

Simboluri și acțiuni simbolice în romanul *Zgomotul și furia* al lui William Faulkner

Călin-Horia BÂRLEANU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

calin.barleanu@gmail.com

Abstract: Despite the hypotheses and theories, countless already, which claim that Benjamin Compson would be an imago Christior that he's closer to the animal kingdom, rather than the human one, Faulkner introduces him in the middle of "his" family projected in the novel, as son, brother, and after all, simply as a human. Through the character that opens the narrative flows of the novel we get access to a world, with its own family customs, in which sometimes the gestures conceal, as well as the eyes have the ability to distort the essence of the truth. The debut of the novel, beyond Benji's inner flow, is marked by a few details that become relevant when it is discussed the perception, imaginary and the differences occurred in the register of meanings.

Keywords: *psychoanalysis, symbol, unconscious, synesthesia.*

1929 este anul care rămâne ca un reper în istoria literaturii universale. Anul apariției romanului *Zgomotul și furia* [Faulkner, 1971] este, în același timp, momentul în care literatura a schimbat o direcție în privința formei, în drumul ei firesc, de artă a cuvântului, prin care omul se exprimă și permite altora accesul spre noi căi de expresie, dar și de reprezentare.

În acest context, William Faulkner, pornind de la un episod pe care l-a experimentat în copilărie, alege pentru prima secvență a romanului său, aspru judecat, neînțeles și abandonat de generații întregi de lectori, viziunea interioară a unui bărbat blocat cognitiv la vârsta copilăriei mici. Așa cum arată în spațiul receptării critice românești Mircea Mihăieș, „William se ocupa cu o nesfârșită răbdare, de copilul retardat, ajutându-l să taie foile de ziar și să le așeze în teancuri”, sau, alteori, „se jucau în curte, care era înconjurată de un gard de fier înalt de doi metri, în așa fel încât copilul să nu poată ieși și să fie astfel apărat de străini” [Mihăieș, 2012: 457]. Intima experiență cu boala, indiferent de natura afecțiunii, îi dezvoltă celui care avea să devină unul dintre cei mai cunoscuți romancieri ai literaturii americane și universale o serie de reflexe care, prin exersare, au devenit o adevărată sursă de inspirație, dar și o lentilă de contact în fața lipsei permanente de toleranță pe care o demonstrează societatea americană la final de secol XIX. În privința felului în care literatura a reușit, în diferite perioade de „evoluție” umană, să compenseze și să acționeze conform principiilor aristotelice, mai ales a celor care se referă la purificare și eliberare, se cuvine să menționăm doar că primul mare roman al modernității, așa cum este considerat *Don Quijote de la Mancha* este construit într-o perioadă cât se poate de similară cu

cea a luptei de rasă și segregare în care crește și se dezvoltă literar William Faulkner. Nu întâmplător, *alteritatea* este, pentru ambii scriitori, una dintre temele fundamentale care se ascund în acțiunilor sau în contextul existenței unor eroi considerați, la modul general, ca o proiecție, *proști*.

Prin urmare, faptele reale și nu imaginare sau observate de la distanță, au generat cea mai mare parte a literaturii lui Faulkner, ca o garanție privind autenticitatea trăirii și a discursului său, angajat în permanență pentru echilibrarea unui conflict care s-a construit prin idei neîmpărtășite și, în mod cert, imposibil de susținut sau de argumentat. Ca un moralist, care procedează cu multă prudență pe scena unde știe că întâlnește tocmai stereotipurile pe care le demontează ideologic în opera sa literară, scriitorul american se folosește, atât în primul capitol al romanului, cât și în celelalte, de simboluri și, în bună tradiție artistică americană, de acțiuni simbolice, pline de o semnificație care cere travaliu analitic din partea lectorului.

Dacă ar fi să alegem, din primul capitol al romanului, simbolurile apei și ale pământului, se cuvine să o facem doar menționând că opera lui Faulkner este una în care lipsa drepturilor sau, la fel, prezența unora în mod considerat natural, de fapt, abuzive, reprezintă sau oferă prilej pentru nenumărate pagini de conflict interior, latent, fără explozii sau forme de manifestare exterioară și care să faciliteze astfel accesul spre o soluție. *Apa și pământul* apar, ca simboluri esențiale, sau dacă am respecta terminologia jungiană, arhetipuri, constante în opera lui Faulkner.

