

LIVIU REBREANU

Ciuleandra

Prefață de Ion Simuț

Fișă biobibliografică și referințe critice
de Lucian Pricop

EDITURA LIVIU REBREANU

CUPRINS

<i>Un roman al speculației psihiatrice</i>	7
<i>Bibliografia celor mai moderne interpretări</i>	
<i>ale romanului Ciuleandra</i>	25
<i>Fișă biobibliografică</i>	26
<i>Referințe critice.....</i>	28
<i>Notă asupra ediției.....</i>	37
<i>Ciuleandra</i>	39

UN ROMAN AL SPECULAȚIEI PSIHIATRICE

Deși a fost în general bine primit imediat după apariție de critica de întâmpinare în exercițiu (au scris favorabil Perpessicius, N. Davidescu, M. Ralea), romanul *Ciuleandra* (1927) nu a fost creditat ca o narațiune de performanță, la nivelul capodoperelor unui scriitor consacrat prin *Ion* (1920) și *Pădurea spânzuraților* (1922). Criticii (în mod special Pompiliu Constantinescu) i-au reproșat fie superficialitatea analizei psihologice, fie intriga senzațională, fie artificiozitatea conflictului melodramatic. Autorul însuși a mărturisit în jurnal ușurința cu care a scris micul roman într-o perioadă de tatonare și mobilizare a eforturilor de construcție pentru *Răscola*. Transcrierea finală a romanului, în august 1927, a avut totuși dificultățile ei, datorită îndoielilor autorului, suspiciunii că narațiunea suferă de artificialitate: „Parcă e ceva livresc în viața pe care o trăiesc figurile“ – notează scriitorul în jurnal la data de 8 august 1927 (*Opere* 17, p.7). Printr-o excepție de la credința rebreniană statornică în arta majoră serioasă, animată de o semnificație morală clară, *Ciuleandra* „ar fi o demonstrație a artei privită ca simplu joc: nu vrea să propovăduiască și nici să-ți lase vreun învățământ. Nu vrea decât să amuze în sensul larg al cuvântului“ (*ibidem*, p. 6). Autorul nu-și abandonează însă romanul sub umbrela nesatisfăcătoare a ideii de joc, adică de „operă de artă prea pură sau prea sintetică“, pentru că l-ar destina astfel categoriei minore de simple „experiențe de laborator“. Liviu Rebreanu își explicitează în jurnal adevărata investiție de semnificație: „*Ciuleandra* asta, pentru mine e o operă în care se

exprimă și se clarifică o taină sufletească mare, e cazul, des repetat, al iubirii până la crimă...” (*ibidem* p. 7). Orgolios, după apariția cărții nu agreea opiniile critice care nu o tratau cu încredere și cu suficientă seriozitate.

În postumitatea prozatorului, aprecieri aproape unanime situează apariția romanului *Ciuleandra* din 1927 într-un moment de depresiune valorică a creației rebreniene. Între *Pădurea spânzuraților*, roman apărut în 1922, și *Răscoala* din 1932, deci de-a lungul unui întreg deceniu, apar trei romane ale lui Rebreanu, considerate de mai mică importanță: *Adam și Eva*, în 1925, *Ciuleandra*, în 1927, și *Crăișorul Horia*, în 1929. Nu intru în detaliile extrem de interesante ale acestor evaluări. Amintesc numai că diagrama postumă a reconsiderărilor a pus într-o altă lumină, mai favorabilă, cel puțin romanele *Adam și Eva* și *Ciuleandra*. În ceea ce mă privește, am estimat că micul roman *Ciuleandra* a urcat spectaculos în aprecieri: eu îl văd foarte aproape, dacă nu chiar egalul, capodoperelor indubitabile *Ion* și *Pădurea spânzuraților*.

Ereditatea ca predestinare negativă

Romanul *Ciuleandra* se prezintă înșelător, la o privire și o lectură fugare, ca povestea unei crime senzaționale. Puiu Faranga își ucide nevasta, frumoasa Mădălina, devenită Madeleine prin emancipare. Tatăl, Policarp Faranga, om bogat și influent, plănuiește să-și interneze fiul într-un ospiciu, să întrețină aparențele unei nebunii ca explicație acoperitoare și să-l salveze astfel de la un proces rușinos și o condamnare severă, care i-ar ruina poziția socială.

Tatăl Policarp Faranga voia să acrediteze ideea unei *clipe* de nebunie, a unui moment trecător de întunecare a minții, când fiul său, recuperabil și reintegrabil social, a comis crima. De aceea, tatăl insistă complice ca fiul să simuleze nebunia, pentru a i se diminua responsabilitatea. Întorsătura dramatică survine în capitolul XXII, când Puiu Faranga refuză subterfugiul nebuniei episodice și al

simulării ei, pentru a-și asuma nebunia integrală sau structurală. El se confesează doctorului psihiatru Ursu, care îl supraveghează și tratează:

„Din toate astea trebuie să reții, doctore – reluă Puiu cu un nou avânt – că motivul crimei e o dispoziție criminală foarte puternică, înțelegi? Eu, când m-au adus aici, în primele momente de tulburare, nu-mi dădeam seama cum am putut săvârși o crimă atât de odioasă. Ei bine, azi, după trei săptămâni de meditații neconținute, sunt lămurit. Adevărul adevărat e că sunt nebun! M-am constatat eu însumi, doctore! Nu o clipă de nebunie, cum credea sau voia să facă să se creadă bietul tata, ci o nebunie definitivă și iremediabilă! Din nenorocire asta e realitatea, doctore!“ (p. 124)

Din raționalitatea neverosimilă a asumării nebuniei derivă principala carență a cărții, dar se poate că tocmai în aceasta constau riscul și paradoxul pe care și-l asumă autorul. La fel procedase și Leonid Andreev într-o nuvelă a sa, intitulată *Gândirea*, și dezvoltată apoi într-o piesă de teatru. Rebreanu merge însă pe o altă cale decât Leonid Andreev.

Puiu Faranga are conștiința vinovăției, care declanșează un chinuitor proces moral, în urma unei stăruitoare explorări interioare. Puiu Faranga se eliberează de constrângerea tatălui de a adopta o soluție salvatoare juridic, dar dezastruoasă din punct de vedere moral:

„– Bine, tată, dumneata vorbești de parcă acum ar avea vreo importanță micile trucuri avocațești! Parcă de-aici încolo m-ar mai putea interesa lumea din afară! Ca să mă împac cu lumea aceea, ar trebui să înșel, să mă prefac că sunt nebun...Ei, asta nu se poate, tată, cu nici un preț! Nu vreau să înșel, să-mi încarc conștiința și cu o înșelăciune spre a scăpa de urmările unei crime! Nu pot! Și chiar dacă aș fi atât de ticălos să vreau, n-aș ști cum să simulez, iată! Prin urmare stau aici, cum aș sta oriunde, și aștept liniștit să vie ceea ce trebuie să vie!“ (p. 117)

Senzațională e în roman nu doar crima propriu-zisă, senzațional e și acest proces de conștiință al unui nebun care se supune unei judecăți morale, în detrimentul salvării propriei vieți. Aceasta este dimensiunea psihologică cea mai neașteptată a acestei cărți, profund deosebită de narațiunea sau drama prezentate de Leonid Andreev, care mizau pe inteligența simulării nebuniei, ca act rațional. Rebreanu mută accentul în plan moral și realizează un roman bazat pe o speculație psihiatrică, având, bineînțeles, rezonanțe psihanalitice.

Puiu Faranga are conștiința unei vulnerabilități ereditare, induse și întreținute de tatăl său: sângele aristocratic devitalizat. Își conștientizează precaritatea condiției individuale, care se confundă, în atenția romancierului, cu precaritatea condiției umane, anunțată simbolic în moto-ul cărții:

„... și nu știi că ești ticălos și mișel și sărac și orb și gol“
(*Apocalipsis*, III – 17)

Lui Puiu Faranga, tatăl său îi cultivă ideea unei rezolvări logice: aceea a salvării de la degenerarea familiei prin căsătoria pe care ar putea-o contracta foarte ușor cu o fată din popor, sânge proaspăt. Dar, în acest fel, Puiu Faranga, stăpânit de un cult al hazardului care e totodată o formă de disponibilitate și de libertate, se vede constrâns de o anumită rezolvare, pe care însă și-o asumă:

„M-am agățat în horă la întâmplare. Am avut întotdeauna o credință puternică în puterea hazardului. Sunt convins că hazardul, cu capriciile lui, e promotorul adevărat al tuturor faptelor mari din istoria omului, așa zice al întregii civilizații omenеști, ba chiar stăpânul real al întregului univers. Ei bine, acest mister diriguitor al destinelor noastre mi-a dăruit la dreapta o vecină extraordinară“ (p. 107)

În acest punct, al întâlnirii miraculoase, romancierul declanșează retorica lui specifică de întruchipare a idealității feminine:

„...o vecină extraordinară, o fetișcană de vreo paisprezece ani, o brună nespus de delicată, coborâtă parcă dintr-un tablou de Grigorescu, cu niște ochi albaștri, umezi și fierbinți care mi-au aruncat o privire atât de stranie că mi-a răscolit dintr-o dată toate străfundurile inimii. Era înăltuță, bine făcută, capul gol cu părul desfăcut în două coade lăsate pe spate.“ (p. 107)

Dansul prefigurează frenezia erotică:

„Jucătorii, cuprinși de după mijloc, formează un zid compact de corpuri care se mlădie, se îndoaie, se răsucesc și tresaltă cum poruncesc lăutarii. Cu cât se aprind mai tare jucătorii, cu atât și muzica se ațâță, devine mai zvăpăiată, mai sălbatecă. Picioarele flăcăilor scapără vijelios, schițează figuri de tropote, sărituri de spaimă, zvâcniri de veselie. Apoi deodată, cu toții, cu pașii sălțați și foarte iuți, pornesc într-un vârtej. Zidul viu se avântă, când încoace, când încolo, lăutarii pișcă vehement strunele înăsprind și ascuțind sunetele cu câte un chiot din gură, la care încearcă să răspundă altul, din toiul jucătorilor, curmat însă și înghițit de năvala ritmului. Acuma șirul, tot încovoiindu-se și strângându-se, ca un șarpe fantastic, începe să se încolăcească, să se strângă, să se îngrămădească până ce se transformă parcă într-un morman de carne fierbinte care se zvârcolește pe loc un răstimp ca apoi, pe neașteptate, să se destindă iarăși, ostenit ori prefăcut, în tact cuminte, lăsând să se vadă fețele roșite și vesele ale jucătorilor.“ (capitolul XIX p. 105-106)

Descrierea dansului se întinde pe două pagini antologice, insistând pe componentele energiei descătușate: întărâtare, sfidare, furtună, vârtej, încolăcire de trupuri, vâlmășag, ritm nebunesc, „clocot de patimă“, „pasiune dezlănțuită“, „furia patimei omenеști“. Ciuleandra devine astfel dansul extazului dionisiac, simbol al dezlănțuirii nefaste a iraționalului. Zvârcolirile grupului de dansatori, asemănătoare cu spasmele morții, trimit la frământările dramatice ale unei conștiințe întunecate, la exacerbarea și descătușarea

instinctelor. Ioana Em. Petrescu a analizat convingător modul în care dansul Ciuleandrei devine „o manifestare orgiastic dionisiacă“, iar Mădălina „o menadă dezlănțuită“. Conexiunea cu un fond nietzschean e inevitabilă: „Orgiasticul dionisiac din *Ciuleandra* e conceput în tonalitate vizibil nietzscheană“ – afirmă Ioana Em. Petrescu (în volumul colectiv *Liviu Rebreanu după un veac*, 1985, realizat de Mircea Zăciu).

Cred că ar fi necesară o precizare. Nu jocul în sine, ca spectacol al unei tradiții străvechi, duce la crimă, ci hora interioară, incontrollabilă, a instinctelor și a patimilor poate explica, simbolic, o „clipă de nebunie“, descătușând energii nefaste ce duc la crimă. Dansul Ciuleandrei este o metaforă a instinctualității agresive și obscure.

Dansând Ciuleandra alături de Mădălina, Puiu Faranga are presimțirea (ca frison al hazardului) că a găsit fata care să împrespăteze sângele familiei, dar ea trebuie să placă și tatălui, soluția trebuie să fie aprobată și de el. Căci fiul nu are deplină independență nici în dragoste:

„Stătui acolo, pe loc, câțva timp, fascinat, cu ochii după ea. Fascinat de joc și fascinat de fată. Când îmi revenii puțin în fire urcai în cerdac la tata și-i zisei cu hotărâre și însuflețire: Papa, j'ai trouvé ce que vous désirez! Bătrânul primi cu oarecare răceală declarația mea. Nu era de-ajuns să-mi placă mie, important era să-i placă lui.“ (p. 108-109)

Fata îi place și tatălui. Urmează desfășurarea planului. Mădălina va fi adoptată de mătușa Matilda, va fi crescută de ea, va primi o educație aleasă, până va împlini vârsta căsătoriei. În tot acest interval, cei doi sunt despărțiți, și nu se pot vedea decât o singură dată. Mădălina devine cuceritoarea și mondena Madeleine, suferind radicale transformări:

„Firește, era o deosebire mare între Mădălina de odinioară, de la Ciuleandra, și Madeleine de azi, o deosebire nu numai în ceea ce se vedea, ci mai ales în sufletul ei. Mădălina fusese

veselă, exuberantă, aproape sălbatică, pe când Madeleine era blândă, discretă și melancolică, o melancolie care pune un mister în ochii ei, în surâsul ei, în glasul ei, și care, cel puțin așa spunea lumea, o făcea mai ispititoare.“ (p. 113)

Ioana Em. Petrescu (în studiul citat) consideră acest proces echivalent cu îmblânzirea menadei: Mădălina, cea de la început, având o „vitalitate orgiastică“, era „o menadă deslănțuită“. Crima o redă, printr-un act violent, stării dionisiace originare. Într-o astfel de lectură mitologică, recuperarea originarului se realizează printr-o agresiune de nestăvilit, săvârșită de fatalitate, de *fatum*, adică de soartă. Tragicul devine o soluție de restabilire a unui echilibru pierdut, de restaurare a unui dat originar.

Evaziunea morală

Psihiatrul Ursu ascultă întreaga confesiune a lui Puiu Faranga despre această poveste intimă (confesiune desfășurată în capitolul XIX al romanului), face joncțiunea cu mărturisirea faptului că bolnavul se recunoaște un „criminal născut“, care a dat dovadă din copilărie de „cruzimea bestială a primitivului“ (în capitolul XXII) și pune întrebarea esențială care deschide cititorului speculația psihiatrică:

„– Totuși asta încă nu ne spune de ce tocmai pe soția d-tale ai ucis-o?“ (p. 123)

Puiu Faranga răspunde neconcludent că a ucis-o pe Mădălina pentru că ea i-a ieșit în cale, dacă-i ieșea altcineva pe acela l-ar fi omorât. Constrângătoarea relație tată-fiu, angrenajul faptelor ne sugerează însă că altul ar fi răspunsul. Rebreanu lasă cititorului teren de speculație asupra motivelor crimei – în aceasta constă fascinația narațiunii și a ipotezelor. Puiu Faranga însuși, după comiterea crimei, este înspăimântat „să nu trebuiască a înțelege prea curând“ (p. 45).

