

Послалъ емоу исоу рѣши и приидоша въ рѣси
 и поведаша црѣви црѣ же ма бѣу триа призваи и рече
 да глѣть. послы роу стии. и иже рѣша како глѣть и соу
 машь. хото и мѣти лю бо въ соу рѣти глѣти глѣти соу
 проча въ слѣта. црѣ же рѣла въ исо велѣти и соу
 ти и соу рѣти со слава ма хора тии. нача глѣть соу
 въ рѣти нача писати и слава глѣти. равно дѣлаго
 свѣрлани. къ шта го прие то слава. величѣ и соу
 стѣмъ. и прииде. писмо при фий фие. и писавъ.
 кой и соу ма рѣти емоу цемьскноу црѣ глѣти ма рѣти



SLOVO

6

REVISTA

CERCURILOR ȘTIINȚIFICE ALE
 STUDENȚILOR, MASTERANZILOR ȘI DOCTORANZILOR
 DE LA DEPARTAMENTUL DE FILOLOGIE

RUSĂ ȘI SLAVĂ

Мѣдиюла. и ма кша дѣ рѣти ѿ. еф. азъ то гла
 и ма рѣти ма кша. и ма кша ма кша и ма кша. и ма кша.
 и ма кша ма кша ма кша. хото и мѣти и ма кша. и ма кша.
 ма кша ма кша. соу велѣти и ма кша глѣти. и ма кша.
 и ма кша ма кша. и ма кша ма кша ма кша. и ма кша.
 ма кша ма кша. и ма кша ма кша ма кша. соу рѣти ма кша.
 ма кша ма кша. и ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша.
 ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша.
 ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша.
 ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша.
 ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша.
 ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша ма кша.



**UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE
Departamentul de filologie rusă și slavă**

SLOVO 6

**Revista cercurilor științifice
ale studenților, masteranzilor
și doctoranzilor de la
Departamentul de filologie rusă și slavă**

**Editura Universității din București
2018**

Referenți științifici:

prof.dr. Octavia Nedelcu (Universitatea din București)

lect.dr. Anca Bercaru (Universitatea din București)

Colegiul de redacție:

Editori și redactori responsabili:

lect.dr. Camelia Dinu, lect.dr. Anton Breiner

Coperta:

Ana Breiner

Volumul cuprinde comunicări susținute la sesiunea științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din 26 mai 2018.

ISSN 2558 - 9148

ISSN-L 2344 - 3812

Cuprins

Răzvan-Mihai BĂCANU, De la <i>Faust</i> la <i>Maestrul și Margareta</i> . Completări și distincții	4
Andreea BĂJENARU, Nihilism și relativismul moral în <i>Crimă și pedeapsă</i> , de F.M. Dostoievski.....	14
Maria-Cătălina CAIMEANU, Problema libertății la Max Stirner și Dostoievski	26
Costin-Cristian CHIVU, Rolul soteriologic al clasei muncitoare în filosofia lui V.I. Lenin și reflectarea acestui rol în filmul <i>Greva</i> , de Serghei Eisenstein.....	37
Diana MIHĂILĂ, Moralitate și revoluție sexuală în <i>Sonata Kreutzer</i> , de L.N. Tolstoi	46
Livia Maria NISTOR, Confruntarea dintre real și ficțional în romanul <i>Povestitorul și Moartea</i> , de Gheorghii Markovski	58
Roxana PENA, Realitatea și reflectarea ei în vis la F.M. Dostoievski	69
Ciprian Nicolae ȚIGĂNOIU, <i>Valențe ale peisajului literar în proza rusă din secolul al XIX-lea</i>	74
Andreea-Paula URSU, Trei cazuri de reprezentare a dedublării la Chamisso, Dostoievski și Saramago	87

DE LA *FAUST LA MAESTRUL ȘI MARGARETA*. COMPLETĂRI ȘI DISTINCȚII

Răzvan-Mihai BĂCANU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, germană-rusă

Since its awakening from the slumbers of primitive instincts, mankind has been accompanied by myth. It constituted a representation of the unexplainable from a non-empirical perspective, clarifying the very existence of the universe. But people evolve, and so did our mythological insight. In this paper we give a brief overview of the representations of the Faustian myth in the work of Johann von Goethe, the one who established the story of Faust as an independent unit in the modern European mythological canon, and in the novel *Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov, in order to give a parallel demonstration of how it was adapted by this author in the context of the Stalinist era.

Keywords: Myth, Faust, insight, unexplainable, understanding.

Primele direcții ale mitului faustic se pot observa în literatura germană încă din secolul al X-lea d.Hr., în lucrarea *Theophilus*, a călugăriței Hrotsvit von Gandersheim¹. *Theophilus*, arhidiaconul Adanei și Ciliciei, face un pact cu diavolul pentru a căpăta influență și putere. Chinuit de remușcări, pentru că l-a trădat pe Dumnezeu, el postește mai întâi 40 de zile, iar ulterior, încă 30, pentru a-și primi salvarea. Sfârșitul lui este tragic, prelatul moare într-un moment de paroxism cauzat de bucuria eliberării, după ce rupe contractul făcut cu diavolul. Deși este un text apocrif, importanța lui este însemnată, deoarece reprezintă unul dintre primele texte pre-faustice care se apropie de forma consacrată ulterior. Am identificat următoarele trăsături specifice mitului faustic, sau, mai bine zis, tiparului ideatic

¹ H. Watanabe-O'Kelly, *The Cambridge History of German Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p.30.

care îl definește drept entitate independentă în canonul mitologic: 1. dorința de a atinge un țel ce depășește posibilitățile individuale ale omului; 2. conjunctura religioasă care îi permite omului să intre în contact cu supranaturalul; 3. conjunctura socio-istorică, care marchează conflictul din lumea profană; 4. renașterea fizică și spirituală prin intermediul magiei; 5. salvarea prin mila Divinității. Ne vom raporta la toate aceste trăsături în continuare, pentru a scoate în evidență asemănările și deosebirile între cele două texte menționate.

Mitul faustic s-a dezvoltat din necesitatea individului de a-și actualiza existența în noua ordine socio-religioasă a secolului al XVI-lea, după cum arată Ian Watt în lucrarea *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*: „Faust nu a făcut față alegerii în panteonul mitologic prin propriile sale merite; în primul rând el a trebuit să fie reinventat de către dorințele și fricile celorlalți”¹. Reforma lui Luther, născută din indignarea călugărului față de abuzurile și decadența conducerii papale, a dus la scindarea Bisericii Catolice. Reforma sa religioasă a îndepărtat influența Papei, dar a și lăsat o absență instituțională în practicile religioase, care s-a completat prin numeroase reinterpretări ale cultului creștin (de exemplu, reinterpretarea luterană sau calvină). Însă, după cum explică și Mircea Eliade în lucrarea *Myth and Reality*, importanța mitului nu constă într-o structură cu scop moralizator, ci în explicarea semnificațiilor universului:

Mitul, în sine, nu este o garanție a „bunătății” sau moralității. Funcția lui este de a releva modele și, făcând asta, să dea un sens Lumii și vieții umane. De aceea rolul lui în constituirea omului este imens. Prin mit, așa cum am spus înainte, sunt clarificate ideile de realitate, valoare, transcendență. Prin mit, Lumea poate fi înțeleasă drept un Cosmos semnificativ, perfect articulat și inteligibil.²

¹ Ian Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p.23.

² Mircea Eliade, *Myth and Reality*, Harper & Row, New York, 1963, p. 144-145.

Astfel, mitul constituie o unitate culturală care arată existența unei importante legături dintre supranatural și profan:

În general se poate spune că mitul, experimentat de către societățile arhaice, 1. constituie o Istorie a acțiunilor Supranaturalului; 2. că această Istorie este considerată absolut adevărată (pentru că se ocupă de realități) și sacră (pentru că este lucrarea Supranaturalului); 3. că mitul are întotdeauna legătură cu „creația”, spune despre cum ceva a luat ființă sau cum un tipar de comportament, o instituție, o manieră de lucru au fost consacrate; de aceea miturile constituie paradigme pentru toate acțiunile umane semnificative; pentru că, cunoscând mitul, se cunoaște și „originea” lucrurilor, și deci se poate controla și manipula după cum se dorește [...]. „Trăirea” mitului implică, așadar, o adevărată „experiență” religioasă, din moment ce diferă de experiența ordinară a vieții de zi cu zi.¹

După părerea noastră, mitul faustic se încadrează în canonul mitologic definit de Mircea Eliade, prin dubla sa funcție: de *precedent* și de *exemplu*, în sensul că pactul cu demonul duce la pierzanie, iar salvarea se obține doar prin indulgența sacralului:

Mitul, de orice natură ar fi, este întotdeauna un precedent și un exemplu, nu numai în raport cu acțiunile („sacre” sau „profane”) ale omului, ci și în raport cu propria lui condiție; mai mult: un precedent pentru modul realului în general.²

În prezenta lucrare, vom analiza comparativ două reprezentări ale mitului faustic: viziunea din tragedia *Faust*, de Johann Wolfgang von Goethe și viziunea din *Maestrul și Margareta*, de Mihail Bulgakov.

Faust, de Goethe este povestea unui erudit bătrân, sătul de prozelitism religios și de cunoaștere mediocră, o întrupare a idealului renascentist despre cunoașterea amplă, după cum arată Tudor Vianu: „Aspirațiile învățatului se completează cu acelea ale omului, într-un elan spre universalitate, caracteristic pentru spiritul Renașterii pe care

¹ *Ibidem*, p. 18-19.

² Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 422.

eroul îl reprezintă”¹. Învățatul din vremea lui Luther nu mai este mulțumit cu adevărul comun și caută, fără succes, fericirea în plan ocult: „Am studiat Filosofia,/ Ah, Medicina, Dreptul, tot,/ Și, din păcate, chiar Teologia,/ Cu zel, cât mi-a fost dat să pot!/ Și stau acum, biet nătărău,/ Ca ieri la minte nu mai rău”². Pactul lui Faust cu diavolul este hotărât dinainte, este predestinat, la fel și salvarea sa de către Divinitate: „MEFISTO: Că îl veți pierde, facem noi prinsoare?/ De-mi veți permite, am să-l duc curând/ Pe drumul meu, încet, fără-nțetare./ DOMNUL: Cât timp trăiește pe pământ,/ Opreliști nu-ți voi pune-n cale,/ Greșește omu-n plin avânt.”³.

Aspirațiile lui Faust se împletesc cu nevoia omului de a da un sens existenței sale, de a înțelege mecanismele care guvernează universul. Această noțiune este definită de vechii greci prin termenul de Logos, după cum arată David Hawkes în lucrarea *The Faust Myth Religion and the Rise of Representation*:

Creștinismul identifică Logos-ul cu a doua personificare a Treimii, Mediatorul dintre Dumnezeu transcendent și creația Sa. Ioan folosește termenul de Logos pentru Cuvântul lui Dumnezeu, iar Pavel exprimă aceeași relație când se referă la Hristos ca la „imaginea” lui Dumnezeu.⁴

Faust încheie pactul cu Mefisto pentru a obține fericirea și accesul la cunoaștere, dar blestemându-și totodată sufletul. Demonul încearcă mai întâi să-l corupă pe învățat cu plăcerile mundane dintr-un birt german, în Auerbach: „MEFISTO: Vezi cum petrec, cum simt ei libertatea!/ FAUST: Acum vreau doar să scap de ei”⁵. Prima lui încercare nu dă roade, astfel că Mefisto apelează la magia vrăjitoarelor pentru a-l întineri și a-l corupe prin plăcerile tinereții, însă replica lui Faust deja pregătește episodul salvator: „Nu sunt

¹ Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1963, p. 258.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Faust: o tragedie*, traducere de Mihai Nemeș, Editura Paralela 45, Pitești, 2011, p.25.

³ *Ibidem*, p.21.

⁴ David Hawkes, *The Faust Myth Religion and the Rise of Representation*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, p.15.

⁵ Goethe, *op.cit.*, p.99.

deprins și îmi exprim disprețul,/ Căci nu-mi stă bine-n mână cu hârlețul./ Un trai îngust nu e de mine-așa”¹. Dragostea pentru Margareta, o tânără credincioasă de o frumusețe răpitoare, îl pierde pe Faust, care renunță la orice altă plăcere lumească de dragul acesteia, spre disprețul demonului: „MEFISTO: Tu, mire senzual și metafizic,/ De nas te duce o fâșneață”². Fratele Margaretei, tânărul soldat Valentin, moare în luptă cu Faust, încercând să-i apere onoarea surorii sale. Faust se salvează fugind cu Mefisto în noaptea walpurgică, sărbătoarea demonilor și damnaților, lăsând-o pe iubita lui să fie prinsă de mulțimea revoltă de crima fizică, comisă de Faust, și de cea morală, a relației în afara căsniciei, întreținută de Margareta. Deznodământul poveștii de dragoste este predictibil, Margareta, condamnată de societate, este salvată prin credința ei și trimisă în Rai: „MARGARETA: A ta, Părinte, să mă mântui, am rămas/ Voi, îngeri, cete sfinte,/ Mă ocrotiți, luați în jur aminte!/ O, Henric, groază mi-e de tine!/ MEFISTO: E osândită!/ VOCE de sus: E salvată!”³. Aventurile lui Faust alături de Mefisto continuă în partea a doua, cei doi transcend spațiul și timpul, ajung în Grecia, iar strădania învățatului pentru găsirea fericirii și adevărului sunt împlinite într-un moment de beatitudine: „Și clipei i-aș putea eu spune:/ O, ce frumoasă ești, rămâi!/ Nici în eoni nu-mi poate-apune/ Al zilei pământene semn dintâi./ În presimțirea fericirii, cum/ Suprema clipă, ah, o gust acum!”⁴. Textul impune o nouă concepție asupra relației cu Divinul, o interpretare în care dorința de fericire și adevăr nu sunt considerate profane, un fel de gândire specifică Renașterii, diametral opusă viziunii medievale a vieții ca pedeapsă și adevărului ca pericol.

Astfel, în mitul lui Faust în varianta goetheană, pot fi identificate trăsăturile mitului faustic sintetizate la începutul lucrării: 1. dorința de a atinge un țel ce depășește posibilitățile individuale ale omului profan, inconvenient care îl împinge pe Faust spre pactul cu demonicul; 2. conjunctura religioasă care îi permite omului să intre în contact cu supranaturalul – reiese din pariul dintre Dumnezeu și Mefisto

¹ *Ibidem*, p.104.

² *Ibidem*, p.163.

³ *Ibidem*, p.213.

⁴ *Ibidem*, p.497.

privind sufletul omului; 3. conjunctura socio-istorică, reprezentantă de superstițiile și lipsa de rațiune a perioadei, respinse și desprețuite de curentul renascentist; 4. renașterea fizică și spirituală prin intermediul magiei, prin care Faust își redobândește tinerețea, ajutat de poțiunea vrăjitoarelor; 5. salvarea de la penitență prin mila Divinității – sufletul lui Faust este salvat de către Dumnezeu, demonstrând astfel necesitatea credinței și limitările rațiunii.

Cealaltă reprezentare a mitului faustic, în varianta lui Mihail Bulgakov, este profund marcată de critica și pamfletul la adresa realității sociale și politice a vremii – regimul stalinist. În acea perioadă, politica de stat urmărea crearea unui nou aparat birocratic și a unei clase loiale partidului, promovând impostura și parvenitismul. În acest context sumbru, „Omul mărunț din literatura rusă clasică nu s-a potrivit cu cerințele realismului socialist și a migrat în literatura subterană, continuând să existe în satirele lui Zoșcenko și apoi ale lui M. Bulgakov”¹. În degringolada socială și politică, dublată de apariția Marii Terori din anii '30, populația a reacționat mai degrabă cu umor amar, decât cu revoltă, după cum arată Catriona Kelly, în studiul *Russian Literature. A very short introduction*:

Acest tip de umor negru a supraviețuit chiar și în cele mai negre epoci ale istoriei, precum cea de la sfârșitul anilor '30. [...] Însă, în scrierile neoficiale, a existat un sentiment subtil și viu al ridicolului, iar birocrații plin de emfază erau principala țintă (în *Maestrul și Margareta*, de Bulgakov, comicul răzbunător este îndreptat împotriva a foarte multe astfel de persoane)².

Romanul lui Bulgakov, care face trimiteri satirice la Moscova sovietică, urmărește acțiunea din perspectiva a trei fire narrative: i) aventurile profesorului de magie neagră Woland, nimeni altul decât însuși diavolul, și al tovarășilor săi, valetul Koroviov, motanul Behemot, asasinul Azazello și vrăjitoarea Hella. Ei își petrec scurta ședere în Moscova, provocând tot felul de neazuri populației orașului, de la

¹ Camelia Dinu, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, București, Editura Universității din București, 2011, p. 250.

² Catriona Kelly, *Russian Literature. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p.151.

falsificarea bancnotelor până la teleportarea secretarului teatrului Varieté, Berlioz, în Crimeea. Prin ei își ilustrează Bulgakov cel mai clar critica socială:

- Ai dreptate. Orașenii s-au schimbat foarte mult, ca aspect exterior, zic, ca și orașul însuși, de fapt. Despre îmbrăcăminte, ce să mai spunem, dar au apărut aceste... cum le zice... tramvaie... automobile... [...].
- Artistul străin își manifestă încântarea față de Moscova dezvoltată din punct de vedere tehnic, dar și față de moscoviți; în momentul acesta Bengalski zâmbi de două ori, mâi întâi pentru parter, iar mai apoi și la balcon. Woland, Fagot și motanul își îndreptară capetele înspre prezentator.
- Oare mi-am exprimat admirația? îl întrebă magul pe Fagot.
- Nici vorbă, messire, nu ați exprimat nici cea mai mică admirație, răspuse acela. [...]
- Dar, desigur, nu mă interesează atât autobuzele, telefoanele și cealaltă... - Aparatură! îi suflă cadrilatul.
- Perfect adevărat, mulțumesc, spuse rar magul cu o voce gravă de bas. Iată mai degrabă o chestiune mult mai importantă: oare acești cetățeni s-au schimbat și interior?¹

Incultura și mediocritatea noilor moscoviți, care au avansat social odată cu valul revoluției, este aspru criticată. Un episod reprezentativ este acela când Koroviov și Behemot se duc la restaurantul MASSOLIT, dar sunt opriți de o funcționară, care le cere legitimațiile de scriitori. Koroviev încearcă să o păcălească, însă simplitatea femeii nu îl ajută. El argumentează că un scriitor adevărat nu are nevoie de legitimație, talentul fiind dovada vie a condiției sale. Această afirmație este o aluzie la literatura sovietică tributară ideologiei:

- Așa că uite, pentru a vă convinge că Dostoievski e scriitor oare trebuie să-i cereți legitimația? Luați cinci pagini din oricare roman al lui și o să vă convingeți fără nicio legitimație că aveți de-a face cu un scriitor.
- Dumneavoastră nu sunteți Dostoievski spuse cetățeană pe care Koroviev încerca s-o amețească.
- Ei, de unde știți, de unde știți? răspuse acela.
- Dostoievski a murit, spuse cetățeană, dar nu foarte convinsă.

¹ Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, traducere de Antoaneta Olteanu, Editura Corint, București, 2015, p.147.

– Protestez, exclamă pătimaș Behemot. Dostoievski e nemuritor!¹

Plecarea trupei infernale din Moscova se face doar după sărbătorirea Noptii Walpurgice, în care Margareta este prezentată drept Regina Balului. În final, „Woland cel negru, fără a alege niciun drum, se năpusti în prăpastie, și în urma sa, cu zgomot, se prăbuși și suita lui”².

ii) Al doilea fir narativ urmărește arestarea condamnarea și răstignirea de către guvernatorul Iudeii, Pilat din Pont, a lui Yeshua Ha-Nosri. Levi Matei, înarmat cu un cuțit de bucătărie, se hotărăște să-l salveze pe Yeshua de la crunta moarte plănuită de romani, însă este oprit și prezentat în fața guvernatorului. Episodul întâlnirii dintre cei doi este deosebit de interesant pentru a arăta devotamentul Apostolului pentru Yeshua. El refuză banii și funcția propuse de romani, dar promite că tot restul vieții îl va vâna pe Iuda din Kiriat, cel care l-a trădat pe Yeshua.

iii) Al treilea și probabil cel mai important fir narativ al romanului urmărește evoluția Margaretei, de la condiția de tânără soție a unui funcționar moscovit bogat, la cea de vrăjitoare, și reunirea ei cu iubitul scriitor, maestrul care, prin talent veritabil, relatează în caietul său de lucru episodul răstignirii lui Yeshua. Însă iubirea o duce pe Margareta spre pierzanie și ea acceptă să conducă sărbătoarea Noptii Walpurgice, sperând că forțele necuratului o vor reuni cu iubitul ei. Cei doi îndrăgostiți sunt absolviți de suferință, Azazello îi otrăvește pe amândoi, curmându-le chinurile și trimițându-i într-un fel de Limbo (o căsuță liniștită și cireșii în floare)³.

Interpretarea dată de Bulgakov mitului faustic îl lasă pe bătrânul învățat într-un plan secundar, concentrându-și atenția pe povestea de dragoste a Margaretei și pe

¹ *Ibidem*, p.412.

² *Ibidem*, p.445.

³ Limbo este un termen specific teologiei catolice, ce definește un spațiu intermediat între Rai și Iad, în care ajung oamenii care nu au alt păcat în afară de absența credinței în Dumnezeu sau lipsa Botezului. Deși ei nu sunt condamnați la chinurile infernului, nici nu se pot bucura de viața eternă în Paradis. (*Limbo, Encyclopaedia Britannica*, 08 iunie 2017, <https://www.britannica.com/topic/limbo-Roman-Catholic-theology>, 17 mai 2018).

sacrificiile acesteia. Ea este cea care își dărnează sufletul în mod voit, ea face pactul cu diavolul în căutarea fericirii, în timp ce Maestrul este preocupat de căutarea adevărului. Se poate observa aici o scindare și o împărțire a vinei între cele două personaje, spre deosebire de varianta lui Goethe. Bulgakov renunță la conflictul dintre rațiune și trăire religioasă, specific perioadei în care a trăit Faust (Reforma protestantă), punând accentul pe problematica socială din Rusia stalinistă. Interesantă este și opțiunea autorului de a împărți acțiunea romanului în trei fire narrative care au ca element central mitul faustic, spre deosebire de *Faust* al lui Goethe, care are o structură unitară. De asemenea, se pot observa diferențele din deznodământ: în varianta lui Goethe, învățatul este ridicat în Rai de Divinitate, spre furia și stupefacția lui Mefisto, în timp ce la Bulgakov însuși Diavolul, deși rezervat, este de acord cu salvarea celor doi îndrăgostiți și trimiterea lor într-un fel de Limbo. În finalul celor două texte, cuplurile fie se reîntorc la Divinitate (*Faust*), fie își împlinesc iubirea (*Maestrul și Margareta*).

O altă trăsătură, poate cea mai importantă, la care renunță Bulgakov este conflictul dintre rațiune și trăirea religioasă. Goethe prezintă acest conflict ca un substrat esențial al acțiunii din *Faust*, care este însă complet ignorat în *Maestrul și Margareta*. Credem că selecția este intenționată în romanul lui Bulgakov, care prezintă doar raționalismul și materialismul duse la extrem de către puterea sovietică, ceea ce accentuează latura satirică a romanului.

