

## Simboluri ale profanării în opera lui William Faulkner

Călin-Horia BÂRLEANU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

[calin.barleanu@gmail.com](mailto:calin.barleanu@gmail.com)

---

**Abstract:** In his imaginary worlds, always so appealing for countless categories of readers, Faulkner acted like a researcher who causes situations in order to observe effects or, other times, just by placing human typologies in the same area to observe later how differences and, sometimes, even the similarities are causing movements, reactions and conflicts. Including through this intuitive capacity must be seen his most famous novel, *The sound and the fury*, whose protagonist made history in world literature and, mostly, in critical, analytical reception of artwork. In the world of the South, where, as particularly subtle the writer inoculates, the absence of tradition and spirituality that generates balance, leads to disintegration and distortion, families dominate through the unwritten law of land and of the those who work, serving, namely the color population

**Keywords:** *catharsis, compensatory, moral code, guilt, rape.*

Recunoașterea valorii literaturii lui William Faulkner are în centru, dincolo de câmpul sau orizontul metaforic, capacitatea scriitorului american de a milita, angajat în discursul său literar-ideologic, pentru drepturile celor oprimați ori stereotipizați. Literatura acestui scriitor s-a încadrat în spațiul literaturii americane, dar și mondiale, pe un teren deja comun, acela al prejudecăților de rasă sau de gen, specifice pentru sfârșitul secolului al XIX-lea.

Subtilitatea caracteristică literaturii faulkneriene este, în același timp, și motivul pentru care operele sale au avut o trecere limitată în marea masă a cititorilor, exceptându-i pe receptorii specializați, pentru care scrierile sale au devenit un reper esențial. În puține exemple se poate vorbi despre supremația reală a unei majorități sau de felul în care cei stereotipizați au fost susținuți printr-o creație care a căutat, deliberat, să susțină sau să compenseze un nesfârșit șir de nedreptăți. Populația de culoare, cu toate avantajele rasei și mai ales ale registrului superficial în care au fost catalogați, demonstrează adesea, în operele lui Faulkner o superioritate care nu a putut prinde formă literară decât prin intermediul simbolului, acolo unde formele, metamorfozate, dar păstrând același filon, cer un travaliu analitic, de interpretare.

Flirtând cu felul în care Aristotel a văzut catharsis-ul în opera de artă, scriitorul american poate fi oricând încadrat printre creatorii artei care are pretenții moralizatoare, cu un scop purificator prin excelență. Nuvela sau romanul caută încheierea care, așa cum susținea Aristotel, generează emoția potrivită și atât de necesară operei de artă. Răul este pedepsit, iar greșeala sau păcatul trebuie să primească, în universul faulknerian, un răspuns care să echilibreze o balanță invizibilă, pe care se sprijină o întregă hartă și lume:

*Yoknapatawpha*. Spațiile imaginate și numite de Faulkner au rădăcini adânci în spațiile cunoscute de scriitor încă din copilărie, după un model deloc surprinzător, propus de pildă, în literatura română, în termeni similari, de Creangă sau de Cărtărescu. Tărâmul copilăriei, perceput și resuscitat, readus în prezentul ficțional, de opera literară, reprezintă pentru scriitorul american fundația potrivită pentru a construi tipologii umane pe care, la fel, le-a observat inițial, în copilărie, în intimitate: idiotul, negrul, femeia sau bona ca substitut matern, un imago patern depășit de dinamica specifică familiei și refugiat în alcool.

În lumile sale imaginare, atât de atrăgătoare dintotdeauna pentru nenumărate categorii de cititori, Faulkner a procedat adesea asemeni un cercetător care provoacă situații pentru a observa efecte sau, alteori, plasând pur și simplu tipologii umane în același areal pentru a observa mai apoi felul în care diferențele și, uneori, chiar apropierea, generează mișcări, reacții, conflicte. Inclusiv prin intermediul acestei capacități intuitive trebuie privit cel mai cunoscut roman al său, *Zgomotul și furia* [Faulkner, 1971], al cărui protagonist a făcut istorie în literatura universală și, mai cu seamă, în receptarea critică, analitică, a operei de artă în general. În lumea Sudului, acolo unde, așa cum deosebit de subtil sugerează scriitorul, absența tradiției și a filonului spiritual, generator de echilibru, duce la dezintegrare și denaturare, familiile domină prin legea nescrisă asupra terenurilor și a celor care lucrează, servind, adică populația de culoare. Echilibrul universului Yoknapatawpha, și nu numai, este rupt de introducerea unei figuri cu trăsături unice în câmpul literaturii universale. Chiar dacă în Benjy Compson, membrul familiei Compson, atins de o afecțiune care îi limitează capacitatea de exprimare și, în interpretarea celorlalți, implicit cognițiile, deci înțelegerea celor mai simple evenimente, vedem o figură proteică, formată din elemente și particularități ale celor mai speciale personaje ale literaturii, și am numi aici doar opere precum *Măgarul de aur* [Apuleius, 2002] și *Idiotul* [Dostoievski, 1962], prezența sa în cadrul romanului amintit devine generator de acțiuni simbolice orientate, de obicei, de pulsivitatea de moarte.

