Simboluri şi acţiuni simbolice în romanul *Zgomotul şi furia* al lui William Faulkner

Călin-Horia BÂRLEANU
Universitatea „Ştefan 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 himin 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 ofthe novel, beyond Benjy'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 apariţiei romanului *Zgomotul şi furia* [Faulkner, 1971] este, în acelaşi timp, momentul în care literatura a schimbat o direcţie în privinţa formei, în drumul ei firesc, de artă a cuvântului, prin care omul se exprimă şi permite altora accesul spre noi căi de expresie, dar şi de reprezentare.

În acest context, William Faulkner, pornind de la un episod pe care l-a experimentat în copilărie, alege pentru prima secvenţă a romanului său, aspru judecat, neînţeles şi abandonat de generaţii întregi de lectori, viziunea interioară a unui bărbat blocat cognitiv la vârsta copilăriei mici. Aşa cum arată în spaţiul receptării critice româneşti Mircea Mihăieş, „William se ocupa cu o nesfârşită răbdare, de copilul retardat, ajutându-l să taie foile de ziar şi să le aşeze în teancuri", sau, alteori, „se jucau în curte, care era înconjurată de un gard de fier înalt de doi metri, în aşa fel încât copilul să nu poată ieşi şi să fie astfel apărat de străini" [Mihăieş, 2012: 457]. Intima experienţă cu boala, indiferent de natura afecţiunii, îi dezvoltă celui care avea să devină unul dintre cei mai cunoscuţi romancieri ai literaturii americane şi universale o serie de reflexe care, prin exersare, au devenit o adevărată sursă de inspiraţie, dar şi o lentilă de contact în faţa lipsei permanente de toleranţă pe care o demonstrează societatea americană la final de secol XIX. În privinţa felului în care literatura a reuşit, în diferite perioade de „evoluţie" umană, să compenseze şi să acţioneze conform principiilor aristotelice, mai ales a celor care se referă la purificare şi eliberare, se cuvine să menţionăm doar că primul mare roman al modernităţii, aşa cum este considerat *Don Quijote de la Mancha* este construit într-o perioadă cât se poate de similară cu

BDD-A30199 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:39 UTC)

cea a luptei de rasă şi segregare în care creşte şi se dezvoltă literar William Faulkner. Nu întâmplător, *alteritatea* este, pentru ambii scriitori, una dintre temele fundamentale care se ascund în acţiunilor sau în contextul existenţei unor eroi consideraţi, la modul general, ca o proiecţie, *proşti*.

Prin urmare, faptele reale şi nu imaginare sau observate de la distanţă, au generat cea mai mare parte a literaturii lui Faulkner, ca o garanţie privind autenticitatea trăirii şi a discursului său, angajat în permanenţă pentru echilibrarea unui conflict care s-a construit prin idei neîmpărtăşite şi, în mod cert, imposibil de susţinut sau de argumentat. Ca un moralist, care procedează cu multă prudenţă pe scena unde ştie că întâlneşte tocmai stereotipurile pe care le demontează ideologic în opera sa literară, scriitorul american se foloseşte, atât în primul capitol al romanului, cât şi în celelalte, de simboluri şi, în bună tradiţie artistică americană, de acţiuni simbolice, pline de o semnificaţie care cere travaliu analitic din partea lectorului.

Dacă ar fi să alegem, din primul capitol al romanului, simbolurile apei şi ale pământului, se cuvine să o facem doar menţionând că opera lui Faulkner este una în care lipsa drepturilor sau, la fel, prezenţa 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 şi care să faciliteze astfel accesul spre o soluţie. *Apa* şi *pământul* apar, ca simboluri esenţiale, 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 oraş la o distanţă complet nerezonabilă, se foloseşte de o serie de simboluri, dar mai cu seamă acţiuni simbolice care oferă greutate şi detentă întregii opere prin felul în care îmbină conţinutul latent, de semnificaţii, cu cel psihologic şi care determină pe fiecare membru al familiei în parte, să participe la o asemnea epopee morbidă. Legaţi de o funie care joacă rolul unui cordon ombilical, în momentul în care intră în apa râului, în mod evident mult prea mare şi periculoasă pentru o asemenea încărcătură, „ne ţinem de funie, curentul se încolăceşte pe după umerii noştri. Dar sub această mincinoasă bunăvoinţă, adevărata lui putere se lasă leneşă peste noi. Nu crezusem că apa, în iulie, poate fi atât de rece. Parcă mâini nevăzute ţi-ar modela şi scrijela oasele." [Faulkner, 1972: 142], scena se precipită. Animalele de tracţiune mor înecate, iar căruţa cu trupul neînsufleţit, închis în sicriu, este aproape pierdută, într-o scenă care pune în valoare dimensiunea thanatică a arhetipului matern.

Apa, aşa cum este ea pusă în relaţie cu matricea maternă, de Melville sau Hemingway, susţine şi proiectează apariţia vieţii, dar în anumite condiţii, acţionează 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 secvenţei invocate, unde legătura copiilor cu trupul mamei moarte devine patologică şi 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 liniştit. Are în el ceva rece, rătăcitor, de parcă şi pământul de sub noi s-ar afla în mişcare." [Faulkner, 1972: 142], face din alt simbol universal al maternităţii, un simbol al morţii.