Am mai observat că în romanul bulgakovian sunt prezente trăsăturile specifice mitului faustic, mai precis: 1. dorința de a atinge un țel ce depășește posibilitățile individuale ale omului profan, țel reprezentat de dorința Margaretei de a trăi alături de Maestru; 2. conjunctura religioasă care îi permite omului să intre în contact cu supranaturalul (în timpul Noptii Walpurgice este nevoie de o tânără numită Margareta pentru a conduce balul Infernal al diavolului); 3. conjunctura socio-istorică, prezentată de gravele derapaje morale ale societății moscovite din timpul regimului sovietic; 4. renașterea fizică și spirituală prin intermediul magiei (scena utilizării cremei magice ce îi conferă Margaretei puterile unei vrăjitoare); 5. salvarea de

la penitență prin mila Divinității, care îi compătimentește pe cei doi și îi scutește de suferință, lăsându-i într-o stare intermediară, urmând ca păcatele să fie rejudecate în Ziua de Apoi.

După cum se observă din analiza celor două romane, mitul faustic suportă metamorfoze semnificative, păstrând totuși un algoritm comun de distribuire a semnificațiilor, rezultat din formula sa originală, algoritm pe care l-am identificat în compoziția fiecărui roman. Preocuparea lumii moderne pentru mituri în general și pentru mitul lui Faust în particular demonstrează importanța înțelegerii de către ființa umană a propriilor limite.

Bibliografie

- Bulgakov, M., *Maestrul și Margareta*, traducere de Antoaneta Olteanu, Editura Corint, București, 2015
- Dinu, Camelia, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, București, Editura Universității din București, 2011
- Eliade, M., *Myth and Reality*, Harper & Row, New York, 1963
- Eliade, M., *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 2013
- Goethe, J. W., *Faust: o tragedie*, traducere de Mihai Nemeș, Editura Paralela 45, Pitești, 2011
- Hawkes, D., *The Faust Myth Religion and the Rise of Representation*, Palgrave Macmillan, New York, 2007
- Kelly, C., *Russian Literature. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2001
- Watanabe-O'Kelly, H., *The Cambridge History of German Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008
- Watt, I., *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
- Vianu, T., *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1963

NIHILISM ȘI RELATIVISMUL MORAL ÎN *CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ*, DE F.M. DOSTOIEVSKI

Andreea BĂJENARU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, rusă-franceză

L'article suivant représente une analyse qui traite du thème du nihilisme et du relativisme moral que le roman *Crime et châtiment* reflète dans les relations entre les personnages, c'est-à-dire dans leur dialogues idéologiques. Il s'agit du conflit d'idées entre le héros du roman, Rodion Raskolnikov, et Svidrigailov, le personnage le plus „sombre” de l'ouvrage. On analysera d'une manière comparative les destins des deux actants en rapport avec l'idéologie nihiliste et on présentera les ressemblances et les différences entre eux, mettant l'accent sur la différence majeure qui les sépare et qui fait qu'ils prennent des voies opposées.

Mots-clés: nihilisme, relativisme moral, la théorie du surhomme, liberté

Unul dintre termenii definatorii pentru gândirea și starea de fapt a secolului al XX-lea este nihilismul. În Rusia, el a prins contur începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea datorită scriitorului I.S. Turgheniev care, în romanul *Părinți și copii*, apărut în 1862, prezintă dialogul conflictual între generația „părinților” – nobilii cu vederi conservatoare ai anilor '40 – și generația „copiilor” – tinerii cu idei progresiste și revoluționare ai anilor '60. Personajul reprezentativ al noii generații este tânărul Bazarov, care promovează un anumit mod de gândire, numit „nihilism”, de către prietenul și discipolul său, Arkadi Kirsanov. Acesta din urmă declamă că nihilistul este „un om pentru care nicio autoritate nu constituie obiect de închinăciune, un om ce nu ia ca postulat niciun principiu, indiferent de trecerea pe care

o are acesta în rândul celorlalți”¹. Cu alte cuvinte, nihilistul este acea persoană care își propune să nu creadă în nimic și, prin urmare, să nege în diferite moduri, uneori chiar cu înverșunare, credințele religioase, regulile sociale, valorile artistice sau științifice pe care ceilalți le respectă. Este vorba deci despre o viziune asupra lumii și un mod de viață ce au la bază negarea.

Tendința de negare este, după cum afirmă Franco Volpi în lucrarea *Nihilismul*, un fenomen aproape omniprezent în istorie, deoarece „nimicul a însoțit și preocupat dintotdeauna reflecția filosofică” și fiindcă spiritul uman este unul „care mereu neagă”², însă chestiunea nihilismului nu a fost abordată niciodată cu atât de multă atenție, uneori obsesivă, ca în epoca modernă, adică începând din secolul al XVIII-lea. Denumit în spațiul culturii franceze și „Secolul Luminilor”, veacul al XVIII-lea pune bazele gândirii nihiliste, mai întâi la nivel teoretic, prin anticlericalismul, scepticismul, deismul și ateismul fondatorilor *Enciclopediei* (Diderot, d’Alembert, d’Holbach), iar ulterior, în mod extremist-anarhic, prin Revoluția franceză. Spiritul nihilist s-a manifestat în secolul al XVIII-lea împotriva valorilor religioase și împotriva monarhiei, iar după ce acestea au fost detronate, în locul lor s-a impus știința, pentru care în secolul al XIX-lea s-a creat un adevărat cult numit scientism.

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, încrederea în știință începe să se diminueze și treptat se instaurează un sentiment de angoasă, creat în special de criza valorilor și credințelor. Antichitatea și evul mediu s-au sprijinit îndeosebi pe credința într-o instanță (sau mai multe) transcendentă, în Dumnezeu; odată răsturnată această credință, modernitatea impune ca nouă „religie” știința, iar când și acest pilon al civilizației începe să se clatine, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se creează cadrul propice pentru ca nihilismul, „cel mai

¹ I.S. Turgheniev, *Părinți și copii*, traducere de Mircea Lutic, București, Editura Litera, 2016, p. 44.

² Franco Volpi, *Nihilismul*, traducere de Teodora Pavel, Iași, Institutul European, 2014, p. 15-16.

neliniștit dintre toți oaspeții”¹, să capete amploare. Din acest moment, devine valabilă descrierea făcută de Friedrich Nietzsche timpurilor lui și posteriorității:

[...] la iveală iese din ce în ce mai mult vidul și sărăcia valorilor; mișcarea este de neoprit – chiar dacă s-a încercat oprirea ei cu toate mijloacele. La sfârșit omul îndrăznește o critică a valorilor în general; le *recunoaște* originea; *cunoaște* destul pentru a nu mai crede în nicio valoare; iată noul *pathos*, noul freamăt... ceea ce povestesc este istoria următoarelor două secole...²

Accentele profetice din textul citat și adevărul acestuia, sesizabil unei priviri atente asupra realității secolului al XX-lea și a contemporaneității, justifică o dată în plus situarea filosofului german printre scriitorii vizionari din istoria gândirii și literaturii. Totuși, profețiile lui Nietzsche au fost precedate de cele ale unui alt scriitor vizionar, F.M. Dostoievski (1821-1881), care a avut o influență considerabilă asupra lui Nietzsche³ și a cărui operă a atins apogeul tocmai în epoca emergenței nihilismului, cu toate formele sale mai mult sau mai puțin anarhice. Prin spiritul profund și talentul literar cu care este înzestrat, Dostoievski surprinde, în plin avânt al nihilismului, esența acestui mod de gândire, sub influența căruia s-a aflat el însuși o perioadă. În acest sens, Jacques Catteau afirmă:

Dacă Dostoievski a combătut cu atâta violență nihilismul, dacă i-a surprins profunzimile, este tocmai fiindcă a cunoscut prea bine ce este nihilismul. L-a trăit la nivel politic și personal, l-a dezvăluit în însăși natura umană, nu a încetat să-l provoace prin eroii săi revoltați și i-a împins logica la extrem, până la limita libertății și a raportării la divinitate.⁴

¹ *Ibidem*, p. 12.

² Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, apud Franco Volpi, *op. cit.*, p. 12.

³ Conform uneia dintre mărturiile filosofului german, „Dostoievski reprezintă una dintre cele mai fericite descoperiri din viața mea.” (cf. Friedrich Nietzsche, *Werke*, Leipzig, 1895, p. 157).

⁴ Jacques Catteau, *Despre spiritul nihilist la Dostoievski*, în *La Revue Russe*, Paris, 1996, p. 23, https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_1996_num_10_1_1905, 28.07. 2018.

Considerând că noile idei sunt periculoase pentru soarta Rusiei și a întregii omeniri în general, Dostoievski semnaleză acest pericol, intuind și urmările lui, în unele dintre romanele sale „ideologice”¹ (*Crimă și pedeapsă*, *Demonii*, *Frații Karamazov*).

În lucrarea de față, ne-am propus drept scop analiza temei nihilismului și a unei teme subsumate, relativismul moral, în romanul *Crimă și pedeapsă*, pe baza comparației între două personaje marcate de ideile nihiliste, și anume Rodion Raskolnikov și Arkadi Svidrigailov. Am urmărit în ce măsură clasificarea generală de tip „activ/ pasiv”² a nihilismului corespunde celor două personaje. De asemenea, prin analiza comparativă am încercat să identificăm trăsăturile delimitatoare dintre eroi, având în vedere că, în ciuda asemănărilor pe baza cărora Svidrigailov este considerat dublul lui Raskolnikov, dintr-un anumit punct destinele lor se bifurcă, urmând căi opuse.

În ceea ce privește relativismul moral, el derivă din viziunea nihilistă asupra lumii și postulează ideea că, într-o lume în care omul l-a ucis pe Dumnezeu – așa cum va afirma mai târziu Nietzsche în lucrarea *Știința voioasă* (1882) –, în care au fost abolite cauza și scopul existenței umane, în care valorile tradiționale au devenit îndoielnice, omul are libertatea deplină de a acționa. Nihilismul înlocuiește opoziția valorică „moralitate-imoralitate” cu aceea de „amoralitate”, prin care înțelege tocmai libertatea absolută. În romanul *Crimă și pedeapsă*, libertatea reprezintă și ea o problemă inevitabilă, abordată prin întrebarea dacă într-adevăr omul dispune în mod necondiționat de voința sa. Astfel, conceptele-cheie care

¹ Termenul a fost propus de filologul sovietic B.M. Engelhardt (1887-1942).

² Clasificarea se regăsește și în lucrarea lui Seraphim Rose, *Nihilism: The Root of the Revolution of the Modern Age* (scrisă în jurul anului 1960 și publicată în 1994). În sens larg, nihilismul activ este un fel de umanism sau existențialism ce îndeamnă implicarea în societate și trăirea vieții în ciuda absurdului existenței, iar nihilismul pasiv se caracterizează prin resemnare și trăirea vieții în mod inert.

structurează analiza comparativă a personajelor Raskolnikov și Svidrigailov sunt nihilismul, relativismul moral și libertatea.

Publicat în 1866, *Crimă și pedeapsă* este primul roman „ideologic” în care Dostoievski ilustrează cauza și consecințele teoriilor nihiliste apărute în vremea sa, cu intenția de a dezvălui pericolul acestora și de a le combate. Scenariul narativ de care se servește are în prim-plan destinul lui Raskolnikov, un tânăr student acaparât de idei nihiliste, în numele cărora comite o crimă, iar ulterior, printr-un îndelungat și sinuos proces al conștiinței, se debarasează de aceste idei. Firul destinului său se va încrucișa cu cel al personajului Svidrigailov, cuprins plenar de spiritul negării. Modul în care Dostoievski își construiește personajele, implicate în numeroase polemici, demonstrează „modernitatea viziunii dostoievskiene, nu la modul programatic, dogmatic, ci în sensul orientării discursului către sfera afectivității, ca reflectare a frământărilor, obsesiilor și tulburărilor nicidecum perimate cu care se confruntă personajele sale remarcabile”¹.

În personalitatea lui Raskolnikov, ideile nihiliste alternează cu învățăturile de morală creștină primite în copilărie, fapt ce reprezintă unul dintre factorii care dezvoltă conflictul interior al personajului, dar și un resort în renașterea spirituală a personajului în finalul romanului. În centrul noilor sale idei se află aceea a depășirii condiției umane prin crimă. Teoria sa rezidă în faptul că există două categorii de oameni, obișnuiți și excepționali; primii trebuie să se supună legilor sociale și morale, iar cei din urmă pot să depășească Binele și Răul, în virtutea unei fatalități care îi cheamă să salveze umanitatea, indiferent de cum se realizează această salvare. Pentru a-și justifica crima pe care intenționează să o comită, Raskolnikov îl ia drept prototip al omului excepțional pe împăratul Napoleon, argumentând în sinea lui că acest conducător a putut să comită nenumărate

¹ Camelia Dinu, *Prefață* la volumul *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, p. 8.

crime pentru binele omenirii, și a comis răul depășind morala comună, fără muștrări de conștiință.

Totodată, în virtutea spiritului său umanist și justițiar, dar iluzionat de ispita puterii, Raskolnikov se amăgește cu binele pe care l-ar putea face multora dintr-un rău pricinuit unei ființe, iar ținta lui devine o bătrână cămătăreasă, ființă nu doar „obișnuită”, ci și „inutilă”, chiar „dăunătoare” societății, după cum socotește viitorul ucigaș. Sub pretextul unei filantropii cazuistice („un singur rău pentru o sută de fapte bune”¹) Raskolnikov vrea de fapt să verifice cărei categorii de oameni îi aparține și presupune că, după ce va săvârși crima, își va depăși condiția umană. Aceste gânduri sunt clar dezvăluite în episodul „mărturisirii” protagonistului, în partea a cincea a romanului:

Nu pentru a veni în ajutorul mamei am ucis și nici pentru a dedica binelui umanității puterea și banii pe care i-aș fi obținut; nu, nu, am ucis pur și simplu, am ucis pentru a ucide, am ucis numai pentru mine! [...] Nu gândul la bani m-a împins să ucid... Nu atât de bani aveam eu nevoie, cât de altceva [...] Trebuia să aflu, și asta imediat, dacă eram un păduche, ca toți ceilalți, ori un om în toată puterea cuvântului? Dacă eram în stare sau nu să trec pragul, să mă aplec și să ridic puterea.²

Sub raportul dorinței de a obține puterea prin depășirea moralei, eroul romanului *Crimă și pedeapsă* prefigurează teoria supraomului formulată de Nietzsche.

Odată comisă crima, începe un adevărat supliciu al conștiinței, care îl duce pe protagonist până în pragul disperării și alienării, și tocmai acest proces al conștiinței constituie dovada caracterului iluzoriu al teoriei sale, adică dovada că depășirea Binelui și a Răului, în alți termeni transformarea într-un dumnezeu, este de fapt o amăgire luciferică. Eșecul planului lui Raskolnikov este anticipat încă din primele pagini ale romanului, unde sunt ilustrate, prin intermediul monologului interior, șovăiala și teama de a acționa:

¹ F.M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, traducere de Ion Covaci, București, Corint, 2014, p. 529.

² *Ibidem*, p. 454.

Ce coc în minte și ce nimicuri mă oripilează! [...] Și eu prea bat câmpii. De aceea nici nu fac nimic, pentru că bat câmpii. De fapt, e valabil și de-a-ndoaselea: bat câmpii pentru că nu fac nimic. [...] De ce m-am pornit *într-acolo*? Sunt eu capabil de *lucrul ăsta*? E asta ceva serios?¹

Auto-chestionarea ironică pe marginea puterii, a capacității de a acționa, de a comite un act de emancipare a voinței, predomină în discursul protagonistului până în momentul săvârșirii crimei, iar scepticismul și îndoiala sunt prezente până spre finalul romanului, când Raskolnikov abordează o altă întrebare, a capacității de supunere a voinței, de ispășire a pedepsei prin închisoare și căință: „Aș fi curios să știu dacă în cei cinsprezece-douăzeci de ani de ocnă ce vor urma, sufletul meu se va smeri într-atât, încât să scâncesc umil în fața oamenilor, recunoscându-mă, când trebuie și când nu trebuie, tâlhar?”². Din acest tip de reflecții reiese caracterul oscilatoriu al tânărului, o trăsătură care face din Raskolnikov un personaj în continuă schimbare, așadar un personaj rotund, în terminologia lui M. Forster.

Spre deosebire de tânărul student revoluționar preocupat de abstracțiuni și ipoteze, Svidrigailov, a cărui vârstă (50 de ani) presupune și „experiență de viață”, nu este un adept al nihilismului programatic, teoretic, ci al unui nihilism foarte concret și cinic. Pe baza lui, Svidrigailov desființează samavolnic morala și își caută doar propria satisfacție, negând totul nu prin vreun sistem complex de gândire, ci prin însăși trăirea excesivă într-o orgie a simțurilor. Discursul lui e impregnat de ipocrizie, majoritatea replicilor sale simulând o „inocență morală” și fiind rostite pe un ton batjocoritor: „La o adică, ce crimă am săvârșit?”³; „Sunt, oare, un monstru, ori o victimă? Dar dacă sunt o victimă?”⁴; „Am cugetul într-un totu curat [...], n-am nici în

¹ *Ibidem*, p. 16.

² *Ibidem*, p. 560.

³ *Ibidem*, p. 305.

⁴ *Ibidem*, p. 306.

clin, nici în mânecă”¹. Atitudinea sa nihilistă este urmarea nu a unor reflecții profunde, întortocheate, ci a unor experiențe banale sau meschine, pe baza cărora expune în mod parodic o concluzie: „Dincolo de bătură, mai e ceva? Nu e nimic – am încercat și certific!”².

Intensitatea „confruntării” ideologice dintre Raskolnikov și Svidrigailov este invers proporțională cu durata scurtă a acesteia: deși Svidrigailov intră în scenă tocmai la sfârșitul celei de-a treia părți a romanului (alcătuit din șase părți și epilog), prin caracterul său cameleonic și prin stilul de a vorbi, exercită asupra tânărului student o influență aproape halucinantă și devine pentru acesta o obsesie, mai ales din pricina aluziilor la o asemănare între ei, pe care Svidrigailov le face, pe un ton voit misterios:

- Spuneam eu că avem ceva în comun!
- N-ai spus niciodată așa ceva! Strigă Raskolnikov iritat.
- N-am spus?
- Nu.
- Puteam să jur că am spus. Adineauri, când am intrat și te-am văzut cum stai cu ochii închiși, prefăcându-te că dormi, mi-am zis: „Ăsta e!”
- Cum adică, „ăsta e!”? Despre ce naiba vorbești? se burzului Raskolnikov.³

Discuțiile lor sunt expeditivă, cu gânduri și idei exprimate mai mult prin implicații rostite ironic, sarcastic (de către Svidrigailov) și cu răspunsuri încărcate de ură, dar și de teamă (din partea lui Raskolnikov). Atitudinea celui din urmă se explică prin aceea că indiferența și cinismul lui Svidrigailov le observă, într-un stadiu incipient, la el însuși. De aceea, din teama de a nu deveni ceea ce este Svidrigailov, Raskolnikov fuge de acesta, fiind însă permanent urmărit de scurtele lor convorbiri și încercând să hotărască dacă trebuie să-l înfrunte definitiv, printr-un dialog deschis, fără ocolișuri. Această ultimă confruntare nu se mai produce, deoarece Svidrigailov se sinucide. Vestea

¹ *Ibidem*, p. 306-307.

² *Ibidem*, p. 310.

³ *Ibidem*, p. 312.

morții „inamicului” este tulburătoare pentru erou, mai ales fiindcă ea survine tocmai în momentul decisiv, când acesta merge să-și recunoască crima în fața autorităților, și îi clatină hotărârea. Preț de câteva clipe, Raskolnikov oscilează între auto-denumțare (care ar putea pune capăt, măcar la nivel social, răului născut din teoria sa) și ascunderea crimei comise (care ar putea continua să-i macine conștiința, ducându-l la un gest la fel de radical precum cel al lui Svidrigailov), însă, în cele din urmă, alege calea ispășirii pedepsei. Ceea ce au în comun cele două personaje este tendința de negare, de încălcare a normelor sau, în mod concret, cutezanța de a-și aroga dreptul de a ucide. Dar din acest punct se produce și separarea lor: Raskolnikov comite crima și, prin lupta cu suferința morală trăită în urma acesteia, reușește să răscumpere greșeala, însă Svidrigailov acceptă cu nonșalanță eticheta de criminal.

Degradarea personalității lui Svidrigailov până la autoanulare prin sinucidere se explică prin aceea că își pierde încrederea în sine și în ceilalți, raportându-se la el însuși cu ironie flagelantă, nerespectându-se și nerespectând pe nimeni. Eliminând din conștiință orice tresărire în fața Binelui sau a Răului, în funcție de situație, Svidrigailov ajunge în stadiul de a nu mai simți, de a fi indiferent față de sine și față de ceilalți, astfel că nici binele nu-l sensibilizează (dimpotrivă, atunci când chiar el îl face, simte doar o satisfacție orgolioasă), nici frumosul nu-l surprinde („Contempli un răsărit de soare în golf la Neapole, marea – marea! – și ți se urăște”¹), nici răul nu-l cutremură (ceea ce îl transformă într-un personaj respingător, mai ales în pasajele în care sunt descrise actele sale odioase, pe care și le amintește cu detașare și superficialitate).

În strânsă legătură cu relativismul moral, se află indiferentismul, care este o consecință a acestuia și care, în credința creștină – confesiune cu care Dostoievski s-a identificat – dăunează cel mai mult sufletului omului care se complăce în această stare. O asemenea persoană nu va

¹ *Ibidem*, p. 310.

acorda atenție nici sinelui, nici societății, rămânând suspendată într-un vid al sentimentelor. Situația este ilustrată în romanul lui Dostoievski prin destinul lui Svidrigailov, care preferă să privească „de pe margine”, într-o stare de comoditate imperturbabilă, de nepăsare față de ceea ce se întâmplă în societate, cu atât mai puțin în adâncul ființei lui. În acest sens, Svidrigailov declară cu o seriozitate atipică lui: „De la o vreme înapoi, parcă nu mă prea interesează nimic, zău [...]. Mai cu seamă acum, am mintea pustie și viața pustie... Nu fac, literalmente, nimic [...]. Mi s-a urât cu toate...”¹. El tolerează orice nu îi deranjează confortul din care nu vrea să fie clintit sub nicio formă, fiind mulțumit, prea mulțumit cu sine însuși.

Așadar, sub raportul terminologiei mai sus amintite, Svidrigailov este un personaj „plat”, egal cu sine pe tot parcursul romanului (doar sinuciderea marchează o mișcare, dar și aceasta involutivă moral), pe când Raskolnikov este un personaj „rotund”, care va evolua încontinuu. Acesta din urmă nu se află complet sub amenințarea neutralității, pentru că însăși lupta cu îndoielile în privința dobândirii puterii de a regreta crima comisă (regretul sincer din final fiind gestul care marchează renașterea spirituală) este o dovadă a șansei de schimbare. Prin firea sa impulsivă și mândră, Raskolnikov manifestă inițial voința de a schimba societatea, pornind din exterior. Eroarea lui constă în faptul că, prin calcule raționaliste, a ajuns la concluzia că schimbarea se va produce prin eliminarea din societate a „ființelor inutile și dăunătoare”. În final însă, Raskolnikov înțelege că schimbarea societății se produce pornind de la transformarea propriei persoane, de la acțiunea asupra sinelui sau, în alți termeni, de la jertfirea de sine.

