

## HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S CHARACTERS IN THE PLAY OF LIFE AND DEATH

## LES PERSONAGES DE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU DANS LE JEU ENTRE LA VIE ET LA MORT

## PERSONAJELE HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU ÎN JOCUL VIETII ȘI AL MORȚII

Simona GALAȚCHI<sup>1</sup>,

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, Academia Română,  
Casa Academiei, Str. 13 Septembrie, Nr. 13, Sector 5, București  
Bursier al Academiei Române, Calea Victoriei, Nr. 125, București  
e-mail: simonagala@yahoo.com

### Abstract

*This article analyzes two of Hortensia Papadat-Bengescu's characters, the first cousins (upon their mothers), Marcian and Prince Maxențiu. The text maintains the structure of the dictionary articles that are being prepared. The research is an interdisciplinary one and it uses the psychoanalytical approach as a methodological instrument. The demonstration illustrates, upon case, the devastating or the constructive effects the parent-child relationship has on the child in a given family environment and the evolution these two literary characters have in their lives due to this early start.*

### Résumé

*Cet article analyse deux des personnages de l'oeuvre de Hortensia Papadat-Bengescu. Ce texte garde la structure des articles de dictionnaire qui sont en train d'être préparés. La recherche est interdisciplinaire et utilise l'approche psychanalytique en tant d'instrument méthodologique. Le but de cette démonstration est d'illustrer, selon le cas, les effets dévastateurs ou constructifs que la relation parent-enfant a sur l'enfant (sur le fils) au milieu de la famille et présente donc l'évolution de ces deux personnages littéraires de cette perspective-là.*

### Rezumat

*Articolul analizează două personaje din opera Hortensiei Papadat-Bengescu, pe verii după mamă Marcian și Prințul Maxențiu. Textul păstrează structura articolelor de dicționar aflate în pregătire. Cercetarea este una interdisciplinară și folosește ca instrument metodologic abordarea psihanalitică. Demonstrația ilustrează efectele devastatoare sau constructive, după caz, asupra copilului, ale relației pe care acesta o are cu mediul familial și prezintă evoluția acestor două personaje literare din această perspectivă.*

---

<sup>1</sup> Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

*This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.*

**Keywords:** *Hortensia Papadat-Bengescu, the Oedipal complex, the Pygmalion effect, life and death, the femininity complex*

**Mots-clé:** *Hortensia Papadat-Bengescu, le complexe Oedip, l'effet Pygmalion, vie et mort, le complexe de fémininité*

**Cuvinte cheie:** *Hortensia Papadat-Bengescu, complexul oedip, efectul Pygmalion, viață și moarte, complexul de feminitate*

**Introducere.** Analiza de față reprezintă o punere în oglindă a două personaje din opera Hortensiei Papadat-Bengescu, Marcian și Prințul Maxențiu. Cercetarea este una interdisciplinară și folosește ca instrument metodologic abordarea psihanalitică.

Textul păstrează structura articolelor de dicționar, întrucât aceste fișe întocmite pentru Marcian și pentru Prințul Maxențiu fac parte dintr-un dicționar psihanalitic al personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu (în pregătire).

Motivul alegerii acestor două personaje îl reprezintă gradul lor apropiat de rudenie (cei doi sunt veri primari după mamă) și faptul că amândoi par să aibă în comun un complex oedipian inversat (în accepțiune freudiană). La Prințul Maxențiu, nerezolvarea acestuia deviază într-un complex de feminitate<sup>2</sup>, în timp ce, la Marcian, oedipul aparent nerezolvat, deoarece nu urmează îndrumarea de soluționare dată de Freud, se rezolvă în direcțiile indicate de alți psihanaliziști.

Avem, prin urmare, un complex oedipian cu evoluție diferită la cele două personaje. Factorul ce face distincția între ei, factorul aducător de succes la Marcian, respectiv de eșec la Prințul Maxențiu îl reprezintă iubirea părinților. Manifestarea sau absența iubirii în relația părinte-copil dezvoltă în respectivul personaj echilibrul sau dezechilibrul de forțe între viață și moarte și duce la rezolvarea diferită a complexului oedipian<sup>3</sup>. Suspiciunea de homosexualitate la ambii veri, ca extensie a oedipului, după cum se va vedea în analiză, îi plasează pe cei doi la poli opuși: Marcian ajunge un om scripitor, de succes, un maestru care are capacitatea de a construi încrederea

---

<sup>2</sup> Complexul de feminitate, în definiția psihanalistei Melanie Klein, se referă la identificarea băiatului cu un personaj feminin, în genere cu mama. Copilul respectiv a crescut sub o influență maternă predominantă și exclusivă și resimte atitudinea mamei ca fiind castratoare. Prin urmare el începe să dorească să fie ca mama lui. Complexul de feminitate este un proces inconștient de feminizare a psihicului masculin, de manifestare a atitudinilor feminine. Acest complex face trimitere pe de o parte la complexul de inferioritate al lui Adler și, pe de alta, la complexul Oedip. La unii copii, consideră Melanie Klein, acest complex generează, dimpotrivă, tendințe exagerat de agresive la copiii de sex masculin. (GORGOS, 1988, vol. II, p. 177).

<sup>3</sup> Oedip este personajul mitologic care, fiind alungat de acasă de tată pentru a preveni împlinirea unei profeții, ajunge, necunoscându-și părinții, să îșiucidă propriul tată și să se căsătorească cu propria mamă. Acceptarea diferenței dintre sexe duce, în cazul tuturor copiilor, la alegerea unui obiect al complexului. Acest obiect se proiectează fie pe părintele de același sex, fie pe părintele de sex opus: „Oedip direct (dorință incestuoasă față de părintele de sex opus) și Oedip inversat sau negativ (dorință incestuoasă față de părintele de același sex)” (PERRON, PERRON-BORELLI, 2006, p. 20). Emergent în jurul vârstei de 5 ani, complexul re apare la adolescență și precede „treccrea la organizarea genitală adultă” (*id.* p. 108). Trăsăturile generale ale Oedipului constituie un model de dezvoltare și funcționare psihică. Parcursul complexului capătă forme particulare pentru fiecare persoană în parte. Renunțarea oedipiană stă la baza posibilelor progrese ale civilizației (*id.*, p. 114).

Organizarea oedipiană și post-oedipiană este un rezultat al conflictelor oedipiene. Schema de dezvoltare a psihicului poate conține straturi, fixații, regresii. Fixațiile, regresii, ca manifestări ale nevrozelor, pot precede stadiul falic – i.e. de organizare preoedipiană – și sunt de natură oro-anală, conform pulsuniilor erotico-anale și sadice. O fixație cu prevalență a conflictului oedipian se concretizează în isterie. Oedipul este, cu alte cuvinte, „complexul nodal al nevrozelor” (JUNG, 1999, p. 5).

Organizarea post-oedipiană integrează doi versanți ai complexului oedipian: cel direct și cel inversat. „Investirile erotice ale Oedipului pozitiv” (i.e. direct) „se transferă asupra partenerului sexual din cuplu, în timp ce investirile homosexuale (legate de versantul oedipului inversat) vor alimenta, sub o formă mai mult sau mai puțin desexualizată, investirile relaționale în raport cu ceilalți externi cuplului sexual: părinți, prieteni, figuri sociale și chiar instituții. Destinul acestor investiri homosexuale, care sunt adresate în copilărie părintelui rival, contribuie (...) la formarea Supraeului și la investirea valorilor morale și sociale”. (PERRON, PERRON-BORELLI, 2006, p. 112).

în sine a studenților săi prin efectul Pygmalion, preluat de la părinții lui profesori (de la tatăl său, în special); Marcian nu numai că devine un om nou, puternic, dar creează, la rândul său, alți oameni noi, puternici sau îi vindecă pe cei slabi, neputincioși (i.e. pe Ghighi); Prințul Maxențiu crește într-un mediu care îi distruge încrederea în sine și îl transformă într-un neputincios pe viață.