Subtilitatea literaturii lui Faulkner nu permite ca agresiunea, violul sau batjocura, în general, să prindă formă *manifestă*, dacă am respecta terminologia freudiană cu privire la tipologia viselor și a simbolurilor de tip oniric [Freud, 2004: 165-167]. În schimb, atunci când un derapaj de la normele morale apare, introducerea lui se face prin intermediul unui scenariu care cere atât atenție și lectură asumată, cât mai ales răbdare.

De pildă, un fragment specific primului capitol din *Zgomotul și furia*, poate fi integrat într-un scenariu coerent doar prin lectura integrală a acestui roman, dealtfel, deloc facil: "M-au ținut. Era fierbinte pe bărbia mea și pe cămașa mea. «Bea», a spus Quentin. M-au ținut de cap. Era fierbinte în mine și am început iar. Acum plângeam și ceva se întâmpla în mine și am plâns mai tare până când nu s-a mai întâmplat. [...]. Se învârtea încă și pe urmă au început formele [...]. «Întinde sacii pe jos». Se învârteau mai repede, aproape prea repede. «Acuma. Apucă-l de picioare.» [Faulkner, 1971: 21]. Ca urmare, prin aportul informațional al capitolelor următoare, adesea, unele scene, filtrate de conștiința eroului atins de o afecțiune necunoscută, prind contur și pot fi înțelese în natura lor reală, ca prăpastie între lumi sau chiar între oameni.

Pe de altă parte, ca prototip uman pur, nealterat de perioadele specifice proceselor de maturizare, Benjamin Compson pare să împartă cu prințul Mișkin, al lui Dostoievski, același filon care, în interpretarea convențională, sugerează naivitate, copilărie. Sau, așa cum afirmă chiar unul dintre personajele romanului faulknerian, „«vrei să spui că de treizeci de ani are trei ani»" [Faulkner, 1971: 17]. Astfel, nu o dată scriitorul american pune în centrul romanelor sale protagoniști de vârsta copilăriei, în contact cu provocări specifice vârstei adulte și, adesea, forțați să părăsească spațiul mental, atât de primitiv și protector, al

copilăriei. *Neînfrânții* [Faulkner, 1978] reprezintă un bun exemplu dacă avem în vedere felul în care cei doi eroi, un băiat alb și unul de culoare, pornesc într-o călătorie pentru a răzbuna moartea unei persoane iubite. Codul moral al Sudului și, prin contagiune, caracteristic tuturor spațiilor imaginate și numite de Faulkner, trebuie înțeles printr-o elasticitate specifică oricărei comunități care a fost forțată să înlocuiască tradiția, care cere investiții și, mai ales, timp. O bunică intolerantă față de limbajul urât al copiilor, așa cum descrie cu umor scriitorul american, este capabilă să includă în existența sa și a familiei sale, specula sau pur și simplu, furtul, după cum derapajele intime existente într-un grup cu trăsături puritane sunt integrate cu naturalețe, în viața de familie, atât în *Pe patul de moarte*, cât și în *Zgomotul și furia*, de pildă. Faulkner urmărește, așa cum am afirmat, apropierea de catharsis, angajându-se într-o scriitură pentru care totul este plin de semnificație. Dar asta nu înseamnă că lumile și oamenii proiectați trec printr-o cosmetizare artificială prin care drama, urâtul și nedreptatea sunt îndepărtate sau rezolvate doar cu scopul unic de a produce direcții și destine artificiale. De fapt, și în aceasta stă o bună parte a complexității literaturii faulkneriene, ceea ce se ascunde la temelia grupului social este pus la încercare în exerciții care testează autenticitatea sau rezistența. Copilăria nelipsită de griji devine câmp de luptă, vânătoare, spațiu inițiativ sau pur și simplu o perioadă în care absența cristalizării conceptelor de "bine" și "rău" este pretext pentru manifestarea tuturor pulsuniilor morbide.