Din perspectiva clasificării nihilismului în activ și pasiv, se poate spune că, deși Raskolnikov reprezintă până la un punct nihilismul activ, nihilist pe deplin este doar Svidrigailov. Acesta din urmă este un nihilist consecvent, îndeosebi pasiv, nu pentru că ar clama o asemenea etichetă

¹ *Ibidem*, p. 308.

sau pentru că ar căuta să-și expună vreun crez, ci tocmai pentru că nu face acest lucru, promovând, prin felul său de a fi, spiritul negării. Considerăm că nihilismul pasiv, descris ironic și critic de scriitorul rus occidentalist A.I. Herzen drept „transformarea faptelor și ideilor în *nimic*, în scepticism steril, în trufașul stat cu mâinile în sân, în disperarea care duce la inacțiune”¹, poate antrena mult mai rapid dezumanizarea și sfârșitul tragic, cum se întâmplă cu Svidrigailov.

În concluzie, diferența „salvatoare” dintre Raskolnikov și Svidrigailov este identificabilă la nivelul gradului de înrădăcinare în conștiința lor a nihilismului și a ideii relativismului moral, ca pretext pentru o libertate fără limite. Raskolnikov înțelege că, paradoxal, libertatea se obține nu prin sfidarea legii, ci prin respectarea ei cu demnitate și discernământ, în timp ce pentru Svidrigailov ideea de libertate se confundă cu libertinajul. Motivul care l-a deturnat pe Raskolnikov de la sinucidere, act ce ar fi anulat posibilitatea renașterii spirituale, a fost acela că, în adâncul ființei sale, se păstrase o urmă de iubire, de credință și de speranță, precum și spiritul activ și justițiar, predispus la abnegație. În opoziție, Svidrigailov se complăce în autosuficiență și egoism, iar sinuciderea pare a fi cel mai comod mijloc de a scăpa de plictiseală și responsabilitate. Acesta reprezintă dublul lui Raskolnikov, în sensul că în persoana lui este materializat destinul pe care și tânărul l-ar fi avut dacă și-ar fi dus ideile până la capăt, dacă s-ar fi afundat și el, după crimă, în indiferentism.

¹ A.I. Herzen, *Către un vechi tovarăș*, apud Franco Volpi, *op. cit.*, p. 68.

Bibliografie

- Catteau, Jacques, *Despre spiritul nihilist la Dostoievski*, în *La Revue Russe*, Paris, 1996, https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_1996_num_10_1_1905
- Dinu, Camelia, *Prefață* la volumul *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, p. 5-8
- Dostoievski, F.M., *Crimă și pedeapsă*, traducere de Ion Covaci, București, Corint, 2014
- Turgheniev, I.S., *Părinți și copii*, traducere de Mircea Lutic, București, Editura Litera, 2016
- Volpi, Franco, *Nihilismul*, traducere de Teodora Pavel, Iași, Institutul European, 2014

PROBLEMA LIBERTĂȚII LA MAX STIRNER ȘI DOSTOIEVSKI

Maria-Cătălina CAIMEANU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, rusă-hindi

Ideea libertății se găsea în centrul atenției multor filosofi și scriitori de-a lungul timpului, deoarece ideea libertății – este un termen disputat, care poate fi perceput în diferite moduri în funcție de cultură, valori, religie și oameni diferiți. Al șapteszecilea veac este caracterizat de importante schimbări culturale, care au împins literatura către noi limite. În această perioadă termenul libertății dobândește noi forme. Scriitorii F.M. Dostoievski și Max Stirner au prezentat gândurile lor despre libertate în lucrări precum „Înregistrări din subterană” și „Un singur și singurul”. Articolul nostru se concentrează asupra analizei ideii libertății, comparând două linii diferite – spiritualitate și pragmatism.

Cuvinte cheie: libertate, spiritualitate, pragmatism, Dostoievski, Stirner

„Omul este o enigmă. El trebuie dezlegat și, chiar dacă ai consacra o viață întreagă să-l dezlegi, să nu poți să ai pierdut vremea fără rost. Eu mă ocup de această enigmă, deoarece vreau să fiu om. A studia viața și oamenii este principalul meu țel și singura mea preocupare. Omul are o asemenea preferință pentru sisteme și deducții abstracte, încât e capabil să distorsioneze intenționat adevărul, să neghe evidența propriilor simțuri doar ca să-și justifice logica.”

(F.M. Dostoievski, *Omul din subterană*)¹

F.M. Dostoievski (1821-1881), prozator celebru, a avut un impact notabil asupra realismului rus, aducând o notă specifică, prin proza sa cu conținut mistic și filosofic. A fost

¹ F.M. Dostoievski, *Omul din subterană*, <http://www.cafegradiva.ro/2013/12/omul-din-subterana.html>, 09.12.2018.

un gânditor și un dialectician remarcabil care, prin intermediul personajelor sale, a dezvoltat idei legate de libertate, destinul omului și al lumii, relația omului cu divinitatea.

Cele două texte alese pentru analiză în prezentul studiu, unul de filosofie și celălalt de ficțiune (*Unicul și proprietatea sa*, de Max Stirner și *Însemnări din subterană*, de Dostoievski), au fost scrise la 20 de ani distanță (1844, respectiv 1864) și au ca temă centrală libertatea. Am ales să analizăm în tandem concepțiile despre libertate ale celor doi gânditori, dat fiind că esența concepției lor este antitetică prin raportare la creștinism și la moralitatea tradițională. Impulsul analizei l-a constituit concepția despre libertate care transpare în opera lui Dostoievski. În proza acestuia de după exilul în Siberia, un loc central este ocupat de motivul subteranei și al omului din subterană. Exegeții consideră că textul *Însemnări din subterană* (1864) a stat la baza creațiilor dostoievskiene de anvergură, precum *Crimă și pedeapsă* (1866) și *Frații Karamazov* (1879-1880).

Micro-romanul lui Dostoievski, *Însemnări din subterană*, este structurat în două părți principale, *Subterana* și *Pornind de la lapoviță*. În centrul narațiunii se află un individ de 40 de ani, plin de angostări și contradicții, care trăiește în Sankt-Petersburg. Prima parte a romanului prezintă confesiunile directe ale acestui anonim, care în aparență întrunește caracteristicile unui anti-erou. De altfel, structural, acest personaj emblematic dostoievskian este anticipat de personaje din romanele de tinerețe ale lui Dostoievski, (Makar Devuşkin, din *Oameni sărmani* și Goliadkin, din *Dublul*), după cum arată Camelia Dinu:

Toate elementele artistice sunt orientate către divulgarea inferiorității morale care va da naștere „omului din subterană” dostoievskian, dezvoltat ulterior în *Însemnări din subterană* și, corolar, în *Frații Karamazov*. Devuşkin este încă o palidă intuiție a acestui prototip, dar Goliadkin se situează mult mai aproape de el, prin egocentrismul dus la cinism¹.

¹ Camelia Dinu, *Prefață* la volumul *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, p. 8.

Expunerea abisurilor conștiinței paradoxalului individ din „subterană” este premergătoare pentru a doua parte a romanului, ce reprezintă o rememorare a evenimentelor marcante din tinerețea sa. Subterana dostoievskiană desemnează libertatea minții fără cenzură, locul în care imaginația, gândurile imorale și distrugătoare circulă în voie. Este locul lipsit de convenții în care oamenii sunt liberi în alienarea lor, fără a fi nevoiți să participe la jocul cu măști impus de societate și este locul în care totul este permis. După cum spuneam, în ansamblul personajelor dostoievskiene există unul specific subteran, „infernă”, tipul mizantropului, o personalitate contradictorie, ce reprezintă punctul de plecare al analizei în prezenta lucrare. Personaj complex, realizat cu ajutorul tehnicii echivocului, el reflectă o parte importantă a filosofiei lui Dostoievski, strâns legată de relația între Dumnezeu-om și omul Dumnezeu, în termenii lui Nikolai Berdiaev¹. Profunzimea acestei relații constă tocmai în faptul că Dostoievski crede în capacitatea de renaștere spirituală a omului și în faptul că o parte din Dumnezeu se găsește în fiecare om. Berdiaev definește însemnătatea omului în creația lui Dostoievski, afirmând: „Omul este un microcosmos, centrul existenței, soarele în centrul căruia se învârt toate”².

După cum am arătat în descrierea conceptului de subterană, o temă corelată este tema libertății. De obicei, în creațiile dostoievskiene, prin intermediul personajelor, se delimitează două căi spre libertate: liberul arbitru și libertatea prin mântuire. Liberul arbitru transpare în pragmatismul uman care înseamnă a alege între Bine și Rău, având conștiința Binelui și a Răului. În acest context, pragmatismul se referă la capacitatea individului de a acționa în favoarea sau în detrimentul propriei persoane pe o perioadă delimitată de timp, într-un anumit context. Pentru a putea atinge libertatea prin mântuire, omul trebuie să se purifice prin suferință. În completarea și explicarea acestei idei dostoievskiene vine tot Berdiaev, notând: „Viața spirituală îi este returnată, dar din adânc, din interior, prin

¹ Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, traducere de Radu Parpauță, Iași, Institutul European, 1992, p. 48-52.

² *Ibidem*, p. 24.

întuneric, prin purgatoriu și infern”¹. Astfel, în concepția lui Berdiaev, filosofia lui Dostoievski este strâns legată de problematica religioasă, în care Dumnezeu și credința în El conferă individului siguranța existenței vieții după moarte, cheia spre eliberarea spiritului și a existenței în veșnicie. Berdiaev avansează ideea că, fără Rău, salvarea prin credință, cu ajutorul divinității, nu ar mai fi existat: „Dostoievski demonstrează existența lui Dumnezeu prin intermediul libertății spiritului uman. Cei care neagă libertatea spiritului, neagă și pe Dumnezeu, și invers”².

Johann Kaspar Schmidt (1806-1856), cunoscut ca Max Stirner, filosof german, a fost unul dintre susținătorii *avant la lettre* ai nihilismului, existențialismului, teoriei psihanalizei și anarhismului individualist, anticipând prin concepțiile sale unele direcții ale postmodernismului. Lucrarea monumentală a lui Stirner este *Unicul și proprietatea sa*, în care sunt anticipate multe dintre concepțiile de bază ale direcțiilor menționate anterior. Acest tratat filosofic pe o parte aduce critici creștinismului, naționalismului și moralității tradiționale, iar pe de altă parte liberalismului, umanismului și utilitarismului, invocând egoismul uman ca element central ale vieții celor care aspiră la libertatea absolută. Această lucrare a lui Stirner în care mișcarea socială reprezintă un punct important al tezei, a atras atenția lui Marx și Engels.

În viziunea lui Stirner, nihilismul individualist este un mecanism indispensabil al libertății. Pentru el, cel mai veridic tip de credință este cel care înalță omul și care îi conferă libertate absolută. Acest tip de credință nu se referă decât la credința în sine și la puterea propriei persoane, în a cărei responsabilitate se află libertatea („Sunt independent față de ceea ce am exclus, dependent de ceea ce se află în controlul meu. Sunt al meu întotdeauna și în orice împrejurare, dacă știu cum să îmi păstrez autenticitatea, fără să o pierd în mulțumirea altora”³). Stirner exclude credința într-o religie sau în existența unui Dumnezeu, argumentând că o persoană nu va putea fi niciodată liberă, atâta timp cât se conformează unor conduite, mai ales de natură religioasă. El

¹ *Ibidem*, p. 31.

² *Ibidem*, p. 56.

³ *Ibidem*, p. 143.

plasează individul ca entitate pe un pedestal, făcându-l responsabil pentru propria-i viață și pentru propriu-i destin. Omul trebuie să fie decidentul propriei vieți, în așa fel încât modul în care trăiește să-i aducă foloase, atât materiale, cât și spirituale („Așadar, întoarceți-vă către voi mai degrabă decât către Dumnezeu sau idoli. Scoateți la iveală ce este în voi, scoateți la lumină puterea, revelați-vă”¹). Filosofia lui Stirner îi conferă înțâietate omului obișnuit și îl îndeamnă să se accepte cu totul, indiferent de defecte. Stirner alege să îmbrățișeze ceea ce credea și religia consideră ca fiind un păcat, adică egoismul. Susține faptul că ego-ul îl așază pe om pe cea mai înaltă treaptă a vieții și că doar cu ajutorul acestuia va putea menține ceea ce îl definește și, mai presus de orice, libertatea („Nu căutați libertatea care vă îndepărtează de voi înșivă prin autonegare, ci căutați-vă pe voi, deveniți egoiști, deveniți fiecare dintre voi un ego atotputernic”²).

În argumentațiile sale, Stirner apreciază că libertatea trebuie să existe atât în aparență, cât și în esență, iar omul trebuie să fie liber trupește și sufletește, căci spiritul este cel care tânjește după absolut („Nu cumva spiritul este însetat de libertate? – Nu doar spiritul, dar și trupul este însetat în fiecare ora!”³). Pentru a putea înțelege mai bine temeiul filosofic din spatele conceptului de libertate, este relevantă și următoarea afirmație a filosofului german:

Ideile abstracte, idealurile, toate sunt himere, singura certitudine este omul concret, nu mijloc, ci scop suprem, realitate existențială unică, lipsită de vreo menire în afara ei însăși. Nu există decât Eul original, unic, ireversibil, ireductibil, liber de orice servitute, superior tuturor valorilor până acum considerate universale. De ce am sluji omenirea, patria, dumnezeirea, adevărul sau binele, când cu toții se slujesc doar

¹ *Ibidem*, p. 146.

² *Ibidem*, p. 149.

³ Max Stirner, *Единственный и его собственность*, Harkov, Osnova, 1994, p. 144, apud A.V. Komkov, *Диалог о свободе личности: Ф.М. Достоевский и М. Штирнер (на материале повести «Записки из подполья»)*, *Ural'skii Filologicheskii Vestnik*, 6/ 2012, p. 109, <https://cyberlinka.ru/article/v/dialog-o-svobode-lichnosti-f-m-dostoevskiy-i-m-shtirner-na-materiale-povesti-zapiski-iz-podpolya>, 23.07.2018.

pe ei înșiși? Decât să fim la cheremul altor egoiști, nu e mai firesc să fim egoiști noi înșine?¹

Conform lui Stirner, omul poate fi liber dacă renunță la conveniențe și, în schimb, acționează în folosul propriu: „Oamenii trebuie să devină liberi, liberi întru totul, liberi de la toate constrângerile”².

Ideea lui Stirner a fost denunțată mai târziu de către Dostoievski, care arată că pentru un om rațiunea nu reprezintă totul, atâta timp cât el este o ființă cu instincte și dorințe. Un om nu poate fi doar într-un fel sau în altul, ci este un amalgam de trăsături care îl fac unic. Acest cumul al personalității, temperamentului și caracterului exploatează mai mult sau mai puțin rațiunea, care se împletește cu trăirile interioare. „Spovedania” din primul capitol, al textului *Însemnări din subterană*, explică gândurile „omului din subterană”:

Rațiunea, domnilor, e un lucru bun, nu încapе îndoială, dar rațiunea nu-i decât rațiune și-i satisface omului numai capacitatea de a raționa, pe când vrerea este manifestarea întregii vieți, adică a întregii vieți a omului, cu tot cu rațiune și cu toată sensibilitatea la pișcături. [...] Vreau să trăiesc ca să-mi satisfac toată capacitatea mea de a trăi, nu doar ca să-mi satisfac doar capacitatea mea de a raționa, adică a douăzecea parte din toată capacitatea mea de a trăi. Ce știe rațiunea? Rațiunea nu știe decât ceea ce a apucat să afle, iar natura omenească acționează toată pe de-a-ntregul, cu tot ce e în ea, conștient și inconștient, și chiar dacă minte, totuși trăiește.³

În prima parte a *Însemnărilor din subterană*, pare că antieroul a stat atât de mult timp în „subterana” sa, încât s-a blocat la mijlocul procesului meditativ, care parcă nu mai ia sfârșit. O explicație a acestei atitudini este oferită de criticul A. Komkov: „Poate fi considerat liber eroul *Însemnărilor*? El este închis într-un cerc vicios al reflecției, instituit de către dialectică”⁴. „Subterana” anulează personalitatea „naturală” a personajului, devenind singurul

¹ Ion Ianoși, *Dostoievski „tragedia subteranei”*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 73.

² Max Stirner, *op.cit.*, p. 144.

³ Dostoievski, *op.cit.*, p. 39-40.

⁴ Komkov, *op. cit.*, p. 109.

său stil de viață. Criza existențială a naratorului-personaj este sporită de dialogul plurivoc (un permanent dialog cu sine, bazat pe argumente și contraargumente ambigue), indicator al dezechilibrului în care se află. Personajul polemizează cu sine însuși, cu propriile idei, fiind în imposibilitatea de a înclina în favoarea sau împotriva unor dogme raționale, temându-se de a nu-și pierde individualitatea („chiar dacă mă scârnăvesc și mă murdăresc singur, măcar nu sunt sclavul nimănui”¹). Monologului interior polifon (multitudinea convingerilor, gândurilor și sentimentelor conștiente, dar și subconștiente care se anulează unele pe altele), nu se apropie niciodată de o concluzie, ci creează doar zbucium și confuzie. Neomogenitatea ideilor și construirea a câte unei personalități distincte în funcție de ceea ce dictează fiecare voce interioară, separat, indică dedublarea personajului. Ca și în cazul multor alți dedublați dostoievskieni, acest statut nu este compatibil cu libertatea, deoarece implică imposibilitatea de a trăi în conformitate cu propriile valori inamovibile. Numai un om total, integru, care a acceptat lupta dintre Bine și Rău și a folosit această dispută în favoarea dezvoltării sale poate fi liber, și nu un dedublat, neputincios în găsirea echilibrului, pierdut în propria degradare.

Apelând la satira socială, omul din subterană dezvăluie adevăruri legate de artificialitatea membrilor societății din clasele superioare, orbiți de idealizarea vieții („Aș fi profitat de fiecare prilej pentru ca mai întâi să vărs o lacrimă în pocal, iar apoi să o beau pentru tot ce e frumos și sublim. Aș fi transformat atunci totul în frumos și sublim; în fleacurile cele mai dezgustătoare și indiscutabile aș fi găsit frumosul și sublimul.”²). Personajul privește cu reticență această lume a mirajelor și îi compătimentește pe cei care se învârt în aceste cercuri și își satisfac grandomania („Și oricum ați lua-o, tare-i plăcut să auzi aprecieri în secolul nostru negativist, domnilor!”³). În partea a doua a *Însemnărilor*, eroul este descris în încercarea de a se integra, deși fără succes, în cercul foștilor colegi. Din afara „subteranei”, eroul observă

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p. 123.

² *Ibidem*, p. 27.

³ *Ibidem*, p. 28.

ispita falsei libertăți și nu reușește să se adapteze unei lumi dominate de superficialitate și reguli perfide.

Stirner susține că dorința de libertate alimentează adoptarea unei atitudini ostile împotriva oricărui lucru care ar putea să întineze libertatea („Pretenția libertății trezește în noi răzvrătirea împotriva a tot ceea ce ne împiedică să fim liberi”)¹. În acest context, egoismul este conturat ca un avantaj, omul raportându-se doar la bunăstarea sa și devenind liber în amor propriu („Egoismul vă îndeamnă să vă bucurați de voi înșivă”)². La Dostoievski, imposibilitatea omului din „subterană” de a se afirma în fața unui locotenent îi adâncește frustrările, iar atitudinea de falsă determinare nu îl conduce nici spre bunăstare, nici spre libertate, ci înapoi în subterana sa („De ce neapărat tu trebuie să fii primul care se dă la o parte? [...] Pur și simplu n-o să mă feresc, o să mă ciocnesc cu el”³). Observând inechitatea socială, omul din subterană crede că poate schimba ceva numai ieșind din carapacea sa, însă nereușita contribuie la accentuarea nemulțumirii de sine. Incapabil să se conformeze regulilor societății, eroul *Însemnărilor* reușește să evadeze doar în vis, aceasta devenind singura posibilitate când se poate dezice de slăbiciunile sale și poate deveni eroul propriei existențe („Asta m-a și nenorocit, căci în mocirlă mă consolam cu gândul că în alte momente sunt erou, iar eroul, cu faptele sale, acoperea mocirla”⁴).

În romanul dostoievskian, se pune și problema erosului eliberator, când omul din subterană o întâlnește pe tânăra Liza, pe care o face să înțeleagă că a-și vinde inocența este ceva foarte grav și imoral, mai apoi insuflându-i idei creștine menite să o salveze („Dragostea e o taină dumnezeiască și trebuie ferită de toți ochii străini, orice s-ar întâmpla între cei doi. Așa e mai sfântă, mai bună”⁵). Indecizia existențială a eroului *Însemnărilor* este subliniată în relație cu Liza (ca un fel de ultimatum al libertății) care ar fi putut deveni șansa lui către o nouă viață, liberă. Cu toate acestea, protagonistul și-a amânat eliberarea sau chiar și-a anulat-o, în momentul

¹ Max Stirner, *op.cit.*, p.148.

² *Ibidem.*

³ Dostoievski, *op.cit.*, p.72.

⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁵ *Ibidem*, p. 129.

în care a încetat orice contact cu tânăra, condus fiind de gândul că eliberarea trebuie să izvorască doar din propria lui putere și inițiativă, întrucât nimic venit din exteriorul nu-i va câștiga încrederea. Treptat, încalcând, atât principiile rațiunii, cât și pe cele creștine ale iubirii, el întrunește calitățile unui „subom”.

În analiza celor două texte, am observat că Dostoievski promovează moralitatea tradițională corelată cu libertatea prin mântuire, viziune opusă ideii de eliberare prin forță, specifică lui Stirner. Astfel, există diferențe notabile între cele două concepții, iar Dostoievski pare a condamna șablonul promovat de filosoful german, considerând ca omul este o entitate individuală, nu universală și, astfel, are nevoi și aspirații diferite („ne încăpățânăm să fim oameni universali, ceea ce nu s-a pomenit încă”¹). Pe de altă parte, natura antitetică a omului din subterană îl apropie pe acesta, într-o oarecare măsură, de tipologia omului revoltat, pe care Max Stirner îl conturează în concepțiile sale existențialiste, deși perspectivele asupra libertății la cei doi autori sunt diferite în esența lor. Ideea conform căreia omul se naște purtând păcatul original este exploatată de ambii autori, care o văd ca pe o primă îngrădire a libertății: „Ne găsim a fi preschimbați de natură, născuți malefici”² (Stirner); „Suntem născuți morți, de fapt de mult nu ne mai naștem din părinți vii și asta ne place din ce în ce mai mult”³ (Dostoievski). Sufocat de mania persecuției, omul din subterană reflectează la propria-i persoană, ajungând la o concluzie similară cu una dintre ideile promovate de Stirner: „nimeni nu seamănă cu mine, iar eu nu semăn cu nimeni. Eu sunt singur, iar ei sunt *toți*”⁴. Asemenea viziunii existențialiste promovate de Stirner, paradoxalul om al subteranei a încercat să facă din sine cel mai important lucru al propriei vieți, dorind să se dezică de absolut orice i-ar fi întinat libertatea, fie că era vorba de persoane dragi, precum Liza, fie de „subterana” sa, ca alternativă ultimă: „Dar ajunge; nu mai vreau să scriu din Subterană”⁵. În final, în

¹ *Ibidem*, p. 173.