MARCIAN / Victor Marcian, personaj ce apare în romanele din Ciclul Hallipilor: *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, *Rădăcini* și *Străina*. Este vărul primar al Prințului Maxențiu cu care copilărește și cu care ține legătura pe parcursul întregii vieți. Fiu de guvernantă și de profesor de geografie (potrivit romanului *Străina*) sau de funcționar modest (după cum reiese din romanul *Concert din muzică de Bach*). Zaza este mătușa lui, sora mamei sale, iar el o tratează ca pe o „rudă respectabilă” (PAPADAT-BENGESCU<sup>4</sup>, vol. I, *Concert din muzică de Bach*, p. 705), deși era dansatoare de cabaret. Ajunge muzician de renume mondial, interpret de muzică clasică și compozitor, în special, de pastorale. Se căsătorește cu Elena Drăgănescu. Ghighi (Drăgănescu), fiul Elenei, îl numește „oncle Mark” sau „ami Vic”, în timp ce, pentru Elena, el este, simplu, „Mark”.

Ada Razu află că Marcian este sosit în București pentru a participa la concertul dat de Elena Drăgănescu și îl anunță despre boala prințului Maxențiu. Marcian este considerat „ordonat în sentimentele lui de familie”, are „idei și apucături modeste, pe care gloria nu i le schimbăse” (*ibid.*, p. 705). Pare înspăimântat de lingușire și cochetărie la femei. „Devotamentul lui pentru tată era legendar” (*ibid.*, p. 705).

Reputația familiei Drăgănescu în privința concertelor din București îl atrage pe Marcian: casa Drăgănescu era „singura casă din București care merită să fie frecventată de un muzicant de talia lui” (*id.*, p. 707), locul unde Elena „nu era dintre femeile ce caută să acapareze un artist” (*ibid.*, p. 707).

Marcian, la o primă impresie (de la distanță), vede mariajul prințului Maxențiu cu Ada drept „satisfăcător”, femeia părându-i „simpatcă, plină de bun simț” (*id.*, p. 711) și dispusă să cheltuiască pentru sănătatea lui Maxențiu. „Marcian trăia în aerul de sus al fumului de tămâie și, în atmosfera ideală a muzicii, cunoștea din oameni ceea ce venea până la dânsul, ceea ce îi aduceau din ei. Lui, pentru arta lui minunată, îi aduceau numai ceea ce – mult, puțin – aveau mai bun.” (*ibid.*, p. 711). Marcian, cu naivitatea și optimismul lui, nu avea cum percepe „latura vulgară și vițioasă” a Adei (v. *id.*, p. 773). Timid, vorbea puțin în general, iar logoreea celorlalți ajută mult la cordialitatea relațiilor sale interumane. Urmărindu-și propriul interes, Ada îl invită, în numele Elenei și fără ca Elena să știe, să participe la festivalul Bach, iar Elenei i-l aduce pe Marcian ca pe un cadou mult visat pentru concertul organizat, un cadou de nerefuzat.

Imediat ce ia legătura cu Elena, Marcian își ia libertatea de a modifica programul muzical stabilit de Elena. În prezența lui Drăgănescu de cele mai multe ori, cei doi se întâlnesc și lucrează la organizarea concertului, la repetiții. Marcian seamănă fizic cu Drăgănescu și au în comun „originea salubă și obscură, firea pacinică și sfioasă, gusturile simple și oneste” (*id.*, p. 757). Muzica dăduse rafinament înfățișării lui Marcian și, spre deosebire de Drăgănescu, el are o voință categorică, imperativă. Avea o sinceritate ce ar fi părut brutală dacă nu ar fi fost însoțită de voioșie – „un râs, bun, sincer, exploziv” (*id.*, p. 765). Cu toate că știa că este sora Elenei, Marcian îi face Mikăi-Lé o evaluare obiectivă, profesională, pe care i-o comunică deschis Elenei: Mikăi-Lé este antimuzicală, dizarmonică. Găsește că Elena are „pregătire tehnică și aptitudini” pentru acompaniament – care era „o artă aparte” (*id.*, p. 767) –, determinând-o să renunțe la execuția mediocră la pian solo.

După susținerea propriu-zisă a concertului, a doua zi, după înmormântarea Siei, Marcian și Elena au, în automobil, o apropiere fizică ce o împinge pe Elena să-i vorbească lui Drăgănescu despre separare. Ea ia inițiativa de a pleca cu copilul în Elveția, după Marcian. Văzând-o în Elveția, Marcian crede inițial că Elena nu vrea să-și strice căsătoria, pentru că ea nu îi comunică nimic în legătură cu cele întreprinse de ea în vederea pregătirii relației cu el. Cei doi se vizitează inițial în

<sup>4</sup> În acest articol, toate citatele sunt preluate după HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU, *Opere*, vol. I, II, III, Ediție coord. de Gabriela Omăt; Text îngrijit de Eugenia Tudor Anton (vol. I) / Text îngrijit de Viviana Șerbănescu (vol. II) / Text stabilit și note de Gabriela Omăt (vol. III); Note și comentarii de Eugenia Tudor Anton și Gabriela Omăt; Studiu introductiv de Eugen Simion; București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Academia Română, 2012.

absența copilului dus la internat de Elena (deoarece guvernanta se îmbolnăvise), iar Marcian află că Elena își dorea să divorțeze de Drăgănescu. Ca și Elena, interpretează atitudinea evitantă a lui Drăgănescu drept reacție de refuz și dorință de amânare a divorțului, de șantaj, ba chiar îl suspectează pe Dr. Walter că a emis un certificat medical fals la cererea lui Drăgănescu (referitor la miocardita trenantă a acestuia). O implică pe Elena în organizarea agendei sale de concerte și devin, în cele din urmă, amanți.

La pian Marcian „părea un copil minune; un tușeu delicat, feminin, alterna cu virtuozități, aproape cu acrobații; interpretarea îi era originală până la fantezie, cu latitudini pe care disciplina nu i le permitea dincoace, la vioară. În acel joc, uneori absurd, se evidenția admirabil ce bogată imaginație era, strunită în rigorile artei, atunci când avea răspunderi. La pian, orice temă era transfigurată de variații și de variante aproape neverosimile, sau redusă la o ingenuitate care atingea perfecția expresiei simple” (*Drumul ascuns*, p. 951). Marcian este încântat de micul Ghighi și nu vrea să-l cedeze guvernantei cu nici un preț. Când Elena este nevoită să plece în țară, să-l vadă pe Drăgănescu bolnav, Marcian îl oprește la el pe copil care, la rândul-i, dorea foarte mult să rămână în compania plină de iubire a Maestrului. De cele mai multe ori, el și copilul se jucau „înfocat” (*id.*, p. 1006), uitând de prezența Elenei. Marcian mergea cu Elena la spectacole de varieté, unde le aplauda doar pe fetele talentate, nefiind impresionat de nudurile feminine, și râdea în hohote „salubru” (*id.*, p. 1008)/sănătos, ca aerul Elveției.

„În viața lui de până atunci, Marcian se ferise de primejdia pasiunilor” (*id.*, p. 1084), dar Elena devenise o pasiune. Când Drăgănescu îi vizitase în Elveția cu câteva zile înainte de a muri și își exprimase teama că Ghighi l-ar putea deranja, Marcian se simte ofensat, se supără și pleacă.

După moartea lui Drăgănescu, Elena lasă copilul la Marcian, în Elveția, timp de opt ani. Ea corespundează aproape zilnic cu Marcian. La un moment dat, Marcian se vede pus de Elena în situația să-l aducă pe Ghighi în România. El studia șase ore din douăsprezece, iar restul zilei îl petrecea cu copilul. Marcian și Ghighi nu înțeleg noua pasiune a Elenei pentru agricultură. Marcian ghicise în Ghighi „sensibilitatea lui bolnăvicioasă, caracterul secret, firea timidă, sufletul pasionat” (*Rădăcini*, p. 885) și, cu „tușeu sufletesc fin” (*ibid.*, p. 885), cu prevederea sa, le îngrijea cu delicatețe. Marcian era singurul care iubea, liber de constrângeri, „înclinarea spre muzică” (*id.*, p. 886) a lui Ghighi, „și anume spre teorie, cu încercări naive de compoziție” (*ibid.*, p. 886).

