

## Hainele ca proiecții

Călin-Horia BÂRLEANU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România

---

**Abstract:** Humanity's impulse of dressing can be compared only to the impulse of changing the face of the world, under the permanent illusion of control over the natural phenomena, which are uncontrollable most of the time. At the same time, man's need to surround himself with walls is another manifestation in which psychoanalysis has perceived a process of adaptation of the man faced with a severe, common, initial trauma: the birth.

**Keywords:** compulsion, archetype, super-ego, compensation.

Impulsul omenirii de a se îmbrăca poate fi comparat doar cu impulsul de a schimba fața lumii, sub iluzia veșnică a controlului fenomenelor naturale, de cele mai multe ori de necontrolat, după cum și nevoia omului de a se înconjura de pereți reprezintă o altă manifestare în care psihanaliza a văzut un proces de adaptare a omului pus în fața unui traumatism sever, comun, originar: *nașterea*. Din această perspectivă vom observa că și *Vechiul Testament* pune în aceeași lumină nevoia omului de a se îmbrăca, în relație cu un comportament compulsiv:

[...] atunci li s-au deschis ochii la amândoi și au cunoscut că erau goi, și au cusut frunze de smochin și și-au făcut acoperăminte. (*Facerea*, 3, 7)

Evoluția culturală a încercării de a acoperi trupul a generat în rândul lui *Homo Sapiens* și comportamente fără nicio legătură cu nevoia de a se îmbrăca, psihologii identificând, la începutul secolului al XX-lea, ceea ce au denumit „compulsive buying disorder” sau cumpăraturile compulsive, stare prin care indivizii achiziționează diferite obiecte sau articole de îmbrăcăminte, fără a avea cu adevărat nevoie de ele. În acest context istoric, în planul cultural occidental, s-a format o legătură puternică între stima de sine, statutul social și haine.

Impactul social puternic pe care hainele îl pot produce a fost înțeles, urmărit și speculat în mai toate culturile lumii, modelul natural reprezentând un

exemplu pe care popoarele l-au urmat îndeaproape. Culorile aprinse și costumele complexe, realizate din diferite materiale erau, pentru unele triburi aborigene, semne ale puterii, iar purtătorul era investit, temporar, cu capacități similare zeilor. Tzvetan Todorov descrie o parte din conflictul-genocid declanșat de conchistadorii care au adus moartea aztecilor, analizând registrul, complet diferit de interpretare a lumii, specific băștinașilor. Pentru a răspunde atacurilor și nedreptăților „creștinilor”, băștinașii au luat hotărârea de a folosi cea mai înfricoșătoare armă a lor:

[...] magnificul veșmânt din pene căruia i se atribuia virtutea misterioasă de a-l pune pe dușman pe fugă prin simpla sa apariție. (Todorov, 1994, p. 72)

Prin urmare, hainele fac parte dintr-un registru simbolic de receptare și de interpretare a lumii iar, pe lângă istorie, literatura universală este martorul unei evoluții inevitabile a dinamicii societății umane în care haina devine adesea purtătoarea unor mesaje care completează universul uman. Nu doar în textele sacre îmbrăcămintea face parte dintr-un registru de acțiune simbolică, ci și în textele antichității, cum ar fi, de exemplu, la Homer, în opera căruia personajele sunt adesea *îmbrăcate* în teroare așa cum moartea acoperă câmpul ca o haină.

În acest sens, vom constata cum diferiți autori au folosit, în mod evident, hainele ca pe simboluri care completează textul și oferă autenticitate pactului narativ. Arthur Schnitzler, Thomas Pynchon, Mario Vargas Llosa sau Bret Easton Ellis folosesc, la diferență de peste o sută de ani, hainele ca pe simboluri. Prezența și detaliile vestimentare sau absența hainelor, cu angoasa specifică omului gol, susțin universul autentic literar.

Publicată de Arthur Schnitzler, în anul 1926, *Cu ochii larg închiși* se dovedește a fi cea mai complexă nuvelă a scriitorului vienez și poate una dintre dovezile concrete că arta este o formă intuitivă de cunoaștere pentru majoritatea științelor, cu atât mai mult pentru cele din sfera socială. Schnitzler ajunge, independent de Sigmund Freud, la rezultate pe care psihanaliza le-a analizat în domeniul visului, dar și a presiunii sociale: „să trădezi, să înșeli, să minți, să duci un soi de viață dublă, să fii un tată și soț model și în același timp un libertin.” (Sterian, 2006, p. 7) Dorințele își găsesc în ecoul *Supra-Eului* o piedică declanșatoare de frustrări, iar protagoniștii nuvelei lui Schnitzler sunt surprinși în momentul de criză care poate facilita tranziția spre ceea ce *este* individul, ca diferență față de ceea ce *arată*. Scriitorul vienez construiește o lume în care visul se confundă cu realitatea, iar uneori o înlocuiește complet, respectând dictoanele și teoriile psihanalizei în care visul este nu doar o cale spre subconștient, ci și o realitate psihică nedeslușită de individ.