² Stirner, *op. cit.*, p. 147.

³ Dostoievski, *op.cit.*, p. 173.

⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁵ Dostoievski, *op.cit.*, p. 174.

mod ciclic, infernalul om dostoievskian ajunge să creadă că-și va găsi libertatea în același loc în care a pierdut-o, adică în subterană, și că, numai când se va împăca cu sine și se va accepta, se va elibera („De altfel, însemnările acestui paradoxalist nu se sfârșesc aici. N-a rezistat și le-a continuat”¹). Prin urmare, protagonistul s-a putut dezice de orice lucru din viața sa, dar nu de „subterană”, adică de sine însuși. Bazându-se pe concepția dostoievskiană a purificării prin suferință, Ion Ianoși susține că: „Raiul poate fi atins numai străbătând cercurile infernului, raiul nu este altceva decât iadul repudiat după ce a fost cunoscut”². Această afirmație este foarte sugestivă pentru caracterizarea întregii vieți a acestui erou al subteranei, care trebuie să suporte lecțiile infernului, pentru a avea acces la Rai.

În concluzie, cei doi autori, Dostoievski și Stirner, oferă alternative pentru problematica libertății, abordând-o cu anumite puncte tangente, care trimit către viziunea existențialistă. Calea spre libertate desemnată de credință (orice ar însemna aceasta) este principalul punct comun între cele două filosofii. Existențialismul dostoievskian plasează credința creștină pe cea mai înaltă treaptă și astfel libertatea este condiționată de prezența sau absența divină din viața unei persoane. Sufletul este nucleul încărcat simultan, atât de puterea divină, cât și de propria forță spirituală a individului, rezultată din purificarea prin suferință. Pe de altă parte, filosoful german privește absurdul ca Rău al existenței, excluzând orice predilecție de ordin religios sau spiritual. Filosofia lui Stirner îl plasează pe om ca unic salvator al sinelui, eliberarea aflându-se în mâinile fiecărui individ. Astfel, eliberarea se va realiza dinspre exterior spre interior și nu invers, ca la Dostoievski.

¹ *Ibidem.*

² Ianoși, *op. cit.*, p. 86.

Bibliografie

- Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, Iași, Editura Institutul European, 1992
- Dinu, Camelia, *Prefață* la volumul *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, p. 5-8
- Dostoievski, F.M., *Însemnări din subterană*, traducere de Emil Iordache, Iași, Polirom, 2012
- Ianoși Ion, *Dostoievski „tragedia subteranei”*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
- Komkov, A.V, *Диалог о свободе личности: Ф.М. Достоевский и М. Штирнер (на материале повести «Записки из подполья»)*, Ural'skii Filologicheskii Vestnik, 6/2012, <https://cyberlinka.ru/article/v/dialog-o-svobode-lichnosti-f-m-dostoevskiy-i-m-shtirner-na-materiale-povesti-zapiski-iz-podpolya>
- Stirner, Max, *The Ego and its Own*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995

ROLUL SOTERIOLOGIC AL CLASEI MUNCITOARE ÎN FILOSOFIA LUI V.I. LENIN ȘI REFLECTAREA ACESTUI ROL ÎN FILMUL „GREVA”, DE SERGHEI EISENSTEIN

Costin-Cristian CHIVU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, rusă-engleză

The following article focuses on the innovative nature of Leninism, understood as an ideology originating in Marxism and developed in opposition to its fundamental principles, both in itself and as reflected in the silent film “Strike”, directed by Sergei Eisenstein in 1924. Drawing on the contributions made in the field of Marxist/Communist studies by such authors as Stéphane Courtois or Antonio Gramsci, the article tries to uncover the common thread between the understanding of the role of the working class in Lenin (the working class seen as the messianic force of change) and the reflection of this understanding in Eisenstein’s debut film.

Keywords: working class, ideology, Marxism, voluntarism, alienation

În prezenta lucrare, ne propunem să identificăm caracterul inovator al ideologiei leniniste, ideologie voluntaristă, în raport și chiar opoziție cu marxismul, ideologie deterministă asupra istoriei. Totodată, ne propunem să demonstrăm prelucrarea de către V.I. Lenin, artizanul Revoluției socialiste din octombrie 1917 și primul premier al Uniunii Sovietice, a interpretării marxiste a rolului soteriologic deținut de clasa muncitoare și reflectarea, pe cât de pregnantă, pe atât de fidelă, a acestei prelucrări în filmul mut *Greva*, regizat în 1924 de Serghei Eisenstein. În prezentul demers, ne-au fost de ajutor, pentru definirea conceptelor și ideologiilor avute ca punct de plecare, contribuțiile lui Stéphane Courtois, coordonatorul *Dicționarului comunismului*, precum și volumul celebrului teoretician marxist italian Antonio Gramsci, volum consacrat

materialismului istoric. Spre deosebire de marxism, concepție comprehensivă, holistă asupra lumii, din care pretinde a fi rezultat, leninismul se prezintă, „înainte de toate”, ca „un model teoretic al revoluției din Rusia, așa cum reiese din scrierile lui Lenin dintre 1899 și 1923 [...], model ce se referă la ideologie, la organizare și la strategie”¹. Lenin înțelege să adopte, pentru teoria sa, cea mai radicală și mai pură versiune a marxismului, dezavuând „orice formă de revizionism”, „orice interpretare reformistă și democratică”², afirmând caracterul inevitabil al revoluției socialiste în Rusia și preconizând totodată „dictatura proletariatului”, sintagmă-cheie în materialismul dialectic și istoric. Totuși, dacă la Karl Marx și Friedrich Engels, revoluția și, implicit, „dictatura proletariatului” vor fi generate de dezvoltarea mijloacelor de producție, adică vor rezulta din capitalismul dezvoltat, în concepția lui Lenin, clasa muncitoare are posibilitatea și rolul de a crea ea însăși premisele demersului revoluționar. Din principal mobil al prefacerii social-economice, capitalismul, înfierat de marxism ca inuman, ruinat, putred, devine un instrument necesar în mâna proletariatului, care este capabil să mute istoria în orice direcție, prin voința sa puternică, prin hotărârea de nestrămutat și prin acțiunea propriu-zisă. Acest voluntarism istoric de fond, contramandat de către marxismul ortodox³, apare ilustrat în mod excepțional în *Greva*, primul lungmetraj din filmografia lui Serghei Eisenstein, regizat în 1924, la numai un an după victoria sovieticilor în Războiul Civil Rus, ce a consfințit existența URSS. În 1923, cineastul rus publica în revista „Lef” (Frontul de stânga) manifestul său estetic despre „montajul atracțiilor”, iar un an mai târziu a scris scenariul pentru filmul *Greva*. După cum arată Camelia Dinu,

¹ Stéphane Courtois, *Dicționarul comunismului*, Iași, Polirom, 2008, p.347.

² *Ibidem*, p.348.

³ James J. O'Rourke, *The Problem of Freedom in Marxist thought*, Boston, Reidel, 1974, p.76.

Revista LEF a susținut teoria activismului, în sensul că spiritul uman trebuia să se angajeze în acțiune pentru realizările materiale și spirituale ale societății; astfel, arta devenea o modalitate de proiectare constructivă a proceselor vieții. În concepția LEF, arta era lipsită de paseism și de spirit contemplativ.¹

„Cu tot scenariul său confuz”² (scris de Eisenstein în colaborare cu Grigori Aleksandrov, Valerian Pletniov și Ilia Kravciunovski³) ce relatează despre „un muncitor care, acuzat pe nedrept, se sinucide, eveniment ce declanșează o grevă în rândul tovarășilor săi de muncă, grevă ce este în final înăbușită în sânge de forțele polițienești ale regimului țarist”⁴, această dramă, ce reunește *in nuce* toate inovațiile stilistice ale regizorului său⁵ (inclusiv montajul de atracții) este construită „pe două planuri, diverse și comunicante: planul documentar, respectiv planul reelaborării simbolice a realității”⁶. Pelicula izbutește să se impună⁷ și să impună pe cale propagandistică o viziune triumfalist-leninistă a clasei muncitoare, organism asuprit, așa cum apare ea în operele clasicilor marxism-leninismului.

Finalmente, muncitorii înving, investiți fiind cu o forță soteriologică, mântuitoare, victoria lor ținând de domeniul necesității, istorice și logice. Regăsim în filmul regizat de Eisenstein un proiect de perspectivă pentru societatea comunistă ce urmează să elimine, după toate probabilitățile, orice rămășiță de inechitate și să instaureze în sfârșit dreptatea. Filmul devine „o adevărată metaforă revoluționară a puterii populare, a dictaturii proletariatului, a

¹ Camelia Dinu, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, București, Editura Universității din București, 2011, p. 250.

² Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Editions Flammarion, 1966, p.185.

³ James Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History*, Urbana and Chicago, Illinois University Press, 1993, p.237.

⁴ Paolo Mereghetti (coord.), *Dizionario dei film*, 2003, p.2070.

⁵ Tudor Caranfil, *Dicționar universal de filme*, București, Editura Litera Internațional, 2008, p. 839.

⁶ Mereghetti, *op.cit.*, p.2071.

⁷ Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Editions Flammarion, 1966, p.185.

maselor ajunse să țină frâiele istoriei”¹. Aici, ca și în alte exemple ale așa-numitei „explozii sovietice”² a producției de filme, încurajată de decretul lui Lenin din august 1919, patosul stă laolaltă cu spiritul didacticist. În acest sens, am remarcat dezumanizarea adversarilor, realizată cu scop propagandistic și concretizată la nivel vizual și lingvistic prin prezentarea reacționarilor cu nume de animale: „vulpea”, „bufnița”, „buldogul” etc.

În contextul analizei filmului lui Eisenstein merită consemnat și conceptul de „alienare”, în sensul de înstrăinare, fenomen în care componenta principală este de natură socială (afectează indivizii și societatea). Alienarea este, pentru Marx, consecința raportului denaturat dintre societatea umană și natură. În concepția lui, societatea umană, prin indivizii, transformă natura și se adaptează acesteia printr-un proces conștient, ce vizează anumite finalități. Dacă finalitățile vizate nu concordă cu realizările obținute de indivizi, activitățile social-umane vor merge într-o direcție care va spori procesul de înstrăinare al omului. Tot în viziunea lui Marx, societatea creează o lume material-spirituală (forțe și mijloace de producție, idei, concepții, teorii etc.) care ajunge să nu mai poată fi stăpânită, în sensul că ea se întoarce împotriva-și, producând alienarea. Prin urmare, se produce dezumanizarea, ca urmare a rupturilor apărute în acțiunea social-umană, văzute ca forme de limitare a posibilităților indivizilor de a se manifesta și realiza în societate. Dintre formele alienării unanim admise de teroreticienii marxism-leninismului, amintim: înstrăinarea omului în procesul muncii (dintr-o activitate creativă, de manifestare a aptitudinilor umane, procesul muncii devine doar mijloc de subzistență); relația pervertită a omului cu munca sa (omul nu mai este stăpân pe produsele realizate de el, iar acestea îl domină); crizele economice de supraproducție, care pun în evidență imposibilitatea capitalismului de a-și controla propriul mecanism economic. Alienarea politică se manifestă, pe de o parte, ca imposibilitate a controlării fenomenelor social-politice (societatea evoluează spontan, scopurile sale se rup de

¹ Grid Modorcea, *Lumea modernă și cinematograful*, București, Editura Meridiane, 1984, p.255.

² *Ibidem*.

rezultate, iar rezultatele se întorc împotriva scopurilor scontate) și, pe de altă parte, prin limitele burgheziei ca subiect politic (burghezia instrumentalizează oamenii, îi folosește doar pentru realizarea intereselor sale). Alienarea spirituală se referă la creațiile spirituale, la operele ce creează o falsă conștiință de sine indivizilor și societății. Rezultatul este subordonarea, manipularea, dificultatea omului de a se manifesta ca subiect creator, atomizarea socială ce face ca oamenii să se comporte ca indivizi ce au relații incidentale cu ceilalți¹. Burghezia a desființat relațiile feudale, patriarhale, lăsând, ca unică legătură interumană, interesul; a instituit exploatarea deschisă, brutală, transformându-i pe toți oamenii în salariați și reducând relația familială la o relație pur bănească².

Alienarea este reprezentată în film sub două ipostaze, pe de o parte ca reificare suferită de muncitor în societatea capitalistă, pe de altă parte ca procedeu propagandistic, utilizat cu scopul de a convinge publicul să susțină ideile exprimate în film. Dialectica stăpânire-aseservire (tradusă de Marx ca opoziție între burghezii proprietari ai mijloacelor de producție și proletarii constrânși să-și vândă forța de muncă în schimbul unui salariu) este completată de eroismul, abnegația, spiritul de sacrificiu și de vocația salvatoare, soteriologică, ce aureolează clasa muncitoare care devine astfel avangarda unui Nou Spirit, neîncătușat, eliberat de contradicții, a unei Lumi Noi (a se vedea finalul „Manifestului Partidului Comunist”: „Proletarii n-au de pierdut în această revoluție decât lanțurile, ei au o lume de câștigat”³). În film, legătura dialectică se observă în premisele ce declanșează acțiunea grevistă a muncitorilor (munca până la extenuare, care determină sinuciderea unuia dintre muncitori etc.).

Formele de alienare discutate mai sus apar foarte bine exprimate pe parcursul întregii pelicule. Observăm că, inițial, coeziunea proletară nu este rezultatul unirii muncitorilor, ci a unirii burghezilor care, pentru a-și atinge țelurile, influențează proletariatul. Dezvoltarea industriei (căreia îi

¹ V.I. Lenin, *Ce-i de făcut?*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Politică, 1956.

² Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, București, Editura Politică, 1962.

³ *Ibidem*.

corespund în film furnalele veșnic fumegânde) duce la creșterea numerică a proletariatului și la constituirea acestuia într-o forță, pe care burghezia nu o mai poate ignora. Perfecționarea mașinilor face nesigure condițiile de viață ale muncitorilor, care se ridică la luptă. Aceștia înțeleg că se pot elibera doar distrugând suprastructura burgheziei și acest lucru se realizează ca luptă organizată, în primul rând. Burghezia nu mai poate rămâne forța conducătoare a societății pentru că a devenit incapabilă să-i asigure existența și progresul. Ea i-a lăsat pe muncitori să decadă; aceștia nu-și mai pot asigura cele necesare subzistenței (în film, acest aspect este reliefat prin imaginea copilului care cere, obsesiv, mâncare de la tatăl său, acum rămas fără loc de muncă și deci fără mijloace de subzistență).

Observăm în film cum muncitorii, luând în stăpânire toate mijloacele de producție, cred că vor fi dezrobiți. Ei înțeleg că vechiul mod de producție trebuie dărâmat, diviziunea muncii abolită, iar în locul lor trebuie realizată organizarea planificată a producției, care să dea posibilitatea fiecărui om să-și dezvolte și să-și manifeste aptitudinile, capacitățile, talentul, astfel încât munca să se transforme din povară în plăcere, fiecare să producă atât cât poate de mult, iar repartiția bunurilor să se facă după nevoile fiecăruia. Acesta este proiectul marxist al comunismului, pe care filmul îl reflectă expresiv. În lucrarea *Statul și revoluția*, Lenin dezvoltă teoria lui Marx despre stat și despre dictatura proletariatului, dar trece și la acțiune (inițiază și conduce direct insurecția armată din Rusia, 17-25 octombrie), conducând nemijlocit opera de făurire a socialismului.

În filmul *Greva*, am remarcat secvențele în care muncitorii, întrebându-se asupra necesității grevei, capătă conștiință de sine, pe care o transformă în conștiință social-politică prin propria organizare, prin distribuirea manifestelor. Nu întâmplător, această organizare se produce în film chiar în atelierul de asamblare al fabricii. Funiile groase, de care se lasă legat și de care apoi se desprinde unul dintre muncitori, semnifică, pe de o parte, legăturile ce se creează între muncitori, însă și lipsa libertății, pe care ei o caută acum. Acordeonul și dansul dau în film tonul schimbării. Petrecerea, prin muzică și dans, impune imaginea grevei ca sărbătoare a izbăvirii de orânduirea

nedreaptă. Aceste imagini și posturi reprezintă tot atâția pași spre înțelegerea și afirmarea rolului soteriologic al clasei muncitoare.

Fiind o clasă exploatată, muncitorii își formează inițial o conștiință necritică, empirică, revendicând drepturi economice, ceea ce înseamnă, într-un fel, acceptarea societății burgheze; identificăm aici o conștiință economistă, „corporatistă”, specifică mentalității burgheze¹. Conștiința de sine este însă un fenomen cultural-istoric ce trebuie reluat și realizat prin lupta ideologică a clasei muncitoare, o conștiință politică, de emancipare socială și umană. În film, „vulpea”, „bufnița”, „buldogul”, personaje ce se camuflează în animale și constituie tipuri subumane care încearcă sabotarea mișcării greviste, nu izbutesc să neutralizeze forța combativă a muncitorilor, a căror operă grevistă este deja de natură politică, pusă în slujba luptei de clasă. Observăm în film cum muncitorii aruncă uneltele, iar o suită de imagini îi arată „în ascensiune”: ei se urcă pe agregate, înaintează „voluntarist”, iar avansarea sugerează că ei pot purta istoria în direcția dorită² (și, deci, pot făuri o lume nouă). Statul burghez, ca instrument de dominare a clasei exploatate și instrument de comandă („dictatura burgheziei”³), realizează ca subiect politic doar burghezia, încercând să blocheze acțiunea politică a muncitorilor. Scene din film i-l prezintă spectatorului pe burghezul descumpănit, disperat, care-și dă brusc seama că toată forța lui rezidă în muncitori. Furnalele nu mai fumegă, pe unul dintre ele se odihnește acum o pasăre neagră, scenă ce semnifică încetarea producției, mai precis stagnarea modului de producție capitalist. Conducătorii își sună superiorii, dându-și seama că își pierd statutul și privilegiile, că sunt aruncați la groapa istoriei – a se vedea secvența în care muncitorii îi cară pe proprietarii fabricii în roabe, răsturnându-i, acțiune ce anunță declinul lumii vechi și, totodată, subliniază rolul soteriologic, mesianic al clasei muncitoare.

¹ Antonio Gramsci, *Intelectuali, literatură și viață națională*, București, Editura Univers, 1983.

² Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, Iași, Editura Polirom, 2011, p.41.

³ Karl Marx, Friedrich Engels, *op.cit.*

Observăm în film cum muncitorii se organizează cu eficiență revoluționară cel puțin egală cu cea a burgheziei și cum întemeiază democratic această organizare (secvența votului democratic în favoarea grevei). În film, acest aspect se observă și din efectul contrastiv dintre copiii muncitorilor, care îi imită pe părinții lor (aceștia cărând într-o roabă o capră) și copiii burghezilor, răsfățați și deprinși de mici cu traiul îndestulat. Consecința trebuie să fie violența revoluționară a muncitorilor, întrucât proprietarii ajung la ideea că muncitorii trebuie reprimați și chiar suprimați (a se vedea secvența în care conducătorii, fumând excesiv și ostentativ, râd, beau și storc sucul dintr-un fruct, prevestind astfel soarta finală a proletarilor). Cerneala ce curge pe biroul directorului poate simboliza masacrul, baia de sânge, în care vor sfârși, asemenea vitei tăiate la abator, revoluționarii (intertitlul *Carnagiul* este un exemplu relevant de utilizare a montajului de atracții, în scopul creării unui climat de compasiune față de proletari).

În concepția lui Lenin, declanșarea procesului revoluționar afectează în primul rând politica ce asigură echilibrul orânduirii, și apoi criza vârfurilor. Dezechilibrul autorității este redat în film prin secvența în care sunt chemate, intervenționist, trupele țariste, chemare urmată de revolta maselor, care nu mai acceptă, pasiv, să fie conduse politic, în condițiile în care mizeria lor sporește. Acest aspect apare evident în secvența de la începutul filmului, cu un șir de urși plimbați în lanțuri, o paralelă expresivă cu starea de robie a muncitorilor.

În concluzie, atât reflecția filosofică leninistă, precum și trama lungmetrajului *Greva*, aduc în prim plan cel puțin două aspecte: 1. raportul dintre existența socială și conștiința socială (raport precizat la modul determinist de marxism și apoi aprofundat în chip voluntarist de către Lenin); 2. formarea conștiinței de sine a clasei muncitoare și lupta acesteia pentru interesele ei imediate și pentru o lume capabilă să reflecteze asupra-i și apoi să acționeze. Filmul lui Eisenstein evidențiază viziunea lui Lenin asupra clasei muncitoare, ca o categorie cu rol soteriologic. Rolul mesianic al clasei muncitoare rezidă în împotrivirea acesteia față de nedreptatea absolută, așadar ei îi revine rolul de a mântui lumea de nedreptate, mântuindu-se întâi pe sine. Pelicula

demonstrează în acest mod că filosofia poate fi convertită în practică, în viață, când devine o forță unificatoare din punct de vedere ideologic și, deopotrivă, o strategie de luptă.

