

HOMARUL: ALCHEMIA UNEI TRANSFORMĂRI

LIDIA CALCIU

„Alchimiștii considerau că opus-ul alchimic necesită nu numai muncă de laborator, studiul cărților, meditație și răbdare, ci și iubire.” (C.G. Jung, *Practica psihoterapiei*)

The Lobster: Alchemy of a Transformation. Deeply touching, disconcerting, somber, bizarre and disquieting, *The Lobster* certainly does not fit the easy-going, happy-ending Hollywood recipe. In turn, it proposes a more profound thesis, metaphorically describing a journey of individuation, as envisaged by C.G. Jung. The present essay examines this complex and perilous *opus*, concentrating on the succession of the alchemical stages it clearly encompasses: from dark, depressing *nigredo*, through lunar *albedo* and sun-lit *citrinitas* to the crowning *rubedo*. These ancient alchemical stages, mirroring the complex process of individuation, are identified and discussed in terms of characteristics, psychological tasks and significance. Moreover, the essay discusses on the inadequacy of contemporary couple relationships, as a result of failure to connect with one's inner contrasexual side.

Keywords: alchemy; individuation; analytical psychology; couple; *coniunctio*.

Sumbru, incomod, ciudat, bizar, anxiogen... sunt doar câteva dintre adjectivele ce descriu filmul *The Lobster – Homarul* (2015). Imaginile grotești, uneori de o violență primitivă, brută, nuașele satirice, dar mai ales tonul depresiv incită trăiri incomode și invită la meditație. Paradoxal, este un film ce nu poate fi în niciun caz „entertaining”, dar care place, atinge ceva profund în spectator și penetrează dincolo de așteptările create de monopolul *love story-urilor* hollywoodiene. În cele ce urmează vom argumenta faptul că magia acestei creații cinematografice este legată de sâmburele arhetipal: *Homarul* descrie etapele unei transformări alchimice, constituind o metaforă desăvârșită a procesului de individuare, așa cum a fost descris de către C.G Jung¹.

Regizorul Yorgos Lanthimos propune o stranie poveste de dragoste, plasată într-o lume distopică, în care persoanele fără partener sunt arestate și cazate într-un hotel neospitalier. Pe baza unor însușiri comune (de cele mai multe ori fizice și anodine), acestea sunt obligate să-și găsească o pereche în maxim 45 de zile. Dacă eșuează, sunt transformați în animale și eliberați în pădure, unde trăiește o bandă de

¹ Jung înțelege individuarea ca mișcare a personalității spre un întreg integrat, astfel încât „pacientul devine ceea ce este el de fapt” (C.G. Jung, OC 16, București, Editura Trei, 2013, p. 19).

persoane singure, pe care rezidenții hotelului sunt nevoiți să le vâneze în fiecare noapte. David, eroul acestei povești dezolante, ajunge într-un astfel de hotel, după ce este părăsit de soție pentru un alt bărbat. Miop, timid, stângaci și în mod evident depresiv, el încearcă în zadar să formeze un cuplu funcțional: inițial abordează o femeie hemofilică, apoi o blondă angelică, pentru ca spre sfârșitul termenului-limită să încerce o poveste de dragoste cu o femeie psihopată. Până la urmă, este nevoit să fugă în pădure, unde trăiau „cei singuri”, o bandă de revoltați care refuză nu numai concepțiile rigide ale unei societăți tiranice, dar însăși esența iubirii: în comunitățile oficiale, nimeni nu are voie să stea singur, în vreme ce în pădure, este interzis traiul în cuplu. David și una dintre femeile din pădure se îndrăgostesc și plănuiesc să fugă în oraș, dar planul le este dejucat de către lidera grupării de revoltați. Povestea are un cvasi-happy-end: deși orbită de lidera grupului de revoltați, femeia și David reușesc să evadeze și să se întoarcă în oraș. Aici, David este pus în fața unei dileme sfâșietoare: pentru a fi asemeni iubitei sale, trebuie să-și scoată singur ochii, iar ultimul stop-cadru din film – negru absolut – ne dovedește că eroul săvârșește oribila mutilare.

În mod evident, filmul constituie o satiră subtilă a presiunii societății contemporane asupra relației de cuplu, presiune ce determină false uniuni, bazate pe criterii superficiale. Dar, privind prin prisma psihologiei analitice, distingem în film un parcurs ce tinde spre un alt fel de uniune, respectiv o *coniunctio*², de-a lungul celor patru etape ale operei alchimice: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas* și *rubedo*³.

