press.

- Nobus, D. ed., 1999. *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Other Press.
- Pawlik, K. și Rosenzweig, M.R. eds., 2000. *The International Handbook of Psychology*. London-Thousand Oaks (California)-New Delhi: SAGE Publications.
- Papadopoulos, R.K. ed., 2006. *The Handbook of Jungian Psychology. Theory, Practice and Applications*. London and New York: Routledge.
- Perron, R. și Perron-Borelli, M., 2005. *Complexul Oedip*. Traducere din franceză Teodor-Alexandru Pricop. (Spațiul Psy). București: Editura Fundației Generația.
- Pluth, E., 2007. *Signifiers and Acts. Freedom in Lacan's Theory of the Subject*. (SUNY Series, Insinuations: Philosophy, Psychoanalysis, Literature). Albany: State University of New York Press.
- Rabaté, J.-M., 2001. *Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature*. (Transitions). Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave.
- Rank, O., 1914. *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*. (Nervous and Mental Disease Monograph Series, No. 18). New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company.
- Rank, O., 1978. *Will Therapy. The Therapeutic Applications of Will Psychology*. New York: W. W. Norton & Co Inc.
- Rank, O., 1989. *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Rank, O., 2010. *Psihologia și sufletul. Un studiu despre originea, evoluția și natura sufletului*. Traducere din germană și studiu introductiv Simona Tudor. (Colecția Psihoterapia – Între Tradiție și Inovație). București: Editura Herald.
- Rank, O. și Sachs, H., 2012. *Psihanaliza și științele umaniste*. Traducere și îngrijire ediție Brândușa Popa. (Colecția Terapie – Între Tradiție și Inovație). București: Editura Herald.
- Richards, G., 2009. *Psychology. The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Rimé, B., 2007. *Comunicarea socială a emoțiilor*. Prefață de Serge Moscovici. Traducere din limba franceză de Mircea Marin. București: Editura Trei.
- Rowland, S., 1999. *C. G. Jung and Literary Theory. The Challenge from Fiction*. London: Palgrave Macmillan Press.
- Rowland, S. ed., 2008. *Psyche and the Arts. Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Film and Painting*. London and New York: Routledge.
- Roudinesco, E., 1995. *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan. Istoria psihanalizei în Franța*. Selecția textelor, traducere, note și postfață de G. Brătescu. București: Editura Humanitas.

- Roudinesco, É. și Plon, M., 2002. *Dictionar de psihanaliză*. Traducere din limba franceză de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki. (Biblioteca de psihanaliză ; 38). București: Editura Trei.
- Schram, D. și Steen, G., 2001. *The Psychology and Sociology of Literature. In Honor of Elrud Ibsch*. (Utrecht Publications in General and Comparative Literature, vol. 35). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sofocle, 1974. *Antigona. Electra*. București: Editura Eminescu.
- Strickland, B.R. ed., 2001. *The Gale Encyclopedia of Psychology*. Second Edition, Detroit-New York-San Francisco-London-Boston: Gale Group.
- Virgiliu, 1938. *Eneida*. Traducere din limba latină de E. Lovinescu. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”.
- Von Franz, M.-L., 1980. *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology*. (Studies in Jungian Psychology by Jungian Analysts; 5). Toronto: Inner City Books.
- Wieviorka, M., 2009. *Violence: A New Approach*. Translated by David Macey. London - Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Yoon, F., 2012. *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy. The Shaping of Heroes*. (Mnemosyne. Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature, vol. 344). Leiden-Boston: Brill.
- Zamfirescu, V.D., 2007. *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană. Curs universitar*. Ediția a doua revăzută și adăugită. București: Editura Trei.

GLOSAR DE TERMENI PSIHANALITICI

Celălalt și celălalt (sau **Altul** și **altul**) – noțiuni introduse de J. Lacan pentru a se referi la tată și, respectiv, la mamă sau la proiecțiile imaginilor acestora pe terți; aceștia sunt cei ce îi spun copilului cine este, deoarece, inițial, copilul nu se percepe pe sine ca pe o unitate, ci dezintegrat. „Celălalt/Altul” sunt creatori ai ordinii simbolice în psihicul subiectului, în timp ce „celălalt/altul” sunt creatori ai ordinii imaginare. (v. Evans, 1996, pp. 135-136).

Realul – Planul real reprezintă în teoria lui J. Lacan imposibilul, intangibilul și inefabilul ce nu poate fi imaginat sau atins și în care subiectul poate ajunge dacă își împlinește dorința proprie. Realul este de două feluri: presimbolic (asociat imaginarului) și transgresat, dincolo de simbolic. Dacă planul simbolic este eludat (prin forcludere), planul real se manifestă sub formă de conținuturi psihotice. Planul real transgresat, respectiv dorința, falusul, poate fi obținut dincolo de castrare, prin reatașarea obiectului pierdut. (v. Evans, 1996, pp. 162-163).

Ordinea imaginară – noțiune lacaniană ce reprezintă semnificația dată copilului de mamă;
Ordinea simbolică – noțiune lacaniană ce reprezintă semnificația dată copilului de tată, de totalitatea regulilor și legilor pe care subiectul (copilul) trebuie să le respecte. (De Scitivaux, 1998, p. 88).

Ordinea simbolică / planul simbolic sau Numele-Tatălui este un concept lacanian ce desemnează dimensiunea simbolică a legii, funcția paternă de semnificant, ordinea simbolică a limbajului. (Larousse, 2006, p. 830).