Marcian se simte abandonat, trădat, când Elena îi cere înapoi copilul. „Pornirea lui firească spre tristeță părea a coincide cu destinul; nu mai putea studia ca înainte, o enervare străină de muzică se interpunea. Rafinată în metodele ei, soarta îl amăgise numai pentru a-l lovi mai tare, era poate întâia oară că nu se resemna. Se supunea totuși, nu protesta decât în adânc, răbda, dar se măcina. (...) Niciodată nu se încrezuse în el însuși, i se părea deci firesc să fie sacrificat. (...) Copilul însă... copilul avea nevoie de el... de ce i-l lua? Din egoism, desigur. Nu putea crede că e un gest de răutate... Își pierdea calmul, echilibrul judecării, mai ales că nu înțelegea motivul cel adevărat al Elenei, pasiunea ei pentru moșie, avere.” (*id.*, p. 925). Marcian consideră că Ghighi putea fi educat cel mai bine în Elveția, sufletului lui delicat îi priau climatul și mediul. Copilul îl iubea, îl asculta și avea nevoie de o pavază între sine și mama sa de care se temea. Marcian ar fi putut accepta să fie trădat și părăsit de Elena, dar nu putea admite ca acel copil să fie nenorocit. Pentru el, acel copil avea un fizic șubred, dar un caracter serios. Nu-l dorește pe Ghighi pentru propria lui mângâiere/consolare, ci urmărește numai binele copilului. Este convins că noile planuri de educație ale Elenei în privința lui Ghighi sunt catastrofale, că ea îi pregătește „un drum greșit” (*id.*, p. 927). Din delicatețe, nu îi dezvăluie lui Ghighi proiectele Elenei în mod direct, ci „deghizat” (*ibid.*, p. 927). „Sensibilitatea băiatului îngrijora pe Marcian; credea că el singur poate înțelege și împăca pe Ghighi” (*ibid.*, p. 927). Călătoria în România cu Ghighi, care trebuia returnat Elenei, îi pare un calvar lui Marcian. Simte că Ghighi nu dorește să meargă înapoi la mama lui și că, în sinea lui, îl acuză că nu se luptă să îi schimbe Elenei decizia. De la distanță, Marcian o judeca pe Elena cu severitate, dar știa că, față în față cu ea, va trebui să cedeze voinței ei. Prezența ei le pricinuia amândurora intimidare, iar fără ea se simțeau liberi. „El și băiatul se iubeau fără logică, ba împotriva ei, se înțelegeau perfect, într-un spațiu romantic și absurd, fără delimitări precise, trăiau

într-un peisagiu vag, în care totuși, cu siguranță, cu putere, umblau uniți, înțeleși, identificați.” (*id.*, p. 928). Ani întregi se temuse că Elena îl va sacrifica, dar credea că are dreptul indiscutabil de a decide în privința educației copilului, întrucât „alt protector n-avea băiatul” (*id.*, p. 447). Marcian vedea relația lui cu Ghighi ca „o funcționare inseparabilă a unor organe vitale. Băiatul nu gândea, nu simțea, nu reacționa decât prin intermediul lui. O despărțire nu putea veni nimănui în minte, sau atunci era un asasinat.” (*ibid.*, p. 447).

Pe drum, Marcian îi arată și îi vorbește lui Ghighi despre realizările tatălui lui biologic, inducându-i respect pentru acesta și încercând să-l pregătească pentru cele ce urmau să se petreacă acolo. Se înfurie că Elena nu îi așteaptă și nu îi întâmpină la gară, ba, mai mult, și-a trimis în locul ei o slugă, un om străin lor, un om care nu îi cunoaște. Conchide că Elena nu își iubește copilul – acel copil „delicat, cu suflet plăpând, demn de puțini, poate că nici de mamă-sa!...” (*id.*, p. 929). Vrea să o pedepsească și să plece chiar a doua zi, ca să revină mai apoi pentru Ghighi. Dar copilul dispăruse deja din raza lor vizuală și el a pierdut prilejul de a-l mai pregăti, de a-i mai explica că trebuie să aibă răbdare, să reziste sufletește până când mama îl va retrimite înapoi la el, în Elveția. Se simte jignit, comparat cu Simeon care fusese cavalerist, iar el era un biet artist. Marcian nu înțelege cum Elena poate trăi cu „atâtea ființe inferioare” (*id.*, p. 938) prin preajmă. Nu credea în transformarea bruscă a lui Ghighi, în deșteptarea interesului lui pentru proprietăți. Pentru prima dată, „mișcările sufletești” (*id.*, p. 939) ale copilului îi scăpau. Se simțea înstrăinat și de Ghighi, și de Elena, iar pentru cei doi își abandonase viața lui: Muzica. Totul îi părea antimuzical acolo, la Prundeni. Umbla singur, înstrăinat, pe câmpurile moșiei, cu „o sfâșiere interioară” (*id.*, p. 940), resemnată, ca stare sufletească permanentă.

Marcian îl ajutase pe copil cu școala, îi făcea uneori temele, ascunzând notele mici de Elena, considerând că e păcat să repete clasa pentru niște materii la care nu are aptitudini. Marcian „îl însufletea, îi da tăria” (*id.*, p. 947) lui Ghighi. La începutul conviețuirii lor, copilul venise de la mama lui incapabil de a se exprima, de a vorbi în fața altora (nesigur și cu mâinile tremurânde), iar Marcian îl ajuta să comunice, exprimându-i gândurile, vorbind el în locul lui. Marcian îl însoțea pe Ghighi în parc și se juca cu el, apărându-l de copiii răi, într-un timp când Ghighi avea o problemă de mers. Marcian îi dăduse câteva lecții de pian și amândoi compuneau, fără știrea Elenei, o pastorală nouă, o surpriză pe care o pregăteau pentru nunta lui cu Elena.

După plecarea de la Prundeni, Marcian este cuprins de îngrijorare pentru Ghighi: îl socotea rămas singur, deoarece Elena îi mărturisise de nenumărate ori „piedica fizică care-i oprea orice elan către copil” (*id.*, p. 957). Supărat că nu putea însemna nimic pentru copil fără aprobarea Elenei, că nu avea drepturi asupra lui, se muștra că nu l-a căutat pe Ghighi la moșie și l-a lăsat singur să se plimbe; teama lui Marcian lua forme absurde, îi veneau în minte accidente de călărie, accidente cu mașina de treierat, se muștra că nu l-a răpit, se muștra că l-a trădat pe copil, pe copilul ce semăna, obsesiv, cu „unul din îngerii catedralei, cel cu harpă” (*ibid.*, p. 957). Era supărat că, între rachiul și muzică, Elena alege rachiul pentru Ghighi. Se gândește să-i scrie Elenei, să-i mărturisească secretul – pasiunea și talentul lui Ghighi pentru muzică, Ghighi avea „ceva instinct muzical” (*ibid.*, p. 957), dar nu o face. El nu crezuse niciodată în talentul muzical al Elenei. După plecarea lui înapoi în Elveția, Elena primește scrisori de la Marcian, dar le ascunde de Ghighi.

Marcian se simțea desfigurată sufletește, dizarmonic (pe Mika-Lé o caracterizase drept „dizarmonică” altădată), sub povara anxietății și a enervării, „dușmanii muzicii și ai sufletului” (*id.*, p. 959).

Marcian îi lua apărarea lui Ghighi în fața Elenei, când aceasta credea și afirma (lângă copil / în fața copilului) că el este un retardat. Marcian îi insuflă copilului încredere în sine, repetându-i constant: „Poți ce vrei!” (*id.*, p. 971). „Iubitul lui oncle Mark era, nici nu putea să nu fie, delicat” (*id.*, p. 1005). Marcian primește vestea că Ghighi s-a sinucis, își amână concertele și vine în țară. De astă dată, este așteptat de Elena la gară. Nory, ca și Elena, crede că Marcian, ca toți artiștii, este o nenorocire pentru sine și pentru alții. Marcian încearcă să pună pe clape compoziția lui Ghighi și îi explică într-un mod expresiv, cu gesturi largi, lui Nory ce a vrut Ghighi să redea în acea bucată

muzicală: „freschețea, candoarea, dar și emoția, țipătul slab, dar adânc” (*id.*, p. 1026). În timp ce el explică, Elena adoarme pe canapea.