Nigredo reprezintă „întunecimea care apare adesea în prima etapă a operei alchimice: dacă distilezi materialul, acesta se evaporă și nu mai vezi altceva decât un nor, o masă confuză, pe care alchimistul îl asemuia pământului acoperit de nori negri⁴”, unor tenebre, „mai negre decât cea mai neagră noapte”⁵. Von Franz argumenta că aceasta este prima etapă a terapiei jungiene și, *in extenso*, a procesului de individualizare: retragerea în sine, atitudinea meditativă, auto-reflecția indusă de depresie și conflict⁶. În acest prim stadiu al haosului și tenebrelor se află și eroul nostru: părăsit de soție, respins de societate, obligat să se supună unui fals și grotesc ritual de curtare, este expedit într-un fel de Purgatoriu bizar, în care fie se îndrăgostește, fie moare. Întregul decor vorbește despre durere, confuzie și întunecime: acțiunile personajelor sunt mecanice, iar interacțiunile dezolante se succed într-un dans absurd. Dacă privim scenele ca proiecții ale minții lui David, lipsa de energie, abulia paralizantă și

² *Coniunctio* este un termen utilizat în alchimie pentru a desemna combinațiile chimice fecunde, ce dau naștere unei substanțe superioare; din punct de vedere psihologic, termenul denumește uniunea opuzilor și nașterea unei noi posibilități.

³ Descoperind în alchimie un echivalent istoric al psihologiei inconștientului, C.G. Jung concepea operațiile alchimice drept metafore ale realizării Sinelui. Astfel, așa cum alchimia era o artă a transmutației, a transformării din *prima materia* în *lapis philosophorum*, individualizarea permite individului să-și descopere comoara interioară.

⁴ M.-L. von Franz, *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology. Studies in Jungian Psychology*, Toronto, Inner City Books, 1980, p. 208.

⁵ C.G. Jung, CW 14, *The Conjunction*, Princeton, Princeton University Press, 1973, par. 741.

⁶ *Ibidem*, p. 223.

melancolia dureroasă sunt evidente. La nivel personal, Eul⁷ se confruntă cu o neputință dureroasă: avem de-a face cu ceea ce Jung numea *abaissement du niveau mental*, respectiv o scădere a nivelului conștiinței, stare mentală și emoțională trăită ca afectare a tonusului psihic, resimțită la nivel subiectiv ca apatie sau depresie.

Incapabil să gestioneze pierderea soției, David se scufundă în sine, în inconștientul haotic, populat de figuri stranii. Singurătatea sa „invită atacul din partea forțelor malefice și aspectelor periculoase ale inconștientului”⁸. Eroul își abandonează căminul și lumea reală, renunță la obiectele personale, deci la *Persona*⁹, și se lansează într-o călătorie inițiată al cărei obiectiv final este uniunea, *coniunctio*. Dar, așa cum sublinia von Franz¹⁰, aceste întâlniri cu forțele inconștiente sunt înspăimântătoare și primejdioase. Iată sensul pedepsei finale: dacă nu te îndrăgostești, ești transformat într-un animal – dacă nu reușești să săvârșești uniunea, căderea în inconștient este ireversibilă. În plan real, corespondentul ar fi declanșarea psihozei, pierderea oricărei legături cu realitatea concretă.

Interesant este și animalul pe care îl alege David în eventualitatea unui eșec: homarul. Ce poate fi mai reprezentativ pentru reîntoarcerea spiritului în *prima materia*, în brațele Marii Mame, decât un crustaceu marin ce trăiește pe fundul oceanului, departe de lumina solară, departe de conștient? Alegerea lui David conține însă un sâmbure de speranță, căci homarul este fertil până la sfârșitul vieții și simbolizează o energie creatoare, o potențialitate.