Sindromul Oblomov – Sindrom descris la subiecți cu structură dizarmonică de tip psihastenic, proveniți dintr-un mediu social și familial cu posibilități materiale deosebite. Ca și eroului lui Goncharov, acestor subiecți le sunt specifice lenea, apatia, lipsa de voință. Sunt personalități dependente, se lasă cu ușurință îngrijiți și conduși de ceilalți. La această descriere se poate asocia teama de boli, agora- și tanato-fobia, dificultatea matinală de a părăsi patul. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 298)

Double bind (legătura dublă sau mesajul dublu sau dubla constrângere sau dublul impas în schizofrenie) – termen introdus pentru a desemna dilema în care se află un subiect (afectat de schizofrenie) atunci când nu reușește să dea un răspuns coerent la două mesaje contradictorii emise simultan, fie de doi membri ai familiei sale, fie de același membru al familiei, fie de familia sa pe de o parte și de societate pe de alta. Constrângerea venită din exterior antrenează din partea subiectului un răspuns psihotic, deoarece subiectul nu poate unifica (descifra) cele două mesaje ce i se adresează. (Roudinesco și Plon, 2002, p. 226). Un exemplu frecvent de mesaj dublu apare atunci când părintele declară că-și iubește copilul, dar nu se comportă astfel încât copilul să înțeleagă asta (nu îl îmbrățișează, îl respinge prin anumite gesturi etc.). Această

acțiune, făcută conștient sau inconștient, „este o trăsătură comună a interacțiunii dintre oameni”. Însă un subiect expus pe termen lung unui astfel de comportament poate dezvolta schizofrenie. (Richards, 2009, p. 60)

Ftiziofobie – teama patologică de a nu contacta tuberculoza pulmonară. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 210)

Angiofobie – frica de a înghiți (Gorgos, vol. I, 1987, p. 203); frica patologică de a nu fi sugrumat, înăbușit, sufocat; pnigofobie.

Kakorafobie – teama nejustificată de insucces, de rău, de eșec, frica paralizantă de a nu duce la bun sfârșit o acțiune pe care subiectul (anxiosul, timidul, psihastenicul) nu o face pentru a nu greși. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 989).

Anancast – tip de personalitate ce se distinge prin lipsa capacității de refulare. Nu există un singur tip de anancast, dar toate tipurile au în comun o nesiguranță generală. Se caracterizează prin ordine, dorința de rigoare și precizie, pedanterie. Este predispus la fenomene obsesive de diferite grade de intensitate, cel mai adesea nevrotice. Se înscriu în această tipologie muncitorul orgolios expansiv, colecționarul clasificator, contabili, astronomi, medici (neurologi, în special), bibliotecari. (Gorgos, vol. I, 1987, p. 194).

Pygmalion (efect) – denumirea este preluată după numele legendarului sculptor antic din Cipru, care ar fi sculptat o statuie de femeie; statuia era atât de frumoasă, încât Pygmalion s-a îndrăgostit de propria creație și i-a cerut Afroditei să-i dea viață statuii. Efectul Pygmalion este un fenomen afectiv ce poate apărea între creator și creația sa, între maestru și ucenic, între profesor și elev. El constă în investiția afectivă pe care creatorul, maestrul, profesorul o face în creație, elev. Consecința propriu-zisă a investiției afective este creșterea performanțelor elevului: „investiția afectivă susține și favorizează subteran, la nivel inconștient, de ambele părți, procesul de devenire și expansiune intelectuală și afectivă.” (Gorgos, vol. III, 1989, p. 796).

Dorință – termen freudian, cu sensul de „ceea ce se naște în lipsa unui obiect” (v. De Scitivaux, 1998, p. 33). Primul obiect al dorinței este sânul mamei. Sânul (i.e. tot ce este considerat bun) este prototipul obiectelor dorite ulterior în viață.

Lipsă – termen pus de J. Lacan în legătură cu dorința. Lipsa cauzează dorința. Lipsa își are originea în castrarea simbolică, într-o privare reală sau într-o frustrare imaginară. (Evans, 1996, p. 98).

Principiul realității este „unul din cele două principii care guvernează, după Freud, funcționarea mentală. El formează un cuplu cu principiul plăcerii, pe care-l modifică: în măsura în care reușește să se impună ca principiu reglator, căutarea satisfacției nu se mai efectuează pe căile cele mai scurte, ci acceptă deturnări și își amână atingerea scopului în funcție de condițiile impuse de mediul exterior. (...) Din punct de vedere topic, el este definitiv pentru sistemul

preconștient-conștient; din punct de vedere dinamic, psihanaliza caută să fundamenteze intervenția principiului realității pe un tip de energie pulsională care este cu precădere în serviciul eului (...).” (Laplanche, J.; Pontalis, J.-B., 1994, p. 300).

Principiul plăcerii –guvernează, alături de principiul realității, funcționarea psihicului. Principiul plăcerii are ca obiectiv obținerea plăcerii și evitarea neplăcerii, fără obstacole și limite, iar principiul realității îl modifică pe cel dintâi, impunându-i restricțiile adaptării la realitatea exterioară. Amânarea plăcerii este una din modalitățile de adaptare și conservare specifice principiului realității. (Roudinesco și Plon, 2002, p. 731).