Bibliografie

- Caranfil, Tudor, *Dicționar universal de filme*, București, Editura Litera Internațional, 2008
- Courtois, Stéphane (coord.), *Dicționarul comunismului*, Iași, Editura Polirom, 2008
- Dinu, Camelia, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, București, Editura Universității din București, 2011
- Goodwin, James, *Eisenstein, Cinema and History*, Urbana and Chicago, Illinois University Press, 1993
- Gramsci, Antonio, *Intelectuali, literatură și viață națională*, București, Editura Univers, 1983
- Lenin, Vladimir Ilici, *Ce-i de făcut?*, București, Editura de Stat pentru Literatură Politică, 1956
- Lenin, Vladimir Ilici, *Opere alese*, București, Editura Politică, 1970
- Marx, Karl, Engels, Friedrich, *Manuscrisele economico-filosofice din 1844*, București, Editura Politică, 1987
- Marx, Karl, Engels, Friedrich, *Manifestul Partidului Comunist*, București, Editura Politică, 1962
- Mereghetti, Paolo (coord.), *Dizionario dei film*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2003
- Modorcea, Grid, *Lumea modernă și cinematograful*, București, Editura Meridiane, 1984
- O'Rourke, James J., *The Problem of Freedom in Marxist thought*, Boston, Reidel, 1974
- Popescu, Cristian Tudor, *Filmul surd în România mută*, Iași, Editura Polirom, 2009
- Sadoul, Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Editions Flammarion, 1966

MORALITATE ȘI REVOLUȚIE SEXUALĂ ÎN SONATA KREUTZER, DE L.N. TOLSTOI

Diana MIHĂILĂ

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine

Filologie, rusă-engleză

The following article – *Morality and Sexual Revolution in "The Kreutzer Sonata" by L. N. Tolstoy* – is a straightforward analysis of the concept of love in relation to the writer's beliefs and values, by exploring the nature of woman and the relationship between man and woman after marriage from a psychological perspective; given the multiple creative facets of Tolstoy, the current theme has been chosen in order to deepen the genius of Tolstoy, by discovering new meanings regarding the psychological and social dimensions; the purpose of the analysis is to demonstrate the real image of love in Russia's 19th century, without being concealed in an inaccurate, cliché form that other writers tended to tackle before; the starting point is Pozdnyshev's shocking, different vision of what love means, that will eventually lead to an original and decisive lifestyle;

Keywords: marriage, sexuality, abstinence, womanhood

Cu o viață marcată de numeroase contradicții, Lev Tolstoi a fost un gânditor profund al Rusiei secolului al XIX-lea. Universul său artistic reflectă, în mare parte, concepțiile, mentalitățile și valorile sale personale. Tolstoi vede omul ca pe o ființă efemeră și schimbătoare, oscilând permanent între valorile Binelui și ale Răului. În acest sens, în opera sa pot fi identificate perioade artistice contrastante, în care autorul încearcă să contureze o definiție a vieții și să-și construiască o proiecție a sinelui:

Criza spirituală declanșată în 1879 i-a marcat decisiv viața și a determinat o ruptură ireversibilă de mediul social și apoi de cel familial (Tolstoi a renunțat la dreptul de proprietate privată, ceea ce a provocat nemulțumirea membrilor familiei, mai ales

a soției sale). Criza s-a resimțit profund și în activitatea literară, cu deosebire în trăirile eroilor, mai precis în experiențele de iluminare spirituală care le fragmentează existența. Ne referim la compoziții precum *Moartea lui Ivan Ilici*, *Sonata Kreutzer*, *Părintele Serghi*, *Cadavrul viu*, *După bal*, înrudite în spirit cu *Învierea*.¹

La Tolstoi, aceste căutări au avut drept rezultat revelarea sensului vieții în credința în Dumnezeu. Noua sa perspectivă asupra vieții, din perioada matură de creație – descoperirea unei energii divine în care omul trebuie să creadă pentru a da sens existenței –, a avut un impact semnificativ asupra temelor sale literare. Multe dintre scrierile care au succedat criza existențială prin care a trecut scriitorul în anii maturității se aflau în opoziție cu cele din prima perioadă de creație și contrariau așteptările cititorilor contemporani lui Tolstoi. Acest fapt se datora trecerii de la personajele vulgare, frivole, la promovarea unor personaje „vindecate” de plăcerile vieții.

În acest context, nuvela *Sonata Kreutzer*, publicată în 1889, poate fi citită ca text cu caracter jurnalistic, moralizator și autobiografic sau poate fi considerată o povestire-pamflet la adresa societății secolului al XIX-lea. Este un text controversat și criticat în diverse articole polemice, motiv pentru care, imediat după publicare, a fost cenzurat. Criticii literari, precum și cititorii contemporani lui Tolstoi au receptat această nuvelă ca o scriere scandaloasă, cu conținut misogin și sexist. Disputa a fost susținută de problematica de factură morală în relația bărbat-femeie (prin raportare la căsătorie și familie)². Astfel, pe un fundal ideatic mai larg, Tolstoi prezintă un fir narativ minimalist, cu un subiect radical: crezând că îl înșală, un bărbat își omoară soția într-un acces de gelozie.

¹ Camelia Dinu, *Prefață* la volumul *Învierea*, de L.N. Tolstoi, traducere de Lucia Demetrius, „Jurnalul Național” & Editura Litera, 2014, p. 15.

² A. Lange, *Was Lev Tolstoy a Sexist or a Modern Man? „The Kreutzer sonata” as an Example of Tolstoy’s Late Morality*, 11/ 2013, <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>, 11.05.2018.

În lucrarea de față, prin analiza nuvelei *Sonata Kreutzer*, dorim să prezentăm concepția asupra iubirii (raportate la convingerile și valorile auctoriale), luând în considerare analiza psihologică a personajului feminin și a relației dintre bărbat și femeie în cadrul instituției căsătoriei din secolul al XIX-lea.

Încă din expozițiunea nuvelei, se fixează coordonatele spațio-temporale în mod simbolic și posibil intertextual: „Era primăvara devreme. Călătoream de două zile. În vagon urcau și coborau pasageri care mergeau pe distanțe scurte”¹. Pozdnîșev, protagonistul nuvelei, relatează povestea crimei pasionale în perioada primăverii (asociată, de regulă, noilor începuturi, renașterii spirituale), într-un tren (simbol al călătoriei, al schimbării rapide a evenimentelor vieții²). Secvența poate fi interpretată ca o reiterare a unui celebru fragment din *Banchetul* lui Platon. Grupul de străini din vagon este asemănător cu petrecerea de bărbați organizată de poetul tragic Agathon, care avea drept scop surprinderea unor aspecte diverse ale iubirii și descoperirea fundamentelor acestui sentiment idealizat. Astfel, expozițiunea descrie „o doamnă care fuma”, un avocat, un negustor, naratorul și protagonistul crimei, Pozdnîșev. Personajele încep o discuție prin care încearcă diverse definiții ale iubirii și care marchează, în același timp, intriga nuvelei. Polemica dintre cei prezenți are la bază subiecte precum instituția familiei, posibilitatea divorțului și statutul femeii în societate, educația și emanciparea acesteia³. Printr-o mișcare centrifugă, Tolstoi plasează aceste teme sociale nu numai în spațiul occidental, ci și în cel rus: „Avocatul spunea că opinia publică din Europa este preocupată de problema divorțului și că astfel de cazuri au început să apară și la noi

¹ Lev Tolstoi, *Sonata Kreutzer și alte povestiri*, Iași, Polirom, 2012, p.322.

² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, București, Editura Artemis, 2005, p. 278.

³ Lange, *op.cit.*,

<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>, 11.05.2018.

tot mai des”¹. Acest aspect determină o discuție în contradictoriu între negustor și femeia din vagon, stabilindu-se încă din primele replici poziția antitetică a celor doi. Pe de o parte, negustorul susține iubirea tradițională, restrictivă, din cauza părerilor sexiste, misogine și patriarhale specific masculine, pe de altă parte, femeia din vagon pledează pentru libertatea sentimentelor și a alegerilor într-o relație.

„Sunetul parcă de răs curmat sau plâns înfundat” al lui Pozdnîșev intervine în discuția personajelor. După ce ascultă din umbră, Pozdnîșev explică propria concepție: iubirea se definește exclusiv prin iubire trupească și atracție fizică și nu poate sta la baza căsătoriei, care se măsoară nu prin afinități spirituale, ci mai degrabă prin relații temporare între bărbat și femeie. Pozdnîșev expune realitățile sociale și standardele culturale la care se raportează gândurile și acțiunile bărbaților și femeilor. Conform viziunii sale, preferința durabilă pentru o persoană de sex opus este specifică romanelor, nu vieții cotidiene. În realitate, crede el, viața se rezumă la efemeritatea interacțiunilor umane, iar preferințele oamenilor sunt instinctive și temporare.

Experiența lui Pozdnîșev îi este apoi dezvăluită exclusiv naratorului-martor, cu care protagonistul rămâne singur, după ce ia sfârșit cu femeia din vagon. Astfel, cititorii au acces doar la perspectiva lui Pozdnîșev, filtrată de receptarea naratorului-martor. Personajul continuă să își prezinte teoria, organizându-și discursul în două părți: în prima parte explică viziunea sa asupra iubirii și femeii înainte de crimă, iar în partea – după săvârșirea crimei².

Prin confesiunea în fața naratorului, Pozdnîșev arată că, înainte de crimă, era de acord cu senzualitatea, însă nu se regăsea în sentimente. În această primă fază, înțelegem că Pozdnîșev acordă importanță aspectului fizic al femeii, neglijând aspectul moral. Astfel, personajul afirmă de la

¹ Tolstoi, *op.cit.*, p.324.

² E. Anlablich Cheaure, „*Der Kreuzersonate...*” *Geschlechterdiskurs und Weiblichkeitskonstruktion bei L. N. Tolstoi und S.A. Tolstaja*, 1999, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/pol_gender_cultura_m1999.htm, 11.05.2018.

Început că femeile sunt victimele instituțiilor sociale. Pe de altă parte, în lumea citadină a secolului al XIX-lea, comportamentul frivol și lipsit de esență al bărbatului în relația cu o femeie era considerat firesc. Nu întâmplător, Pozdnîșev reconstituie perioada de depravare din tinerețea sa¹: „Am păcătuit pentru că în mediul în care trăiam, această degradare era văzută de unii drept ceva legitim și folositor, iar de alții drept cea mai firească distracție, nu doar scuzabilă, dar și nevinovată pentru un tânăr”². Prin urmare, Pozdnîșev asociază iubirea cu senzualitatea, și nu cu emoția, într-o societate configurată pe baza aceleiași mentalități patriarhale și tradiționale, similare cu cea a bătrânului negustor. În realitatea socială a secolului al XIX-lea, femeia este percepută ca obiect sexual, inferioară bărbatului și definită exclusiv prin existența acestuia³. Ea este importantă și mai ales utilă cât timp nevoile și plăcerile bărbatului există și sunt satisfăcute. De cele mai multe ori, în mentalitatea acelei perioade, femeia este considerată o proprietate, pe care bărbatul o pretinde, ignorând orice posibil angajament emoțional din partea femeii. De această situație sunt responsabile, în egală măsură, și femeile, arată Pozdnîșev. El comentează că, deși sunt victime ale societății, femeile devin opresori în momentul când își dau seama de interesele bărbaților. De exemplu, explică el, tinerele fete sunt educate de mamele lor, care la rândul lor sunt îndrumate de soții lor, să intrige prin gesturi și îmbrăcăminte⁴. Pozdnîșev trasează o paralelă între femeile din clasa superioară și cele din casele de toleranță, susținând că aceste două categorii de femei

¹ Lange, *op.cit.*,
<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>,
11.05.2018.

² Tolstoi, *op.cit.*, p.335.

³ P.A. Andreeva, *Литературно-художественные обоснования природы женского мира в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстова*, 2008, <https://cyberleninka.ru/article/v/literaturno-hudozhestvennye-obosnovaniya-prirody-zhenskogo-mira-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-i-l-n-tolstova>, 11.05.2018.

⁴ Lange, *op.cit.*,
<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>,
11.05.2018.

sunt identice. Pentru că este lipsită de oportunitatea de a fi egală cu bărbatul, femeia, prin senzualitate, poate cuceri orice bărbat, lăsând impresia falsă că el a ales-o¹: „Acum, femeia este privată de acele drepturi pe care le are bărbatul. Și iată că, pentru a compensa lipsa lor, ea pune accentul pe senzualitate și îl cucerește în așa măsură, încât el o alege doar formal, pentru că în realitate ea este cea care alege”². Salvarea femeii constă în a se folosi de situația umilitoare în care se află, mai precis de a dobândi putere asupra bărbaților, exploatând slăbiciunea sexuală a acestora. Pozdnîșev arată că după ce și-a cunoscut viitoarea soție, desfrâul nu s-a vindecat, ci doar s-a limitat la „libertatea” oferită de instituția căsătoriei.

După logodnă, în luna de miere, Pozdnîșev constată că nu și-a părăsit vechile obiceiuri instinctuale, care acum sunt reduse doar la logodnica sa. Aceste obiceiuri sunt confirmate de excesele senzoriale stimulate de modul de trai al celor doi. Drept rezultat, Pozdnîșev critică lenea, însoțită de o alimentație bogată nejustificată, care accentuează și amplifică senzualitatea și tentațiile ei: „Pe când noi, ingurgităm câte două funturi de carne, vânat, tot felul de mâncăruri și băuturi tari... Și unde duc toate acestea? La excese senzoriale”³. Pe de altă parte, protagonistul descoperă că un comportament frivol rămâne singura modalitate prin care se poate apropia de soția sa. De aceea, Pozdnîșev este dezamăgit să descopere că, odată logodit, momentele de liniște dintre el și logodnica sa nu conțineau dezbateri inteligente, determinate de afinități spirituale, ci aceleași deprinderi josnice care încă îl însoțeau⁴: „Dacă dragostea este spirituală, atunci ea ar trebui să răzbată în cuvinte, dar n-a fost nimic de genul ăsta. Când rămâneam singuri, era teribil de greu să legăm două vorbe”⁵. Prin

¹ *Ibidem*.

² Tolstoi, *op.cit.*, p.343.

³ *Ibidem*, p.341.

⁴ Cheaure, *op.cit.*, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/pol_gender_cultura_m1999.htm, 11.05.2018.

⁵ Tolstoi, *op.cit.*, p.345.

urmare, reiese că spiritul celor doi soți este deformat, ei înlocuind comunicarea superioară cu plăcerea fizică.

Iubirea se epuizase prin satisfacerea senzualității și rămăseserăm noi, unul împotriva celuilalt, în adevărata noastră relație, adică doi egoiști, complet străini unul față de celălalt, care doreau să obțină cât mai multă plăcere unul prin celălalt.¹

Din acest motiv, se induce ideea că pasiunea sexuală trebuie combătută, nu încurajată, iar abținerea este singura cale prin care sexele vor fi egale.

Pentru a face față în lupta cu celelalte animale, specia umană, specie superioară de animale, trebuie să se unească într-un tot, ca un roi de albine, nu să se înmulțească la nesfârșit. Tot ca albinele, ea trebuie să crească membri asexuați, adică încă o dată să tindă spre abținere.²

În prima parte a căsniciei, în viziunea lui Pozdnîșev, soția sa, mamă a cinci copii, este o femeie nefericită și neîmplinită. Cu preocupări monotone, activitățile sale zilnice se rezumă la a avea grijă de copii, asigurându-se că fiecare dintre ei este sănătos. Astfel, realitatea sa este concentrată exclusiv pe rolul de mamă, lucru care afectează în mod direct relația cu soțul ei, care se simte din ce în ce mai neglijat. Astfel, realitatea femeii este redusă exclusiv la mediul familial³. În viziunea lui Pozdnîșev, scopul principal al femeii este maternitatea. Mântuirea societății stă în mâinile femeii care nu neglijează nașterea copiilor și respectă cu sfințenie această lege creștină. Mai mult, dragostea maternă este capabilă să contureze destinul și vocația copilului, în urma exercitării instinctelor materne⁴. Tolstoi explică prin discursul lui Pozdnîșev că în realitatea Rusiei secolului al

¹ *Ibidem*, p.350.

² *Ibidem*, p.352.

³ Lange, *op.cit.*,

<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>,
11.05.2018.

⁴ Andreeva, *op.cit.*, <https://cyberleninka.ru/article/v/literaturno-hudozhestvennye-obosnovaniya-prirody-zhenskogo-mira-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-i-l-n-tolstova>, 11.05.2018.

XIX-lea copiii erau crescuți sub influența unor principii deformate. Astfel, prin cultivarea unor valori greșite, copiii deveneau ulterior aceiași adulți toxici.

Pozdnîșev descrie lumea interioară a femeii-mamă, cu senzațiile și experiențele ei. Preocupată să-și protejeze permanent copiii de eventualele obstacole ale vieții, femeia neglijează aspectul matrimonial. Astfel, între cei doi parteneri apar tensiunea și ostilitatea. Mai mult, cei doi încep să se atace prin intermediul copiilor, fiecare dintre parteneri având un favorit. Pozdnîșev explică faptul că doctorii i-au interzis soției sale să mai aibă copii, deoarece sănătatea ei ar fi putut fi afectată. În acest context, doctorii au familiarizat-o cu metodele de contracepție, moment hotărâtor pentru evoluția ei ca femeie. În ochii lui Pozdnîșev, luând astfel de decizii, femeia începe să se concentreze excesiv pe propria persoană, transformându-se rapid într-o amenințare pentru soț¹, care simte că pierde controlul asupra ei: „Soția mea se împlinise și se făcea din ce în ce mai frumoasă. [...] Era ca un cal odihnit, bine hrănit, ținut în frâu, căruia brusc i-ai scos căpăstrul. Iar eu simțeam asta și eram îngrozit”². De la victimă a cadrului familial, femeia are posibilitatea de a se dezvolta personal, situație receptată de Pozdnîșev ca periculoasă. Simțindu-se „trădat”, el se schimbă radical: odată ce nu-și mai poate controla soția, începe să se gândească la iubire și loialitate, considerând că senzualitatea este negativă și periculoasă. Această schimbare de perspectivă este favorizată și de accesele de gelozie pe care nu și le poate controla din momentul în care soția sa îl cunoaște pe Truhacevski, un profesor de pian. Astfel, pentru Pozdnîșev, femeia devine un instrument care îi degradează moral pe bărbați (observăm că, deși obișnuia să folosească femeile pentru a-și satisface plăcerile, acum le acuză)³. În nuvelă se evidențiază portretul femeii atât ca figură maternă, cât și ca figură demonică. Inițial, femeia este asociată cu natura, în sensul purității, primordialului și

¹ *Ibidem*.

² Tolstoi, *op.cit.*, p.368.

³ Lange, *op.cit.*,

<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>,
11.05.2018.

renașterii¹. Treptat, această natură este percepută și în sens animalic, ca parte senzuală: „Adică femeia, contrar naturii sale, trebuie să fie în același timp și gravidă, și doică, și amantă...”².

Pentru a se bucura de independența obținută, soția lui Pozdnîșev începe să ia lecții de pian de la profesorul Truhacevski. Acest moment anticipează apogeul geloziei lui Pozdnîșev. Petrecând timp în jurul repetițiilor celor doi, Pozdnîșev devine sensibil la muzică. Nu întâmplător, în secvența când soția sa și Truhacesvki cântă la pian *Sonata Kreutzer*, Pozdnîșev ține un discurs despre muzică: „Nu înțelegem ce era acel ceva nou pe care îl aflasem, dar conștientizarea acestei noi stări mă bucura foarte mult. Aceleași persoane, inclusiv soția mea și el, îmi apăreau în altă lumină”³. În viziunea sa, muzica este cea mai contagioasă formă artistică, asociată direct cu pericolul iubirii romantice. De aceea, protagonistul susține că oamenii trebuie să rămână ancorați în sine, întrucât atât muzica, cât și iubirea, generează vulnerabilitate. În cazul de față, muzica trebuie plasată într-un context moral, iar interpretarea *Sonatei* lui Beethoven este catalizatorul care anticipează crima lui Pozdnîșev. Prin muzică, toate stările personajului se amplifică, mai ales gelozia, motiv pentru care comite crima⁴.

Interpretând greșit libertatea dobândită a soției sale, soțul devine paranoic. Ordinea evenimentelor ce vor duce la săvârșirea crimei este simplă: Pozdnîșev ajunge acasă și îl găsește pe Truhacevski alături de soția sa. Fiind sigur de adulterul femeii, Pozdnîșev o omoară. La fel ca *Sonata* lui Beethoven, momentul crimei este precedat de un neîntrerupt crescendo, urmând ca apoi ritmul să scadă spre meditație și contemplare asupra evenimentului. Atât înfăptuirea, cât și planul premeditat, arată că Pozdnîșev ia în

¹ Andreeva, *op.cit.*, <https://cyberleninka.ru/article/v/literaturno-hudozhestvennye-obosnovaniya-prirody-zhenskogo-mira-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-i-l-n-tolstova>, 11.05.2018.

² Tolstoi, *op.cit.*, p.353.

³ *Ibidem*, p.385.

⁴ Lange, *op.cit.*,

<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>, 11.05.2018.

calcul toate aspectele necesare unei crime. În unele situații, comportamentul său poate părea ușor ridicol. De aceea, deducem că Pozdnîșev nu se crede în stare de comiterea crimei și nu conștientizează urmările: „Voiam să fug după el – Truhacevski –, dar mi-am dat seama că ar fi fost ridicol să alerg în ciorapi după amantul soției mele, iar eu nu voiam să par ridicol, ci înspăimântător”; „Am luat un pumnal curbat de Damasc, foarte ascuțit, care nu fusese folosit niciodată. L-am scos din teacă. Îmi aduc aminte că teaca a căzut după divan și că mi-am spus: «Trebuie s-o caut pe urmă, altfel se pierde»”¹. Pumnalul de Damasc este un simbol sugestiv pentru scena crimei, întrucât legenda spune că, începând cu secolul al XVI-lea, aceste pumnaluri erau confecționate din oțelul de Damasc, un oțel pur și foarte dur. Nu întâmplător, arma crimei este acest pumnal, sugerând înăbușirea și distrugerea definitivă a senzualității. Prin uciderea soției, bărbatul își recapătă controlul și „drepturile”. Abia după ce corpul este total lipsit de viață, Pozdnîșev își percepe soția ca pe un om cu drepturi egale. Nu întâmplător, putem explica acum numele protagonistului, Pozdnîșev, care are la bază adverbul „pozдно” (târziu):

Abia atunci, când i-am văzut fața fără viață, am înțeles tot ce făcusem. Am înțeles că eu, eu am ucis-o, că din pricina mea, ea, care fusese vie, caldă, se mișcase, acum devenise inertă, rece, ca de ceară, și că nu mai puteam îndrepta acest lucru niciodată, niciunde, în niciun fel.²

Textul este un pamflet la adresa mentalității și tiparelor comportamentale din Rusia secolului al XIX-lea. Povestea crimei pasionale este relatată unidirecțional, din perspectiva lui Pozdnîșev, iar printr-un procedeu specific lui Tolstoi, istoria începe cu sfârșitul și se împletește armonios cu monologul personajului. Pozdnîșev adoptă o atitudine moralizatoare, specifică discursului auctorial. Nu în ultimul rând, nuvela a fost numită de către Sofia Tolstaia, soția scriitorului, o „psihogramă a vieții de cuplu”. Cel mai probabil, Sofia a intuit asocierea mariajului său cu momente

¹ Tolstoi, *op.cit.*, p.396-397.

² *Ibidem*, p.402.

din *Sonata Kreutzer*, considerând că soția lui Pozdnîșev reprezintă o imagine deformată, aproape grotescă a sa¹.

Sonata Kreutzer este unul dintre cele mai controversate texte pe fundalul societății ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Prin această nuvelă, Tolstoi depășește canoanele receptării tradiționale a iubirii, propunând discuții despre sexualitate, egalitatea de gen, contracepție, destrămarea familiei și educația copiilor. În același timp, atrăgând atenția și asupra depravării și a decăderii morale a aristocrației, Tolstoi își păstrează poziția moralizatoare specifică.

Bibliografie

- Andreeva, P.A., *Литературно-художественные обоснования природы женского мира в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстова*, 2008, <https://cyberleninka.ru/article/v/literaturno-hudozhestvennye-obosnovaniya-prirody-zhenskogo-mira-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-i-l-n-tolstova>
- Cheure, E. Anlablich, „*Der Kreutzer-sonate...*” *Geschlechterdiskurs und Weiblichkeitskonstruktion bei L. N. Tolstoi und S.A. Tolstaja*, 1999, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/pol_gender_cultura_m1999.htm
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, vol. 3, București, Editura Artemis, 2005
- Dinu, Camelia, *Prefață* la volumul *Învierea*, de L.N. Tolstoi, traducere de Lucia Demetrius, „Jurnalul Național” & Editura Litera, 2014, p. 15-21
- Lange, A., *Was Lev Tolstoy a sexist or a modern man? The Kreutzer Sonata as an example of Tolstoy’s late morality*, 2014, <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/33206/29784>
- Tolstoi, L., *Sonata Kreutzer și alte povestiri*, Iași, Polirom, 2012

¹ Cheure, *op.cit.*, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/pol_gender_cultura_m1999.htm, 11.05.2018.