Revenind la avertismentul căderii catastrofale în inconștient, este util să inventariem forțele arhetipale cu care se confruntă eroul în călătoria sa în tenebrosul inconștient. Niciunul dintre celelalte personaje nu are nume, deci individualitate, ceea ce ne îndreptățește să tragem concluzia că sunt toate figuri interioare ale universului mental al lui David¹¹. Observăm în primul rând că personajele masculine sunt lipsite de vlagă, de forță vitală: avem un frate deja transformat în câine, deci prea puțin umanizat, prea departe de conștient; un bărbat bătălbăt și laș și un altul șchiop, care se preface că suferă de hemofilie, pentru a-și găsi pereche. Prin comparație, feminitatea pare mai bine reprezentată: avem cazuri de feminitate fragilă, ineficientă, constituind exemple de Anima rănită (femeia care sângerează continuu, deci pierde viață, energie vitală, și

⁷ *Eul* este un concept jungian esențial, ce denumește centrul conștiinței, prin opoziție cu *Sinele*, care constituie centrul personalității, al ființei atât conștiente, cât și inconștiente.

⁸ M.-L. Von Franz, *Archetypal Patterns in Fairy Tales*, Toronto, Inner City Books, 1997, p. 132.

⁹ *Persona* este, „așa cum explică și numele, doar o mască a psihicului colectiv, o mască ce imită individualitatea, făcându-i pe ceilalți și pe individ să creadă că este unic; dar ea nu este decât un rol prin intermediul căruia vorbește psihicul colectiv” (C.G. Jung, *CW 7, The Persona as a Segment of the Collective Psyche*, Princeton University Press, 1966, par. 245f).

¹⁰ M.-L. Von Franz, *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology Studies in Jungian Psychology*, ed. cit., p. 19.

¹¹ Am ales să considerăm personajele filmului drept figuri interne sau introiecții ale personajului principal, procedând astfel în maniera interpretării viselor în psihoterapia analitică. Conform concepției lui C.G. Jung, fiecare personaj din vis reprezintă o fațetă a visătorului, un personaj al vieții sale interioare.

femeia care decide să-și pună capăt zilelor în momentul în care nu reușește să-și găsească un partener), și femei glaciale, dar debordând de energie și forță (directoarea hotelului este autoritară, chiar tiranică, femeia blondă, cu părul frumos, este categorică în refuzul masculinității, iar femeia „fără suflet”¹² este cel mai iscusit vânător de persoane singure). Îngrijorător este că acest tip de feminitate, deși voluntar și puternic, este lipsit de atributul său fundamental: Erosul. Relaționarea, iubirea, conexiunea cu ceilalți este imposibilă pentru personaje. Extinzând la nivelul societății contemporane, filmul oferă o reflecție profundă asupra psihicului colectiv, ce suferă de o alarmantă deficiență a feminității, a Erosului și se conduce exclusiv după regulile judecății sterile. Sunt relevante în acest sens promovarea exclusivă a valorilor masculine – competitivitatea acerbă, succesul cu orice preț, gândirea critică – în detrimentul celor feminine: conectivitate, cooperare, relaționare.

Revenind la nivel personal, depresia eroului nu este lipsită de sens. Așa cum observa Jung, în stadiul de *nigredo* se prefigurează o reînnoire a personalității, o explozie de activitate creatoare¹³. Putem conchide că, în întâlnirea cu Umbra, David trebuie să se confrunte cu o lipsă de vigoare (personificată de bărbatul bâlbâit și femeia hemofilică), cu fățarnicia (personificată de bărbatul șchiop), cu neputința de relaționare (personificată de femeia blondă, cu păr frumos), dar mai ales cu o marcată tendință psihopată (personificată de femeia fără suflet). Aceasta din urmă asistă la sinuciderea unei rezidente din hotel cu interes și înregistrează plină de bucurie gemetele sfâșietoare ale ființei suferinde, vânează alți oameni cu o cruzime înspăimântătoare și îl torturează și-l ucide pe fratele lui David. Forța arhetipală a acestei Kali, în ipostaza de distrugătoare, reușește temporar să-l devoreze pe erou: David încearcă să facă un cuplu cu femeia teribilă și aparent lasă la o parte orice urmă de umanitate. Este ca și cum o forță arhetipală distructivă ar fi luat în posesie Eul, trăindu-l și anulând orice voință personală sau liber arbitru. De aceea, înainte de a accede la cea de-a doua etapă a operei alchimice, *albedo*, eroul trebuie să învingă tendința psihopată și să se elibereze de forță numinoasă arhetipală. Actul său de curaj – David se luptă cu femeia fără suflet și o transformă în animal, deci trimite tendința psihopată copleșitoare înapoi în inconștient – redă demnitate și control Eului și pune bazele unei potențiale întâlniri autentice cu Anima ce era până în acest moment contaminată cu Umbra¹⁴.