Pulsiunea/instinctul morții (Thanatos) vs. Pulsiunea/instinctul vieții (Eros) – noțiuni utilizate de S. Freud și introduse drept concepte majore ale doctrinei psihanalitice. Pulsiunea este un cuvânt derivat din latinescul *pulsio*, pentru a desemna acțiunea de a împinge, a presa. Pulsiunea este definită ca încărcătură energetică, sursă a activității motrice a organismului și a funcționării psihice inconștiente a omului. Pulsiunile sexuale (Eros) se află sub dominația principiului plăcerii, iar pulsiunile de autoconservare (Thanatos) se află în slujba dezvoltării psihice, fiind determinate de principiul realității. Pulsiunile sexuale pot cunoaște patru destine: inversarea, întoarcerea asupra propriei persoane, refularea și sublimarea. În cazul inversării pulsiunii, Freud discută despre sadism/masochism și voaieurism/exhibiționism, iar inversarea se face în funcție de scop. În cazul inversării conținutului, iubirea se transformă în ură, dar reversul nu are loc (ura nu se transformă în iubire). Întoarcerea pulsiunii asupra propriei persoane este interpretată de Freud ca fiind originată de un sadism original. Freud teoretizează pulsiunea de moarte pornind de la compulsia la repetiție. Inconștientă și dificil de controlat, această compulsiune la repetiție conduce subiectul în situații dureroase în mod repetitiv, ca replică a unor experiențe vechi. Procesul repetitiv nu poate fi explicat doar prin principiul plăcerii, ci și prin principiul realității: expunerea repetată la aceeași experiență dureroasă imunizează subiectul față de sursa anxiogenă. Pulsiunile de moarte contribuie prin intermediul angoasei la instalarea subiectului în poziția depresivă făcută de teamă și distrugere. Lacan modifică definiția dată de Freud pulsiunilor și le înscrie într-o abordare a inconștientului marcat de manifestarea lipsei și neîmplinirii. În acest sens, Lacan consideră pulsiunea în categoria Realului. Lacan adaugă două noi obiecte pulsionale la cele deja existente în psihanaliză: adaugă vocea și privirea (numindu-le obiecte ale dorinței) materiilor fecale și sânului. La Lacan, obiectul dorinței se identifică cu juisanța pură (orgasmul), cu ceea ce se detașează de simbolic și de semnificant, cu riscul de a reveni în Real sub formă halucinatorie. Acesta este motivul pentru care Lacan recomandă reatașarea obiectului pierdut și nu blocarea în castrare, așa cum recomandă Freud. Pentru Lacan, obiectul nu este separat în obiect bun și obiect rău, ca la Melanie Klein și Donald Woods Winnicott. Relațiile cu obiectele sunt guvernate de trei modalități de relaționare: privarea, frustrarea și castrarea, ierarhizate

conform celor trei ordine (realul, imaginarul, simbolicul). Privarea este definită ca lipsa reală a unui obiect simbolic, frustrarea este lipsa imaginară a unui obiect real (o revendicare fără sfârșit), iar castrarea este lipsa simbolică a unui obiect imaginar (de ex. rezolvarea enigmei diferenței dintre sexe: penisul lipsește femeii fără să o pună în inferioritate). (Roudinesco și Plon, 2002).

Obiect (bun și rău) – termen introdus de Melanie Klein pentru a desemna o modalitate de relaționare cu obiectul așa cum apare aceasta în viața fantasmatică a copilului și care se referă la un clivaj al obiectului (de ex.: mama este și bună, și rea) în funcție de cum este resimțit obiectul în cauză: ca fiind frustrant sau ca fiind gratifiant. Sânul, de pildă, este clivat într-un sân ideal, obiect al dorinței copilului (obiectul bun) și într-un sân persecutor, obiect al urii și al fricii, perceput ca fragmentat. În psihoză, potrivit lui Melanie Klein, subiectul nu reușește să perceapă un obiect în totalitate, ci după modelul clivajului între obiectul bun și obiectul rău. Dar și în evoluția normală a individului se remarcă clivajul, deoarece orice subiect, în sens kleinian, trece prin poziția depresivă, pentru a ieși din starea persecutorie (paranoidă) specifică pierderii mamei ca obiect parțial.

Semnificat – termen preluat de J. Lacan din semiotica lui Ferdinand de Saussure, căruia Lacan îi dă un sens modificat; termenul face trimitere la copilul ce îndeplinește dorințele unuia dintre părinții de la care preia o identificare. (A se vedea Larousse, 2006, p. 1089).

Semnificantul / semnificatorul este un semn care se referă la alt semn și este structurat astfel încât să semnifice absența unui alt semn. Termenul este preluat de J. Lacan din teoria structurală a limbii a lui Ferdinand de Saussure. În psihanaliză, termenului i se dă sensul de element al discursului (conștient sau inconștient) care determină actele, cuvintele și destinul unui subiect fără știrea acestuia și în maniera unei numiri simbolice. (Roudinesco și Plon, 2002, pp. 866-869). În psihanaliză, semnificanți/semnificatori sunt părinții (numiți cu termenii de celălalt/Celălalt, altul/Altul).

Oglinda / stadiul oglinzii – semnifică, în terminologia lacaniană, primul stadiu în dezvoltarea psihicului unui copil. Acesta se identifică cu cine îi spune mama că este. (A se vedea Larousse, 2006, pp. 843-844). Acest stadiu generează ordinea imaginară.