După tragicul eveniment, Elena se căsătorește cu Marcian și face marele sacrificiu de a-și vinde moșiile și a-l urma pe Maestru în Elveția. El își continuă turneele și, după aproape douăzeci de ani, o descoperă pe orfana Ina Vergu. Ea este eleva lui preferată. Elena insistă ca fata să fie luată în gazdă la ei în casă, ca secretară a lui. Marcian se opune și insistă ca memoria acelui copil să nu fie întinată. Susține în continuare că Ghighi avusese talent pentru muzică, dar avea de depășit mari obstacole de exprimare. El predă lecții Inei despre care crede, de asemenea, că are talent componistic. Glumește cu Elena, afirmând că fata este o „leneșă” (*Străina*, p. 190) – ca o aluzie la insulta pe care Elena i-o adresa constant lui Ghighi, pe când acesta trăia. Marcian își calmează ieșirile temperamentale în prezența Elenei: la apariția ei, întrerupe imediat cearta pe teme muzicale cu Ina. Doarme 4-5 ore pe noapte și în restul timpului lucrează. După o vreme o adoptă pe Ina. Marcian rămâne un om modest, în ciuda succesului său: când este laudat, îl aduce în discuție pe tatăl său, profesor de geografie (în romanul *Străina*), pe care îl așează deasupra lui. Lucian i-a fost student în anul întâi la fagot, dar s-a retras. Ulterior, Lucian devine soțul Inei, fiica adoptivă a cuplului Marcian.

Moare înaintea Elenei, de pneumonie. Plămâni sunt un organ afectat în familia lui: vărul lui, Prințul Maxențiu, murise de tuberculoză pulmonară/ftizie.

#### **Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică**

Maestrul Marcian aparține tipologiei jungiene intuiție-sentiment<sup>5</sup> prin care se explică creativitatea și capacitatea lui de a compune, de a interpreta excelent piese muzicale, de a transmite emoții și trăiri intense către marele public. Personalitate energică, exersează mult timp, pasionat, obsesiv, pentru a obține „perfectiunea” exprimării artistice. Își reprimă funcția senzație<sup>6</sup>, nu sesizează materialismul Elenei, setea ei de avere. De cealaltă parte însă, Elena percepe o așa-numită rupere a lui de realitate. Ea extinde în mod greșit această nedezvoltare a funcției senzație asupra capacității lui profesionale de evaluare a elevilor – uitând că ea însăși, ca și sora ei Mika-Lé, au fost cândva evaluate din punct de vedere muzical de Maestru.

Faptul că observăm la Marcian o înclinație spre venerarea tatălui (mereu îl laudă, mereu îl așează deasupra lui), precum și atracția către o femeie rațională (masculinizată), ca Elena, în asociere cu sensibilitatea definitorie ce îl atrage către Ghighi, ne pot sugera, din punct de vedere psihanalitic, existența în cazul acestui personaj a unui oedip inversat (sau oedip negativ). În plus, moștenește de la părinții săi preocuparea pentru educarea copiilor, preocupare specific feminină.

<sup>5</sup> **Tipul simțire / sentiment extravertit.** La acest tip, sentimentul, simțirea se îndreaptă spre datul obiectiv, este „în acord cu valori obiective” (JUNG, 1997, p. 384), simțirea nu ține cont de calitatea obiectului concret, ci stă „sub înrâurirea valorilor tradiționale sau altminteri general valabile” (*id.*, p. 385). În virtutea acestui sentiment, acest gen de oameni merg la teatru, la biserică, la concert, „cu sentimente pozitive corect măsurate” (*ibid.*), frumusețea și armonia relațiilor sociale se datorează acestui tip de simțire extravertită. La extrem, un sentiment extravertit răspunde unor așteptări estetice, dar nu se adresează inimii, ci doar simțurilor sau – și mai rău – doar intelectului. Lasă impresia de poză, de inconstanță, de ceva pe care nu se poate conta, iar în cazuri extreme, de isterie.” (*ibid.*, p. 386). Iubit este doar bărbatul potrivit, care corespunde ca situație, vârstă, avere, rang, respectabilitate. Pot apărea manifestări afective exagerate, prejudecăți și comparații infantile. Nevrozele apar sub formă de isterie sau idei obsesive.

**Tipul intuiție extravertită.** Manifestă o dependență puternică de situații exterioare, dar nu acolo unde sunt valori general acceptate, ci dimpotrivă, unde există un germen pentru un viitor promițător. Situațiile stabile amenință să-l sufoc. Poate trece drept un „aventurier imoral și lipsit de scrupule” (*id.*, p. 400). Reprezentanții acestui tip sunt negustori, speculanți, politicieni, agenți etc. Printre femei găsim persoane capabile să înnoade legături mondene, promițătoare, intuiesc bărbați de viitor, dar sunt în stare să renunțe la tot „pentru o nouă posibilitate” (*ibid.*, p. 400). Este avocatul minorităților care promit. Insuflă curaj și entuziasm semenilor pentru o nouă cauză, pe care el „o va abandona în foarte scurt timp”. (*ibid.*, p. 400). „Își risipește prea ușor viața” (*ibid.*, p. 401), iar „la sfârșit pleacă cu mâinile goale” (*ibid.*). În nevroze apar ipohondria, senzații fizice absurde.

<sup>6</sup> **Tipul senzație extravertită.** Realismul, simțul obiectiv al realității este caracteristica principală a acestui tip. Căutarea senzațiilor este esențialul și punctul culminant al dorințelor sale. La el se bea bine, se mănâncă bine, se stă comod, gustul său rafinat ridică exigențele celor din jur, de dragul stilului. La extrem, este gelos fără motive întemeiate, morala sa este ridicol de scrupuloasă, cu „rituri abstruze” (*idem*, p. 396). Rațiunea sa este sofisticată, despică firul în patru, este fariseică. Nevrozele sale au caracter obsesiv.

Relația cu Ina neagă însă această speculație: relația cu Ina/cu femeile, în general, arată că Marcian nu avea preferințe/opțiuni (inconștiente) numai pentru un anumit sex. În cuplul cu Elena, el este elementul conținut (*apud Jung*)<sup>7</sup>.

Dominanta funcțiilor sale psihice (i.e. sentiment-intuiție, *apud Jung*) poate fi rezultatul opoziției inconștiente față de caracterul puternic intelectual al personalității părinților săi (ce și-au reprimat sentimentele și au întemeiat o căsătorie rațională, corectă, bună din punct de vedere practic). El manifestă generozitate și iubire pentru toți oamenii, indiferent cum ar fi aceștia. Talentul muzical este moștenit genetic pe linie maternă și exploatat în direcția funcțiilor refulate, neexprimate de părinți.

Conform clasificării aduse de psihanalistul Otto Rank, Marcian este întruchiparea tipologiei artistului<sup>8</sup> – cea mai evoluată dintre tipologiile sale. Marcian a depășit stadiile oral și anal<sup>9</sup>, descrise de S. Freud, a trecut dincolo de tipul adaptat și de tipul nevrotic<sup>10</sup>, în teoria lui Otto Rank, devenind un creator de oameni noi, un creator de creatori. El nu mai este doar un instrument și un interpret de muzică, ci și un compozitor, un om ce a trecut dincolo de limitele tiparelor, al îngrădirilor de orice fel (nu numai în muzică). Marcian întrupează omul complet, egal dezvoltat în laturile lui ce țin de masculin / feminin, potrivit modelelor (ideale) recomandate de alchimie, de psihologia analitică a lui C.G. Jung, de psihanaliza lui Otto Rank, de școala lui Rollo May etc.