Curajul de a se confrunța cu lipsa de compasiune, cu ineficiența Erosului, în fapt, cu incapacitatea de a iubi, îl aduce pe erou mai aproape de scopul final. Până acum, orice uniune cu elementul feminin era sortită eșecului; ar fi fost o „destrămare în mult și multe, o disiunctio”¹⁵, nu o uniune și întregire psihică. Evadând din hotel, David reușește să pătrundă și mai adânc în inconștient – în pădure – și, odată cu întâlnirea cu o Anima adecvată, accede la stadiul de *albedo*:

¹² Astfel apare acest personaj crud în discursul celorlalte personaje.

¹³ C.G. Jung, OC 16, *Psihologia transferului*, București, Editura Trei, 2013, p. 205.

¹⁴ C.G. Jung, CW 12, *Psychology and Alchemy*, Princeton University Press, 1993, par. 242n.

¹⁵ *Ibidem*, p. 223.

„În opera alchimică, *nigredo* este urmat de *albedo*. Această etapă corespunde, în procesul de individuare, integrării componentelor contrasexuale, Anima în cazul bărbatului și Animus în cazul femeii”¹⁶.

Albirea sugerează purificare, dezbărarea de materia contaminată sau, în procesul terapeutic, „retragerea proiecțiilor”¹⁷. Devine prin urmare clară sarcina acestui stadiu: eroul trebuie nu numai să descopere și să recunoască o Anima cu potențial sanogen, dar și să stabilească o legătură autentică cu aceasta.

Întâlnirea dintre David și Anima sa este marcată de momente de pasiune, de crearea unui limbaj nou, accesibil doar îndrăgostiților, și de revigorarea energiei sale vitale. Povestea de iubire se desfășoară în lumina misterioasă a lunii, în secret, departe de judecata crudă a celorlalți. Fascinantă este cererea femeii, aceea de a i se vâna și face cadou un iepure. Anima îi cere un sacrificiu: un animal simbol al fertilității, al prudenței, dar și al ingeniozității. Este ca și cum inconștientul, prin mijlocitoarea sa favorită – Anima, îi dezvăluie lui David însușirile ce-i sunt necesare pentru a întreprinde cu succes călătoria propusă: este nevoie de precauție și respect în confruntarea cu forțele inconștiente, dar și de creativitate și energie. Observăm o reală evoluție: femeia din pădure nu este nici o Anima rănită, fragilă și inefficientă, ca femeia care se sinucide la hotel, nici o Anima tiranică, crudă și teribilă, ca femeia fără suflet. Este independentă, puternică, voluntară, dar și sensibilă, capabilă să iubească și să primească iubire. Hillman spunea că *albedo* se referă la sentimentul că „parcursul este lin și ușor, spațiul este conținător, *insight*-urile se înmulțesc (...) purtând spre convingerea imbatabilă a supremației realității psihice, ca lume de sine stătătoare, separată de lumea înconjurătoare”¹⁸. Dar să nu uităm că opera nu este încă terminată, căci cuplul format suferă de miopie: nu are capacitatea de a vedea la distanță, de a distinge ceea ce este îndepărtat. Din perspectiva psihosomaticii, miopia traduce o anxietate față de viitor, față de ceea ce este îndepărtat, și refuzul de a se confrunta cu potențialul pericol, oricare ar fi acesta (eșec, dificultatea și responsabilitățile maturizării, bătrânețea). Ray Bradbury, el însuși miop, avea o teorie deosebit de interesantă în legătură cu această afecțiune: descriindu-și copilăria trăită mereu în umbra fratelui mai mare, scriitorul conchide că miopia sa a fost cauzată de atitudinea escapistă, ce-l proteja de dezamăgirile realității și favoriza crearea unui univers alternativ. Nefiind capabil să distingă clar, putea inventa „noi imagini frumoase ale lumii înconjurătoare”¹⁹. Iată un mecanism defensiv eficient și pentru David, care evadează dintr-o societate totalitară, într-o altă comunitate la fel de rigidă și absurdă. Privat de curajul luptătorului, de energia revoltatului, el preferă să întrevadă realitatea

¹⁶ M.-L. von Franz, *C.G. Jung: His Myth in Our Time*, New York, C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology, 1975, p. 223.