Oral (stadiul) (*apud* Freud). Primul stadiu de dezvoltare psihică, în care pulsuniunea de a încorpora și cunoaște lumea cu ajutorul gurii ia naștere din nevoia de a se hrăni. Obiectul pulsuniunii este sânul matern, prototip al tuturor obiectelor dorinței, ce vor veni. (v. De Scitivaux, 1998, p. 92).

Fixația orală: subiectul care se blochează în stadiul oral poate manifesta depresii sau toxicomanii, nevroze, isterie, dorința de a primi afecțiune etc. (v. Gorgos, vol. III, 1989, p. 336 și Gorgos, vol. II, 1988, p. 284).

Anal (stadiul). **Fixație anală.** Termen psihanalitic ce definește atașamentul, mai mult sau mai puțin conștient, al subiectului față de stadiul anal de dezvoltare libidinală. Fixarea la un anumit

stadiu poate duce la structuri caracteriale specifice sau formațiuni nevrotice tipice (în cazul fixației anale, simptomatologia este obsesională). (cf. Gorgos, vol. II, 1988, pp. 194-195) Trăsăturile caracteriale specifice fixației în stadiul anal sunt: spirit de ordine, perseverență, punctualitate, economie, plăcerea de a prelungi preliminariile unor bucurii, sado-masochism, homosexualitate latentă, meticulozitate, agresivitate, perversiuni sadice etc. (cf. Gorgos, vol. I, 1987, p. 179).

Falic (stadiul) – perioadă în dezvoltarea personalității în care libidoul este investit predominant în sfera genitală. Este perioada în care se manifestă Complexul lui Oedip și Complexul castrării.

Fixația falică este regresia către obiectele iubirii primare și dă trăsături de personalitate specifice: narcisism, exhibiționism, dorința accentuată de a apărea puternic din punct de vedere sexual. Fixația falică este considerată a fi una din explicațiile fenomenelor isterice. Femeia sau mama falică pot apărea în cadrul unei fantasme unde femeia sau mama se comportă sau apare ca posesoare a unui organ genital masculin. Termenul de falic este utilizat pentru a descrie femei cu trăsături masculine: autoritate, putere, independență și agresivitate de tip masculin.

Diferențele între falic și castrat, în sens de constatare, proprii stadiului falic, se pot rezolva prin asumarea feminității, respectiv asumarea masculinității sau pot subzista în inconștient prin manifestarea invidiei pe penis, a atitudinii masculine la femei (ca negare a absenței penisului), ca angoasă de castrare (la bărbați, prin tulburări de dinamică sexuală), ca fetișism (ca negare a castrării, fetișul fiind organul masculin deținut simbolic de parteneră).

J. Lacan modifică noțiunea de falus și atribuie Complexului lui Oedip și castrării sensul dialecticii hamletiene a lui „a fi sau a nu fi”: a fi sau a nu fi falusul, a avea sau a nu avea falusul.

Tulburarea de personalitate de tip histrionic – pacient imatur, dependent, cu comportament instabil, cu reactivitate exagerată, excitabil, cu manifestări seductive inadecvate, face eforturi pentru a fi mereu în centrul atenției, capabil de tot felul de înscenări, pentru a obține atenția cuiva, indiferent de contextul social sau grupul de oameni cu care interacționează; personalitate isterică sau personalitate psiho-infantilă.

Frotteurism – Termen francez folosit pentru cineva care găsește plăcere (erotică) în a se freca de o altă persoană care nu este interesată de o asemenea interacțiune, cum ar fi într-o aglomerație. (Bhatia, 2009, p. 169)

Borderline – termenul desemnează tulburări de personalitate și de identitate ce se află la limita dintre nevroză și psihoză. Se vorbește de cazuri-limită, personalități-limită și de patologii-limită. Fără să dezvolte o psihoză completă, subiectul nevrotic prezintă dispoziții psihotice sau manifestă aptitudinea de a folosi în cazuri de frustrare mecanismele schizofreniei. Otto F.

Kernberg¹⁰³ consideră starea-limită ca fiind stabilă și durabilă. Jean Bergeret¹⁰⁴ apropie stările-limită de o depresie esențială, în care subiectul trăiește un sentiment de vid și izolare. (Roudinesco și Plon, 2002, p. 911).

Compulsie – nevoie nedorită, incontrolabilă, repetitivă, de a face ceva.

Confabulație – umplerea golurilor de memorie cu evenimente imaginate (nereale).

Doliu – reacție la pierderea unui obiect iubit (persoană importantă, obiect, rol, statut sau orice este considerat drept parte a vieții cuiva). Depășirea doliului se face printr-un proces de detașare emoțională de obiectul pierdut, în scopul eliberării persoanei de respectivul atașament, astfel încât aceasta să descopere alte interese și bucurii. (Bhatia, 2009, p. 270).

Identitate negativă – termen introdus de psihanalistul Erik Erikson cu referire la adolescenții rebeli ce adoptă un comportament opus dorinței părinților lor, un comportament în contradicție cu cel dezirabil și general acceptat de marea majoritate. (Bhatia, 2009, p. 275).

Simbioză – noțiune biologică din care psihanaliza urmărește să extragă ideea de simbioză subiectivă. În planul biologic este vorba de o asociere durabilă și reciproc avantajoasă a două organisme vii (din care unul este saprofit). În planul autoconservării însă reciprocitatea care ar face avantajoasă pentru cele două părți asocierea mamă-copil este îndoielnică, deoarece avem de-a face cu asimetrii fundamentale. Conform modelului biologic de asociere, se poate spune la fel de bine că copilul este parazitul mamei și invers, că mama „parazitează” copilul (Laplanche, 1996, pp. 84-85).