Alegerea Elenei ca parteneră de viață reflectă aceeași aplecare a lui către armonie: Elena, care are un aer de om echilibrat, îl echilibrează și pe el – un artist, un „aerian”, un om nepractic. Fiind deja un om complet, nu are neapărat nevoie de o întruchipare/reprezentare a animei în viața lui: o ia pe Elena de soție ca un substitut pentru Ghighi, care murise și a cărui prezență îi fusese suficientă timp de 10 ani de zile, timp în care Elena stătuse departe de ei, în țară. Deși este conștient de greșelile ei, o iartă, dar nu trece peste încăpățânarea ei de a nu vedea unde a greșit: o face în maniera lui proprie, cu subtilitate. În Ina recunoaște cele două funcții psihice indispensabile unui muzician compozitor – sentimentul și intuiția ce i-au fost dezvoltate tinerei fete de viața de suferință dusă până la momentul întâlnirii cu el. Pe Lucian ar fi putut să-l respingă, deoarece nu era un specialist în domeniul muzical, dar Marcian are capacitatea de a aprecia pe fiecare om pentru calitățile lui specifice – inclusiv pe mătușa Zaza a apreciat-o pentru talentul ei (muzical), dincolo de forma inacceptabilă în care se prezenta ea (dansa și cânta goală pe scenă, era dansatoare de cabaret,

<sup>7</sup> C.G. Jung vede cuplul ca pe o încheștare între două forțe, între două elemente: conținut și conținător. Conținătorul este cel ce are supremația și conduce relația de cuplu. Conținutul este partenerul supus liderului relației. (v. JUNG, 1994, partea a III-a, capitolul *Căsătoria ca relație de cuplu*).

<sup>8</sup> Otto Rank nu este de acord cu soluția oferită de Freud pentru rezolvarea complexului oedipian, respectiv cu acceptarea castrării. El propune, dimpotrivă, păstrarea falusului ca secret al succesului în viață. Acest concept se reflectă în clasificarea tipurilor psihologice pe care o aduce în teoria sa: tipul productiv este descris ca fiind cel mai evoluat. Tipologia propusă de el este stabilită în funcție de gradul de succes al luptei pentru independență și al afirmării voinței cu care toți suntem dotați la naștere. Tipul **adaptat** este cel care a învățat să dorească în viață ceea ce alții l-au forțat și condiționat să dorească; în această categorie intră oamenii supuși în fața autorității și codului moral al societății, supuși datoriei, pasivi, submisivi, normali. Al doilea tip, numit **nevrotic**, dovedește o mai mare voință decât tipul adaptat, se dedică total luptei contra dominației exercitate din exterior, dar și din interior; adeseori, acești indivizi, nevroticii, extenuați de luptă într-atât încât nu mai fac nimic cu libertatea câștigată, sunt anxioși și se simt vinovați că manifestă atâta voință. Cel de-al treilea tip, tipul **productiv**, creativ, artistul, geniul, în loc să lupte cu sine, se acceptă și se afirmă pe sine așa cum este, creează un ideal și o nouă lume (RANK, 1989; RANK, 1978).

<sup>9</sup> **Stadiul oral** (*apud* Freud): Primul stadiu de dezvoltare psihică, în care pulsivitatea de a încorpora și cunoaște lumea cu ajutorul gurii ia naștere din nevoia de a se hrăni. Obiectul pulsivității este sânul matern, prototip al tuturor obiectelor dorinței, ce vor veni. (v. De Scitivaux, 1998, p. 92). **Fixația orală**: subiectul care se blochează în stadiul oral poate manifesta depresii sau toxicomanii, nevroze, isterie, dorința de a primi afecțiuni etc. (v. GORGOS, 1989, vol. III, p. 336 și GORGOS, 1988, vol. II, p. 284).

**Anal** (stadiul). **Fixație anală**. Termen psihanalitic ce definește atașamentul, mai mult sau mai puțin conștient, al subiectului față de stadiul anal de dezvoltare libidinală. Fixarea la un anumit stadiu poate duce la structuri caracteriale specifice sau formațiuni nevrotice tipice (în cazul fixației anale, simptomatologia este obsesională). (cf. GORGOS, vol. II, 1988, pp. 194-195) Trăsăturile caracteriale specifice fixației în stadiul anal sunt: spirit de ordine, perseverență, punctualitate, economie, plăcerea de a prelungi preliminariile unor bucurii, sado-masochism, homosexualitate latentă, meticulozitate, agresivitate, perversiuni sadice etc. (cf. GORGOS, vol. I, 1987, p. 179).

<sup>10</sup> Tipul adaptat (v. nota 6); tipul nevrotic (v. nota 6).

așadar se situa într-o zonă gri pentru societatea de atunci). Cu Lucian poate discuta, surprinzător, și politică, datorită capacităților lui intuitive.

Moștenește de la tatăl său talentul pedagogic. Bănuim că în relația lui cu tatăl s-a manifestat un efect Pygmalion<sup>11</sup>. Marcian are, la rândul său, acest efect asupra „orfanilor” Ina și Ghighi. În special la Ghighi evoluția se vede mai clar: îl aduce din stadiul de copil care nu se poate exprima, care tremură și e total nesigur, la o relativă încredere în sine; îl vindecă de somatizările anxietății lui (Ghichi simțea că îl strânge cineva de gât, avea probleme de mers); îi construiește o identitate. Marcian tocmai reușise să-l scoată pe Ghighi din ghearele nevrozei, când îi este confiscat de Elena și pus din nou în contact cu sursa anxiogenă, care dinamitează tot ce reușise el să construiască în Ghighi.

Faptul că el moare înaintea Elenei pare o dovadă a singurătății sale în cuplu, o singurătate în care el se simte confortabil: el nu este pasionat în primul rând de Elena, ci de muzică (lucrează tot timpul, în afara celor 4-5 ore de somn; compune muzică; merge în turnee; predă studenților – creează oameni noi). Cât Elena l-a amânat în privința căsătoriei (timp de zece ani), el nu a fost afectat de singurătate, de lipsa femeii iubite, ci a format acel cuplu cu Ghighi, care nu semăna Elenei, ci lui însuși. Autoarea ne spune că Marcian seamănă fizic cu Drăgănescu și Ghighi tot cu Drăgănescu seamănă.

PRINȚUL MAXENȚIU DE LA PLĂIESELE. Apare doar menționat în romanul *Fecioarele despletite*, prin prisma logodnei cu Elena Drăgănescu și a intervenției Mikăi-Lé în destrămarea acestei legături, și se desfășoară ca personaj în *Concert din muzică de Bach*. Soțul Adei Razu și vărul lui Marcian, fiul Zazei și al Prințului.

Nory îl vede ca pe un „manechin banal”, fără „nici o profesie” și fără venituri/rente, cu nume italian și ținută englezească, „binecrescut”, anemic, locuind într-un „palat ruinat, plin de guzani și de cucuvele, înconjurat de o grădină părăsită și de o moșie necultivată” (*Fecioarele despletite*, p. 435); „Cu mâini aristocratice” și o bărbăție ca „a lui Cezar Borgia”, „un degenerat”, „imbecil”, „incapabil” (*id.*, p. 436).

După ruperea logodnei de către Elena Drăgănescu, Prințul se reorientează spre o altă deținătoare de averi, către „regina făinei”, snoaba Ada Razu (*id.*, p. 483), și se căsătorește. Mai tânără decât el, mult prea energică și obsedată de “dancing” (*Concert din muzică de Bach*, p. 662) și alte sporturi, Ada Razu îl aduce pe prinț la o stare de epuizare fizică în numai 6 luni de căsătorie. Corpul lui slăbit nu mai poate rezista necruțătoarei, incurabilei pe atunci tuberculoze pulmonare.

La doi ani de la căsătorie, Ada îl plimba încă pe stradă în dog-cart ca pe un trofeu, ca să arate lumii că își achiziționase un nume, un titlu nobiliar. Prințul anemiatic, galben nu mai avea putere să strunească un cal de dog-cart și, ca urmare a acestui fapt, Ada ajunge să facă cunoștință, pe stradă, cu Lică Trubadurul, care le liniștește calul speriat.

După ce își atinge scopul, Ada dorește să meargă mai departe, să urce mai sus pe scara socială. Prințul Maxențiu căutase o „căsătorie de rezon” (*id.*, p. 664) în logodna cu Elena Drăgănescu și apoi în căsătoria cu Ada Razu, pentru a-și răscumpăra moșia părintească și evita acum pe Elena (care îl măgulise cu iubirea ei cuminte). Ada, dimpotrivă, voia să pătrundă în cercul apropiaților Elenei, să participe la recepțiile ei, pentru a parveni.