CONFRUNTAREA DINTRE REAL ȘI FICTIONAL ÎN ROMANUL *POVESTITORUL ȘI MOARTEA*, DE GHEORGHI MARKOVSKI

Livia Maria NISTOR

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Școala doctorală de studii literare și culturale
Doctorand, filologie bulgară

In this paper stemming from the theories of Roland Barthes and Brian McHale, we will try to analyse and prove that the novel *The Storyteller and Death* by Georgi Markovski falls into the category of postmodernist fiction as it problematizes the distinction between reality and fiction, rejects the author's domination and uses many other characteristic features of the postmodernist texts. The novel was written in the mid 1980s, at a time when postmodernism in Bulgarian literature was almost unknown.

Keywords: realistic narrative, postmodern narrative, authority, intertext and textuality, irony, autoreflexivity

Potrivit lui Brian McHale, ficțiunea postmodernistă „este guvernată de dominanta ontologică”¹ și „cooptează genul fantastic”². Drept urmare, trăsătura tipică ficțiunii postmoderniste, așa cum o vede teoreticianul american, nu este doar construirea și explorarea unor lumi alternative (reale și/ sau ficționale), ci aducerea în prim-plan a actului constituirii lor. Obiectivul ei este de a pune realitatea („marea istorie”) sub semnul întrebării și de a arăta că trăim într-o lume a relativismului postmodern. Așa cum vom încerca să demonstrăm în continuare, în romanul

¹ Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Polirom, 2009, p. 101.

² *Ibidem*, p. 130.

Povestitorul și moartea (Razkazvaciăt i smärtta¹) de Gheorghe Markovski coexistă mai multe lumi sau, pentru a-l parafraza pe Bahtin, de altfel foarte popular în Bulgaria anilor '80, avem o „polifonie a lumilor”. „Lumea autorului”, „lumea cititorului”, „lumea ficțională”, „lumea viilor și cea a morților”, „lumea discursului”, enumerate de McHale în lucrarea sa, sunt toate conectate în romanul lui Markovski. Romanul problematizează dihotomia realitate-ficțiune prin intermediul eroilor ce provin din planuri ontologice diferite. Markovski distruge narațiunea mimetică specifică tradiției realiste bulgare, bazată pe stereotipii (liniaritate, logică, autor omniscient și omnipotent etc.), scoțându-le în evidență și parodiindu-le. Putem spune că Markovski este și unul dintre promotorii procesului de deconstrucție a canonului literar bulgar, realizat însă nu de prozatori, ci de către poeții postmoderniști din generațiile '80 și '90. În afară de lucrările lui Roland Barthes și Brian McHale, sursele de teorie critică pe care le vom folosi în lucrare sunt articolele din publicația literară „Literaturen front”, precum și altele, scrise după '89 de către teoreticienii bulgari Simeon Ianev, Violeta Ruseva, Jordan Eftimov.

Autoreferențialitatea puternică (asociată cu ironia și autoironia) transformă romanul lui Markovski într-o metaficțiune. Brian McHale susține că acest lucru este normal, întrucât încălcarea și evidențierea granițelor ontologice implică inevitabil autoreflexivitatea². Despre natura autoreflexivă a textelor postmoderne s-a scris foarte mult. Pornind de la convingerea că nu a mai rămas nimic de spus, ele își direcționează interesul asupra lor înseși (autor, limbaj, scriere, trecut) și această autoreflexivitate presupune la rândul ei intertextualitate (repetiție), parodie și erudiție. Interviu inserat în roman, notele de subsol și intervențiile autorului, dialogul cu personajul și cu cititorul sunt strategiile lui Markovski pentru a comenta modul în care își proiectează lumile ficționale. El se focalizează pe construcția (artificială) a propriului text și devine un fel de teoretician și critic al

¹ Gheorghe Markovski, *Razkazvaciăt i smärtta*, Varna, Knigoizdatelstvo „Gheorghe Bakalov”, 1985.

² McHale, *op. cit.*, p. 350.

acestuia, la fel ca textualiștii români¹. Potrivit Cătălinei Puiu, procedeul dezvăluirii ficționalității este foarte puțin vizibil la scriitorii bulgari din generația '80, spre deosebire de colegii lor români și mai poate fi descoperit în proza scurtă a lui Dimităr Korudjiev și Vlado Daverov, de exemplu².

Romanul lui Markovski apare în 1985 și titlul său face trimitere la moartea autorului, anunțată de Roland Barthes în '68. După cum reiese de aici, romanul bulgar optzecist folosește tehnici pe care Occidentul le-a descoperit cu 20 de ani în urmă. În general, el are o evoluție mai lentă și decât romanul altor literaturi est-europene (română, sârbă, rusă). Cauzele nesincronizării sunt atât ideologice, cât și particulare (asimilarea întârziată și inconsecventă a modernității)³. Până la începutul anilor '90 (exceptând anii '60, când romanul bulgar este foarte *out of the box*), știm despre acesta că are în spate o tradiție realistă, adică este obiectiv, copiază realitatea și are un limbaj conservator. Semnalele că romanul bulgar va depăși definitiv zona de confort (sau zona de criză) și își va moderniza limbajul sunt vizibile abia spre sfârșitul anilor '80. Ele sunt evocate și de către Iordan Eftimov:

Proza anilor '70 și '80 a făcut și mult, și puțin pentru schimbarea statu-quo-ului. Ea a introdus noi metode și mai ales felurite modalități de a evita realisme. A trecut însă printre picături pentru că era „lirică”, „înceată”, s-a ferit de critica socială, iar tematic – a păstrat interesul, dacă nu neapărat pentru sat, atunci – pentru omul închis într-o situație amoroasă, pentru conflicte psihologice complicate până la extrem sau drame psihanalitice forțate. Începutul anilor '80 a adus primii nori de ploaie ai superficțiunii și a creat o duzină de scriitori excelenți, a căror încercare a rămas în ultimă instanță transferarea definitivă a experienței avangardelor de

¹ Prozatorii Gheorghe Crăciun, Ion Groșan, George Cușnarencu, Ioan Lăcustă, Mircea Nedelcu sunt principalii reprezentanți ai grupării textualiste române din anii '80.

² Cătălina Puiu, *Proza scurtă bulgară și română în anii '80 (sec. XX). Aspecte narrative și stilistice*, București, Editura Universității din București, 2011, p. 154.

³ *Ibidem*, p. 24-25.

toate felurile și transplantarea experimentelor lor formale asupra teritoriului local.¹

Obiectivul lui Markovski este să defamiliarizeze publicul bulgar de vechiul model al romanului realist(-socialist), astfel că procedeele postmoderne ale parodiei, intertextualității, biografismului și autoreferențialității apar încă de la sfârșitul anilor '70 în textele sale. Romanul care l-a făcut celebru și care, conform opiniei generale, stă sub semnul realismului magic bulgar, este *Hităr Petăr*, publicat pentru prima oară în 1978 și reeditat de mai multe ori. Manifestările realismului magic în literatura bulgară din anii '60-'70 ne arată că aceasta era încă de atunci în căutarea unor alte lumi și că își dorea să evadeze din realitatea socialistă. Iată ce spune criticul Simeon Ianev despre Markovski: „Dacă există un autor bulgar care în perioada socialismului să fi scris în stil postmodernist sau apropiat de cel postmodern, atunci el [Gheorghii Markovski, n.n., L.N.] este acesta, încă din anii '70, ca un predecesor al tuturor acelor procese care s-au dezvoltat în anii '90”². Cu *Povestitorul și moartea*, Markovski continuă parodierea narațiunii tradiționale bulgare și înlătură granița dintre viață și literatură/ ficțiune, dintre literatura înaltă și cea populară, acțiuni pregătite de șaizeciști și definitive de nouăzeciști.

Markovski cunoștea nu doar expresiile literare ale realismul magic sud-american, ci și teoriile structuraliste și poststructuraliste despre dispariția subiectului, și asta înainte ca ele să circule în spațiul bulgar. Dovada este tocmai prezența figurii auctoriale în textele sale, precum și a celorlalte procedee postmoderniste de mai sus. În plus, vom vedea că Markovski face aluzii la postmodernism chiar în interiorul romanului. Ca să dăm un exemplu, atunci când vorbește despre momentul în care personajul principal (scriitor de profesie) ajunge să scrie în cartea sa despre omul secolului al XX-lea, autorul-narator ne anunță că este nevoit să recurgă la câteva scurtături: „Propun să trecem

¹ Jordan Eftimov, *Prekracihme li granițata, zapălnihme li rova?*, „Ezik i literatura”, 1-2/ 2004, p. 160.

² Simeon Ianev, *Za nevrалgichinite tekstove na literaturata*, „Liternet”, 5 (198)/2016, https://litternet.bg/publish14/s_yanev/za-nevrалgichnite.htm, 02.06.2018.

peste ceea ce a mai rămas din paginile lui anxioase, deoarece s-au adunat prea multe citate” („аз предлагам да прескочим онова, което е останало от тревожните му страници, защото много станаха цитатите”¹), referire ironică la criza postmodernă a imaginației și la natura explicit intertextuală a narațiunilor postmoderniste. Deși constatăm că omul secolului al XX-lea suferă de alienarea postmodernă, Markovski refuză în repetate rânduri să-l proclame pe M. St. T., personajul său, un scriitor postmodern. Putem bănuși că aceasta este o ironie la conservatorismul literaturii bulgare și la negativismul cu care ea evaluează noile fenomene literare. Pentru că, după cum spuneam, în anii '80 încă lipseau orice fel de manifeste sau conferințe, scriitorii evitau să se autoeticheteze astfel (chiar în acest roman Markovski imită ironic autorul tradițional, în timp ce postmodernistul este personajul său), criticii nu înțelegeau fenomenul „morții Autorului”, iar intertextualitatea, deconstrucția sau autobiografismul nu deveniseră tendințe.

Pe scurt, narațiunea este centrată în jurul personajului M. St. T., un scriitor cu incertitudini față de talentul său literar și al cărui plan este să scrie Cartea vieții lui, idee ce ne trimite la Borges. Îndoiala față de actul scrierii este ea însăși o dilemă a scriitorului postmodern, tributatar modelelor din care se inspiră. Pentru a scrie Marea Carte, eroul își părăsește familia și pleacă într-o călătorie a cunoașterii de sine (ca în narațiunile tradiționale), în care opoziția binară între real și ficțional este în mod repetat distrusă (ca în ficțiunile postmoderniste). Aflat într-un muzeu, M. St. T. face un pact nescris cu Moartea – o poate evita atâta timp cât își scrie capodopera. Fiecare aventură îi garantează lui M. St. T. materialul pentru un nou capitol al cărții sau invers – scrierea unui nou capitol este o nouă renaștere, pentru că scrisul este o formă de a se opune morții. Personajul se îndrăgostește de fiecare protagonistă misterioasă pe care o întâlnește în călătoriile sale și care este, de fapt, o singură femeie cu identități (istorii fantastice) diferite: Mona, ceasornicăreasa etc.

¹ *Razkazvaciăt i smärtta*, p. 153.

Potrivit lui Brian McHale, iubirea și moartea sunt două teme serioase pe care le întâlnim în romanul din toate timpurile și, desigur, ele se numără printre temele predilecte și în postmodernism. Noutatea autorilor postmoderni, ne spune McHale, este că o aduc în prim-plan (moartea nu mai rămâne ascunsă, ca la moderniști) și o transformă într-un joc, estompând astfel granițele dintre ontologii¹. Guvernaate de dominanta ontologică, „scrierile postmoderniste modelează sau simulează moartea; produc niște simulacre ale morții prin confruntările dintre lumi, prin transgresările nivelelor sau granițelor ontologice sau prin ezitarea între diferite tipuri sau grade de realitate”². Markovski se joacă cu toate aceste teme metafizice: moartea, viața, iubirea. Astfel, în roman găsim lumi multiple, referințe la evenimente reale (atacul nuclear de la Hiroșima, date autobiografice) și ireale, personaje adevărate și ficționale, care trec de la o perioadă la alta. Ele provin din alte cărți ale lui Markovski (M. St. T.), din istorie (Sitacles – regele tracilor, Alexandru Macedon etc.), din mitologie (Orfeu și Euridice etc.) sau din basme (eroi cu puteri supranaturale și animale care vorbesc). Autorul face din însăși Moartea (cu majusculă) un personaj, astfel că lumea viilor și cea a morților sunt la rândul lor conectate. Moartea ca depășire a frontierelor dintre real și fantastic, scrisul ca dispariție a subiectului și reformularea noțiunilor de autoritate și autenticitate sunt puse în prim-plan în roman.

Romanul se remarcă prin stereotipie, adică printr-o serie de construcții repetitive (propoziții, expresii, pasaje, capitole, personaje) ce creează impresia că totul a mai fost deja spus. Încă din primele pagini observăm că ceea ce citim este un joc repetitiv și combinatoriu al aceluiași text, așa cum și Istoria (literatura) este la urma urmei un intertext. Subcapitolul al XVII-lea are două variante (pentru că orice povestire sau creație populară are mai multe versiuni), în schimb capitolul al XVIII-lea lipsește. Marea carte care urmează să fie scrisă nu face altceva decât să rescrie istoria (și istoria literaturii), pentru că ea este de fapt un colaj postmodern de texte cunoscute, din epoci și culturi diferite:

¹ McHale, *op. cit.*, p. 346-349.

² *Ibidem*, p. 351.

din mitologia greacă, din marea narațiune bulgară și folclorul său (anecdote, legende, basme, parabole, superstiții, obiceiuri), din realitatea secolului al XX-lea și existența repetitivă și solitară a omului contemporan. Markovski pune la un loc cultura primitivă și societatea modernă, amestecă trecutul cu prezentul, cultura orală, anonimă cu cea scrisă și subminează astfel distincțiile între genuri, între arta canonică (elitară) și arta necanonică (populară) sau între istorie (real) și mitologie (ficcional). El concepe istoria lumii ca pe o poveste universală, în care personajele rămân aceleași, numai identitățile și timpurile în care ele trăiesc se schimbă. Istoria este o narațiune, după cum ne sugerează Markovski, însă jocul textual are totodată rolul de a scoate în evidență o altă lume, singura care, potrivit lui Barthes și poststructuraliștilor, există cu adevărat: lumea discursivă, care în literatura bulgară rămâne de obicei neexplorată. Și istoricul literar Violeta Ruseva subliniază principiile textualiste și poststructuraliste, și anume că Markovski își concentrează interesul pe modul de construcție al lumilor ficționale și pe discurs:

Acest autor nu povestește și nu este interesat de povestire, ci de scriere ca mod de existență, ca mod de a lărgi granițele existenței. Omul, Creația, Moartea, Cuvintele sunt eroii acestui Autor. Cu toate cărțile sale, Markovski scrie de fapt una singură. Este un autor care adună, ordonează, repetă cuvinte, în care vorbește Limbajul. [...] Numai un astfel de autor poate să descompună construcția globală, numită istorie, și să rescrie marile narațiuni cu scepticismul postmodern față de istoricitate.¹

Limbajul devine personajul central, astfel că identitatea auctorială este în pericol. Evident, problematica identității autorului este una din temele care îl obsedează pe Markovski. Implicarea textuală, relația complicată dintre autor și personajele sale, dintre literatură și lume vorbesc despre existența care se confundă cu textul/ ficțiunea, la fel ca în cazul optzeciștilor români. Autorul nu doar că face din el însuși un personaj, ci își asumă aceeași identitate cu M. St. T., astfel că cititorul nu mai știe cui îi aparține

¹ Violeta Ruseva, *Vlastta i igrte na ezika*, în Gheorghii Markovski, *Hităr Petăr*, ediția a V-a, Veliko Tîrnovo, Slovo, 2002, p. 192.

paternitatea operei, încă o referință la faptul că marea carte care se scrie nu poate fi o operă canonică, întrucât îi lipsesc tocmai originalitatea și autenticitatea. Apariția lumilor/realităților plurale are drept consecință pierderea centrului. Această pierdere a centrului conduce la criza subiectului auctorial („moartea autorului”) și la echivalarea lui cu o funcție, după cum știm de la Barthes, Foucault și ceilalți poststructuraliști. Autor postmodern, Markovski își conștientizează neautenticitatea. El pătrunde în propria ficțiune (statutul său ontologic devine incert) și promovează un eu fals, tocmai pentru a se prezenta sub o identitate diferită și a face posibilă explorarea altor lumi, nescrise, cum ar spune R.H. Jauss¹.

Naratorul mistificator ne asigură încă de la început că totul este o ficțiune, însă uneori ne întrebăm dacă afirmațiile sale sunt adevărate sau doar niște invenții, pentru că notele de subsol nu fac decât să întrețină duplicitatea specifică discursului paradoxal al metaficțiunii postmoderniste. Prin inserarea discursului autobiografic, autorul se mută în lumea „reală” și constatăm că de multe ori biografia lui M. St. T. este construită pornind de la experiența sa personală. Mai exact, autorul pretinde că anumite detalii din cuprinsul romanului provin din viața sa și au fost ficționalizate. Desigur, datele biografice, la fel ca și personajele istorice sunt o încercare a autorului de a face povestea să pară cât mai reală, însă, în același timp, intervențiile lui distrug convențiile romanului realist:

Nota autorului: Pe 16 noiembrie 1980, chiar aici, în toiul muncii asupra povestirii despre M. ST. T., tânăra Mona și-a arătat afecțiunea și față de mine; atunci, la fel ca personajul meu, am primit răgazul îngăduitor; aceasta nu este o amintire sentimentală, ci este cea mai comună explicație a felului în care cunosc toate detaliile descrise în continuare.²

Ne aflăm din nou în punctul în care frontierele dintre lumi dispar și în care scrisul substituie viața. „Autobiografia mea: acestea sunt cărțile mele” este motto-ul (preluat de

¹ Hans Robert Jauss, *Kogato pätnik v zimna nošt. Pledoaria za edna postmoderna estetika*, în „Istorieski opit i literaturna hermenevtika”, Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski”, 1998, p. 442.

² *Razkazvaciat i smärtta*, p. 42.

fapt de la Borges) din capitolul 3, care ne confirmă încă o dată teza că subiectul uman și viața se reduc la limbaj, că nu există nimic în afara textului.

Markovski schimbă în permanență formele de discurs: literar, teoretic, eseistic, biografic, filosofic și îi oferă publicului bulgar un text hibrid, greu de definit, prin care demonstrează că nu este genul de scriitor tradițional. Trebuie să menționăm că despre structura heteroglosică, fragmentară, rizomatică a romanului bulgar de după 1990, precum și despre utilizarea diferitelor procedee ale ficțiunii postmoderniste (intertextualitate, parodie, joc lingvistic etc.) a scris în detaliu și Ivan Ivanov, în lucrarea *Bulgarskiat postmoderen roman v kulturnata situacija prez novoto hiliadoletie*¹. Ultimul capitol al romanului se intitulează „Judecata de Apoi” și are rolul de a-i oferi cititorului un fel de consolare, în caz că lectura l-a dezamăgit. Cititorul, cu care autorul-narator a dialogat tot timpul, nu trebuie să deducă singur înțelesul romanului, ca în romanele moderniste, ci își primește răsplata promisă la început, adică autorul îi dezvăluie el singur sensul textului său, ca în romanele tradiționale. Gestul trebuie interpretat ca o modalitate a autorului de a arăta că încă își domină cititorul, textul și eroii. După ce au parcurs toată istoria literaturii în speranța că vor evita sfârșitul poveștii, Autorul, M. St. T., Moartea și restul protagoniștilor reali și imaginari se întâlnesc în Purgatoriu, pentru a da socoteală pentru faptele lor. Altfel spus, aceasta este o ultimă încercare de separare a lumilor. Personajul M. St. T. are propria perspectivă asupra existenței sale și dă vina pe Autor pentru eșecul în scrierea Cărții. Subiectiv, acesta l-a forțat să scrie despre lucruri care se învârtesc în jurul său (povestea vieții lui, propria scriitură, cu teme și motive, divulgarea propriilor gânduri și impresii). El mărturisește că a ars cartea pe care Autorul a spus că o scrie, însă pe ascuns a scris o a doua carte, cu subiecte alese de el, adică autentică. Înțelegem de aici că personajul a trișat (a făcut și el un joc dublu) și nu s-a lăsat manipulat de autor, dimpotrivă, a fost liber în tot acest timp. Povestea parcursă de cititor s-a dovedit a fi un simulacru, în ciuda

¹ Ivan Ivanov, *Bulgarskiat postmoderen roman v kulturnata situacija prez novoto hiliadoletie*, Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski”, 2015.

eforturilor Autorului de a-l asigura de autenticitatea ei. Autorul moare împreună cu personajele sale, ceea ce înseamnă că el are același destin, că nu mai deține o poziție superioară. Markovski aplică întocmai ceea ce Barthes înțelege prin „moartea Autorului”, anume că locul său nu mai este dominant în text, întrucât autorul „is born simultaneously with the text”¹. El este doar un imitator și compilator de alte texte, prin urmare rolul principal îi revine cititorului: „A text is made of multiple writings [...] but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination”². Autorul nu mai are puterea să-i impună cititorului sensul pe care el îl dorește, astfel că finalul cărții rămâne ambiguu, adică se deschide unor nenumărate posibilități de interpretare.

Jocul narativ și formal practicat de Markovski nu a primit recenzii favorabile din partea cronicarilor bulgari ai vremii. Aceștia l-au învinuit pe autor tocmai pentru prolixitatea stilului. În revista „Literaturen front” din 1985, Toncio Jecev, un teoretician din tabăra conservatoare, îi reproșează doza mare de artificialitate, numind romanul „un eșec măiestrit”³. Vasil Kolevski îi recunoaște unele merite, însă consideră că „în multe alte locuri experimentul iese în relief, devine scop în sine și în loc să atragă cititorul, îl respinge”⁴. Cum s-a întâmplat și în celelalte literaturi est-europene, romanul a fost recitit și reevaluat după căderea regimului, de către noua generație de critici. De exemplu, într-un important articol din 2016 dedicat postmodernismului bulgar, același Simeon Ianev spunea despre acesta că poate fi inclus pe lista „textelor nevralgice” ale literaturii bulgare

¹ Roland Barthes, *The Death of the Author*, în *Author, Music, Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, The Noonday Press, New York, 1998, p. 145.

² *Ibidem*, p. 148.

³ Toncio Jecev, *Za tri knigi*, „Literaturen front”, 43/ 1985, p. 2.

⁴ Vasil Kolevski, *Pravoto na eksperiment*, „Literaturen front”, 27/ 1986, p. 2.

din perioada socialistă, datorită caracterului experimental în ceea ce privește poetica, tematica și stilistica lui¹.

Într-adevăr, romanul lui Markovski, alcătuit dintr-o diversitate de stiluri, tehnici narrative și discursive, este pretențios, elitist și în același timp ironic și ludic. Markovski depășește clișeele realiste și scrie un nou tip de roman, cu o dominantă ontologică, ce poate fi încadrat în genul ficțiunii postmoderniste.