Explicația cea mai simplă, nesatisfăcătoare totuși, pentru că astfel romanul ar fi prea fad, ar fi aceea că degenerarea tânărului aristocrat s-a exprimat dezastruos tocmai prin crima săvârșită. Nebunia (anterioară, ulterioară sau permanentă) e superfluă. Deci explicația cea mai ternă ar fi prin prisma eredității nefaste de tip naturalist. Asistăm astfel la o dezamăgitoare demonstrație, la un roman tezist. Ereditatea nefastă, gelozia și crima sunt temele preferate ale naturalismului. Un naturalism pe care Rebreanu nu-l agreează niciodată doctrinar, ca modalitate estetică, în articolele, interviurile și conferințele sale. Pe Zola îl acceptă, dar naturalismul, ca metodă sau principiu – numai cu mari rezerve.

Putem presupune, mai subtil, altceva, interogând conflictualitatea internă a personajului și obscuritatea instinctelor sale contradictorii. Căsătorit cu Mădălina (sau, mă rog, Madeleine), Puiu Faranga se simte (bănuim) prizonierul unei rezolvări pentru a ameliora ereditatea familiei, o rezolvare în care este un simplu instrument în mâna voinței ferme și autoritare a tatălui, care, astfel, îl manipulează, implicând riscul de a-i diminua personalitatea. Căsătoria sa cu Mădălina îl instrumentalizează umilitor, chiar dacă asta se întâmplă cu acordul său euforic (o euforie alimentată de misterul iubirii). Uciderea Mădălinei înseamnă revolta împotriva tatălui său și totodată revolta împotriva destinului, o revoltă din care iese înfrânt. Sacrificiul pentru neam, pentru înflorirea sângelui, îi e impus de tată. Puiu Faranga îi explică doctorului Ursu:

„Toată chestia pornește dintr-un capriciu al tatălui meu, numai din capriciul lui... Vei vedea și dumneata și ai să-mi dai dreptate!... Fiindcă nu m-a avut decât pe mine, i-a intrat în cap să-și asigure prin mine urmași mai solizi de cum am fost eu... (Râse nervos și se îndreptă pe scaun.) El, bătrânul adică, are o teorie nostimă, poate să fie și științifică, te pomenești... Ei bine, zice că neamul nostru e condamnat să se stingă fiindcă de atâtea generații nu și-a mai înflorit sângele și că înflorirea se poate face prin amestecul cu un sânge nou, sănătos, tânăr, plămădit cu pământ... Brrr!... Și așa, cum eu eram singurul Faranga, eu aveam datoria

să mă sacrific pentru neam și să mă însor cu o fată de la țară pe care mi-o va alege dânsul la timp.“ (p. 104)

Puiu Faranga vede astfel originile dramei în acest scenariu care îi fusese impus și care îi cerea sacrificiul; acesta, mai adaugă el, nu i se părea „tocmai atât de acablant“, pentru că după căsătorie nu credea că trebuie să păstreze o fidelitate excesivă, întrucât nu avea de respectat o convenție a lui, pe deplin asumată. Dar vina tatălui este și mai mare dintr-un al doilea motiv: că nu l-a lăsat să meargă pe front, unde și-ar fi potolit pornirea ereditară de a ucide:

„Eu, de-aș fi fost pe front, omoram cel puțin o mie de nemți! (...) Că de-i ucideam pe ei, nu aveam să omor pe nevastă-mea, pricepi? Așa stă chestia: de omorât trebuia să omor pe cineva... Acuma, dacă am stins un suflet de om, mi s-a împlinit osânda și nu mai trebuie să omor pe nimeni, s-a isprăvit! Toată nenorocirea cu nevastă-mea însă vine numai de la tata, că el n-a lăsat să fiu trimis pe front!“ (p. 126)

În eseul său monografic *Alt Rebreanu* (2000), Liviu Malița echivalează uciderea Mădălinei cu un paricid simbolic. Criticul clujean realizează o interpretare psihanalitică ingenioasă, subtilă și destul de sofisticată, ca orice interpretare psihanalitică: „Fiu imatur, Puiu a fost dominat de un tată cu o autoritate excesivă, care, protejându-l exagerat și excluzându-l de la orice decizie importantă, l-a împiedicat să-și construiască mecanisme de adaptare la realitate și să-și formeze astfel eul adult. [...] Fiul rămâne pentru totdeauna *Puiu*, cum transparent îi spune numele: cel ce are nevoie de protecția adultului, a Tatălui“ – aceasta e concluzia lui Liviu Malița după o demonstrație bine condusă (p. 56-81, în volumul citat). Pentru a putea realiza o interpretare psihanalitică mai bine articulată, lipsește din roman complexul oedipian, legat, cum se știe, de problema biografică a mamei. Nu insist. Dar interpretarea lui Liviu Malița nu poate evita o contradicție: dacă uciderea Mădălinei are, cum afirmă