Banda lui Mobius (Moebius) – una din figurile studiate de J. Lacan pentru a ilustra localizarea conceptelor opuse în aceeași topologie. Această figură este utilă pentru a înțelege traversarea

¹⁰³ Otto F. Kernberg, psihanalist american de origine austriacă (n. 1928), director al Personality Disorders Institute din cadrul New York-Presbyterian Hospital, Westchester Division și profesor de Psihiatrie la Joan and Sanford I. Weill Medical College, Cornell University din New York. Este de asemenea ex-președinte al Asociației Internaționale de Psihanaliză. Expertiza sa clinică acoperă tulburările de personalitate, în general, tulburările de personalitate de tip borderline, în particular, cu aplicarea terapiei psihodinamice (Transference-Focused Psychotherapy) a cărei concepție îi aparține. Kernberg a adus contribuții la teoria relațiilor obiectuale (relațiilor cu obiectul), în sfera conceptului de narcisism și în psihologia dezvoltării. (A se vedea website: <http://weillcornell.org/ottokernberg> [accesat la 15 august 2015])

¹⁰⁴ Jean Bergeret, psihiatru și psihanalist francez (n. 1923), profesor de psihologie clinică și membru fondator al Société psychanalytique de Paris (SPP), unul dintre primii psihanalști interesați de problematica toxicomaniilor. Introduce conceptul de „violență fundamentală” care se referă la „ideea unei caracteristici antropologice universale, o calitate naturală, aproape un instinct animalic, un potențial primitiv sau o energie pe care o personalitate bine structurată trebuie s-o canalizeze trebuie să o canalizeze într-un comportament non-violent, mai degrabă decât să o ascundă.” Bergeret face o distincție importantă între agresiune și violența fundamentală: „Scopul agresiunii este acela de a strica sau distruge obiectul asupra căruia se îndreaptă, în vreme ce violența fundamentală este o formă de auto-conservare a subiectului.” (Wieviorka, 2009, p. 156). Și aici Bergeret se desprinde de Freud și subliniază că violența fundamentală este legată de instinctele vieții, și nu de instinctul morții (Thanatos) (*ibidem*).

fanteziei propusă de Lacan ca soluție la Complexul castrării. Cele trei laturi ale triunghiului alcătuit de bandă desemnează cele trei ordini (planuri): imaginar, simbolic, real.

Supraeul cuprinde normele morale, religioase, etnice, de relaționare socială preluate de la părinți și mediul social imediat. El își are originea în autoritatea parentală, în idealul admirat și în identificările copilului cu obiectele afecțiunii sale. (Mitrofan, 2004, p. 24).

Eul este instanța ce reglează adaptarea echilibrată la cerințele vieții sociale, fiind guvernat de principiul realității. El mediază conflictele interioare cu Sinele și controlează raportarea conștientă la lumea exterioară. De asemenea, Eul este cel ce echilibrează dinamic forțele și exigențele divergente ale Sinelui, Supraeului și realității. (Mitrofan, 2004, p. 30).

Stadiile Animei: Eva este principiul pur instinctiv și biologic, primul stadiu de evoluție al animei; Elena, principiul romantic și estetic de parteneră a lui Faust (i.e. stadiul al doilea de evoluție al animei), nivel la care rămân încă prezente aspectele sexuale; stadiul Fecioara Maria (i.e. stadiul al treilea de evoluție al animei, devoțiunea spirituală a erosului) și stadiul Sulamita (i.e. stadiul al patrulea, ultimul, care implică transcenderea purității și sanctității. (cf. C.G. Jung și Marie-Louise von Franz *apud* Minulescu, 2001, p. 54).

Stadiile Animusului: Tarzan este stadiul primar, biologic, corespondentul Evei; Alexandru Macedon (corespondentul Elenei) este al doilea stadiu, ce reprezintă omul de stat, cu spirit de organizare și inițiativă, stadiul în care „acțiunea sublimază forța fizică și sexualitatea”; al treilea stadiu este întruchipat de preot, medic, profesor, maestru, învățător spiritual, profet – în acest stadiu „verbul ia locul acțiunii fizice”; stadiul al patrulea îl are ca prototip pe Gandhi: „fermitatea spirituală, receptivitatea la ideile creative care dau un sens nou existenței”. (cf. C.G. Jung și Marie-Louise von Franz *apud* Minulescu, 2001, p. 54).

Anima / animus / imagine contrasexuală: imaginea inconștientă a partenerului sexual al subiectului. Această imagine se formează inițial în baza relației subiectului cu părintele de sex opus și se actualizează de-a lungul vieții în funcție de relațiile cu alți parteneri sau persoane de sex opus. (Minulescu, 2001, p. 174). La bărbați această imagine se numește *anima*, iar la femei se numește *animus*. **Animus canin** (numit și „soarele negru”, *sol niger* în psihologia analitică) reprezintă identificarea femeii cu tatăl, afișarea unui comportament masculin, agresiv, dominator. (McLynn, vol. II, 2000, p. 111) C.G. Jung a folosit această imagine în lucrările sale din ultimii ani, legate de procesul de individuație pus în relație cu alchimia. Jung și Von Franz au pus *sol niger* în legătură cu Saturn, cel care pedepsește, distruge, aduce pierderea și moartea. În esență, *sol niger* reprezintă partea cea mai profundă, cea mai întunecată a inconștientului a cărui cunoaștere poate avea o puternică forță transformatoare. (cf. Marlan, 2005; v. Von Franz, 1980 și Henderson; Sherwood, 2003).

