MERIDIAN CRITIC No. 2 / 2015 (Volume 25)

Hainele ca proiecţii

Călin-Horia BÂRLEANU
Universitatea „Ştefan 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 faţa lumii, sub iluzia veşnică a controlului fenomenelor naturale, de cele mai multe ori de necontrolat, după cum şi nevoia omului de a se înconjura de pereţi reprezintă o altă manifestare în care psihanaliza a văzut un proces de adaptare a omului pus în faţa unui traumatism sever, comun, originar: *naşterea*. Din această perspectivă vom observa că şi *Vechiul Testament* pune în aceeaşi lumină nevoia omului de a se îmbrăca, în relaţie cu un comportament compulsiv:

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

Evoluţia culturală a încercării de a acoperi trupul a generat în rândul lui *Homo Sapiens* şi 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 cumpăratul compulsiv, stare prin care indivizii achiziţionează 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 şi haine.

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

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

exemplu pe care popoarele l-au urmat îndeaproape. Culorile aprinse şi costumele complexe, realizate din diferite materiale erau, pentru unele triburi aborigene, semne ale puterii, iar purtătorul era învestit, temporar, cu capacităţi similare zeilor. Tzvetan Todorov descrie o parte din conflictul-genocid declanşat de conchistadorii care au adus moartea aztecilor, analizând registrul, complet diferit de interpretare a lumii, specific băştinaşilor. Pentru a răspunde atacurilor şi nedreptăţilor „creştinilor", băştinaşii au luat hotărârea de a folosi cea mai înfricoşătoare armă a lor:

> […] magnificul veşmânt din pene căruia i se atribuia virtutea misterioasă de a-l pune pe duşman pe fugă prin simpla sa apariţie. (Todorov, 1994, p. 72)

Prin urmare, hainele fac parte dintr-un registru simbolic de receptare şi de interpretare a lumii iar, pe lângă istorie, literatura universală este martorul unei evoluţii inevitabile a dinamicii societăţii 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 acţiune simbolică, ci şi în textele antichităţii, cum ar fi, de exemplu, la Homer, în opera căruia personajele sunt adesea *îmbrăcate* în teroare aşa cum moartea acoperă câmpul ca o haină.

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

Publicată de Arthur Schnitzler, în anul 1926, *Cu ochii larg închişi* se dovedeşte a fi cea mai complexă nuvelă a scriitorului vienez şi poate una dintre dovezile concrete că arta este o formă intuitivă de cunoaştere pentru majoritatea ştiinţelor, 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 şi a presiunii sociale: „să trădezi, să înşeli, să minţi, să duci un soi de viaţă dublă, să fii un tată şi soţ model şi în acelaşi timp un libertin." (Sterian, 2006, p. 7) Dorinţele îşi găsesc în ecoul *Supra-Eului* o piedică declanşatoare de frustrări, iar protagoniştii nuvelei lui Schnitzler sunt surprinşi în momentul de criză care poate facilita tranziţia spre ceea ce *este* individul, ca diferenţă faţă de ceea ce *arată*. Scriitorul vienez construieşte o lume în care visul se confundă cu realitatea, iar uneori o înlocuieşte complet, respectând dictoanele şi teoriile psihanalizei în care visul este nu doar o cale spre subconştient, ci şi o realitate psihică nedesluşită de individ.

Haina devine, astfel, pentru scriitori, ca un ecou al eului narator, un *costum* de care nu se poate face abstracţie în analiza personajului. Nevoia de a acoperi sau de a ascunde prin vestimentaţie îşi găseşte, în literatură, un corespondent în interacţiunea socială, hainele fiind proiecţii ale sinelui sau indicatorii unui statut

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

social. De multe ori senzaţia 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 câştigă în complexitate. Dacă de cele mai multe ori haina este înzestrată cu valenţe metaforice şi acoperă partea umană, autentică, a protagoniştilor, Ellis şi Llosa deturnează simbolul general şi arată că printr-o bucată de stofă, scumpă sau reprezentând o instituţie, indivizii sunt umanizaţi. Pe de altă parte, Schnitzler tratează hainele într-o manieră cu care cititorii postmoderni sunt mai obişnuiţi, folosind probabil scena din Eden ca pe un arhetip senzorial. Angoasa de goliciune şi mulţimea 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 cuprinseră o groază fără seamăn, o ruşine arzătoare. (Schnitzler, 2006, p. 77)