¹⁷ M.-L. Von Franz, *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology. Studies in Jungian Psychology*, ed. cit., p. 222.

¹⁸ J. Hillman, *Alchemical Psychology*, Putnam, Connecticut, Spring Publications, 2010, Kindle Edition.

¹⁹ În J. Friedman, *Beyond Symbolism and Surrealism: Alexei Remizov's Synthetic Art*, Illinois, Northwestern University Press, 2010, p. 20.

și să reconstruiască un decor mai prietenos, o lume mai caldă, o companie mai blândă. Miopia ca simbol al percepției neclare, nediferențiate, non-discriminative, corespunde modului în care Jung descria stadiul lunar sau *albedo*: „ceață albăstruie”, „o licărire înșelătoare... ce transformă, prin magie, lucrurile mici în lucruri mari, cele înalte în joase... într-o unitate neașteptată”²⁰.

La nivel simbolic, ce putem spune despre un Eu miop și o Anima la fel de mioapă? Probabil Eul nu este încă pregătit să accedă la un alt nivel; încearcă să evolueze, să continue drumul, dar se teme de pericolele ce-l pândesc. Și are dreptate, căci orice confruntare cu inconștientul este înspăimântătoare și deosebit de periculoasă. Anima sa ar putea fi un real ajutor în acest sens, dar iată că și ea este mioapă; nici ea nu poate fi un ghid clarvăzător în lumea arhetipală. Funcția inferioară a eroului (sentimentul) este deci slab diferențiată și adesea ineficientă.

În procesul terapeutic, sfârșitul etapei *albedo* corespunde momentului în care analizandul este capabil să discearnă între proiecțiile sale și personalitatea reală a partenerii. În film, cuplurile se formau pe baza unor asemănări anodine, iar persoanele singure își căutau pe cineva ca ei: bărbatul șchiop a fost căsătorit cu o femeie șchioapă, David cu o femeie mioapă, bărbatul bâlbâit își caută pe cineva cu același defect de vorbire. Prin urmare, cuplurile aveau la bază un sistem reciproc de proiecții, în care partenerii transformau persoana de lângă ei într-un vehicul eficient al propriilor conținuturi psihice. Este cazul cuplurilor sudate pe fundamentul unor punți nevrotice, în cadrul cărora partenerii cred că se iubesc pentru că sunt la fel: la fel de ambițioși, la fel de frumoși, la fel de urâți, la fel de traumatizați de o mamă nepăsătoare sau de un tată absent. Ambii parteneri privesc în ochii celuilalt ca într-o oglindă, ignorând ceea ce este cu adevărat persoana din fața lor. Își văd unul altuia doar șchiopătutul, miopia sau bâlbâiala, care îi aseamănă, și ignoră ceea ce îi diferențiază și-i face unici. În termeni freudieni, vorbim despre iubirea narcisică, în care „omul iubește: a) ceea ce este (el însuși), b) ceea ce el însuși a fost, c) ceea ce ar dori să fie, d) persoana care a fost o parte din el însuși”²¹. Este evident că o astfel de atitudine nu permite cunoașterea reală a partenerului, ci doar iluzia unei familiarități, care nu este nici pe de parte benignă, de vreme ce, ulterior, când voalul proiecțiilor iluzorii se disipă, cuplul nu reușește să supraviețuiască momentului de cumpănă, iar implozia este inevitabilă. Reproșurile de tipul „te-ai schimbat”, „nu mai ești la fel”, „nu te mai recunosc” vorbesc nu despre o reală schimbare a partenerului, ci despre o orbire inițială, o incapacitate de a-l vedea și accepta așa cum este cu adevărat.

Este și cazul lui David până la un moment-dat: el se îndrăgostește de o femeie mioapă, la fel ca el, la fel ca fosta sa soție, și face o adevărată criză de gelozie doar atunci când crede că un alt bărbat miop o curtează. Când însă femeia pe care o iubește este orbită, ca urmare a deciziei crude a liderei persoanelor singure, întregul edificiu pe care se fundamenta relația de cuplu se prăbușește. Magia ametoitoare a

²⁰ C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis. Separarea și compunerea contrariilor psihice în alchimie*, OC 14/1, București, Editura Trei, 2005, par. 223.