Plăiesele erau moșiile moștenite de Maxențiu de la mama lui, vestita cântăreață franceză de varieté, Zaza. Aceasta, la rândul ei, primise domeniul de la un „prinț bătrân și decavat”, tată „autentic” și „prezumtiv” (*id.*, p. 663) al lui Maxențiu, alături de recunoașterea copilului (după momentul nașterii lui). Testamentul fusese contestat de moștenitori, dar Zaza luptase și avusese

<sup>11</sup> Efectul Pygmalion – denumirea este preluată după numele legendarului sculptor antic din Cipru, care ar fi sculptat o statuie de femeie; statuia era atât de frumoasă, încât Pygmalion s-a îndrăgostit de propria creație și i-a cerut Afroditei să-i dea viață statuii. Efectul Pygmalion este un fenomen afectiv ce poate apărea între creator și creația sa, între maestru și ucenic, între profesor și elev. El constă în investiția afectivă pe care creatorul, maestrul, profesorul o face în creație, elev. Consecința propriu-zisă a investiției afective este creșterea performanțelor elevului: „investiția afectivă susține și favorizează subteran, la nivel inconștient, de ambele părți, procesul de devenire și expansiune intelectuală și afectivă.” (GORGOS, 1989, vol. III, p. 796).



câștig de cauză în cele din urmă, după ce își ipotecase tot ce avea. Tatăl lui Maxențiu, un om despre care ni se spune că avea un fizic robust, murise de un „atac de paralizie”, iar mama, mai târziu, murise din pricina cancerului la sâni. Tatăl lui nu legalizase relația cu Zaza, mama lui. De mic, Maxențiu suferise de pleurite, iar mama lui nu voia niciodată să vadă că e bolnav, ci vedea în slăbiciunea lui fizică o trăsătură de distincție nobiliară și, în loc să-l menajeze, îl obliga să facă eforturi astfel că oboseala lui rămânea mereu neostoită. Zaza îl folosea permanent pentru a obține bani de la prinț, luându-l cu ea, ca pe un „câine de rasă” (*id.*, p. 690), peste tot, ostentativ, oriunde o chema prințul bătrân a cărui amantă era. Așa ajunsese Maxențiu să urască femeile. Părinții lui mor, mai întâi tatăl, în copilărie, și apoi mama, iar el devine orfan de ambii părinți în momentul trecerii de la pubertate la adolescență. A fost educat de o englezoaică, o guvernantă ce i s-a dedicat din religiozitate (ca să salveze copilul unei „femei pierdute”).

Prințul, după ce își împlinise visul de a răscumpăra moșia părintească, se simțea acum prins în laț, plictisit de independența Adei, cu atât mai mult cu cât boala îl adusese în situația de a fi îngrijit de o infirmieră de la care totuși primea asistența „cu aviditate” (*id.*, p. 693). Maxențiu nu dorea ca Ada sau alții să afle că e bolnav, de aceea era arțăgos cu infirmiera. Inițial se temuse să nu moară, pentru a nu da satisfacție Adei, dar cum aceasta nu-i dorea moartea, îi părea rău acum că nu-i putea face „farsa sinistră” (*id.*, p. 694). Își iubea boala, ca pe un viciu, „cu voluptate și cu rușine” (*id.*, p. 693). Îi persecuta pe toți în jur, dar mai ales pe Ada – la început îi reproșase faptul că fusese nevoit să-și tăinuască boala, acum faptul că trebuia să o exhibe public. Ar fi dorit să o ucidă pe Ada doar cu o întrebare prin care să o tulbure cumplit, o întrebare în legătură cu Lică pe care Ada îl angajase în numele pasiunii ei pentru cavalcadele cu care Prințul nu avea nimic în comun, deși se înveșmântase în costum de „sportsman” (*id.*, p. 668). Ada cheltuia enorm cu boala lui, deoarece era prea devreme pentru a rămâne, în ochii lumii, fără titlul nobiliar, dar începuse să îl amenințe cu divorțul, ceea ce presupunea retragerea finanțării pentru el. Se simțea jignit, în noblețea și boala sa, de faptul că Ada îl teroriza cu perspectiva unui viitor fără bani. Prin urmare, în acest joc de putere, el se vede nevoit să înceteze reproșurile pe care i le făcea ei. Dorea să se însănătoșească, iar în acest scop ar fi trebuit, în opinia lui, să plece la Leysins. Sigur că Ada nu mai dorea alte cheltuieli și se opunea plecării lui, așa că Prințul s-a văzut nevoit să o șantajeze din nou cu subiectul „Lică”. Lică, însă, expert în relații interumane și comunicare, și-a dat demisia. Ada i-a acordat lui Lică permisiunea să plece unde voia el. Acum Prințul se simțea singur și vulnerabil, avea nevoie de grijă, de protecție. Dacă însă ar fi contemplat în amintire imaginea mamei lui care murise, i se părea că ar acționa într-un fel care ar putea-o deranja (pe mama lui).

Vărul după mamă al Prințului, Marcian, muzician cu renume mondial, îl vizitează cu ocazia îmbolnăvirii lui. Cu ocazia acestei vizite, Maxențiu o revede pe Elena și își închipuie că aceasta continuă să îi poarte aceleași sentimente ca atunci când fuseseră logodiți, dar ea (un om sănătos și fericit) nu simțea decât milă pentru el. Ada o delegă pe Elena să decidă cu privire la plecarea Prințului la Leysins, în Elveția. În cele din urmă, Maxențiu și toți ceilalți cad de acord în privința acestei plecări. Prințul Maxențiu iese astfel din scenă, deși autoarea nu ne spune explicit, presupunem că a murit, fapt confirmat atunci când aflăm de căsătoria Adei cu Lică, mai târziu, în romanul următor, în *Drumul ascuns*.

### **Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică**

Prințul Maxențiu este un personaj care are identificări<sup>12</sup> cu ambii săi părinți, deoarece a crescut oarecum în prezența ambilor.

<sup>12</sup> Sigmund Freud denumește prin termenul de **identificare** ceea ce dorește un individ să fie. Identificarea poate lua forme succesive. Ea este definită ca un „proces prin care un individ devine asemănător cu un altul, în totalitate sau parțial” (LAROUSSE, 2006, p. 552). El a acordat identificării un rol predominant în formarea psihismului copilului. Ulterior, cercetători ca Lebovici, Kaes, Golse, au studiat transmisia transgenerațională și filiația.

Jacques Lacan adaugă o distincție „între identificările imaginare constitutive ale Eului și identificarea simbolică fondatoare a subiectului”. (*ibid.*). Distincția esențială adusă de J. Lacan vizează „Eul ideal” și „idealul Eului” (i.e. ceea ce ar dori să fie). Prima noțiune este în legătură cu primul stadiu de formare a eului prin imaginea oglinzii, narcisică (mama), iar cea de-a doua este în relație cu al doilea stadiu de formare a eului prin semnificant, imaginea simbolică (tatăl).

Se autodefinește prin originea nobilă și prin averea tatălui său, acestea reprezentând obiectivele pe care mama lui și le fixase. Având, ca și tatăl său, „o pasiune durabilă” pentru Zaza, mama sa, și primind prea multă atenție de la mama lui (care-l târa tot timpul după ea), Maxențiu nu simte nevoia să se căsătorească din iubire, ci face alianțe tot pentru avere. De data aceasta este vorba de păstrarea moșiilor părintești, de care nu a fost în stare să aibă grijă după moartea părinților. Preluând și continuând modelul oferit de mama lui, Maxențiu vede iubirea ca pe o tranzacție (financiară) în care ești folosit (ca monedă de schimb) și folosești la rândul tău pe alții.

De cealaltă parte, se identifică cu bătrânețea și lipsa de vitalitate a tatălui său cândva robust.

Este un copil bolnăvicios, care va rămâne fragil toată viața, copleșit de sentimentul de neputință cauzat de boală și de condiția de instrument al mamei sale. Pare să sufere de sindromul Oblomov<sup>13</sup>. El este orfan încă înainte de a-și pierde părinții, deoarece se naște fără voia tatălui, într-o relație nelegitimată în fața lumii, ca un obiect ilicit ce urmează să fie folosit de mama sa.