Familia este și ea pusă, ca ideal proiectat și așteptat din partea grupului, la grea încercare, mai ales în condițiile amintite. Dacă bărbații sunt adesea descriși prin intermediul, subtil și mai degrabă simbolic, ca dependenți de alcool, așa cum se întâmplă în romanul *Zgomotul și furia*, și, la modul mult mai direct, în *Sanctuar* [Faulkner, 1996], femeile par posedate de o voluptate prin care dau naștere, în cadrul familiei aparent imposibil de destrămat, unor copii care aparțin altor bărbați. Ca urmare, la modul general, am putea invoca inclusiv o atenție sporită acordată de scriitor celor mai importante ritualuri sau momente de trecere. Moartea, de pildă, face prilejul unor rânduri de o evidentă valoare literară, prin intuiție psihologică, dar și prin capacitatea de a pune în scenă acțiuni și energii umane aflate la limită, în momente de maximă încordare interioară. Cum altfel am putea citi *Pe patul de moarte* [Faulkner, 1972] dacă nu prin intermediul pulsunii de moarte care se ascunde ca reflex inconștient în toate acțiunile umane? Decesul soției și mamei familiei Bundren generează o paletă atât de diferită de reacții încât Faulkner, mânat de natura temei alese, a adaptat scriitura în fluxuri interioare care se schimbă la fiecare capitol. Nimic spiritual nu pare să se ascundă în decizia de a-i respecta decedatei ultima dorință, aceea de a fi înmormântată alături de părinții ei, la mare distanță de locul unde a trăit.

La modul mecanic, în absența completă a spiritului rațional, după cum familiile reprezintă în ținuturile imaginate de Faulkner doar forme în care se aude ecoul a ceea ce au reprezentat cândva, familia Bundren pornește într-o epopee a lui Thanatos, pentru a duce sicriul cu trupul femeii, prin soarele nemilos al Sudului, preț de mult prea multe zile. Moartea nu este un prilej pentru despărțire, ci unul potrivit pentru a regla, la final, un ultim conflict, declarație imposibil de ignorat sau respins. Chinul familiei Bundren, gata să piardă sicriul femeii, gata să piardă chiar pe unii dintre copiii care formează hilara procesiune, alături de tentativa de incendiere a trupului defunctei, este oglinda vieții pe care Addie Bundren a avut-o, alături de un bărbat a cărui tipologie devine clară în ultima pagină a romanului.

Asumarea unui discurs literar și a unei viziuni artistice în relație ombilicală cu viața și nu cu aspirațiile naive privind bunătatea și frumusețea, au generat în literatura lui Faulkner și scene în care profanarea frapează printr-o violență puțin exersată la nivel simbolic de scriitor. Chiar și așa, literatura sa nu face nici un compromis în fața nevoii

inconștiente a oricărui cititor, dintotdeauna, de a consuma cu precădere imagini morbide și acțiuni care se adresează instinctualității. Scenele pe care le-am numi astăzi ”cu impact emoțional” sunt filtrate de o țesătură deasă, formată din evenimente și sugestii subtile. Adevărata natură a dramei sau, mai simplu, a evenimentului descris inițial, se dezvăluie de obicei, în literatura faulkneriană, treptat, ca o pregătire sau inițiere a celui care citește. Asta se întâmplă mai cu seamă în *Sanctuar*, acolo unde scena unui viol, realitate acceptată social de societatea americană, în perioada prohibiției, completată pe întregul parcurs al romanului cu informații din ce în ce mai brutale, este inițial sugerată într-o manieră care, în mod cert, poate scapa unui număr important de cititori. Asociat cu o crimă inutilă, comisă de un personaj cu trăsături specifice tipologiilor bio-instinctuale dostoievskiene, violul eroinei, numite deloc întâmplător, Temple, poate scăpa atenției și prin felul subtil în care Faulkner alege să descrie, cu prudența și conștiința celui care cunoaște adâcimea thanatică, cele mai urâte dimensiuni ale umanității. Crima, prin împușcare, este descrisă, mai întâi, într-un fragment de câteva rânduri, unde atenția victimei, în mod deliberat, este îndreptată spre altceva: „Tommy întoarse capul și privi către casă și Popeye își scose mâna din buzunarul hainei” [Faulkner, 1996: 69]. Continuarea însă, care completează evenimentul, devine, de fapt, doar sursă pentru manifestarea aceluiași morbid pe care Faulkner s-a ferit, întotdeauna, să-l descrie direct.

„Pentru Temple, așezată acolo printre cojile de semințe și coceni, zgomotul nu păru să fie mai audibil decât ca atunci când aprinzi un chibrit; un sunet scurt, mărunț, care se lasă ca un capac peste toată scena, peste clipa aceea, cu o finalitate profundă [...], și ea ședea acolo [...] privind spinarea încordată a lui Popeye [...] pe când el se înclina în afara ușii, cu pistolul la spate, lângă șold, alungându-se subțire peste picior.