²¹ S. Freud, *Pentru a introduce narcisismul*, în OC 3, București, Edit. Trei, 2000 (1914), p. 36.

proiecțiilor fiind destrămată, lui David nu-i mai rămâne decât să privească femeia din fața sa, s-o vadă cu adevărat și s-o iubească așa cum este. Abia atunci o întreabă dacă vorbește germană, dacă știe să cânte la pian, ce grupă de sânge are sau dacă-i plac fructele de pădure. Abia acum putem vorbi despre accesul la stadiul *citrinitas* sau *xantosis*, definit de Jung ca „purificare a ochilor filosofului”²². Această clarificare naște perspective noi, creative, înlesnind o viziune autentică a realității, dincolo de subiectivitate²³.

În procesul alchimic, alături de inimă, corp și imaginație, intelectul trece prin prefaceri semnificative: analiza limpezește mintea și rafinează gândirea²⁴. Stadiul *nigredo* implică regresie dureroasă și întunecată, cu elemente de gândire magică și raționamente negative disfuncționale²⁵, stadiul *albedo* impune o gândire onirică, receptivă, impresionabilă, auto-reflexivă, dar fantasmagorică²⁶, iar *citrinitas* aduce cu sine „suferința înțelegerii”²⁷. Mai luminos, mai coagulat și mai conectat la trăire, intelectul este sensibilizat de emoții, iar „persoana devine conștientă în mod acut de propria gelozie, teamă, prejudecii, îmbătrânire sau decădere”²⁸. Nu mai vorbim prin urmare despre o separare artificială între abstract și concret, între emoțional și rațional, între instinct și ideal. În film, vedem la începutul acestui stadiu un hiat în relaționarea cu Anima – David se îndepărtează într-o oarecare măsură de iubita sa²⁹ –, ceea ce îi permite să iasă de sub vraja pasiunii copleșitoare și să conceapă un plan viabil de evadare. În lumină solară, eroul găsește energia și resursele necesare pentru a-și realiza dorința. Faptul că îi comunică femeii iubite planul prin intermediul limbajului lor secret sugerează o sinteză a gândirii cu afectul, a raționamentului cu pasiunea, rezultând acel „*intellectus agens*”, asumat, competent și sensibil în același timp, fermentând de instinctualitate și emoție.

Astfel se face trecerea spre *rubedo*, ultimul stadiu al opus-ului alchimic, în care este consumată uniunea dintre bărbatul roșu și femeia albă, Sol și Luna. În film, David accede la stadiul final după ce își sacrifică vederea³⁰: „doar sângele poate

²² C.G. Jung, CW, Vol. 9 (Part 2): *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, Princeton University Press, 1979, par 195.

²³ J. Hillman, *Alchemical Psychology*, ed. cit., 2010.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ „În *nigredo*, psihicul se trăiește traumatizat, victimizat, dependent, limitat de circumstanțialitate și substanțialitate” (J. Hillman, *op. cit.*).

²⁶ „În această stare de alb, o persoană nu trăiește cu adevărat; este un stadiu abstract, ideal.” (CG Jung (1979), CW, Vol. 9 (Part 2): *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, ed. cit., par. 200)

²⁷ J. Hillman, *Alchemical Psychology*, ed. cit.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Separarea este inițiată de femeie, care îi spunea că nu-și mai pot trăi iubirea pasională, fizică. De acum se vor rezuma la o iubire platonice.

³⁰ Filmul nu oferă un sfârșit univoc (nu vedem momentul în care David își scoate ochii cu cuțitul de friptură), dar imaginea neagră cu care se încheie producția cinematografică ne îndreptățește să spunem că sacrificiul s-a produs.

reanima starea glorioasă de conștiință, în care până și ultima urmă de negreală este dizolvată. Atunci *opus magnum* este finalizat: sufletul uman este complet integrat³¹.

Dacă simbolistica uniunii mistice nu poate fi negată, două aspecte îmi par esențial de lămurit în acest final aparent sinistru: orbirea lui David și cea a iubitei sale. Jung vorbea în *Cartea Roșie* despre Anima sa oarbă, frumoasa Salomeea, ca simbol al unei funcții sentiment ineficiente, subdezvoltate, care îi crea adesea probleme:

„Cel care alege să gândească în loc să simtă își abandonează simțirea să putrezească în întuneric. Aceasta din urmă nu se coace, iar putregaiul ei naște lăstare ce nu pot ajunge la lumină”³².