Scenariile narcisice al parentalității, respectiv idealul eului parental proiectat de părinte asupra copilului, se înscriu în noțiunea de narcisism secundar, descrisă în teoria lui Melanie Klein și Otto F. Kernberg, și este explicată prin iubirea de sine în celălalt (ex. copilul seamănă cu părintele și îi satisface idealul proiectat) și iubirea de celălalt diferit de sine (ex. copilul este diferit de părinte, dar, pentru că părintele nu e mulțumit de sine, e fericit că nu-i seamănă copilul). Echilibrul de forțe în relația părinte-copil depinde de acomodarea copilului la presiunea proiectivă, de jucarea rolului ce i-a fost desemnat de către părinte, fără să prezinte tulburări aparente de adaptare. Situațiile ce nu cer ajutor psihoterapeutic nu prezintă tulburări de relație și de dezvoltare (copilul este obedient față de părinte și relația pare armonioasă), dar „acești copii vor prezenta dificultăți psihice mai târzii” (Manzano, Palacio Espasa și Zilkha, 2002, pp. 16-17). Lipsa de adaptare a copilului la proiecția parentală este trăită de acesta ca o nerecunoaștere a existenței lui ca atare, un abandon. În cazul proiecțiilor parentale trăite esențialmente ca persecutorii sau foarte deteriorate, „proiecția parentală are în mod esențial ca scop evacuarea spre copil a unor imagini interne prea încărcate de agresivitate sau de distrugere” (*idem*, p. 147). Părintele ce își pierde copilul și nu renunță la propriul scenariu narcisic prin care proiectează idealul eului (umbra) asupra copilului nu poate depăși doliul după copilul respectiv (cazul Elena Drăgănescu). (*ibid.*, p. 110).

Unul dintre cele mai frecvent întâlnite scenarii narcisice ale parentalității este „**Umbra** obiectului părinților. Proiecția unui obiect parental deteriorat asupra copilului. Identificarea proiectivă a părintelui asupra copilului său, cu o imagine parentală trăită ca deteriorată, distrusă, bolnavă sau abandonată este foarte frecvent întâlnită (...).” Este vorba despre „părinți care au resimțit obiectele parentale ca nerăspunzând nevoilor lor de protecție, de îngrijire, de atenție sau gratificație. Atunci când obiectul parental este trăit ca deteriorat, situația se înscrie cel mai adesea în cadrul unei conflictualități oedipiene a părintelui și, mai specific, în cel al rivalității sale cu obiectul terț.” (Manzano, Palacio Espasa și Zilkha, 2002, p. 77).

Realizarea Sinelui – terminologie din psihologia analitică, a lui C.G. Jung, ce are sinonim termenul de **individuație**. Inconștientul, spune Jung, este supus unui proces prin intermediul căruia *psyche*-ul suferă o transformare progresivă. Această transformare a fost numită de Jung individuație și el a stabilit că ea are drept scop exprimat în simboluri (variind de la modele aparținând ordinii materiale la personaje eroice sau divine) – Sinele. Individuația este un proces complex, fără sfârșit și nedeterminat, care necesită diferențieri treptate ale conținutului psihic – deopotrivă personal și colectiv – și integrarea lor ulterioară. (A se vedea Bhatia, 2009, p. 209).

Efectul / Principiul Pollyanna – atitudinea unor oameni de a avea așteptări pozitive în mod nerealist, de a-și îndrepta atenția asupra informațiilor pozitive, excluzându-le chiar pe cele negative, și de a procesa informațiile pozitive – pentru care manifestă preferință – mai bine decât

pe cele negative. (Matsumoto, 2009, p. 390). După numele romanului pentru copii *Pollyanna*, de Eleanor H. Porter, apărut în 1913 și ecranizat ulterior de mai multe ori (de reținut rămâne ecranizarea din 1960, o producție Walt Disney).

Anagapie – nevroză asemănătoare nevrozei de abandon – subsecventă unor traumatisme psihice din copilărie sau atașamentului excesiv față de părinți sau de substituenții acestora. (Gorgos, vol. I, 1987, p. 178).

Donquijotism – termen derivat din numele eroului lui Cervantes, utilizat pentru a descrie trăsături accentuate de personalitate ale indivizilor ce se dedică voluntar și dezinteresat unor cauze justițiare, reformatoare pe care le susțin cu tenacitate, fără simț critic. Unii autori văd în această descriere idealistul pasionat și visătorul activ. (Gorgos, vol. I, 1987, p. 816).

Donjuanism – „tulburare de comportament sexual (hipersexualitate) al unor indivizi de sex masculin, constând în căutarea continuă de experiențe erotice, cu un număr cât mai mare de partenere. Comportamentul erotomanic se caracterizează prin superficialitate și multitudinea legăturilor sexuale ale subiecților, preocupați să-și dovedească permanent capacitatea de a interesa și cuceri noi partenere. S-ar datora unui narcisism accentuat, cu apariția în compensație a fricii de a nu fi suficient iubit și a unei fixații pregenitale a sexualității cu o componentă sadică. (...) Donjuanismul este considerat de unii autori ca un aspect al personalității de tip isteric masculin, iar pentru alții indică imaturitatea sexuală, fiind, în realitate, o încercare de reprimare a tendințelor homosexuale latente.” (Gorgos, vol. I, 1987, p. 816).