El se întoarse și se uită la ea [...] apoi se îndreptă spre ea. Mișcându-se, nu făcea nici un fel de zgomot; ușa, dându-i-se drumul, se căscă și se lovi de ușor, dar nici ea nu făcu nici un zgomot; era ca și când sunetele și tăcerea s-ar fi inversat. Ea auzea acum tăcerea ca un foșnet greoi pe când el se îndrepta spre ea prin tăcerea asta, împingând-o în lături, și începu să-și spună: «Are să mi se întâmple ceva»” [Faulkner, 1996: 69].

Mai clară devine alegerea scriitorului american de a simboliza sau ascunde agresiunea, batjocura, în cazul de față, violul cu toate particularitățile lui patologice, dacă menționăm că obiectul folosit în asaltul tinerei femei, „coceanul”, apare doar de câteva ori, în roman. Iar abia în final devine clar că Popeye, omorând și violând într-o asemenea manieră, profanează și distruge pentru a acoperi, de fapt, o impotență cu rădăcini în toate dimensiunile vieții sale. Finalul romanului este cel care arată, la fel de subtil cum descrie inițial abuzul, natura traumei prin care a trecut Temple: „Procurorul districtual se întoarse cu fața spre juriu. «Prezint ca dovadă obiectul acesta care a fost găsit la scena crimei». Ținea în mână un cocean de porumb. Părea să fi fost înmuiat într-o vopsea cafenie-închis” [Faulkner, 1996: 189].

Tot pe filon dostoievskian, în vreme ce scriitorul rus a scris într-un raport neîncetat cu spiritualitatea creștină, Faulkner completează lumea prohibiției cu un detaliu la care am făcut doar referire, fără să-l fi argumentat însă. Felul în care femeile au fost stereotipizate și folosite, în perioada aleasă de scriitorul american pentru romanul său, este redat și întărit în text printr-un fragment doar de două rânduri. „...Fiecare dintre noi este vinovat pentru toți și pentru toate, față de toți și față de toate...” [Dostoievski, 1986: 514], scria Dostoievski într-un fragment a cărui profunzime și intensitate a rămas reper pentru toți romancierii, până astăzi, construind astfel o adevărată poetică a culpei colective, de care scriitorul american se folosește cu cinismul celui care a văzut dincolo de speranță, felul în

care natura umană a dezamăgit. Tot în finalul romanului, acolo unde se desfășoară procesul criminalului profanator, înainte de verdict, reprezentanții ai comunității împărtășesc impresii cu privire la evenimentele care le animă comunitatea:

„O fată de la colegiu. Arăta bine. N-ai văzut-o?»  
 «Am văzut-o. O fetiță și ea, acolo. Doamne. Da' eu nu m-aș fi ajutat cu coceanul de porumb» [Faulkner, 1996: 197].

O replică prin intermediul căreia Faulkner descrie, fără să spună nimic în plus, realitatea unei perioade în care discriminarea populației de culoare era doar una dintre etapele dureroase ale maturizării unei întregi națiuni. Am putea reveni asupra cuvântului „profanare”, în condițiile în care, adesea, operele faulkneriene nu au aproape nici un simbol sau semn al prezenței trăirii de tip spiritual, religios. Acțiunea de a distruge sau batjocori, în absența religiei, se încadrează în orice altă pulsione thanatică a speciei umane, însetate de statut, complexate de „stadiul oglinzii”. Totuși Faulkner nu abandonează, în niciun moment, calea unică spre vindecarea colectivă a celor pe care-i proiectează pentru a-și umple lumile narrative. Speranța sa în om este vizibilă prin nenumărate exemple de tipologii care dăinuiesc tocmai pentru că suferă, tocmai pentru că sunt testate dincolo de punctul de rupere.

## BIBLIOGRAFIE

- Apuleius, 2002: Lucius Apuleius, *Măgarul de aur*, traducere și note de I. Teodorescu, *Prefață* de Traian Diaconescu, București, Editura Saeculum Vizual.
- Dostoievski, 1986: F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov, Roman în patru părți și epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabela Dumbravă, București, Editura „Cartea Românească”.
- Dostoievski, 1962: F. M. Dostoievski, *Idiotul, Roman în patru părți*, în românește de Tamara și Nicolae Gane, *Prefață* de G. Fridlender, 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”.
- Faulkner, 1978: William Faulkner, *Neînfrânții*, în românește de Virgil Ștefănescu- Drăgănești, București, Editura Univers.
- Faulkner, 1996: William Faulkner, *Sanctuar*, traducere de Mircea Ivănescu, *Postfață* de Dan Grigorescu, București, Editura Univers.
- Freud, 2004: Sigmund Freud, *Opere*, vol. X, *Introducere în psihanaliză*, Traducere din limba germană de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, București, Editura Trei.