Bibliografie

- Barthes, Roland, *The Death of the Author*, în *Image, Music, Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, The Noonday Press, New York, 1988
- Eftimov, Iordan, *Prekracihme li granițata, zapălnihme li rova?*, „Ezik i literatura”, 1-2/ 2004
- Ianev, Simeon, *Za nevrалgichinite tekstove na literaturata*, în „Liternet”, 5 (198)/2016, https://litternet.bg/publish14/s_yanev/za-nevrалgichnite.htm
- Ivanov, Ivan, *Bulgarskiat postmoderen roman v kulturnata situacija prez novoto hiliadoletie*, Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski”, 2015
- Jauss, Hans Robert, *Kogato pătnik v zimna noșt. Pledoaria za edna postmoderna estetika*, în *Istoriceski opit i literaturna hermenevtika*, UI „Sv. Kliment Ohridski”, Sofia, 1998
- Jecev, Toncio, *Za tri knigi*, „Literaturen front”, 43/ 1985
- Kolevski, Vasil, *Pravoto na eksperiment*, „Literaturen front”, 27/1986
- Markovski, Gheorgi, *Razkazvaciăt i smărta*, Varna, Knigoizdatelstvo „Gheorgi Bakalov”, 1985
- McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Polirom, 2009
- Puiu, Cătălina, *Proza scurtă bulgară și română în anii '80 (secolul XX). Aspecte narrative și stilistice*, București, Editura Universității din București, 2011
- Ruseva, Violeta, *Vlastta i igrice na ezika*, în Gheorgi Markovski, *Hităr Petăr*, ediția a V-a, Veliko Tîrnovo, Slovo, 2002

¹ Simeon Ianev, *Za nevrалgichinite tekstove...*

REALITATEA SI REFLECTAREA EI ÎN VIS LA F.M. DOSTOIEVSKI

Roxana PENA

Facultatea de limbi și literaturi străine
Filologie, rusă-hindi

The Russian literature of the 19th century was and still is highly debated by literary critics. Dostoevsky, a significant representative of that period, offered his readers questions and answers which are generally valid even today. Whether we talk about his psychological, philosophical or religious writings, Dostoevsky made use of a specific technique of painting the reality in dreams, using the oneiric as an instrument of revelation or as an alternative to past events. This article highlights the role of the dream in two different stories written by Dostoevsky (where the oneiric might be difficult to be observed) and in his well-known novel *Crime and punishment*.

Keywords: oneiric, reality, anticipation, subconscious.

Universul dostoievskian abundă în idei sociale, filosofice, psihologice și religioase, cititorul confruntându-se constant cu problema descifrării semnificațiilor.

În mod particular, în romanele și nuvele lui Dostoievski accentul cade adesea asupra problematicii sociale, prin descrierea omului simplu, dezamăgit și minimalizat de societate, umilit de către superiori, dar și decepționat de propria persoană, inconveniente care îl determină să ia anumite decizii radicale. După cum arată Albert Kovacs: „Prospectând existența umană în plan global, Dostoievski ajunge la evaluarea sistemului social existent și a rolului individului care acționează, în anumite limite, liber și responsabil”¹. Dostoievski nu prezintă realitatea observabilă în momentele de împlinire sufletească, de liniște a protagoniștilor, ci pe cea de obicei ascunsă ochiului comun,

¹ F.M. Dostoievski, *Scrisori despre literatură și artă*, prefață de Albert Kovacs, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 24.

dar care, în prag de zbcium sufletesc, prinde contur și obsedează mințile rătăcite. În multe dintre textele sale, Dostoievski utilizează tehnica realității oglindite în plan oniric, iar visul are de obicei un rol revelator, înfățișând cele mai adânci temeri ale subconștientului personajului. Deși, în general, este destul de evidentă trecerea în „realitatea” visului, uneori Dostoievski șterge granițele dintre planul real și cel irațional, astfel încât „imaginile ireale pot exprima cu o forță inegalabilă realitatea”¹.

În ceea ce privește literatura rusă premergătoare lui Dostoievski, au existat și alți scriitori care au exploatat motivul visului. Astfel, la Pușkin, în nuvela *Dama de pică*, apare visul lui Hermann, personaj căzut în patima jocurilor de noroc, vis ce ajunge să izvorască din obsesia pentru bani și care îi va servi drept lecție moralizatoare, întrucât această continuă alergare după avere îl va duce la alienare mintală. Alte exemple relevante sunt reprezentate de visul Katerinei Lvovna din *Lady Macbeth din Siberia*, de Nikolai Leskov, unde este înfățișat socrul pe care Katerina îl ucide, sub întruchiparea unui motan cenușiu, sau delirul lui Mihail Platonovici, din *Silfida*, de Vladimir Odoevski (aici geniul evadează în lumea imaginarului poetic, departe de cei care îi ignoră creațiile).

Oniricul și distorsionarea realității sunt procedee de bază pe care Dostoievski le utilizează în scrierile sale, cu rolul de a scoate în evidență momente-cheie din viața eroilor și de a restrânge granița dintre existență și lumea închipuită. Astfel, își face simțită prezența o categorie estetică specială, realismul fantastic, prin care înțelegem întrepătrunderea realului cotidian cu elemente din sfera supranaturalului (inclusiv a oniricului). În afară de Dostoievski, și Gogol în nuvelele *Mantaua*, *Nasul* și *Însemnările unui nebun*, experimentează estetica realismului fantastic. Totuși, la Dostoievski fantasticul nu apare ca abatere drastică de la realitate, ca la scriitorii mai sus menționați, ci este prezentat în mod natural, în sensul că delimitarea dintre lumea veridică și cea supreală este discretă, mai greu sesizabilă. În acest sens, Dostoievski însuși afirmă într-o scrisoare către

¹ Albert Kovacs, *Poetica lui Dostoievski*, Ed. Univers, București, 1987, p.164.

I.F. Abaza, din 17 iunie 1880: „Fantasticul în artă are limita sa și regulile sale. Fantasticul trebuie să se atingă cu realul într-o măsură atât de mare, încât dvs. trebuie aproape să-l credeți”¹. Astfel, fantasticul, în poezia lui Dostoievski, se dizolvă în real și descrie o lume izvorâtă din „abisul impenetrabil al sufletului”². În majoritatea creațiilor, Dostoievski întrebuițează motivul visului ca procedeu de expunere a realității filtrate prin ochii unor personaje care percep realitatea sub forma unor coșmaruri și orori. După cum spunea chiar scriitorul, „Eu le confer viselor o mare semnificație. Visele mele mereu sunt profetice”³.

Ne propunem în lucrarea de față să identificăm funcția visului în nuvelele dostoievskiene *Gazda* și *O inimă slabă*, în raport cu romanul *Crimă și pedeapsă*. Exploatarea oniricului, ca mijloc de pătrundere în abisurile sufletului personajului și de accentuare a unor realități interioare, este un procedeu des întâlnit în scrierile lui Dostoievski. În toate cele trei creații menționate, scriitorul utilizează procedeul de evadare din real în imaginar prin vis, care devine o cheie de deschidere a unor uși simbolice. Acestea fie duc spre o alternativă a realității, fie spre o anticipare a evenimentelor viitoare. Gradul de intensitate al elementului oniric diferă de la un text la altul, după cum vom vedea.

În nuvela *Gazda*, incipitul este marcat de „trezirea” bruscă a eroului principal, Ordînov, care, nevoit să-și găsească un nou cămin, iese din monotonie și lăncezeală, iar nepăsarea cu care tratează lumea exterioară îi este spulberată de apariția unei figuri feminine, pe nume Katerina, ce îi răvășește sufletul și mintea. Pentru a fi cât mai aproape de ea, Ordînov închiriază o cameră în apartamentul în care tânăra locuiește împreună cu bătrânul Murim, despre care se spune că este inițiat în tainele vrăjitoriei. Deși nu știe mai nimic despre persoanele care îl găzduiesc și are un sentiment de teamă cu privire la bătrân, protagonistul își concentrează întreaga atenție asupra frumoasei fete. Astfel, sentimentele pentru ea devin un refugiu, o proiectare a dorinței de a iubi și de a fi iubit. De când se instalează în noul cămin și până îl părăsește,

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p. 32.

² Kovacs, *op.cit.*, p. 170.

³ *Ibidem*.

Ordînov este într-o stare aproape continuă de delir. Inițial, Ordînov are, ca și Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă*, un vis ce îl poartă în perioada copilăriei, vis ce înfățișează temerile sale infantile. Putem presupune că, în nuvelă, visul sugerează lipsa iubirii și a protecției materne din perioada copilăriei lui Ordînov, căci acesta nu și-a cunoscut niciodată mama, pe când în *Crimă și pedeapsă* – cea a iubirii paterne, întrucât Raskolnikov nu a beneficiat de ea, ceea ce lăsat urme adânci în sufletul său. Visul lui Ordînov proiectează viitorul tânărului erou, aflat acum sub dominația bătrânului demonic, Murin: „Dușmanul lui stătea acum aievea în fața lui, întrupându-se și crescând dinainte-i din fiecă cuvânt, [...] apăsându-i parcă cu neistovită putere inima și bătându-și joc de mânia lui”¹. Visele lui Ordînov și teama de bătrân sunt de fapt un revers al sentimentelor față de Katerina, cea pentru care el nutrește o pasiune oarbă. Katerina, prefigurare a iubirii materne, îl îngrijește ca pe un copil când Ordînov cade pradă „întunericului minții”. Astfel, locul mamei din vis este luat în realitatea nuvelei de către Katerina, care îl împiedică să mai cadă în abisul oniricului. Pe de altă parte, viziunile nocturne ale lui Ordînov au rol compensator, pentru că singurătatea ce îl apasă este înlăturată de proiectarea în ireal a unei realități alternante, lipsite de grijile și probleme vieții cotidiene: „...vedea cum se întindeau dinaintea lui grădini de vrajă, grele de culori”².

În nuvela *O inimă slabă*, Dostoievski prezintă în paralel povestea și întâmplările a doi buni prieteni, Vasia Șumkov și Arkadi Nefedevici. Vasia este pe cale să se căsătorească, însă fericirea unui nou început îi este umbrită de problemele apărute la serviciu, unde sarcinile sale sunt fără număr, iar timpul pentru a le rezolva din ce în ce mai scurt. Deși evenimentele care îl tulbură par banale, gravitatea cu care Vasia le privește le conferă un accent tragic, care se accentuează în timp. Astfel, Șumkov, cu gândurile împrăștiate și judecata afectată, cade în abisul visului, iar pășirea în lumea onirică pare o portiță de salvare pentru el, o alternativă a realității actuale. De partea cealaltă, Arkadi, un om cu capul pe umeri, care încearcă să-și ajute prietenul

¹ F.M. Dostievski, *Gazda, Opere în 11 volume*, vol.I, Editura pentru literatură universală, București, 1966.

² *Ibidem*.

să găsească drumul către echilibru, este ancorat în prezent și mereu alături de Vasia. Arkadi Nefedevici are la început o stare euforică („În general, Arkadi Ivanovici nu știa să vorbească, lui nu-i plăcea nici să viseze; iar acum uite-l cum se-aruncă în visurile cele mai vesele, cele mai proaspete, cele mai pline de culoare!”¹), însă temerile și grijile pentru starea sufletească a prietenului său, Vasia, îl fac pe Arkadi să conștientizeze gravitatea problemei („I se tot părea că doarme și că Vasea stă culcat în pat ca și înainte. Dar straniu lucru! Avea impresia, că Vasea se preface, că-l înșală chiar, că se ridică încetișor, îl observă cu coada ochiului și se ascunde în spatele biroului”²). Astfel, intuiția lumii complicate a visului are rolul, aici, de a trezi subconștientul și de a confrunța personajele cu realitatea: „Buzele începură să-i tremure, ochii i se aprinseseră, se făcu palid la față și i se păru că, exact în momentul acela, i s-au deschis ochii spre ceva necunoscut lui”³.

În romanul *Crimă și pedeapsă*, visul este corelat cu motivul premoniției, în contextul analizei psihologice a personajelor. Apar trei vise care îi aparțin protagonistului, Rodion Raskolnikov. Criticul Vladimir Marinov punctează următoarele caracteristici ale visului ca motiv recurent în opera dostoievskiană:

Dacă afinitatea cu totul remarcabilă față de lumea visului nocturn reprezintă una dintre caracteristicile universului dostoievskian în întregul său, romanul *Crimă și pedeapsă* este nu numai unul dintre cele mai sumbre din opera scriitorului, ci și cel mai învăluit în atmosfera visului nocturn.⁴

Primul vis al lui Raskolnikov anticipează crima ce urmează a fi împlinită și în jurul căreia se va concentra acțiunea romanului. Gândurile și sentimentele personajului sunt profund explorate, deși la nivel declarativ Dostoievski a negat acest procedeu: „Mi se spune că sunt psiholog: e fals, eu nu sunt decât un realist în sensul cel mai înalt al

¹ F.M. Dostoievski, *Povestiri și nuvele*, trad. Livia Cotorcea, Ed. Institutul European, Iași, 2016, p. 147.

² *Ibidem*, p. 170.

³ *Ibidem*, p. 179.

⁴ Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, traducere din lb. franceză de Brîndușa Orășanu, Editura Jurnalul literar, 1993, p. 28.

cuvântului, adică descriu toate abisurile sufletului omenesc”¹. În vis, Raskolnikov este din nou copil și merge cu tatăl său pe un drum de țară. Figura paternă, inexistentă de fapt în viața reală, adultă a lui Raskolnikov, marchează cel mai probabil dorința subconștientă a eroului de a fi iubit și protejat de către părintele de sex masculin, motiv pentru care, în vis, copilul își ține tatăl strâns de mână. Micuțul asistă împreună cu tatăl său la o scenă grotescă, înfricoșătoare: un mujic, Mikolka, își ucide calul prin lovituri puternice, deoarece animalul nu putea să facă față greutatea ce o avea de cărat. Brutalitatea și sângele rece manifestate de către Mikolka îl șochează pe copil, care încearcă să sară în ajutorul iepei, însă tatăl său îl îndepărtează de eveniment și, în același timp, de vis, căci are loc revenirea protagonistului la realitate. Raskolnikov se trezește lac de sudoare și cu inima-i bătându-i. Parcă ghicește semnificația visului și tragedia care-i va întuneca întreaga viață: iapa care moare fără vină o prefigurează pe Lizaveta, sora cămătăresei, cea care va fi ucisă accidental de Raskolnikov. Este victima colaterală a crimei tânărului student, cea care va anula toate teoriile acestuia cu privire la superioritatea unor oameni față de alții și care va determina treptat un proces complex de remușcări în sufletul protagonistului.

Cel de-al doilea vis raskolnikovian este reprezentat de retrăirea momentului crimei. Raskolnikov ajunge să-și proiecteze temerile cele mai mari în vis, unde încearcă, în mod repetat, să o omoare pe bătrână, însă fără succes, căci la fiecare lovitură de topor „baba se cutremura toată de râs”. În vis, pe urmele unui târgoveț, Raskolnikov ajunge la locul crimei, cu un sentiment de déjà-vu, însă scena intrării în apartamentul cu ușa larg deschisă, face trimitere la momentul când, în realitate, Lizaveta pătrunde în cameră și îl vede pe ucigașul surorii sale. Râsul bătrânei semnifică ironia sorții, eșecul ideii napoleoniene a lui Raskolnikov de a avea putere de decizie asupra vieții umane. Faptul că bătrâna nu moare în vis, arată exact contrariul teoriei raskolnikoviene: nimeni nu poate lua viața unui individ, oricât de nefolositor ar părea acesta omenirii.

¹ F.M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. XXVII, p. 65.

Cel de-al treilea vis, la fel de important în roman, este visul din final al eroului, când, ajuns la ocnă în Siberia pentru a-și ispăși pedeapsa, profetizează destinul întregii omeniri, apocalipsa spirituală și posibilitatea de salvare doar pentru câțiva indivizi:

Toți erau agitați și nu se înțelegeau între ei; fiecare credea că el singur cunoaște adevărul și se chinuia [...]. Oamenii nu mai puteau să judece ce este bine și ce este rău. [...] Se adunau în armate, dar armatele acestea, pornind în campanie, începeau să se destrame, rânduielile se desfăceau și se mâncau între ei. [...] Din lumea întreagă nu se puteau salva decât câțiva oameni curați la suflet, oameni aleși, destinați să dea naștere unei noi omeniri, să reînnoiască viața, să purifice pământul.¹

În opera sa, Dostoievski explorează abisurile sufletului și ale subconștientului omenesc, utilizând procedeul de transpunere a realității în oglinda visului. Visul, izvorât din temeri, dorințe și suferințe, pune stăpânire în întregime pe gândurile personajelor, le obsedează și de multe ori le deschide ochii spre adevăruri universale. Survenind în urma unor decepții, a unui delir ori a unei idei obsedante, oniricul ia locul realității, însă, cel mai adesea, granița dintre cele două lumi este fragilă (după cum am observat în nuvelele analizate). De cele mai multe ori, visele sunt proiectate ca o realitate alternativă, ca soluție a unor probleme sau ca premoniție a faptelor ce urmează a avea loc. În contextul în care „în opera lui Dostoievski sunt abordate probleme filosofice esențiale: libertatea, crima, natura umană, mândria, relația dintre popor și intelectualitate, nebunia, iubirea aproapelui, solidaritatea umană, smerenia”², motivul visului extinde limitele realității și aprofundează toate direcțiile tematice enumerate mai sus. În plus, pătrunderea în vis îi arată personajului adevărul despre „frumusețea care va salva lumea”, folosind cuvintele lui Dostoievski însuși.

¹ F.M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, trad. din lb.rusă de Adriana Liciu, Polirom, Iași, 2016, p.621.

² Camelia Dinu, *Autodiegeza dostoievskiană și strategiile narrative moderne*, „Romanoslavica”, 50.3/ 2015, p. 39-40.

Bibliografie

- Dinu, Camelia, *Autodiegeza dostoievskiană și strategiile narative moderne*, „Romanoslavica”, 50.3/ 2015, p. 39-48
- Dostoievski, F.M., *Crimă și pedeapsă*, trad. din limba rusă de Adriana Liciu, Polirom, Iași, 2016
- Dostievski, F.M., *Gazda, Opere în 11 volume*, vol. I, Editura pentru literatură universală, București, 1966
- Dostoievski, F.M., *Povestiri și nuvele*, traducere de Livia Cotorcea, Ed. Institutul European, Iași, 2016
- Dostoievski, F.M., *Scrisori despre literatură și artă*, prefață de Albert Kovacs, Cartea Românească, București, 1989
- Kovacs, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, Univers, București, 1987
- Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, traducere din limba franceză de Brîndușa Orășanu, Editura Jurnalul literar, 1993

VALENȚE ALE PEISAJULUI LITERAR ÎN PROZA RUSĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Ciprian Nicolae ȚIGĂNOIU

Facultatea de limbi și literaturi străine
Filologie, rusă-suedează

Le romantisme et le réalisme sont les mouvements littéraires les plus importantes du dix-neuvième siècle. Même si aujourd'hui les critiques littéraires sont parvenus à un accord en ce qui concerne les délimitations temporaires des mouvements, à cette époque-là, le romantisme a continué d'influencer les productions littéraires longtemps après l'apparence du réalisme. On peut observer cette direction surtout dans la littérature russe où l'épigonisme romantique représente un phénomène littéraire en soi. Cette analyse contrastive entre deux productions littéraires publiées à distance de deux ans va soutenir la thèse ci-dessus.

Mots-cles: romantisme, réalisme, épigonisme, paysage littéraire

Dinamica literară a secolului al XIX-lea se reflectă în mod special în modalitățile de abordare a peisajului literar, în economia narațiunii. Acest aspect este cu atât mai interesant de analizat în cazul literaturii ruse, cu cât retardul evolutiv față de celelalte literaturi europene a accelerat asimilarea diferitelor orientări estetice, determinările cronologice fiind cel mai adesea arbitrare din cauza epigonismului menit să indice proliferarea anumitor concepte, idee vehiculată în *The Cambridge History of Russian Literature*¹. În acest sens, lucrarea de față își propune să analizeze contrastiv modul în care funcțiile peisajului se repercutează asupra semnificației unor texte aparținând unor perioade distincte de evoluție a literaturii ruse. Vom utiliza spre exemplificare două texte literare antitetice sub raport programatic, deși publicate la doar doi

¹ Charles Moser, *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

ani distanță: nuvela romantică *Viscolul*, de Vladimir Aleksandrovici Sollogub și schița realistă *Lunca Biejei*, de Ivan Sergheevici Turgheniev.

Funcția descriptivă a peisajului literar se constituie ca o componentă intrinsecă a oricărei producții literare, cu rol în stabilirea coordonatelor temporale și spațiale. Excepție nu fac nici cele două texte propuse spre comparație. Astfel, în narațiunea lui Sollogub componenta spațială a peisajului este reprezentată de „stepa albă”¹, traversată de „drumul Saratovului”², iar fenomenul cosmic al viscolului proiectat pe fundalul înserării și în cele din urmă al „noptii adânci”³ constituie panorama temporală. În cazul schiței lui Turgheniev, precizia determinărilor spațio-temporale urmărește principiul programatic realist al veracității. În acest sens, se anunță „o zi frumoasă de iulie”⁴, când personajul-narator se afla la o vânătoare de cocoși „în județul Cern, din gubernia Tula”⁵. De altfel, textul lui Turgheniev abundă în prima sa parte în procedee stilistice care valorizează funcția descriptivă a peisajului: de la epitete personificatoare, ca în structura „nouri posomorâți”⁶, la numeroase epitete cromatice și comparații ce reliefează bogăția peisajului, filtrată prin sensibilitatea naratorului, ca în structurile „lucire rumenă”⁷, „nourași [...] azurii ca cerul”⁸, „dungă albăstrie”⁹, „colorile par stinse, limpezi”¹⁰ ș.a.m.d. Astfel, amplitudinea dimensiunii cromatice în ansamblul descrierii, la Turgheniev, amintește de vitalitatea artei impresioniste. De altfel, nu puține dintre creațiile acestui scriitor sunt „tributare romantismului prin numeroase elemente: fantasma adolescentină a iubirii, jocul fascinant al seducției, însoțit de stări de tristețe și lacrimi nejustificate,

¹ Vladimir Sollogub, *Viscolul*, în vol. *Odată toamna*, coord. Antoaneta Olteanu, Oradea, Editura Ratio&Revelatio, 2016, p. 83.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 91.

⁴ I.S. Turgheniev, *Povestirile unui vânător*, Moscova & București, Editura Raduga & Editura Albatros, 1989, p. 97.

⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁶ *Ibidem*, p. 97.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

peisajele pitorești cu munți și văi, lecturile personajelor din autori romantici”¹. Funcția descriptivă a peisajului literar își păstrează, așadar, importanța atât în cadrul romantismului, cât și al realismului, primind însă valențe inovatoare.