criticul, sens latent al paricidului, deci al intrării în maturitate, atunci mai putem vorbi de o căutare a protecției tatălui, în final, după crimă? Nu cred că nebunia lui Puiu Faranga are sensul unei regresii în copilărie; refugiul irațional în dansul Ciuleandrei are semnificația unei regresii spre starea de indeterminare inițială a pulsionilor, de dinaintea crimei, dinaintea producerii vinovăției. Reînvățând Ciuleandra, Puiu Faranga se retrage într-o zonă a potențialității, într-o zonă de pre-vinovăție. Este tot un fenomen de regresie, dar nu atât de radicală ca instalarea într-un „eu infantil“. În dansul recu-perat al Ciuleandrei Puiu Faranga regăsește starea de libertate de dinaintea opțiunii, o libertate în care tatăl nu contează, cel puțin atât cât durează suspendarea timpului real prin extazul dansului, ceea ce înseamnă și suspendarea responsabilității.

După crimă, vinovăția și responsabilitatea sunt principalele poveri ale conștiinței lui Puiu Faranga, poveri de care încearcă să scape. Toate frământările de conștiință, cât încă mai are luciditate, au un singur scop: să arate că este iresponsabil pentru crimă, că nu este vinovat, pentru că nu ar avea niciun motiv personal. Tatăl îi sugerează să simuleze nebunia, dar o minimă rațiune (sau numai viclenia) îi dictează să nu adopte această cale. I se va părea mai credibil să se refugieze în argumentul aparent „rațional“ al predispoziției ereditare spre crimă. Astfel i se pare că scapă de povara responsabilității personale.

Înger și demon

Puiu Faranga însuși participă la procesul de idealizare a victimei, adică a Mădălinei, tocmai pentru a arăta că nu ar fi avut niciun motiv personal de a o ucide. A pune în seama ei eventuale infidelități conjugale i se pare o impietate, denunțată categoric în discuția cu gardianul Andrei Leahu:

„– Ba aş putea spune că nevastă-mea a fost un înger, băiete! Dar eu am fost osândit de Dumnezeu să ucid şi soarta a căzut tocmai asupra ei, săraca... Eu, vezi tu, toată viaţa aş fi ucis dacă nu-mi ţineam firea!“ (p. 126)

O mulţime de detalii concură pentru a realiza în Mădălina apariţia unui înger, căruia nu-i lipsesc decât aripile. În portretul citat anterior e „blândă, discretă şi melancolică“. În acelaşi capitol XIX, Puiu Faranga povesteşte despre perioada când Mădălina a fost încredinţată mătuşii Matilda pentru a o forma pe fermecătoarea adolescentă, a o educa şi a o pregăti pentru căsătorie: era o „fetişcană adorabilă“, „o domnişoară încântătoare“, „o minune“: „Îţi făcea impresia că s-a născut principesă, atâta delicateţă avea în toată înfăţişarea, atâta simplitate şi firesc în gesturile şi atitudinea ei“ (p. 112). Frumuseţea ei ar fi făcut zece pretendenţi „*să se prosterneze la picioarele Madeleinei*“, după cum o idolatriza ca pe o Madonă atât mătuşa Matilda, cât şi Puiu Faranga. Când se termină aşteptarea de patru ani, iar Madeleine împlinind optsprezece ani era pregătită de măritiş, Puiu Faranga face aceste constatări surprinzătoare:

„În cei patru ani îmi făcusem de cap, încercasem toate amorurile, dar Madeleine rămăsese în inima mea *o icoană sfântă* (s.n.). O adoram cu atât mai profund cu cât despărţirea de patru ani mi-o împodobise cu nimbul unei taine“. (p. 113)

Pe cât e Mădălina de angelică, pe atât e Puiu o întruchipare a desfrâului. Prin contrast, Puiu Faranga este un suflet întunecat, întinat, încărcat de patimi, detestabil, cum i-o spune însuşi tatăl său imediat după momentul crimei:

„Unicul copil al lui Policarp Faranga e un ucigaş ordinar – îţi dai seama ce poate să însemne asta pentru mine? Şi baremi dacă ai fi avut o nevastă păcătoasă, care te-ar fi înşelat sau ţi-ar fi făcut altminteri zile amare, dacă... Dar Madeleine a fost un înger! O ştie toată lumea. Peste putinţă să te gândeşti că ai convinge pe

cineva că e la mijloc o crimă pasională, care, orîșicum, ar fi mai scuzabilă pînă la un punct. Nu, e o crimă ordinară, odioasă, îngrozitor de ordinară!“ (p. 53)