Umbra – termen folosit de C.G. Jung pentru a indica o imagine inconștientă, formată din conținuturi reprimare de conștiință, deoarece sunt considerate reprobabile, inacceptabile. Calitățile umbrei sunt adesea *proiectate* asupra altora. (A se vedea C.G. Jung, 1994, vol. I, pp. 136-140 și Manzano, Palacio Espasa și Zilkha, 2002, pp. 17, 41).

Conținut / Conținător – C.G. Jung vede cuplul ca pe o încheștare între două forțe, între două elemente: conținut și conținător. Conținătorul este cel ce are supremația și conduce relația de cuplu. Conținutul este partenerul supus liderului relației. (v. Jung, 1994a, vol. III, capitolul *Căsătoria ca relație de cuplu*).

CUPRINS

INTRODUCERE	3
METODOLOGIA CERCETĂRII: CONCEPTE DE PSIHANALIZĂ	14
DICȚIONAR DE PERSONAJE LITERARE DIN OPERA HORTENSIEI PAPADAT- BENGESCU	
Adriana Praja	40
Aneta Pascu	46
Bătrânul / Luca Delescu	60
Boier Grecu	63
Dr. Rim	67
Elena Drăgănescu	71
Gemenii Hallipa	92
Gina Delescu	96
Lenora	99
Lică	104
Lina	111
Manuela	117
Marcian	127
Maxențiu (Printul)	134
Mika-Lé	138
Nory Baldovin	144
Sia	156
Simona	160
CONCLUZII	166
BIBLIOGRAFIE	172
GLOSAR DE TERMENI PSIHANALITICI	179

CONTENTS

INTRODUCTION	3
METHODOLOGY OF RESEARCH: CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS	14
HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S DICTIONARY OF LITERARY CHARACTERS	
Adriana Praja	40
Aneta Pascu	46
The Old Man / Bătrânul / Luca Delescu	60
Boier Grecu	63
Dr. Rim	67
Elena Drăgănescu	71
The Hallipa Twins	92
Gina Delescu	96
Lenora	99
Lică	104
Lina	111
Manuela	117
Marcian	127
Prince Maxențiu	134
Mika-Lé	138
Nory Baldovin	144
Sia	156
Simona	160
CONCLUSIONS	166
BIBLIOGRAPHY	172
GLOSSARY OF PSYCHONALYTIC TERMS	179

REZUMAT

Această lucrare este o abordare interdisciplinară care își propune să clarifice probleme de construcție literară folosind psihanaliza. Personajele din opera Hortensiei Papadat-Bengescu sunt supuse unui examen critic care urmărește identificarea conceptelor psihanalizei în structura lor și arată modul în care mecanismele psihologice determină evoluția, gândirea și comportamentul acestor caractere ficționale. Pentru prima oară în exegeza noastră literară, personajele din opera unui scriitor (scriitoare în cazul de față) sunt examinate psihanalitic.

Studiul îmbracă forma unui dicționar de personaje (ordonate în dicționar după prima literă a numelui cu care apar în scrierile autoarei), fiecare articol de dicționar având două părți: prima parte cuprinde un sinopsis al informațiilor relevante din textul literar, necesare analizei din partea a doua, în care personajul este abordat din perspectivă psihanalitică (psihocritic). Structura fiecărui articol de dicționar este, prin urmare, asemănătoare celei a studiilor de caz. Urmărind logica mecanismelor psihice inconștiente, fișele caracteriologice își propun să descopere adevărata personalitate a fiecărui personaj, dincolo de aparențe și dincolo de deformarea pe care folosirea tehnicii reflector de către autoare o operează în textul literar.

Personajele sunt studiate prin prisma teoriilor personalității aduse de Sigmund Freud (și îmbunătățite de urmașii săi, printre care, dintre cei mai importanți, Jacques Lacan, Otto Rank, Melanie Klein), Alfred Adler și Carl Gustav Jung. Cercetarea urmărește, de asemenea, să identifice eventualele complexe sau manifestări de isterie ale personajelor, precum și acele boli, menționate de autoare, relevante pentru profilul personajelor, operând, mai întâi (în capitolul de prezentare a metodologiei), clarificări ale conceptelor ce stau la baza formării personalității.

În formularea conceptelor sale, părintele psihanalizei, Sigmund Freud a folosit scrieri literare și opere de artă, arătând, în mod indirect, criticilor o nouă modalitate de a privi psihologia artistului și creația acestuia. Pornind de la Freud, odată cu dezvoltarea psihanalizei, mai toate disciplinele umaniste au încercat să-și aproprie această abordare.

Ipoteza de lucru a acestei cercetări este aceea că scriitoarea cunoștea ideile psihanalizei. Lucrarea de față ajută la înțelegerea unei potențări a creativității operate de studiul psihanalizei de către autoarea noastră interbelică Hortensia Papadat-Bengescu.

În urma trecerii personajelor din opera Hortensiei Papadat-Bengescu pe sub lupa psihanalizei, rezultă faptul că acestea nu prezintă inadvertențe / defecte ori erori de construcție psihologică, ci respectă întru totul legile cauzale și de evoluție, i.e. originea și formarea unui om / a unei personalități, confirmând ipoteza de la care am pornit.