Principiul Thanatos<sup>14</sup>, îndreptat asupra propriei persoane (deoarece se naște nedorit, într-o ilegalitate simbolică), este cel ce îi călăuzește viața. Dacă tatăl lui, folosit de Zaza, are posibilitatea

S. Freud afirmă că există persoane ce își aleg parteneri după modelul propriei persoane, după o imagine a lor înșiși, iubind în celălalt „ceea ce este, ceea ce a fost; ceea ce ar vrea să fie ea însăși”. (MANZANO, 2002, p. 12). Părinții unui copil, la rândul lor, în iubirea narcisică de sine, atribuie copilului perfecțiuni și îi uită sau ascund defectele. Părinții plasează astfel copilul în propriul lor ideal al eului, cu care să se identifice copilul, iar acesta, la rândul lui, îl va proiecta asupra copilului său.

Melanie Klein și Otto F. Kernberg observă coexistența unei iubiri de sine în celălalt și a unei iubiri de celălalt diferit de sine. (KLEIN, 1975 și KERNBERG, 1984).

Scenariile narcisice ale parentalității pot fi depășite și integrate armonios, dar pot lua dimensiuni patologice atunci când „realitatea existenței unui copil nu corespunde proiecției ce a fost plasată pe el.” (MANZANO, 2002, p. 17). În acest ultim caz, la părinți se produce o decompensare, iar la copil probleme de dezvoltare și adaptare la mediul extern.

Mama își va considera copilul ca fiind o parte din ea însăși sau din obiectele sale interne, dar această identificare proiectivă poate deveni patologică „din motive defensive, în special contra angoaselor de separare și de pierdere a obiectului” (*id.*, p. 29).

Pentru înțelegerea funcționării psihice și a tulburărilor acesteia, „este indispensabil (...) să studiem în orice bărbat feminitatea sa, și în orice femeie, masculinitatea sa” (PERRON, 2005, p. 93).

Identificarea nu trebuie confundată cu imitarea. S. Freud numește fenomenele de imitare simptome isterice.

Există identificări simultane cu tatăl și cu mama. Inhibițiile și eșecurile „în școlarizare, viața profesională și viața amoroasă” (*id.*, p. 103) își au originea în aspecte conflictuale ale oedipului – rivalitatea cu modelul ales și iubirea pentru acesta. Conflictul se desfășoară între dorința de a-l depăși pe tată prin putere, reușită, fizic atractiv și temeri de a arăta că e slab, de a fi subiect de glumă, de dispreț sau de a reuși prea bine, răbind și zdrobind pe tată.

<sup>13</sup> Sindromul Oblomov – Sindrom descris la subiecți cu structură dizarmonică de tip psihastenic, proveniți dintr-un mediu social și familial cu posibilități materiale deosebite. Ca și eroul lui Gonțearov, acestor subiecți le sunt specifice lenea, apatia, lipsa de voință. Sunt personalități dependente, se lasă cu ușurință îngrijiți și conduși de ceilalți. La această descriere se poate asocia tema de boli, agora- și tanato-fobia, dificultatea matinală de a părăsi patul. (GORGOS, 1989, vol. III, p. 298)

<sup>14</sup> **Pulsiunea/instinctul morții (Thanatos) vs. Pulsiunea/instinctul vieții (Eros)** – noțiuni utilizate de Sigmund Freud și introduse ca concepte majore ale doctrinei psihanalitice. Pulsiunea este un cuvânt derivat din latinescul *pulsio*, pentru a desemna acțiunea de a împinge, a presa. Pulsiunea este definită ca încărcătură energetică, sursă a activității motrice a organismului și a funcționării psihice inconștiente a omului. Pulsiunile sexuale (Eros) se află sub dominația principiului plăcerii, iar pulsiunile de autoconservare (Thanatos) se află în slujba dezvoltării psihice, fiind determinate de principiul realității. Pulsiunile sexuale pot cunoaște patru destine: inversarea, întoarcerea asupra propriei persoane, refularea și sublimarea. În cazul inversării pulsiunii, S. Freud discută despre sadism/masochism și voaieurism/exhibiționism, iar inversarea se face în funcție de scop. În cazul inversării conținutului, iubirea se transformă în ură, dar reversul nu are loc (ura nu se transformă în iubire). Întoarcerea pulsiunii asupra propriei persoane este interpretată de S. Freud ca fiind originată de un sadism original. S. Freud teoretizează pulsiunea de moarte pornind de la compulsie la repetiție. Inconștientă și dificil de controlat, această compulsie la repetiție conduce subiectul în situații dureroase în mod repetitiv, ca replică a unor experiențe vechi. Procesul repetitiv nu poate fi explicat doar prin principiul plăcerii, ci și prin principiul realității: expunerea repetată la aceeași experiență dureroasă imunizează subiectul față de sursa anxioasă. Pulsiunile de moarte contribuie prin intermediul angoasei la instalarea subiectului în poziția depresivă făcută de teamă și distrugere. J. Lacan modifică definiția dată de S. Freud pulsiunilor și le înscrie într-o abordare a inconștientului marcat de manifestarea lipsei și neîmplinirii. În acest sens, J. Lacan consideră pulsiunea în categoria Realului. J. Lacan adaugă două noi obiecte pulsionale la cele deja existente în psihanaliză: adaugă vocea și privirea (numindu-le obiecte ale dorinței) materiilor fecale și sânelui. La Lacan, obiectul dorinței se identifică cu juisanța pură (orgasmul), cu ceea ce se detașează de simbolic și de semnificat pentru a cădea cu riscul de a reveni în Real sub formă halucinatorie. Acesta

de a-i refuza acesteia statutul de soție legitimă, Maxențiu, copilul, este complet și permanent dezarmat de aceeași Zaza, mama lui, care îl menține în postura de folosit (semnificat<sup>15</sup>, *apud* Lacan) pentru scopurile ei, și deci în postura de om fără apărare, neputincios, ucis cumva, în acest fel, încă de foarte timpuriu (dinainte să se nască). După moartea părinților lui, pulsiunea morții câștigă și mai mult teren în viața lui, el identificându-se cu ambii părinți morți.

În consecință, Maxențiu își asumă și în cuplu poziția de conținut. În relația cu Elena Drăgănescu a permis intervenția externă a Mikăi-Lé, iar Elena, rațională și dominatoare, a pus capăt relației doar din orgoliu. El nu luptă pentru relație, se lasă acuzat pe nedrept, fiind familiarizat cu sentimentul de vinovăție și victimizarea (încă din viața intrauterină), și se supune voinței Elenei, așa cum făcea și în relația cu mama sa (manifestând o totală acceptare/submisivitate): nu știe să se apere sau să lupte și lasă să se piardă relația cu Elena, deși aceasta era superioară Mikăi-Lé și Adei. Oată părăsit de Elena, respins de Mika-Lé, lui i se reiterează momentul abandonului prin moarte al părinților și devine victima ambițiilor de parvenire ale Adei Razu. După ce se căsătorește cu ultra-energică Ada Razu, îi permite acesteia să fie conținătoarea și conducătoarea în relația lor de cuplu, o lasă să îl lichideze definitiv prin firea ei total opusă lui. Mama lui făcuse tot ce voise cu el, fără să-l iubească pur și simplu, așa cum era el, fără să-i respecte independența, călcându-i în picioare voința zi de zi; la fel făceau acum și femeile din viața lui. El atrage parteneri falice<sup>16</sup> (precum Elena sau Ada), ca într-o încercare (inconștientă) de a ieși de sub influența atotputernică a Zazei.

A dorit să salveze moșia tot pentru a continua dorința mamei, dar nu a știut să o facă altfel decât prin folosirea unei alte persoane (o persoană cu banii necesari). Aceasta era singura metodă cu care era familiarizat, pentru a obține ceva în viață. Așa cum părinții s-au folosit de el și l-au părăsit apoi, la fel l-au abandonat și „iubitele” lui, pentru că el nu a cunoscut niciodată cum este să se simtă puternic – nu i s-a permis – și a rămas mereu în situația de om slab, dependent, folosit.

Singura apărare (formă de rezistență) pe care și-a permis-o a fost să nu vrea să se căsătorească până târziu și atunci când a acceptat să o facă a fost pentru a nu-și pierde identitatea dată de moșiile părintești. Este vorba de rezistența/împotrivirea lui de a nu fi folosit printr-o căsătorie, după modelul tatălui său care nu a luat-o de soție pe Zaza.