De pildă, în romanul *Pe patul de moarte* [Faulkner, 1972], scena în care familia Bundren trece apa învolburată a râului pentru a duce sicriul cu trupul mamei într-un oraș la o distanță complet nerezonabilă, se folosește de o serie de simboluri, dar mai cu seamă acțiuni simbolice care oferă greutate și detentă întregii opere prin felul în care îmbină conținutul latent, de semnificații, cu cel psihologic și care determină pe fiecare membru al familiei în parte, să participe la o asemenea epopee morbidă. Legați de o funie care joacă rolul unui cordon ombilical, în momentul în care intră în apa râului, în mod evident mult prea mare și periculoasă pentru o asemenea încărcătură, „ne ținem de funie, curentul se încolățește pe după umerii noștri. Dar sub această mincinoasă bunăvoință, adevărata lui putere se lasă leneșă peste noi. Nu crezusem că apa, în iulie, poate fi atât de rece. Parcă mâini nevăzute ți-ar modela și scrijela oasele.” [Faulkner, 1972: 142], scena se precipită. Animalele de tracțiune mor înecate, iar căruța cu trupul neînsuflețit, închis în sicriu, este aproape pierdută, într-o scenă care pune în valoare dimensiunea thanatică a arhetipului matern.

Apa, așa cum este ea pusă în relație cu matricea maternă, de Melville sau Hemingway, susține și proiectează apariția vieții, dar în anumite condiții, acționează împotriva ei, în sens morbid, prin intermediul unor metafore pe care le putem considera, pe linia psihocriticii lui Charles Mauron [2001], *obsedante*, nu doar pentru un singur creator, ci pentru un grup cu mult mai mare, universal uman. În cazul secvenței invocate, unde legătura copiilor cu trupul mamei moarte devine patologică și nefirească, conductivitatea specifică apei permite un transfer pe principiul contagiunii astfel încât, încercarea copiilor de a proteja sicriul aproape le aduce moartea. „Nici măcar noroiul nu-i liniștit. Are în el ceva rece, răătăcitor, de parcă și pământul de sub noi s-ar afla în mișcare.” [Faulkner, 1972: 142], face din alt simbol universal al maternității, un simbol al morții.

Pe de altă parte, în *Zgomotul și furia*, scriitorul american procedează în manieră similară atunci când se folosește de cele două simboluri. Poate că scena cea mai cunoscută, în acest sens, rămâne cea în care copiii, alături de Benjy, se joacă în apă, tablou filtrat atât de conștiința celui atins de afecțiunea care-l blochează într-o copilărie neîncetată, cât și de cea a neadaptatului moralist, Quentin: „Caddy era toată udă și murdară de noroi pe fund și

eu am început să plâng și ea a venit și s-a așezat pe vine în apă.” [Faulkner, 1971: 18] Hipersensibilul blocat pe detalii simbolice, Benjy, este departe de ceea ce se proiectează asupra sa la modul general: o idioțenie fără margini și care îl apropie mai mult de regnul animal decât de cel uman, după cum consideră, la modul declarat, chiar o parte dintre cei care alcătuiesc cercul său intim. În schimb, felul în care se blochează pe pata de noroi de pe hainele sigurei figuri materne pe care o cunoaște, sora sa, Caddy, considerăm că ar trebui să atragă atenția oricărui lector. Udă, în general, dar pătată de noroi doar în partea de jos, este singura formă, metaforică, încărcată cu informații latente, prin care orizontul de reprezentări al bărbatului-copil integrează scena într-un cadru larg, cu sensuri inaccesibile. Faulkner se asigură aici, așa cum o face în privința fiecărui episod de acest tip, că sensurile ascunse ale lumii și minții lui Benjy sunt, măcar parțial, traduse de fluxul conștiinței altui participant la scena respectivă. În cazul de față, Quentin, preocupat, într-un sens care ar putea face obiectul altui demers, de moralitatea celei care *se udă și se murdărește*. Acțiuni care trimit cât se poate de clar la felul în care Caddy alege să respingă toate normele și regulile grupului în mijlocul căruia trebuie să trăiască, printr-o promiscuitate care, în carul sistemului ideologic al timpului și locului imaginat/proiectat, din amintiri, de scriitor, nu suportă decât catalogare la extrem: există sau nu. Libertatea cu care fata își manifestă nevoia de afecțiune sau nevoia de a o împărți, chiar renunțând la rochie, simbol al cenzurii și marcă a feminității pure doar atâta timp cât este purtată, este inacceptabilă pentru Quentin, după cum noroiul, format din apă și pământ, care spală și murdărește, îi spune lui Benjy, altfel, dar același lucru despre sora sa, imago matern: „Scoate-ți tu numai rochița, și-ai să vezi», a spus Quentin. Caddy și-a scos rochița și a aruncat-o pe mal.” [Faulkner, 1971: 18]