Haina devine, astfel, pentru scriitori, ca un ecou al eului narator, un *costum* de care nu se poate face abstracție în analiza personajului. Nevoia de a acoperi sau de a ascunde prin vestimentație își găsește, în literatură, un corespondent în interacțiunea socială, hainele fiind proiecții ale sinelui sau indicatorii unui statut

social. De multe ori senzația pe care scriitorul o caută este că hainele nu sunt purtate, ci *utilizate* pentru a completa mesajul încifrat de text. Pentru scriitori ca Ellis sau Llosa, codul vestimentar constituie un adevărat limbaj prin care textul câștigă în complexitate. Dacă de cele mai multe ori haina este înzestrată cu valențe metaforice și acoperă partea umană, autentică, a protagoniștilor, Ellis și Llosa deturneză simbolul general și arată că printr-o bucată de stofă, scumpă sau reprezentând o instituție, indivizii sunt umanizați. Pe de altă parte, Schnitzler tratează hainele într-o manieră cu care cititorii postmoderni sunt mai obișnuiți, folosind probabil scena din Eden ca pe un arhetip senzorial. Angoasa de goliciune și mulțimea care asistă, de multe ori pasivă, reprezintă fără îndoială un *vis tipic*:

Noi doi trebuia să ajungem acum din nou înapoi în lume, printre oameni, era timpul. Numai că se întâmplă ceva cumplit. Hainele noastre dispăruseră. Mă cuprinseseră o groază fără seamăn, o rușine arzătoare. (Schnitzler, 2006, p. 77)

Utilizarea hainelor se face aici printr-un mecanism specific oniricului, iar simbolurile se evidențiază prin absența lor nefirească. Mulțimea este prezentată de scriitorul vienez în contextul în care doar bărbatul, soțul visătoarei, este pedepsit pentru încercarea sa de a deveni bărbat în sensul acceptat și vehiculat de societatea vremii. Neobosita pendulare a lui Fridolin între timiditate și dezinhibiție, dorință și tabu îi aduce protagonistului o gamă de trăiri și de întâmplări care amintesc mai degrabă de funcțiile visului, de compensare și de îndeplinire a dorințelor:

Dar erai mereu urmărit de o mulțime de oameni pe care n-o vedeam, ci îi auzeam amenințătoarele șipete înăbușite. (*Ibidem*, p. 78)

Sigmund Freud vedea în visul de goliciune semnificații legate de regresie, deci de copilărie. Astfel, asemănările între Schnitzler și Freud devin evidente:

Privind înapoi, această copilărie lipsită de rușine ni se pare un paradis și paradisul însuși nu este nimic altceva decât fantasma de masă despre copilăria individului. De aceea și în paradis oamenii sunt goi... (Freud, 2003, p. 239)

În categoria scriitorilor pentru care hainele sunt oglinzi ale omului se află și Thomas Pynchon. Dezordinea unei țări sau a unui oraș aflat în tranziție, împreună cu oamenii lui, se oglindește într-o dezordine generală, a străzilor, a hainelor dar, adesea concomitent, în lupta indivizilor de a stăpâni elementele naturale, sălbaticе, ale unui subconștient colectiv. *V.* este romanul cu care Pynchon debutează în anul 1963 și care pune individul în postura unei jucării cu autodeclanșare, un *yo-yo* care nu se află în mâna nimănui, dar care se răsuțește fără oprire cu bucle temporale în care unii caută o entitate, uneori, sau o regiune alteori, cunoscută sau vizitată în trecut: *V.* Așadar, vom observa cum Pynchon surprinde elementul uman în manifestarea sa mecanică sau într-un proces sinuos de adaptare într-o lume aflată

în neconținută schimbare. Oamenii sunt alții, operațiile estetice și hainele se modifică, animalele invadează orașul și subteranul într-o construcție literară de cele mai multe ori alegorică:

[...] costumul, serviciul în cadrul departamentului, care peste cel mult două săptămâni nu va mai exista. În jurul lui erau oameni în costume noi, milioane de obiecte neînsuflite produse în fiecare săptămână... (Pynchon, 2006, pp. 191-192)

Dezumanizarea devine un proces inevitabil, iar *V.* pare să fie singurul mijloc de a-l opri, cu tot ceea ce Pynchon înzestreașă simbolul. Lumea mecanică a romanului își găsește compensarea în metafore obsedante prin care scriitorul *îmbracă* nu doar oamenii, ci și mediul. Niciodată nu s-a putut vorbi despre haine în absența culorilor, așa cum culoarea reprezintă pentru romancierul american o metodă de a acoperi:

[...] lucrurile își schimbă neconținut culoarea. Munții, văile, își schimbă culoarea de la oră la oră. Succesiunea de culori diferă de la o zi la alta. Ai senzația că trăiești în caleidoscopul unui nebun. Chiar visurile sunt inundate de culori..." (*Ibidem*, pp. 221-222)

Postmodernismul lui Thomas Pynchon și încercarea scriitorului american de a oglindi lumea prin caractere și prin alegorii în care umanul se contopește cu naturalul este completat de Mario Vargas Llosa, care alege, în mod evident, hainele pentru a sublinia ruptura individului de factorul uman, în romanul său istoric *Sărbătoarea Țapului*. În aparență romanul este centrat pe imaginea fostului dictator Leónidas Trujillo, dar stilul care l-a consacrat pe Llosa atrage atenția prin secvențele sale ca salturi în timp, prin miza propusă de roman care depășește personalitatea istorică când propune ca obiect de analiză personalitatea complexă formată de grup. Psihologia socială poate găsi oricând în romanele lui Llosa teme și exemple prin care *obediința* sau *conformismul* devin adevărate studii de inginerie socială prin care oamenii sunt reduși la statutul unor marionete al căror scop unic este de a satisface dorințele dictatorului, numit *Generalisim*, *Binefăcător*, *Țap* sau *Animalul*. În aproape fiecare secvență, Trujillo își arată obsesia pentru *codul vestimentar* care devine sub condeiul lui Llosa nu doar normă, ci reflectare a sinelui. Programul riguros al dictatorului, de la toaleta matinală, adesea cerută de o boală cu care parcă scriitorul peruan îl pedepsește prin ridiculizare pe Trujillo, până la obiceiurile și eticheta pretinsă celor din anturajul său, toate găsesc, în ciuda impunerii prin frică, foarte puține ecouri. Cu cât se cere mai mult în codul vestimentar, cu atât parcă anturajul eșuează în împlinirea așteptărilor, dar cu cât se cere mai mult ca sacrificiu de sine, cu atât Llosa surprinde, poate chiar șochează. Astfel, exemplele sunt nenumărate, începând de la comportamentul unor apropiați ai regimului:

– Dacă mai continui să te scarpini în nas și în urechi, îmi chem aghiotanții și te bag la zdup... (Llosa, 2014, p. 135)

Dictatorul îi judecă pe cei cu care interacționează, în primul rând, în funcție de un cod simplu, dar care dezamăgește de cele mai multe ori:

[...] purta un costum care Generalisimului i se păru un monument de prost gust: o culoare între cenușiu și verzui, cu irizații sclipitoare; ca tot ce punea pe el, părea îndesat cu un încălțător pe trupul lui obez. (*Ibidem*, p. 136)

Slăbiciunile morale ale oamenilor sunt evidențiate prin incapacitatea lor de a respecta vreun alt cod, în afara ordinelor lui Trujillo. Ieșirea de sub tutela regimului totalitarist aduce o degradare simbolică în cheie vestimentară:

[...] de câteva cărlige de sârmă atârnă un costum de pânză cenușie, gălbejit ca o foaie de ceapă, și câteva cămăși spălate, dar necălcate; la două dintre ele le lipsesc nasturii.” (*Ibidem*, p. 194)

Ceea ce s-ar putea numi simplu *urățenie suflătoare* sau, mai degrabă, obediență specifică regimului totalitar, nu poate fi ascuns de fideliu Țapului. Haina și casa reprezintă simboluri utilizate similar în roman, ca manifestări ale sinelui absorbit de imaginea dismorfică a liderului:

Vechea casă cu două etaje, cu un balcon colonial și ferestre cu zăbrele cu model a senatorului Henry Chirinos semăna cu proprietarul ei; timpul, bătrânețea, nepăsarea o deformată, o făcuseră asimetrică; se lăța în exces de la jumătate în sus, ca și cum i-ar fi crescut un pânțec care părea gata să se reverse. Cândva, în vremuri imemorabile, trebuie să fi fost o vilă nobilă și solidă; acum era murdară... (*Ibidem*, p. 242)

Degradarea casei pare să fi fost în sincronie cu coborârea individului pe scara valorilor umane, ceea ce nu exclude totuși o perioadă inițială, de răscruce, în care demnitarul de stat a ales, în locul rezistenței, regimul bazat pe teroare. Morbidul casei în care se adăpostește senatorul Chirinos (numit în roman și *Spurcăciunea Vie* sau *Constituționalistul Turmentat*) este fidel specializării pe care acesta o are și pe care o exercită în slujba Generalisimului: „scribul predilect al tuturor uneltirilor.” (*Ibidem*, p. 234)

Eleganța și ordinea în codul vestimentar se suprapun caracterelor lipsite de empatie într-o aparentă încercare de a acoperi defectele: „secretarul – costum bine croit, mustăcioară, păr dat cu briantină” (*ibidem*, p. 264). Apropiată politici și-au asumat complet ideologia trujillistă, atitudine sugerată de nenumărate ori prin detaliile vestimentare prezente în text:

[...] îmbrăcat ca un manechin [...] pantofi de piele de căprioară, pantaloni raiți de culoare bej, cămașă de mătase italienească și o eșarfă cocheta la gât. (*Ibidem*, p. 304)

Dictatorul are chiar un consilier care se ocupă exclusiv cu protocolul și eticheta, având și „funcția cea mai importantă, îi alegea costumele, cravatele, pantofii, șosetele [...] și îl ajuta să-și conceapă uniformele, un adevărat hobby pentru Șef.” (*Ibidem*, p. 305) Pe de altă parte, puținii oameni care formează un fel de rezistență la vedere, implicați politic, dar fără funcții și sarcini concrete, veșnic în așteptarea schimbării aduse de hazard sau de rezistența nevăzută, sunt îmbrăcați de Llosa în nuanțe neutre:

[...] nu se putea spune că președintele marionetă era un om elegant, [...] însă se îmbrăca întotdeauna cu aceeași corectitudine cu care vorbea, respecta protocolul și era un om foarte harnic...” (*Ibidem*, p. 258)

Utilizarea hainelor e sugestivă la Mario Vargas Llosa încă din romanul *Orașul și câinii*, în care serviciul militar și cadrul strict unde adolescenții sunt trimiși să învețe par să faciliteze degradarea factorului uman. Haina, înlocuită aici cu uniforma, încearcă să substituie personalitatea și individualitatea copiilor, iar pedepsele, de o cruzime nejustificată, urmăresc un singur lucru: să anuleze *eul* celor care învață la liceul militar:

[...] i-a smuls însemnele de pe chipiu și de pe revere, apoi emblema de la buzunar, l-a lăsat cu zdrențele atârându-i, cu uniforma ruptă. (Llosa, 1992, p. 189)

Așa cum am amintit, Llosa și scriitorul american Bret Easton Ellis au în comun o abordare deosebită a codului vestimentar. Nevoia de a acoperi prin haine și de a mima, în acest fel, umanitatea, specifică în textul lui Llosa, poate fi lesne identificată și la Ellis, atât în romanul-cult, *American psycho*, cât și în *Glamorama*. Abuzul de comunicare și de lux provoacă un șir neîntrerupt de confuzii în care grupul social surprins de american trăiește ca într-un glob. Primele pagini din *American psycho* oferă de fapt imaginea unei testări riguroase pe teme de modă, în termeni istorici și estetici, adesea de neînțeles pentru cititorii care provin din alte culturi ale lumii:

Price poartă un costum de lână și mătase Ermenegildo Zegna la două rânduri de câte trei nasturi, cămașă de bumbac Ike Behar cu manșete franțuzești întoarse, cravată de mătase Ralph Lauren și pantofi de piele Fratelli Rossetti, cu bot ascuțit. (Ellis, 2005, p. 13)

Protagonistul romanului, Patrick Bateman, este și portalul prin care cititorul are acces într-o lume privilegiată, unde tinerii sunt educați la cele mai bune școli din lume și obțin slujbe pe Wall Street. Generația anilor '90 americani, surprinsă de Ellis, este o generație de succes care își permite orice lux. Nu abundă doar amănuntele legate de ținută, ci și cele legate de tehnică sau de aspectul caselor. Un simplu concurs amical în care se compară cele mai reușite cărți de vizită arată, de fapt, felul în care indivizii investesc în a-și acoperi, compulsiv, identitatea. Moda și detaliile acesteia sunt surprinse în absolut orice context:

În pat port o pijama de mătase Ralph Lauren, iar când mă dau jos din pat, îmi trag pe mine un halat de casă brodat, cărămiziu, antic [...] îmi trag pe mine o pereche de boxeri Ralph Lauren cu monogramă și o bluză de corp Fair Isle... (*Ibidem*, p. 40)

Obsesia pentru ce și cum îmbracă indivizii este egalată de obsesia pentru curățenie și igienă, în adevărate construcții alegorice. Ritualuri care se întind pe pagini întregi descriu toaleta de dimineață, cu produse sofisticate, fără alcool sau alte elemente care ar putea dăuna pielii. Bret Easton Ellis utilizează în cel mai cunoscut roman al său o serie de simboluri pentru a sugera aceeași nevoie de a acoperi pornirile bio-instinctuale, criminale. Pielea, haina, casa sau tehnologia din ea sunt folosite în aceeași manieră. Grijă și interesul nefiresc, neîntrerupt pentru ele sugerează nu doar superficialitatea lumii, ci și monstruozitatea ei. Crimele, de exemplu, descrise în amănunt de cele mai multe ori, reprezintă un cadru potrivit pentru mici adaptări hilare ale ținutei:

[...] mai târziu, când își recapătă cunoștința pentru scurt timp, îmi pun o pălărioară de vânător pe care am primit-o la Harvard [...] (*Ibidem*, p. 321)

Dinamica personajelor surprinse de Ellis este determinată de același ideal de a se acoperi cu o imagine care să le înspire celorlalți succesul:

[...] acum-ntrebarea mea. Are două părți... – și se oprește, semn că urmează ceva dramatic. Deci, una: gulerile rotunjite la colțuri sunt prea de gală sau prea de ne-gală?! Și a doua: ce fel de nod la cravată dă cel mai bine cu un asemenea guler?! (*Ibidem*, p. 49)

Cu toate că femeile sunt cele victimizate în text, alături de bărbații omorâți cu brutalitate de Bateman, codul vestimentar al lui Ellis le include în aceeași măsură:

Jean poartă o jachetă roșie mulată din mătase, fustă croșetată din șnur de vâscoză, pantofi roșii de piele întoarsă de la Susan Bennis Warren Edwards, cu funde satinat, și cercei placați cu aur de la Robert Lee Morris. (*Ibidem*, p. 143)

Comunicarea prin haine este pe cât de evidentă, pe atât de superficială, primul contact, la fiecare întâlnire, rezumându-se la percepția hainelor:

Owen poartă un costum de lână și pânză [...] Dar în seara asta nu e-n apele lui [...] (*Ibidem*, p. 282)

Așadar, un exemplu din multe altele în care haina este cea care îl poartă pe individ în grupul din care face parte.

În concluzie, vom observa cum literatura universală a reușit să intuiască încă din antichitate ideea că, prin haină, omul își croiește de fapt un sine alternativ, compensând sau completând goluri resimțite în propriul eu. Felul în care haina este utilizată și completează individul sugerează că *a îmbrăca* face parte structural din subconștientul colectiv în mod arhetipal, iar artiștii au înțeles că uneori „nu mai sus de sandale!” reprezintă o limită doar pentru cei care nu sunt dispuși să reprezinte lumea așa cum este ea în întregime.

### Bibliografie

- Ellis, Bret Easton, 2005, *American Psycho*, Traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom.
- Todorov, Tzvetan, 1994, *Cucerirea Americii. Problema celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Institutul European.
- Llosa, Mario Vargas, 1992, *Orașul și câinii*, Traducere din limba spaniolă de Coman Lupu, București, Editura Humanitas.
- Llosa, Mario Vargas, 2014, *Sărbătoarea țapului*, Traducere din spaniolă de Gabriela Ionescu, București, Editura Humanitas.
- Freud, Sigmund, 2003, *Opere, vol. IX, Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei.
- Pynchon, Thomas, V., 2006, Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom.
- Sterian, Jean-Lorin, 2006, „Cu bisturiul în dormitor”, în Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Prefață de Jean-Lorin Sterian, București, Editura Trei.
- Schnitzler, Arthur, 2006, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Prefață de Jean-Lorin Sterian, București, Editura Trei.