În momentul în care s-a identificat cu mama sa, utilizând-o pe Ada pentru păstrarea moșiilor, a sucombat precum tatăl său, epuizându-și fărâma de „robustețe”, murind fără să se aștepte la asta, fără să-și închipuie că i se poate întâmpla așa ceva. Inconștient își dorea moartea încă din copilărie, pentru că mama lui nu se temuse/îngrijorase niciodată pentru viața lui, ci dimpotrivă îi sublimase slăbiciunea, boala, i-o ridicase la rang de noblețe. El nu a avut cum să înțeleagă diferența dintre viață și moarte, în copilărie, se pare, aceste noțiuni au fost pentru el un tot, și nu două concepte distincte, dintre care, întotdeauna, trebuie aleasă viața. Principiul Eros (opțiunea pentru viață) rămâne nemanifestat la Maxențiu, el nu se concretizează în iubire față de femei sau alte persoane/ființe.

Pulsiunea morții îi fusese cultivată toată viața, fiind îndreptată asupra sa de cei din jur, iar el o primise și o direcționase tot asupra sa, tolerând fără crâcnire tot ce îi oferise viața, neapărându-se

este motivul pentru care Lacan recomanda reatașarea obiectului pierdut și nu blocarea în castrare, așa cum recomanda S. Freud. Pentru J. Lacan, obiectul nu este separat în obiect bun și obiect rău ca la Melanie Klein și Donald Woods Winnicott. Relațiile cu obiectele sunt guvernate de trei modalități de relaționare: privarea, frustrarea și castrarea, ierarhizate conform celor trei ordine (realul, imaginarul, simbolicul). Privarea este definită ca o lipsă reală a unui obiect simbolic, frustrarea este lipsa imaginară a unui obiect real (o revendicare fără sfârșit), iar castrarea este lipsa simbolică a unui obiect imaginar (de ex. rezolvarea enigmei diferenței dintre sexe: penisul lipsește femeii fără să o pună în inferioritate).

<sup>15</sup> Semnificat – termen preluat de Jacques Lacan din semiotica lui Ferdinand de Saussure, căruia Lacan îi dă un sens modificat; termenul face trimitere la copilul ce îndeplinește dorințele unuia dintre părinți de la care preia o identificare. (A se vedea LAROUSSE, 2006, p. 1089).

<sup>16</sup> Termenul de falic este utilizat pentru a descrie femeii cu trăsături masculine: autoritate, putere, independență și agresivitate de tip masculin, veșnică competiție cu bărbații. Femeia sau mama falică este femeia care se comportă sau apare ca posesoare a unui organ genital masculin. (GORGOS, vol. II, 1988, p. 159).

în nici un fel, ca și cum ar fi trăit cu pieptul dezgolit mereu, precum mama sa, dansatoarea de cabaret, iar pieptul i-a fost distrus în cele din urmă, plămânii i-au fost mâncați de oftică/ftizie.

Este interesant că boala s-a localizat în acea zonă unde se află timusul, glanda ce eliberează anticorpii și apără întreg organismul de factorii externi agresivi. Lipsit de încredere în sine, Maxențiu nu a putut niciodată să se apere, să lupte, deoarece a fost special conceput pentru a fi utilizat și supus voinței și agresiunii celorlalți.

Datorită influenței castratoare predominante a mamei sale, Maxențiu manifestă un complex de feminitate, așa cum este el definit de Melanie Klein.

*Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.*

*This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.*

## Bibliografie

### Bibliografie primară:

PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, *Opere*, vol. I, II, III, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Academia Română, 2012.

### Bibliografie secundară:

ADLER, Alfred, *Cunoașterea omului*, București, Ed. IRI, 1996.

BROOKE, Roger (ed.), *Pathways into the Jungian World. Phenomenology and Analytical Psychology*, London and New York, Routledge, 2000.

EVANS, Dylan, *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*, London and New York, Routledge 2006.

FORDHAM, Michael, *Freud, Jung, Klein – the Fenceless Field. Essays on Psychoanalysis and Analytical Psychology*, Edited by Roger Hobdell, London and New York, Routledge, 1998.

FREUD, Sigmund, *A General Introduction to Psycho-Analysis*, Authorized English translation of the revised edition by Joan Riviere, with a Preface by Ernest Jones and G. Stanley Hall, New York, A Touchstone Book, Published by Simon and Schuster, 1963.

GORGOS, Constantin, *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, vol. I, II, III, IV, București, Editura Medicală, 1987, 1988, 1989, 1992.

HANNAH, Barbara, *The Inner Journey: Lectures and Essays On Jungian Psychology*, (Studies in Jungian Psychology by Jungian Analysts; 88), Toronto, Inner City Books, 2000.

JUNG, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie*, vol. I-IV, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Ed. Anima, 1994. [Prima parte: *Psihologia analitică. Temeiuri*; A doua parte: *Descrierea tipurilor psihologice*; A treia parte: *Psihologie individuală și socială*; A patra parte: *Reflecții teoretice privind natura psihismului*]

JUNG, Carl Gustav, *Tipuri psihologice*, București, Ed. Humanitas, 1997.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B., *Vocabularul psihanalizei*, Sub direcția lui Daniel Lagache, Traducere de Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu, Coordonator Vasile Dem. Zamfirescu, București, Ed. Humanitas, 1994.

LAPLANCHE, Jean, *Seducția originară. Noi fundamente pentru psihanaliză*, Versiune românească de Jeana Rotescu, Septimiu Roman, (Caiete de psihanaliză, Nr. 6), București, Editura „Jurnalul Literar”, 1996.

LAROUSSE, *Marele dicționar al Psihologiei*, Traducere din limba franceză de Alina Ardeleanu, Sabina Dorneanu, Nicolae Baltă, Alexandra Borș, Matei Georgescu..., București, Ed. Trei, 2006.

MARLAN, Stanton, *The Black Sun. The Alchemy and Art of Darkness*, Foreword by David H. Rosen (ed.), (Carolyn and Ernest Fay Series in Analytical Psychology, no. 10), /s.l./, Texas A & M University Press, College Station, 2005.

MANZANO, Juan; PALACIO ESPASA, Francisco; ZILKHA, Nathalie, *Scenariile narcisice ale parentalității. Experiența clinică a consultației terapeutice*, Traducere din limba franceză Magda Ionescu, (Psihanaliza copilului și adolescentului), București, Editura Fundației Generația, 2002.

MAY, Rollo, *Love and Will*, New York - London, W. W. Norton & Company, 2007.

MINULESCU, Mihaela, *Introducere în analiza jungiană*, (Biblioteca de psihanaliză; 35), București, Editura Trei, 2001.

NOBUS, Dany (ed.), *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*, New York, Other Press, 1999.

PAPADOPOULOS, Renos K. (ed.), *The Handbook of Jungian Psychology. Theory, Practice and Applications*, London and New York, Routledge, 2006.

PERRON, Roger; PERRON-BORELLI, Michèle, *Complexul Oedip*, Traducere din franceză Teodor-Alexandru Pricop, (Spațiul Psy), București, Editura Fundației Generația, 2005.

PLUTH, Ed, *Signifiers and Acts. Freedom in Lacan's Theory of the Subject*, Albany, State University of New York Press, 2007.

RABATÉ, Jean-Michel, *Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature (Transitions)*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave, 2001.

RANK, Otto, *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*, (Nervous and Mental Disease Monograph Series, No. 18), New York, The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914.

RANK, Otto, *Will Therapy. The Therapeutic Applications of Will Psychology*, New York, W. W. Norton & Co Inc., 1978.

RANK, Otto, *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1989.

ROUDINESCO, Élisabeth; PLON, Michel, *Dicționar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, (Biblioteca de psihanaliză ; 38), București, Editura Trei, 2002.

VON FRANZ, Marie-Louise, *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology*, (Studies in Jungian Psychology by Jungian Analysts; 5), Toronto, Inner City Books, 1980.

ZAMFIRESCU, Vasile Dem., *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană. Curs universitar*, ediția a doua revăzută și adăugită, București, Editura Trei, 2007.