Faulkner realizează în roman și o adevărată literatură a *umbrelor*, prin capacitatea lui Benjy de a se raporta mai degrabă la realitate prin intermediul simbolului, decât prin altă cale, specifică universului celor considerați, convențional, normali. În sine, o constatare de tipul, „umbra mea era mai înaltă decât a lui Luster” [Faulkner, 1971: 6], demonstrează o prezență de spirit pe care scriitorul american o proiectează asupra celui mai tragic personaj din întreaga sa operă literară. Umbrele, ca intermediari obiectivi, mesageri pentru cei care le poartă, părți întunecate ale personalității sau spectre care iau naștere doar în condițiile în care lumina și întunericul, ca apa și pământul, există în același timp, cer să fie, „o parte vie a personalității și [...] de aceea să participe într-o formă sau alta la viața întregului” [Jung, 2014: 29], după cum susținea C. G. Jung care a și dedicat arhetipului un număr important de pagini.

Psihologia analitică jungiană a încercat să demonstreze că umbra, ca reprezentare psihică a unei personalități aflate la baza întregii structuri inconștiente, reprezintă cea mai de jos treaptă a întregii construcții umane, indiferent de nivelul de civilizație atins la un moment dat. Faulkner procedează în textele sale în repetate rânduri într-o manieră care nu face decât să susțină în forme diferite ipotezele generate de Jung. Nu întâmplător, „moralistul” romanului, Quentin, este asaltat de umbre, proiectate de toate obiectele din jur și mai ales, de el. Angoasa resimțită în raport cu simbolul contribuie decisiv și la decizia sa de a se sinucide, incapabil să găsească o soluție de echilibru, de compromis, între nevoile morale ale lumii în care trăiește (într-un micro-cosmos familial golit de idealuri în mod constant) și nevoile personale, egoiste sau la limita patologicului. Ca forme independente, capabile de o existență proprie, scriitorul american se folosește de umbre pentru a genera acțiuni care, filtrate de conștiința generatoare de flux narativ, susțin felul în care Jung a văzut arhetipul – ca pe un instinct, imposibil de controlat: „umbra mai era încă pe peron. M-am oprit în prag și am privit cum alunecă umbra. Aproape puteai s-o vezi cum se mișcă, târându-se spre ușă...” [Faulkner, 1971: 74]

Presiunea glasului din interior întâlnește forța vocii exterioare, a grupului care, indiferent de natura idealurilor sale sau a distanței reale care îl separă de conceptele esențiale ale moralei, judecă și ostracizează cu o indiferență imposibil de influențat. Opera lui Faulkner, la modul general, dar mai cu seamă în cel mai apreciat roman al său, pune în mișcare tipologii psihologice, prototipuri umane animate de conflicte a căror natură ascund cele două voci: din interior și din exterior. Shakespearianul fragment, “Life’s but a walking shadow...” [Shakespeare, 1910: 99; Clark & Wright, 1989: 1004], ascunde, la fel, cu mult înainte ca Jung să fi formulat orice ipoteză despre instinctualitatea sau inconștientul uman, un adevăr pe care literatura l-a intuit cu o precizie imposibil de negat. Umbrele nu reprezintă forme inerte, nici la Shakespeare, și cu atât mai puțin la Faulkner, care face din ele „personaje” independente, înzestrate cu o formă de voință în relație cu cei care le proiectează.

BIBLIOGRAFIE

- Cervantes, 1965: Miguel de Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Partea Întâi*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Faulkner, 1971: William Faulkner, *Zgomotul și furia*, în românește de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers.
- Faulkner, 1972: William Faulkner, *Pe patul de moarte*, în românește de Horia-Florian Popescu și Paul Goma, București, Editura Cartea Românească.
- Mauron, 2001: Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Mihăieș, 2012: Mircea Mihăieș, *Ce rămâne. William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Iași, Editura Polirom, p. 457.
- Jung, 2014: C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, p. 29.
- Shakespeare, 1910: William Shakespeare, *The tragedy of Macbeth*, Edited by Sir Edmund K. Chambers, London and Glasgow, Blackie & Son Limited, p. 99.
- Clark, 1989: Wright, William George Clark & William Aldis Wright (eds.), *The Unabridged William Shakespeare*, Philadelphia, Pennsylvania, Running Pres, p. 1004.