Utilizarea hainelor se face aici printr-un mecanism specific oniricului, iar simbolurile se evidenţiază prin absenţa lor nefirească. Mulţimea este prezentată de scriitorul vienez în contextul în care doar bărbatul, soţul visătoarei, este pedepsit pentru încercarea sa de a deveni bărbat în sensul acceptat şi vehiculat de societatea vremii. Neobosita pendulare a lui Fridolin între timiditate şi dezinhibiţie, dorinţă şi tabu îi aduce protagonistului o gamă de trăiri şi de întâmplări care amintesc mai degrabă de funcţiile visului, de compensare şi de îndeplinire a dorinţelor:

> Dar erai mereu urmărit de o mulţime de oameni pe care n-o vedeam, ci îi auzeam ameninţătoarele ţipete înăbuşite. (*Ibidem*, p. 78)

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

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

În categoria scriitorilor pentru care hainele sunt oglinzi ale omului se află şi Thomas Pynchon. Dezordinea unei ţări sau a unui oraş aflat în tranziţie, împreună cu oamenii lui, se oglindeşte într-o dezordine generală, a străzilor, a hainelor dar, adesea concomitent, în lupta indivizilor de a stăpâni elementele naturale, sălbatice, ale unui subconştient colectiv. *V.* este romanul cu care Pynchon debutează în anul 1963 şi care pune individul în postura unei jucării cu autodeclanşare, un *yo-yo* care nu se află în mâna nimănui, dar care se răsuceşte fără oprire cu bucle temporale în care unii caută o entitate, uneori, sau o regiune alteori, cunoscută sau vizitată în trecut: *V.* Aşadar, vom observa cum Pynchon suprinde elementul uman în manifestarea sa mecanică sau într-un proces sinuos de adaptare într-o lume aflată

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

în necontenită schimbare. Oamenii sunt alţii, operaţiile estetice şi hainele se modifică, animalele invadează oraşul şi subteranul într-o construcţie 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 neînsufleţite 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 înzestrează simbolul. Lumea mecanică a romanului îşi găseşte compensarea în metafore obsedante prin care scriitorul *îmbracă* nu doar oamenii, ci şi mediul. Niciodată nu s-a putut vorbi despre haine în absenţa culorilor, aşa cum culoarea reprezintă pentru romancierul american o metodă de a acoperi:

> […] lucrurile îşi schimbă necontenit culoarea. Munţii, văile, îşi schimbă culoarea de la oră la oră. Succesiunea de culori diferă de la o zi la alta. Ai senzaţia că trăieşti în caleidoscopul unui nebun. Chiar visurile sunt inundate de culori..." (*Ibidem*, pp. 221-222)

Postmodernismul lui Thomas Pynchon şi încercarea scriitorului american de a oglindi lumea prin caractere şi prin alegorii în care umanul se contopeşte 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 Ţapului*. În aparenţă romanul este centrat pe imaginea fostului dictator Leónidas Trujillo, dar stilul care l-a consacrat pe Llosa atrage atenţia prin secvenţele sale ca salturi în timp, prin miza propusă de roman care depăşeşte personalitatea istorică când propune ca obiect de analiză personalitatea complexă formată de grup. Psihologia socială poate găsi oricând în romanele lui Llosa teme şi exemple prin care *obedienţa* sau *conformismul* devin adevărate studii de inginerie socială prin care oamenii sunt reduşi la statutul unor marionete al căror scop unic este de a satisface dorinţele dictatorului, numit *Generalisim*, *Binefăcător*, *Ţap* sau *Animalul*. În aproape fiecare secvenţă, Trujillo îşi 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 pedepseşte prin ridiculizare pe Trujillo, până la obiceiurile şi eticheta pretinsă celor din anturajul său, toate găsesc, în ciuda impunerii prin frică, foarte puţine ecouri. Cu cât se cere mai mult în codul vestimentar, cu atât parcă anturajul eşuează în împlinirea aşteptărilor, dar cu cât se cere mai mult ca sacrificiu de sine, cu atât Llosa surprinde, poate chiar şochează. Astfel, exemplele sunt nenumărate, începând de la comportamentul unor apropiaţi ai regimului:

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

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

Dictatorul îi judecă pe cei cu care interacţionează, în primul rând, în funcţie de un cod simplu, dar care dezamăgeşte de cele mai multe ori:

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

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

> […] de câteva cârlige de sârmă atârnă un costum de pânză cenuşie, gălbejit ca o foaie de ceapă, şi câteva cămăşi spălate, dar necălcate; la două dintre ele le lipsesc nasturii." (*Ibidem*, p. 194)

Ceea ce s-ar putea numi simplu *urâţenie sufletească* sau, mai degrabă, obedienţă specifică regimului totalitar, nu poate fi ascuns de fidelii Ţapului. Haina şi casa reprezintă simboluri utilizate similar în roman, ca manifestări ale sinelui absorbit de imaginea dismorfică a liderului:

> Vechea casă cu două etaje, cu un balconaş colonial şi ferestre cu zăbrele cu model a senatorului Henry Chirinos semăna cu proprietarul ei; timpul, bătrâneţea, nepăsarea o deformaseră, o făcuseră asimetrică; se lăţea în exces de la jumătate în sus, ca şi cum i-ar fi crescut un pântece care părea gata să se reverse. Cândva, în vremuri imemoriale, trebuie să fi fost o vilă nobilă şi 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 totuşi o perioadă iniţială, de răscruce, în care demnitarul de stat a ales, în locul rezistenţei, regimul bazat pe teroare. Morbidul casei în care se adăposteşte senatorul Chirinos (numit în roman şi *Spurcăciunea Vie* sau *Constituționalistul Turmentat*) este fidel specializării pe care acesta o are şi pe care o exercită în slujba Generalisimului: „scribul predilect al tuturor uneltirilor." (*Ibidem*, p. 234)

Eleganţa şi 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). Apropiaţii politici şi-au asumat complet ideologia trujillistă, atitudine sugerată de nenumărate ori prin detaliile vestimentare prezente în text:

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

> […] îmbrăcat ca un manechin [...] pantofi de piele de căprioară, pantaloni raiaţi de culoare bej, cămaşă de mătase italienească şi o eşarfă cochetă la gât. (*Ibidem*, p. 304)

Dictatorul are chiar un consilier care se ocupă exclusiv cu protocolul şi eticheta, având şi „funcţia cea mai importantă, îi alegea costumele, cravatele, pantofii, şosetele [...] şi îl ajuta să-şi conceapă uniformele, un adevărat hobby pentru Şef." (*Ibidem*, p. 305) Pe de altă parte, puţinii oameni care formează un fel de rezistenţă la vedere, implicaţi politic, dar fără funcţii şi sarcini concrete, veşnic în aşteptarea schimbării aduse de hazard sau de rezistenţa nevăzută, sunt îmbrăcaţi de Llosa în nuanţe neutre:

> […] nu se putea spune că preşedintele marionetă era un om elegant, [...] însă se îmbrăca întotdeauna cu aceeaşi corectitudine cu care vorbea, respecta protocolul şi era un om foarte harnic..." (*Ibidem*, p. 258)

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

> […] i-a smuls însemnele de pe chipiu şi de pe revere, apoi emblema de la buzunar, l-a lăsat cu zdrenţele atârnându-i, cu uniforma ruptă. (Llosa, 1992, p. 189)

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

> Price poartă un costum de lână şi mătase Ermenegildo Zegna la două rânduri de câte trei nasturi, cămaşă de bumbac Ike Behar cu manşete franţuzeşti întoarse, cravată de mătase Ralph Lauren şi pantofi de piele Fratelli Rossetti, cu bot ascuţit. (Ellis, 2005, p. 13)