Ucigînd-o pe Mădălina, Puiu Faranga își îndeplinește „misiunea“ de profanare demonică. Tatăl confirmă atributele angelice, contribuind suplimentar la idealizarea Mădălinei. Puiu Faranga respinge categoric și presupunerile doctorului Ursu că o femeie atît de frumoasă și de rîvnită ar fi putut să fie infidelă și să fi trezit astfel gelozia, fie și prin simpla suspiciune: „Nu voi permite sub nici un cuvînt să-i fie ofensată memoria, nici măcar cu o întrebare!“ – ripostează Puiu (în capitolul IX, p. 72), continuînd astfel:

„Madeleine a fost femeia cea mai corectă din lume. Pe cît am fost eu de păcătos, ca toți bărbații, pe atît a fost ea de exemplară! A fost prea bună, prea îngăduitoare și de-aceea...“ (p. 72)

Mădălina și Puiu Faranga sunt două personaje construite stăruitor pe o opoziție de tip romantic, sintetizabilă în antiteza „înger și demon“. Sistematic, incompatibilitatea dintre cei doi se organizează aproape riguros pe valori de contrast: alb/negru; bunătate/ răutate; blîndețe/violență; puritate/maculare; transparență/ opacitate; nevinovăție/vinovăție; fidelitate/infidelitate; viață/ moarte; adorabil/de-testabil. Romantismul byronian al construcției antitetice apare și mai clar atunci când Rebreanu adaugă și alte ingrediente din aceeași sferă: melancolia și predestinarea, resimțite în egală măsură de partenerii unui destin nefast, proveniți din lumi morale antagonice ce tind să se anuleze reciproc.

Care este rolul angelizării consecvente a Mădălinei? Unul este acela de a sublinia simbolic atributul de inocență al victimei. Altul este acela, conform unui principiu al dramatizării romantice, de a construi în angelic un pol de atracție pentru demonicul devastator. Puiu Faranga are o fascinație inexplicabilă pentru albul zăpezii: întregul capitol XII este o reverie care adună „ca într-un caleidoscop[...] numai scene cu zăpadă din viața lui“; prin contrast, „se

simțea vinovat și murdar“. Albul e și semnul liniștii, indică absența gândurilor și face invitație la neant. Ca și David Pop din nuvela *Catastrofa*, Puiu Faranga își deconspiră frica de a gândi și de a înțelege, care e stigmatul unei mediocrități ofensate sau chiar zdrobite:

„Puiu se simțea bine așa, fără gânduri. Vremea trecea peste dânsul ca o apă curgătoare, într-un tremur prelung, moleșitor. Ochii lui sorbeau numai albul lin în care se topeau începuturile de gânduri ca niște bășicuțe de spumă pe oglinda unui lac adânc.“ (p. 80)

Mădălina era, cum am spus, o întruchipare a purității, a celestului, iar Puiu Faranga se plasa la antipod, ca ins pervers și josnic. În mod paradoxal, Puiu Faranga simte puritatea Mădălinei ca pe o sfidare sau ca pe o culpabilizare imposibil de suportat. În momentul declanșării violenței care va duce la crimă, Puiu Faranga mărturisește că tocmai tăcerea și „absența“ Mădălinei i-au declanșat furia; i se părea că tăcerea ei se transformă într-un țipăt de insultă, într-o muștrare provocatoare. Criza avea, fără îndoială, un substrat moral. Conflictul inventat de susceptibilitatea lui Puiu Faranga s-a dezvoltat pe axa incompatibilității dintre moralitatea desăvârșită a Mădălinei și imoralitatea degeneratului Puiu Faranga. El simte că nu poate compensa prin nimic handicapul moral, lăsând să se declanșeze violența care va anula termenul de comparație. Demonul anihilează îngerul; demonul se simte sfidat, provocat, prin însăși prezența, oricât de blândă, a îngerului în vecinătatea sa. Puiu Faranga se destăinuie doctorului Ursu, fără să înțeleagă însă nimic din acest proces moral, o inconștientă alchimie interioară a pulsionilor:

„Madeleine era tăcută, ca totdeauna. Am întrebat-o ceva, nu știu ce. N-a răspuns. Am repetat întrebarea și ea s-a uitat la mine parc-ar fi fost absentă. N-avea nici o răutate, nimic provocator, nimic supărător, ci numai o absență, și cu toate astea m-a cuprins o mânie, îmi aduc aminte, ceva ce nu mai simțisem niciodată. Îmi vâjâiau urechile și mi se părea că ea țipă și mă insultă, nu

știu de ce mi se părea. În același timp îmi dădeam totuși seama că ea tace, că n-a scos un cuvânt, că doar se uită la mine, poate puțin mustător, în sfârșit... Poate că privirea ei s-a schimbat în suflul meu în țipătul acela care-mi vâjâia mereu în timpane, știu eu... nu știu... Și atunci n-am mai putut îndura țipătul și m-am năpustit asupra ei... Voiam să-i curm țipătul ca să nu-mi spargă urechile sau nu știu... Iar ea, uluită de gestul meu, nu s-a clintit din loc și nici nu s-a apărât. Dacă s-ar fi apărât, desigur mi-aș fi revenit și nu s-ar fi întâmplat nimic... Dar nu s-a apărât și asta m-a înfuriat mai tare... și... și... furie, furie..." (p. 72)