Pe de altă parte, în *Zgomotul şi furia*, scriitorul american procedează în manieră similară atunci când se foloseşte 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 conştiinţa celui atins de afecţiunea care-l blochează într-o copilărie neîncetată, cât şi de cea a neadaptatului moralist, Quentin: „Caddy era toată udă şi murdară de noroi pe fund şi

BDD-A30199 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:39 UTC)

eu am început să plâng şi ea a venit şi s-a aşezat 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 idioţenie fără margini şi 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 cunoaşte, sora sa, Caddy, considerăm că ar trebui să atragă atenţia oricărui lector. Udă, în general, dar pătată de noroi doar în partea de jos, este singura formă, metaforică, încărcată cu informaţii latente, prin care orizontul de reprezentări al bărbatului-copil integrează scena într-un cadru larg, cu sensuri inaccesibile. Faulkner se asigură aici, aşa cum o face în privinţa fiecărui episod de acest tip, că sensurile ascunse ale lumii şi minţii lui Benjy sunt, măcar parţial, traduse de fluxul conştiinţei altui participat la scena respectivă. În cazul de faţă, Quentin, preocupat, într-un sens care ar putea face obiectul altui demers, de moralitatea celei care *se udă* şi *se murdăreşte*. Acţiuni care trimit cât se poate de clar la felul în care Caddy alege să respingă toate normele şi regulile grupului în mijlocul căruia trebuie să trăiască, printr-o promiscuitate care, în carul sistemului ideologic al timpului şi locului imaginat/proiectat, din amintiri, de scriitor, nu suportă decât catalogare la extrem: există sau nu. Libertatea cu care fata îşi manifestă nevoia de afecţiune sau nevoia de a o împărţi, chiar renuţând la rochie, simbol al cenzurii şi marcă a feminităţii pure doar atâta timp cât este purtată, este inacceptabilă pentru Quentin, după cum noroiul, format din apă şi pământ, care spală şi murdăreşte, îi spune lui Benjy, altfel, dar acelaşi lucru despre sora sa, imago matern: „«Scoate-ţi tu numai rochiţa, şi-ai să vezi», a spus Quentin. Caddy şi-a scos rochiţa şi a aruncat-o pe mal." [Faulkner, 1971: 18]

Faulkner realizează în roman şi 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 consideraţi, convenţional, normali. În sine, o constatare de tipul, „umbra mea era mai înaltă decât a lui Luster" [Faulkner, 1971: 6], demonstrează o prezenţă 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, părţi întunecate ale personalităţii sau spectre care iau naştere doar în condiţiile în care lumina şi întunericul, ca apa şi pământul, există în acelaşi timp, cer să fie„o parte vie a personalităţii şi [...] de aceea să participe într-o formă sau alta la viaţa întregului" [Jung, 2014: 29], după cum susţinea C. G. Jung care a şi dedicat arhetipului un număr important de pagini.

Psihologia analitică jungiană a încercat să demonstreze că umbra, ca reprezentare psihică a unei personalităţi aflate la baza întregii structuri inconştiente, reprezintă cea mai de jos treaptă a întregii construcţii umane, indiferent de nivelul de civilizaţie atins la un moment dat. Faulkner procedează în textele sale în repetate rânduri într-o manieră care nu face decât să susţină în forme diferite ipotezele generate de Jung. Nu întâmplător, „moralistul" romanului, Quentin, este asaltat de umbre, proiectate de toate obiectele din jur şi mai ales, de el. Angoasa resimţită în raport cu simbolul contribuie decisiv şi la decizia sa de a se sinucide, incapabil să găsească o soluţie de echilibru, de compromis, între nevoile morale ale lumii în care trăieşte (într-un micro-cosmos familial golit de idealuri în mod constant) şi nevoile personale, egoiste sau la limita patologicului. Ca forme independente, capabile de o existenţă proprie, scriitorul american se foloseşte de umbre pentru a genera acţiuni care, filtrate de conştiinţa generatoare de flux narativ, susţin 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 şi am privit cum alunecă umbra. Aproape puteai s-o vezi cum se mişcă, târându-se spre uşă..." [Faulkner, 1971: 74]

BDD-A30199 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:39 UTC)

Presiunea glasului din interior întâlneşte forţa vocii exterioare, a grupului care, indiferent de natura idealurilor sale sau a distanţei reale care îl separă de conceptele esenţiale ale moralei, judecă şi ostracizează cu o indiferenţă imposibil de influenţat. Opera lui Faulkner, la modul general, dar mai cu seamă în cel mai apreciat roman al său, pune în mişcare tipologii psihologice, prototipuri umane animate de conflicte a căror natură ascund cele două voci: din interior şi 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 inconştientul uman, un adevăr pe care literatura l-a intuit cu o precizie imposibil de negat. Umbrele nu reprezintă forme inerte, nici la Shakespeare, şi cu atât mai puţin la Faulkner, care face din ele „personaje" independente, înzestrate cu o formă de voinţă în relaţie cu cei care le proiectează.

BIBLIOGRAFIE

Cervantes, 1965: Miguel de Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Partea Întâi*, traducere de Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

Faulkner, 1971: William Faulkner, *Zgomotul şi furia*, în româneşte de Mircea Ivănescu, Bucureşti, Editura Univers.

Faulkner, 1972: William Faulkner, *Pe patul de moarte,* în româneşte de Horia-Florian Popescu şi Paul Goma, Bucureşti, 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.

Mihăieş, 2012: Mircea Mihăieş, *Ce rămâne. William Faulkner şi misterele ţinutului Yoknapatawpha*, Iaşi, Editura Polirom, p. 457.

Jung, 2014: C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, 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.

BDD-A30199 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:39 UTC)