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

Protagonistul romanului, Patrick Bateman, este şi portalul prin care cititorul are acces într-o lume privilegiată, unde tinerii sunt educaţi la cele mai bune şcoli din lume şi obţin slujbe pe Wall Street. Generaţia anilor '90 americani, surprinsă de Ellis, este o generaţie de succes care îşi permite orice lux. Nu abundă doar amănuntele legate de ţinută, ci şi cele legate de tehnică sau de aspectul caselor. Un simplu concurs amical în care se compară cele mai reuşite cărţi de vizită arată, de fapt, felul în care indivizii investesc în a-şi acoperi, compulsiv, identitatea. Moda şi 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 şi o bluză de corp Fair Isle... (*Ibidem*, p. 40)

Obsesia pentru ce şi cum îmbracă indivizii este egalată de obsesia pentru curăţenie şi igienă, în adevărate construcţii alegorice. Ritualuri care se întind pe pagini întregi descriu toaleta de dimineaţă, 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 aceeaşi nevoie de a acoperi pornirile bio-instinctuale, criminale. Pielea, haina, casa sau tehnologia din ea sunt folosite în aceeaşi manieră. Grija şi interesul nefiresc, neîntrerupt pentru ele sugerează nu doar superficialitatea lumii, ci şi monstruozitatea ei. Crimele, de exemplu, descrise în amănunt de cele mai multe ori, reprezintă un cadru potrivit pentru mici adaptări hilare ale ţinutei:

> […] mai târziu, când îşi recapătă cunoştinţa 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 acelaşi ideal de a se acoperi cu o imagine care să le inspire celorlalţi succesul:

> […] acuma-ntrebarea mea. Are două părţi... – şi se opreşte, semn că urmează ceva dramatic. Deci, una: gulerele rotunjite la colţuri sunt prea de gală sau prea de ne-gală?! Şi 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 bărbaţii omorâţi cu brutalitate de Bateman, codul vestimentar al lui Ellis le include în aceeaşi măsură:

> Jean poartă o jachetă roşie mulată din mătase, fustă croşetată din şnur de vâscoză, pantofi roşii de piele întoarsă de la Susan Bennis Warren Edwards, cu funde satinate, şi cercei placaţi cu aur de la Robert Lee Morris. (*Ibidem*, p. 143)

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

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

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

Aşadar, 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 reuşit să intuiască încă din antichitate ideea că, prin haină, omul îşi croieşte de fapt un sine alternativ, compensând sau completând goluri resimţite în propriul eu. Felul în care haina este utilizată şi completează individul sugerează că *a îmbrăca* face parte structural din subconştientul colectiv în mod arhetipal, iar artiştii au înţeles că uneori „nu mai sus de sandale!" reprezintă o limită doar pentru cei care nu sunt dispuşi să reprezinte lumea aşa cum este ea în întregime.

Bibliografie

Ellis, Bret Easton, 2005, *American Psycho,* Traducere şi note de Mihnea Gafiţa, Iaşi, Editura Polirom.

Todorov, Tzvetan, 1994, *Cucerirea Americii. Problema celuilalt,* Traducere de Magda Jeanrenaud, Iaşi, Editura Institutul European.

Llosa, Mario Vargas, 1992, *Oraşul şi câinii,* Traducere din limba spaniolă de Coman Lupu, Bucureşti, Editura Humanitas.

Llosa, Mario Vargas, 2014, *Sărbătoarea ţapului,* Traducere din spaniolă de Gabriela Ionescu, Bucureşti, Editura Humanitas.

Freud, Sigmund, 2003, *Opere, vol. IX, Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, Bucureşti, Editura Trei.

Pynchon, Thomas, *V*., 2006, Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iaşi, Editura Polirom.

Sterian, Jean-Lorin, 2006, „Cu bisturiul în dormitor", în Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închişi,* Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Prefaţă de Jean-Lorin Sterian, Bucureşti, Editura Trei.

Schnitzler, Arthur, 2006, *Cu ochii larg închişi,* Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Prefaţă de Jean-Lorin Sterian, Bucureşti, Editura Trei.

BDD-A21055 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)