În reproșul din privirile Mădălinei, Puiu Faranga citește un fel de condamnare morală, căreia nu i se poate sustrage decât prin gestul violent al crimei:

„Degetele și le înfipsea în gâtul ei plin și alb parc-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea.“ (p. 43)

În interpretarea psihanalitică a lui Liviu Malița, Puiu Faranga anulează în Mădălina „o creație a spiritului patern“, iar „crima este un paricid camuflat“ (*Alt Rebreanu*, 2000, p. 69). În fantasmelor lui Puiu Faranga se poate desluși o auto-culpabilizare discretă, ce devine din ce în ce mai opresivă și mai insuportabilă. Crima îl eliberează de culpa de a se simți un om fie degenerat, fie numai depravat și îl destină unei culpe mai grave, aceea de criminal, care îi distruge ultimele zone de conștiință lucidă.

Relația Mădălina-Puiu ca o reinvestire în construcția antitetica „înger și demon“ de tip romantic e un aspect ce ține de profilul personajelor, ignorat până acum de critică. Ceea ce înseamnă pentru Rebreanu, într-un mod paradoxal și surprinzător, reacreditarea unei ultrauzitate formule romantice în contextul unui roman deopotrivă realist, psihologic și vag polițist. Ca un ultim argument pentru tenta demonică a imaginii lui Puiu Faranga invoc modul în care își apare lui însuși în oglindă imediat după crimă:

„Deodată, într-un fior de spaimă, zări, drept în față, un tânăr cu părul negru, puțin vâlvoit, cu figura rasă, fină, ovală și răvășită, cu ochii răătăciți, îmbrăcat în frac, dar cu manșetele ieșite din mâneci, cu plastronul frământat și o aripă a gulerului ridicată până la ureche, ca la eroii aristocratici în filmele americane, după o încăierare de box cu rivalul burghez... Tresări când își recunosc chipul în oglindă.“ (p. 45)

Schița portretului de demon căzut, răvășit, învins, e destul de vagă, iar elementele demonice sunt destul de estompate. La o analiză oricât de fugară se remarcă un puternic și semnificativ contrast între „gâtul alb“ al victimei, căreia i-a fost înăbușit un răspuns nedorit, și „părul negru“, figura exanguă, „ochii răătăciți“, ca din altă lume, ai criminalului istovit, un „erou“ neconvingător. Atât Mădălina, cât și Puiu Faranga au de altfel figura unor îngeri căzuți: victima – un înger alb, care va fi progresiv idealizat în roman, iar criminalul – un înger negru, care va fi din ce în ce mai profund și iremediabil demonizat, până la a fi abandonat nebuniei, adică pierderii de conștiință și de raționalitate.

O crimă pasională, totuși?

Principala preocupare a lui Puiu Faranga după crimă, aflat sub îngrijirea medicului psihiatru Ion Ursu și sub paza gardianului Andrei Leahu, e să-și dovedească nevinovăția; toată diligența sa ține de ceea ce am putea numi fuga de responsabilitate. Nu are nevoie de simularea nebuniei, care ar fi presupus o minimă investiție rațională în șiretenie și o angajare care l-ar fi solicitat prea mult, când el dorea numai liniștea. Refuza să înțeleagă ce s-a întâmplat cu el. Nu are nevoie de simularea nebuniei, pentru că are, tot la sugestia tatălui său, o idee mai bună: să se refugieze sub pavăza convingerii că are „instinctul criminal înăscut“:

„De-aici apoi urmează că nu el poate fi vinovat de ceea ce s-a întâmplat, ci soarta care i-a turnat în sânge pornirea neînfrântă spre crimă. El a purtat zeci de ani boala aceasta într-însul, a înăbușit-o eroic atâta vreme. În cele din urmă însă, într-o clipă de slăbiciune, instinctul crâncen l-a surprins, i-a adormit puterea morală de rezistență și l-a împins să ucidă spre a satisface porunca destinului.“ (*capitolul XIV, p. 87-88*)

Întregul capitol XIV din roman este o meditație despre „dispoziția criminală foarte puternică“, după cum afirmă Puiu Faranga în alt loc (p. 117). Rememorează episoade violente din copilărie sau de la maturitate, care dovedesc plăcerea sângelui și înclinația sadică:

„Apoi pornirea lui stranie și irealizabilă, când poseda o femeie, de-a o ucide într-o îmbrățișare supremă sau cu o sărutare care să-i oprească definitiv respirația. Multe femei i-au și spus, mai în glumă, mai în serios, că se poartă în iubire ca un criminal sadic. Pe Madeleine iarăși, de când a văzut-o întâia oară, i-a venit mereu s-o strângă la piept până-și va da sufletul în brațele lui. Și încă socotea că dorința aceasta perversă însemna un exces de iubire...” (p. 89)

Toată această anamneză și întreaga argumentație nu-i serveau lui Puiu Faranga decât pentru evaziunea morală și pentru refugiul în convingerea că Mădălina a fost o victimă întâmplătoare, în locul ei putea fi oricine altcineva în acel moment de furie și dezlănțuire irațională. Căci el presupunea, firesc, o voință în spatele unei crime, dar se consola că nu avea o astfel de voință, fiind stăpânit de „instinctul de ucidere“.