Aplecarea pentru psihologie a scriitoarei ne-a adus în măsură să concluzionăm că, fără să își dea seama, autoarea a anticipat soluții propuse de psihanaliză mult mai târziu prin Jacques

Lacan, de pildă, în anii '80, și chiar idei / rezolvări psihanalitice propuse în epocă de – nu atât de cunoscutul, la acel moment – Otto Rank. Analiza personajelor sale ne arată că ea a intuit ceea ce a fost mai valoros și mai durabil în noua știință ce abia se prefigura – psihologia.

Dacă scriitoarea a fost acuzată de prea mult „psihologism”, abordarea psihanalitică a personajelor ei a scos din misterul inefabil intenționat al scriitoarei încă și mai mult adevăr – niște adevăruri ce răstoarnă iluziile de percepție ale majorității publicului cititor sau critic (eg. cazul Elena Drăgănescu sau cazul Aneta Pascu).

Prin realizarea acestui dicționar de personaje se pune la îndemâna celor interesați, a studenților și cercetătorilor din domeniul fundamental *Științe umaniste* un material ce permite accesul la înțelegerea diferitelor tipologii propuse de autoare și la cunoașterea evoluției și destinului unor personaje ce trec dintr-un roman în altul printr-un alt fel de discurs critic aplicat literaturii. Observațiile rezultate în urma acestei analize și sistematizări completează informațiile cu privire la viziunea de ansamblu a autoarei și cu privire la expresia pe care Eul interior al scriitoarei o ia întrupându-se în personajele sale.

Lucrarea de față reprezintă un prim pas făcut în direcția analizelor de acest tip în peisajul contemporan al exegezei noastre literare și un punct de reper / un model pentru cercetări viitoare în care grila psihanalitică să fie aplicată și altor scriitori români. Nu în ultimul rând, analizele realizate în cadrul acestei cercetări se constituie în capitole ale primului dicționar al personajelor din opera Hortensiei Papadat-Bengescu.

ABSTRACT

This paper is an interdisciplinary approach envisaging to clarify the problems of literary construction using psychoanalysis. The characters in Hortensiei Papadat-Bengescu's work are subjected to a critical examination meant to identify the concepts of psychoanalysis in their structure and show the way in which the psychological mechanisms determine the evolution, thought and behaviour of these fictional characters. For the first time in our literary exegesis, the characters in a writer's work (a lady writer in our case) are examined psychoanalytically.

The study takes the form of a dictionary of characters (ordered by the first letter of the name by which they appear in the writer's works), each dictionary item having two parts: the first part contains a synopsis of the relevant information in the literary text, necessary for the analysis in the second part, in which the character is approached from psychoanalytical perspective (psychoanalytic literary criticism). The structure of each dictionary item is, therefore, similar to the one of the case studies. Following the logic of the unconscious psychic mechanisms, the character sheets are intended to discover the true personality of each character, beyond appearances and beyond the distortion operated in the literary text by the author's use of reflector technique.

The characters are studied in the light of the personality theories devised by Sigmund Freud (and improved by his followers, the most important of whom are Jacques Lacan, Otto Rank, Melanie Klein), Alfred Adler and Carl Gustav Jung. The research is also intended to identify the possible complexes or manifestations of hysteria of the characters, as well as those diseases mentioned by the author, relevant for the characters' profile, operating first (in the chapter presenting the methodology) clarifications of the concepts at the basis of personality formation.

In the formulation of his concepts, the father of psychoanalysis, Sigmund Freud used literary writings and works of art, showing directly to the critics a new manner of approach of the artist's psychology and creation. Starting with Freud, with the development of psychoanalysis, almost all humanistic disciplines attempted to adopt this approach.

The working hypothesis of this research is that the writer knew the ideas of psychoanalysis. This paper helps to understand an enhancement of the creativity operated by the study of psychoanalysis by our interwar author Hortensia Papadat-Bengescu.

Following the passing of Hortensiei Papadat-Bengescu's characters under the magnifying glass of psychoanalysis, there results that they do not display inadvertences / flaws or errors of psychological construction, but they fully observe the causal and evolution laws, i.e. the origin and formation of a man / personality, confirming the hypothesis we started from.

The writer's inclination for psychology made us conclude that, without realizing, the author anticipated solutions proposed by psychoanalysis long later, by Jacques Lacan, for instance, in the eighties, and even psychoanalytical ideas /solutions proposed in that age by not so well known at the time – Otto Rank. The analysis of her characters show that she intuited what was most valuable and lasting in the new science which was just emerging – psychology.

If the writer was accused of too much „psychologism”, the psychoanalytical approach of her characters revealed still more truth from the writer's intentional ineffable mystery – some truths that overturn the perception illusion of most of the reading or critic public (e.g. the case of Elena Drăgănescu or the case of Aneta Pascu).

By this dictionary of characters, a material that allows access to the understanding of various typologies proposed by the author and to the knowledge of the evolution and destiny of some characters passing from a novel to another by a kind of critical discourse applied to literature is made available to the interested persons, students and researchers in the fundamental field of *Humanities*. The remarks resulting from this analysis and systematization complete the information regarding the author's holistic view and regarding the expression the author's inner Ego takes, becoming embodied in her characters.

This paper represents a first step in the direction of this type of analyses in the contemporary field of our literary exegesis and a reference point / model for future research in which the psychoanalytical grid can be applied to other Romanian writers, too. Last but not least, the analyses within this research become chapters of the first dictionary of characters in Hortensia Papadat-Bengescu's work.