În *Homarul* însă, orbirea Animei semnifică o trezire, o renaștere, nu o cufundare în întuneric. În mod paradoxal, handicapul și fragilitatea sa îi permit accesul la un nou univers. Așa cum Oedip orb are acces la o altă modalitate de a vedea, mai profundă, mai complexă, Anima lui David pierde un simț neputincios (să nu uităm că era mioapă), dar găsește o viziune mai profundă. Este și motivul pentru care personajul principal își ia vederea la final: stadiul final al operei alchimice implică un alt mod de vedere, un organ de simț intern, multiplicat și purificat de miopia, tiparele procustiene și preconcepțiile inițiale:

„este un moment de rotatio, o reîntoarcere și întoarcere a cosmosului întreg, ce necesită un număr nesfârșit de ochi văzători, căci Regele vede și este văzut de toată lumea din regat”³³.

Or, cum s-ar putea materializa această uniune a conștientului cu inconștientul decât printr-un contact nemijlocit cu Sinele? Este într-adevăr o desăvârșire a ființei: orbirea înlesnește dezvoltarea celorlalte simțuri, deci permite integrarea funcțiilor nedezvoltate și asigură realizarea lui *unio mystica*, uniunea cu elementul feminin, ca etapă finală a opus-ului alchimic. Prin sacrificiul său, David înfăptuiește un ritual de logodnă, devine una cu mireasa sa și accede la stadiul final: „Uniunea nupțială a contrariilor în Sine reprezintă punctul culminant al efortului alchimic în general și are paralela în *hieros gamosul* eliberator”³⁴.

De altfel, motivul *coniunctio* transpare în întreaga producție cinematografică și constituie ideea fundamentală a procesului de transformare al eroului. Lumea distopică propusă de film este disputată de două ideologii aparent contrare, dar identice în efortul de a împiedica realizarea uniunii autentice. În pădure, a iubi și a fi iubit reprezintă păcatul suprem, orice dovadă de tandrețe fiind considerată un act abominabil³⁵. În cultura oficială, traiul în cuplu reprezintă virtutea supremă; practic

³¹ C.G. Jung, *Speaking: Interviews and Encounters*, ed. W. Mcguire and R.F.C. Hull, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 228.

³² C.G. Jung, *Cartea Roșie*, București, Editura Trei, 2011, p. 248.

³³ J. Hillman, *Alchemical Psychology*, ed. cit.

³⁴ C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis. Cercetări asupra separării și unirii contrastelor sufletești în alchimie*, ed. cit., p. 336.

³⁵ Dansul, ca metaforă a uniunii unui cuplu, este permis doar individual: fiecare persoană ascultă în căști o melodie diferită și dansează în propriul ritm.

nu există opțiunea existenței în singurătate, iar contravenienții sunt aspru pedepsiți. Ambele existențe împiedică însă *unio mystica*: societatea și tirania traiului exclusiv în cuplu creează relații superficiale, absurde, bazate pe teroarea ostracizării și pedepsei capitale, în timp ce existența alături de cei singuri răpește eroului orice oportunitate de întâlnire cu Anima. Cele două lumi sunt, de altfel, metafore reușite ale atitudinilor fundamentale ale conștiinței: extraversia și introversia. Regimul oficial impune o existență exclusiv extravertă, în care întoarcerea înspre sine este pedepsită implacabil, iar dorințele, fanteziile și sentimentele trebuie trăite, explicate și puse în scenă; traiul în pădure impune o ascendență despotică a introversiei, în care relaționarea autentică este interzisă, iar deschiderea către celălalt este imposibilă. Să nu uităm că cei care trăiesc în pădure sunt obligați să-și sape singuri mormântul, ca metaforă a existenței solitare, în afara oricărui contact cu altcineva. Orbirea finală a lui David simbolizează sinteza dintre cele două atitudini: personajul poate privi în sine însuși în profunzime, în același timp fiind unit cu Anima sa, dar și cu lumea înconjurătoare, prin mijlocirea celorlalte simțuri și prin traiul în societatea oficială.

Prin urmare, dincolo de satira socială, presărată cu observații usturătoare legate de cinismul iubirii și absurditatea fundamentelor relației de cuplu contempo-rane, *Homarul* vorbește despre o călătorie interioară, elaborată după modelul *opus-ului alchimic*, al cărui punct final îl reprezintă *coincidentia oppositorum*, uniunea contrariilor în Sine și desăvârșirea ființei.