Medicul Ursu nu este deloc mulțumit cu o astfel de eschivă, aparent justificată, dar extrem de înșelătoare tocmai prin economia profitabilă a falsului proces de conștiință. Doctorul avansează, ca o tatonare, ideea geloziei inconștiente ca mobil al crimei, dar interogația este respinsă de Puiu ca imposibilă: el nu poate fi gelos, din

moment ce a „înșelat-o, fără pic de pudoare, chiar cu femeii ce n-ar fi fost vrednice măcar să-i sărute picioarele“ (capitolul IX, p. 73). Presupunerea geloziei îl tulbură profund pe Puiu și începe să vadă în investigațiile medicului „urmele unei vrăjmășii ascunse“; ba chiar presupune, cu destulă perspicacitate pentru un nebun prezumtiv, că doctorul ascundea „o iubire tainică“ pentru Madeleine:

„Firește, o iubire din depărtare, căci Madeleine, cât a fost de delicată, nu s-ar fi coborât niciodată până la acest doctor care nu e nici frumos, nici inteligent, nici măcar simpatic. El însă n-ar fi de mirare s-o fi adorat. Și iubirile acestea sunt cele mai primejdioase. Amanții necunoscuți sau ascunși sunt capabili de toate josniciile și răzbunările.“ (capitolul X, p. 75)

Se naște astfel ideea unei rivalități în dragoste și o gelozie care se proiectează retrospectiv. În urma unui proces laborios, condus cu ingeniozitate de medic în sanatoriu, o ingeniozitate pe care Puiu Faranga o percepe ca ostilitate fățișă, se dezvăluie adevărata cauză a crimei în gelozia inconștientă. Tânărul medic Ursu a fost martor la „cumpărarea“ Mădălinei, era de față când Puiu a jucat Ciuleandra și a sărutat-o pe Mădălina. Conform mărturisirii doctorului, adevărata ei iubire a fost el și sperau să-și realizeze visul, dacă nu ar fi intervenit în mod fatal Puiu Faranga. Iluminat interior de această descoperire, Puiu Faranga este totodată doborât de acest adevăr, definitiv distrus când înțelege că din pricina doctorului Ursu a omorât-o pe Mădălina; pe el îl vedea sau îl bănuia în ochii ei:

„Când mă uitam în ochii ei nu mă vedeam pe mine, dar simțeam pe cineva! Și ochii aceia frumoși mie nu mi-au surâs niciodată! Melancolia ei nu mă cuprindea pe mine ci regreta pe celălalt. Sufletul ei se închidea în fața mea oricât încerca să se prefacă. Și atunci, când am înțeles că e ursită să-mi rămână totdeauna străină, pentru că nu mai puteam spera s-o câștig niciodată, decât să fie a altuia, mai bine am sfârâmat-o!... Vezi

deci că mi-am descoperit singur motivele pe care dumneata te-ai silit atâta vreme în zadar să le lămurești? Pentru bolile sufletești nu există doctor mai bun decât bolnavul însuși!“ (capitolul XXIX, p. 150)

Personalizarea acestei motivații prin gelozia inconștientă conduce la personalizarea vinovăției care fusese până atunci abstractă. Cât timp crima fusese pusă pe seama eredității, a nebuniei de-o clipă sau a instinctului criminal, Puiu Faranga fusese liniștit, se simțea absolvit de orice vină, care era fie a tatălui, fie a neamului. Când doctorul Ursu dovedește că există motiv personal la originea crimei, motiv care implică asumarea unei responsabilități, deci a unei vinovății individuale, iar mai departe a unei ispășiri, conștiința lui Puiu Faranga se prăbușește în nebunie și irațional, sub o povară prea grea. Înfrângerea demonului crimei este valorificată moral când acesta își recunoaște vinovăția – aceasta este marea invenție a lui Rebreanu în înfățișarea procesului de degenerescență, concretizat în nebunie și crimă.

Romanul *Ciuleandra* este un text generos pentru speculația interpretărilor critice. El a beneficiat în ultimele două-trei decenii de numeroase lecturi de adâncime, ce l-au ridicat axiologic la nivelul capodoperelor *Ion* și *Pădurea spânzuraților*. Pe un spațiu mai mic decât în *Adam și Eva*, Rebreanu implică în *Ciuleandra*, într-o ecuație destul de complicată, mai multe elemente imponderabile: mistere psihologice, straniețăți, fantasme tulburi ale inconștientului, vectori pulsionali ai erosului și ai morții, doze apreciable de necunoscut și de inexplicabil – care invită cititorul, într-un mod foarte stimulator, la speculații psihiatrice și psihanalitice. Romanul *Ciuleandra* e naștiunea unor provocatoare ambiguități – situație hermeneutică favorizantă ce-i asigură perenitatea.

Ion Simuț