Una dintre aceste valențe o reprezintă exploatarea literară a peisajului național, trăsătură caracteristică atât prozei lui Sollogub, cât și a lui Turgheniev, motivațiile fiind însă diferite. La Sollogub, opțiunea pentru plasarea acțiunii în pustietatea hibernală a stepei, în drumul spre Saratov, în timpul unui fenomen cu nimic neobișnuit pentru realitățile meteorologice ale iernii rusești, trebuie privită ca o încercare de „căutare a culorii locale”² și de „cultivare a însușirilor individuale, naționale și rasiale”³, deziderate circumscrise atitudinii romantice față de artă și literatură. De cealaltă parte, componenta națională a peisajului zugrăvit de Turgheniev în *Lunca Biejei* urmărește iluzia realistă a veridicității prin utilizarea referințelor toponimice. „Granițele spațiale ale operei se confundă cu granițele călătoriei naratorului-vânător: e vorba de partea sudică a Rusiei, teritoriu aflat la joncțiunea guberniilor Orlov și Tula la începutul secolului al XIX-lea”⁴. Axa spațială a *Povestirilor* în general cuprinde detalii toponimice specifice lumii patriarhale rusești de dinainte de reforma din 1861, constituindu-se într-un *axis mundi* fundamentat pe schema: gubernie – uezd – sat – gospodărie. Mai mult, preferința pentru realitățile geografice rusești servește evidențierii mesajului general al schiței, cu privire la invaliditatea superstițiilor și credințelor populare, ele prezentând pentru creatorul realist doar autenticitate antropologică. De altfel,

¹ Camelia Dinu, Prefață la volumul *Prima iubire. Apele primăverii*, de I.S. Turgheniev, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2016, p. 6.

² A.O. Lovejoy, *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, București, Humanitas, 1997, p. 243.

³ *Ibidem*, p. 244.

⁴ M.E. Vladimirova, *Художественное пространство в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева*, Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova, 3/ 2011, <https://cyberleninka.ru/article/v/hudozhestvennoe-prostranstvo-v-knige-rasskazov-zapiski-ohotnika-i-s-turgeneva>, 7.12.2018.

raportându-se la întregul volum al *Povestirilor unui vânător*, Nabokov afirmă că „toate erau despre țărani și conțineau nu numai un studiu psihologic detaliat, ci mergeau mai departe idealizând iobagii, ca fiind superiori, prin calitatea lor umană, stăpânilor lor cu inima de piatră”¹, opțiunea pentru peisajul național fiind astfel motivată social, prin mesajul antiobăgist promovat de Turgheniev. Trebuie menționat aici și un alt aspect important al nuvelei lui Sollogub, și anume faptul că la el viscolul este și o replică intertextuală la povestirea *Viscolul*, de Pușkin, în sensul „unei critici a ideologiei sentimentalismului, și nu neapărat a psihologiei personajelor sentimentaliste”². Astfel, „viscolul, descris ca un moment în care «totul se contopește într-un haos infernal», reprezintă o ieșire din acest timp convențional, al spleenului romantic, care este înlocuit de trăirea veritabilă”³.

Propensiunea celor două proze spre ambianța nocturnă se explică prin rolul catalizator pe care aceasta îl are în raport cu acțiunea. Astfel, peisajul nocturn, hibernal, alimentează speranța împlinirii erotice în cazul ofițerului și a tinerei fete din narațiunea lui Sollogub, aneantizând pentru o clipă antagonismele sociale: „Nu exista niciun motiv pentru a ține la prestanță. În clipa nenorocirii comune oamenii se apropie și se înrudesesc”⁴. Noaptea volatilizează ambițiile superflue și păstrează vibrația esențială a vieții. Așa cum arată Vera Călin, noaptea este „ambianța prin excelență favorabilă comunicațiilor magice, emoțiilor cosmice, intuiției infinitului. Este anotimpul visului”⁵. Venirea dimineții înseamnă destrămarea năzuințelor visului de iubire, iar cei doi actanți întruchipează motivul romantic al cuplului incompatibil. În cazul schiței lui Turgheniev, noaptea reprezintă un artificiu compozițional ce întreține suspansul și evidențiază ipostaza arhetipală de povestitor a omului,

¹ Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, București, Editura THALIA, 2006, p. 56.

² Anton Breiner, *Parodie și extaz. „Viscolul” lui Pușkin în lectura lui Sollogub*, „Romanoslavica”, vol. XLIX, nr.1/ 2013, p. 12.

³ *Ibidem*.

⁴ Sollogub, *op. cit.*, p. 86.

⁵ Vera Călin, *Romantismul*, București, Editura Univers, 1975, p. 191.

precum și caracterul idiosincronic al universului infantil, sensibil la prefacerile nocturne și la aparițiile himerice din credințele populare: iele, spirite ale apelor și Trișca. Încărcată cu valoare simbolică în cazul nuvelei romantice, noaptea devine în schița realistă o modalitate de a cultiva intriga și a susține desfășurarea acțiunii. Atitudinea auctorială privind cadrul natural sugerează noi valențe ale peisajului literar. Astfel, voracitatea viscolului nu deturneză apetența personajului principal pentru meditație și spre sondarea vieții interioare, idealul romantic al acestuia fiind întruchipat de „acea dragoste profundă și nemărginită, dezinteresată și serioasă, care este dată doar celor puțini, dar care luminează veșnic, veșnic încălzește și te însoțește pe pământ”¹, iubire incompatibilă cu viața din capitală ce amplifică „frustrarea născută din speranțele veșnic înșelate”². Procedeu cu cea mai mare influență, preferatul romanticilor, și anume antiteza, este indicată chiar la nivel textual: „nimic de spus, să nimeresti din lumea parfumată, elegantă și strălucitoare a Petersburgului la o asemenea sărbătoare fantastică a unei ierni de stepă în delir – contrastul este prea puternic”³. De cealaltă parte, schița lui Tugheniev valorifică funcția psihologică a peisajului. În acest sens, mediul se modifică în acord cu sentimentele personajului-narator, pe măsură ce acesta ajunge la înțelegerea deplină a faptului că s-a rătăcit. Limbajul se modifică și el, în acord cu augmentările și imaginile artistice sumbre: „am luat-o la dreapta, printre tufișuri. Între timp noaptea se apropia și creștea ca un nour de furtună. Întunericul părea că se adună, odată cu aburii serii, ridicându-se de pretutindeni ori curgând din văzduh”⁴, „ogoarele în juru-mi albeau nedeslușit; după ele, la fiecare clipă se ridicau întunecimi amenințătoare, adunându-se în mase enorme”⁵, „cred că niciodată în viața mea nu m-am

¹ Sollogub, *op. cit.*, p. 83.

² *Ibidem*, p. 82.

³ *Ibidem*, p. 83.

⁴ Turgheniev, *op. cit.*, p. 99.

⁵ *Ibidem*.

aflat într-asemenea pustie: nicăieri nu se zărea foc și nu s-auzea nici cel mai mic zgomot”¹. Tehnica preferată este aceea a detaliului semnificativ. Atitudinea personajelor față de peisaj evidențiază, așadar, complexitatea psihologică a acestora, în cazul textului realist, dar și opțiunea eroului romantic pentru spectacolul lumii interioare, peisajul reprezentând în cazul acestuia doar premisa pentru noi meditații.

Funcția simbolică a peisajului se realizează prin raportarea la mituri și arhetipuri literare, putându-se vorbi și în cazul literaturii, ca și în cazul filosofiei, de un „mit al eternei reîntoarceri”, concept pus în circulație de Mircea Eliade. Astfel, la Sollogub, contopirea planului cosmic cu cel terestru în vârtoarea viscolului capătă proporții escatologice. Tezaurizarea situațiilor excepționale este, de altfel, o caracteristică a programului romantic: „fie pământul se avântă convulsiv către cer, fie cerul se prăbușește peste pământ, dar dintr-o dată totul se amestecă, se răsucește, se contopește într-un haos infernal”². Râpa pe care o zărește personajul-narator din schița lui Turgheniev simbolizează iadul, iar coborârea în râpă pare a echivala cu hotărârea dantescă de a sonda bolgiile infernului. Mai mult, imaginea copiilor povestind în jurul focului este deja o reprezentare clasică a ipostazei de povestitor a omului. De altfel, importanța funcției simbolice a peisajului este reliefată, în cazul ambelor texte, încă din titlu. În plus, după cum arată A.N. Neminușci, „pe măsură ce acțiunea se dezvoltă, spațiul se transformă nu doar calitativ, ci și calitativ: lumea care îl înconjoară pe erou se poetizează și se mitologizează (*Lunca Biejei, Bate ș.a.*)”³. Literatura recuperează, așadar, reprezentările clasice, iar peisajul joacă un rol esențial prin valoarea simbolică pe care o capătă.

Un rol deosebit în mitologizarea spațială la Turgheniev îi revine codului sonor, componenta auditivă a prozei acestuia

¹ *Ibidem*, p. 100.

² Sollogub, *op. cit.*, p. 83.

³ A.N. Neminușci, *Структура и функции звукового кода в «Записках охотника» И. С. Тургенева*, „Problemî Istoriceskoi Poetiki”, 3/ 2018, <https://cyberleninka.ru/article/v/struktura-i-funktsii-zvukovogo-koda-v-zapiskah-ohotnika-i-s-turgeneva>, 07.12.2018.

având valențe mistificatoare. Fonosfera prozei lui Turgheniev este indisolubil legată de spațiul rural, de cadrul natural și prefacerile sale diurne și nocturne. Articulația planului fonic trebuie privită ca parte a ambițiilor artei realiste de încastrare a detaliilor lumii exterioare, prin concretizarea cât mai fidelă a cadrului natural și utilizarea tehnicii amănuntului semnificativ. Astfel, planul fonic al *Povestirilor unui vânător* prezintă „categorii importante ale existenței: cea naturală (în variantele ei animate și neanimate), cea umană și cea socială cu ierarhia caracteristică inclusă în ea”¹. Proprii schițe *Lunca Biejei* sunt sunetele tainice ce reverberează în văzduhul nopții estivale și care produc o impresie puternică asupra copiilor adunați în jurul focului, pentru care orice explicație rațională este obliterated de fascinația pentru paranormal. De exemplu, unul dintre copiii de țărani povestește cum, trecând pe lângă iaz, a auzit un glas nedeslușit, compătimitor. Ceva mai târziu atât copiii, cât și personajul-narator aud „un strigăt ciudat, neclar, bolnăvicios”² dinspre râu. Nimeni nu este în stare să explice sursa acestuia, astfel încât planul fonic lasă loc singurei interpretări îndreptățite de circumstanțe: glasul neclar aparține copilului înecat în iaz, Pavlușa. Așa cum se arată într-un studiu, *Lunca Biejei* abundă în zgomote ce nu pot fi explicate pe căi raționale, cel puțin nu în momentul receptării lor, universul infantil prezentând dintotdeauna tendințe centripete în ceea ce privește asimilarea rațională a lumii înconjurătoare.

Un motiv literar ce leagă ca un fir roșu atât prozele adunate în ciclul *Povestirilor unui vânător*, cât și cele două proze propuse spre analiză este motivul literar al drumului. Lumea patriarhală descrisă în *Povestirile* lui Turgheniev descrie spații cu valoare simbolică pentru universul rural de la mijlocul secolului al XIX-lea, așa cum arată L.O. Zaionț: „peisajul cultural al provinciei e format în mod tradițional din trei lumi aflate în interacțiune: sate, conace și orașe guberniale”³. Pe lângă aceste spații regăsim și așa-numitele „spații intermediare”, asociate cu permanenta pribegie a

¹ *Ibidem*.

² Turgheniev, *op. cit.*, p. 107.

³ L.O. Zaionț, «Провинция» – опыт историографии, „Otecestvennîe zapiski”, 5/ 2006.

naratorului-vânător prin sudul Rusiei: „hotelul, casa poștei reprezintă pentru el adăposturi temporare”¹. Ceea ce leagă, însă, în subtext toate aceste spații este *drumul*, a cărui importanță catalizatoare îi conferă rolul de suprapersonaj: „funcția de a lega toate aceste sfere spațiale o are drumul-personaj. Mai exact el, se află în directă legătură cu naratorul-vânător-rătăcitor și devine principalul element de legătură al povestirii; pe baza lui se construiește receptarea montajului, esențială pentru compoziție”². Cu o singură excepție, drumul nu este însă descris în mod direct, el constituindu-se ca un element fundamental al subtextului. Susținând mesajul realist al cărții, drumul capătă valoare simbolică prin descrierea nedreptăților sociale circumscrise perioadei iobăgiste, devenind, în fine, o metonimie pentru destinul social al Rusiei. Drumul capătă, așadar, caracter național. Conform concepției lui Mihail Bahtin, motivul literar al drumului, așa cum se prezintă el la Turgheniev, se înscrie în linia gogoliană de evoluție a acestuia³. De cealaltă parte, în cazul nuvelei lui Sollogub, motivul literar al drumului poate fi interpretat doar ca simbol al destinului personajului principal și reflectare în plan exterior a sentimentelor acestuia, în incipitul nuvelei.

Arta narațiunii la Turgheniev valorizează peisajul ca premisă pentru construcția realistă a personajelor. În vreme ce Lukeria, din schița *Moaște vii*, asimilează spațiul care o înconjoară, copiii din *Lunca Biejei* sunt mai curând asimilați de peisajul nocturn și de stepa nețărmită, caracterul lor fiind modelat în relație cu mediul înconjurător.

Îmbogățirea taxonomică a funcțiilor peisajului literar se înscrie în procesul de evoluție a literaturii din secolul al XIX-lea. Cele două mari orientări literare, romantismul și realismul, au propus modalități noi de a valoriza peisajul literar, prin raportare la semnificația centrală a operei. Păstrându-și funcția descriptivă, peisajul capătă acum un pronunțat caracter național în sprijinul mesajului social, caracter psihologic, merit să justifice complexitatea personajelor, dar și caracter simbolic, reiterând mituri și

¹ M.E. Vladimirovna, *op. cit.*

² *Ibidem.*

³ M.M. Bahtin, *Вопросы литературы и эстетики*, Hudojestvennaia literatura, 1975, p. 234-408.

reprezentări clasice. Noutatea analizei noastre rezidă în ilustrarea funcțiilor peisajului literar prin raportare la două nuvele care, deși au fost publicate la o diferență de doar doi ani, aparțin unor orientări literare diferite și relevă amplitudinea epigonismului romantic în literatura rusă.

Bibliografie

- Breiner, Anton, *Parodie și extaz. „Viscolul” lui Pușkin în lectura lui Sollogub*, „Romanoslavica”, vol. XLIX, nr.1/2013, p. 5-13
- Călin, V., *Romantismul*, București, Ed. Univers, 1975
- Dinu, Camelia, Prefață la volumul *Prima iubire. Apele primăverii*, de I.S. Turgheniev, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2016, p. 5-8
- Lovejoy, A.O., *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, trad. Diana Dicu, București, Ed. Humanitas, 1997
- Moser, C. (editor), *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- Nabokov, V., *Cursuri de literatură rusă*, trad. Cristina Rădulescu, București, Editura THALIA, 2006
- Neminoșci, A.N., *Структура и функции звукового кода в «Записках охотника» И.С. Тургенева*, „Problemi Istoriceskoi Poetiki”, 3/2018, <https://cyberleninka.ru/article/v/struktura-i-funktsii-zvukovogo-koda-v-zapiskah-ohotnika-i-s-turgeneva>,
- Sollogub, V.A., *Viscolul*, trad. Anton Breiner în vol. *Odată toamna*, coord. Antoaneta Olteanu, Oradea, Editura Ratio&Revelatio, 2016
- Turgheniev, I.S., *Povestirile unui vânător*, trad. Mihail Sadoveanu, Moscova & București, Editura Raduga & Editura Albatros, 1989
- Vladimirovna, M.E., *Художественное пространство в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева*, Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova, 3/ 2011, <https://cyberleninka.ru/article/v/hudozhestvennoe->

prostranstvo-v-knige-rasskazov-zapiski-ohotnika-i-s-
turgeneva

TREI CAZURI DE REPREZENTARE A DEDUBLĂRII LA CHAMISSO, DOSTOIEVSKI ȘI SARAMAGO

Andreea-Paula URSU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, rusă-engleză

The literary convention of the double is rooted in the theories of the German philosophy. The concept of the double has been analysed from different perspectives, such as psychological, religious, sociological or mythological perspective. This paradoxical figure appears as an instrument of both liberation and oppression. This article analyses the literary image of the double and discusses the symbolism of the main characters and scenes, who fell under the auspices of duality, focusing on the works of Adelbert von Chamisso, Fyodor Mikhailovich Dostoevsky and Jose Saramago. The purpose of this paper is twofold: firstly, to draw up a comparison between the three works, which belong to different literary movements and secondly, to find the common elements and characteristics of the analysed works.

Keywords: duplication, the shadow, duality, survival, liberation

Dualitatea naturii umane a constituit o temă de cercetare prolifică în literatură, dar și în psihologie, religie și în alte domenii. Semnificațiile și posibilitățile de interpretare a dualității au devenit, în aceeași măsură, subiect al psihanalizei. De pildă, Carl Jung a caracterizat dublul, entitate alternativă, drept „o antinomie ineradicabilă și indispensabilă întregii activități psihice”¹. În literatură, dedublarea nu este un proces cu un rezultat constant și cert, aceasta variind între ipostaza morfologică și cea psihologică. Dublul poate apărea sub diverse forme și cu tipologii distincte: fie o reflexie în oglindă, o pură închipuire, o umbră sau o persoană în carne și oase.

¹ Carl G. Jung, *Psychological Types*, vol. 20 of Bollingen Series, Michigan, Pantheon Books, 1971, p.169.

Ecuțiile dedublării în literatură sunt atât de complexe, încât implică în angrenajul lor un ansamblu de semnificații mai mult sau mai puțin ascunse. Dedublarea nu este un procedeu fortuit. În folclor, dublul este cel mai des prezentat într-o ipostază negativă și considerat aducător de necazuri și moarte. Unii psihanalisti, printre care și Carl Francis Keppler, definesc această entitate ca o manifestare a celor mai tănuite dorințe, ce reflectă frustrările, neajunsurile și înfrângerile care au fost reasamblate pentru a da naștere unui „om nou”: „Deseori mintea conștientă încearcă să își reprime latura inconștientului prin mecanismul de «proiecție», [...] altelei chiar creează o realitate halucinatorie din acel conținut al inconștientului”¹. Dublul distruge de obicei barierele impuse de diversele contexte sociale, trece dincolo de tutela legilor și reconstruiește din temelie imaginea unui individ care și-a depășit propriile limitări. Prin intermediul proiecției create, omul își poate desăvârși dezideratul de a fi chiar individul pe care l-a reprimat îndelung.

Motivul dedublării poate fi asociat atât cu mitul androgenului, cât și cu imaginea miticului Narcis. Conform mitului lui Platon, în forma lor primordială, androgenii erau ființe a căror plenitudine era alcătuită din uniunea unei femei și a unui bărbat. Cele două ființe în oglindă alcătuiau o entitate duală. Aceasta nu este singura teorie care arată că omul a fost proiectat sub auspiciile dualității. Biblia descrie momentul plăsmuirii omului, după modelul Creatorului: „Dumnezeu a făcut pe om după chipul Său, l-a făcut după chipul lui Dumnezeu; parte bărbătească și parte femeiască i-a făcut”².

Psihanalistul austriac Otto Rank a acordat o atenție deosebită motivului literar al dublului, prin punerea lui în balanță cu diverse alte elemente ce sunt conectate cu lumea fantasticului: umbra, sufletul sau frica de moarte. Rank susține că, odată cu evoluția civilizației, felul în care era privit dublul s-a schimbat radical³. La începuturi, dublul era

¹ C.F Keppler, *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona Press, 1972, p. 25.

² *Biblia*, traducere Dumitru Cornilescu, 1924, Geneza 1:27.

³ Otto Rank, *The double. A Psychoanalytic Study*, New York, New American Library, 1979, p. 60-82.

garanția în fața morții, o asigurare a supraviețuirii. Sufletul nemuritor era prima reprezentare a ipostazei de dublu. Semnificațiile sale s-au schimbat imediat ce oamenii au intrat într-o nouă etapă a evoluției. De la garanția nemuririi, dublul a devenit un trimis al morții.

De-a lungul timpului, oamenii de știință au încercat să explice etapele fenomenului de dedublare și motivele ce stau la baza acestuia. Psihoterapeutul Robert Rogers afirmă: „Dublul convențional este, desigur, o imagine antitetică a sinelui, de obicei un înger păzitor sau un diavol ispititor. Criticii orientați spre psihologie văd acest diavol mefistofelic care îl subjugă pe om, ca un personaj ce reprezintă inconștiența și pornirile instinctuale”¹.

Pornind de la aceste considerațiile generale asupra dublului și dedublării, scopul prezentei lucrări este de a analiza procedeele dedublării în trei texte care țin de ideologii literare diferite (romantismul, realismul și suprarealismul). Prozele ce urmează a fi examinate dezvoltă o temă comună: apariția unui dublu. Demersul nostru constă în identificarea elementelor care conduc la dedublare, aprecierea stării în care se află personajul care experimentează acest proces și valorificarea în mod simultan a diferențelor ce pot apărea în procesul dedublării, datorită apartenenței lor estetice.

Mobilul lucrării îl reprezintă una dintre operele de început ale scriitorului rus F.M. Dostoievski, *Dublul* (1846). Dostoievski este renumit pentru scrierile sale cu conținut psihologic, construite pe fundamentele mediului social și politic al epocii. În acest sens, nuvela *Dublul* exploatează principalele caracteristici ale societății ruse din secolul al XIX-lea, trecute prin filtrul unui personaj ce manifestă tulburări comportamentale ca urmare a unui acut sentiment de inadecvare la anumite cerințe și standarde societale, pe care le exacerbează involuntar, experimentând astfel dedublarea. Prin intermediul creațiilor sale, Dostoievski explorează adâncurile psihicului uman, străfundurile conștiinței și asistă la „procesul” și „condamnarea” personajelor sale.

¹ Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970, p.12.

Pentru a ilustra estetica romantismului, vom analiza scurta nuvelă *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, de Adalbert von Chamisso. În romantism, dublul reprezintă materializarea părții ascunse și misterioase a omului. Aneantizarea spirituală este unul dintre supliciile pe care personajul lui Chamisso trebuie să le suporte, drept consecință a pierderii umbrei sale. În plan psihologic, eroul nu se poate baza decât pe simțuri, tocmai de aceea nu ezită în a da frâu liber pasiunilor și plăcerilor după care a tânjit timp îndelungat.

Cel de-al treilea text pe care îl vom valorifica este romanul de orientare suprarealistă *Omul duplicat*, al scriitorului de origine portugheză Jose Saramago. Pornind de la aceeași idee centrală de dedublare, Saramago propune, în stilul său frenetic și dens, un subiect complex: Până în ce punct am fi capabili să acceptăm să trăim alături de o sosie perfectă? Având ca pretext motivul general al dedublării, ne propunem să identificăm un liant între cele trei texte, prin analiza identității personajelor. Cine sunt Iakov Petrovici Goliadkin, Peter Schlemihl și Tertuliano Maximo Afonso? Cum se raportează ei la dedublare? Care sunt efectele dedublării? Vom identifica și analiza contextul dedublării în fiecare dintre cele trei texte pentru a putea stabili personajelor un „diagnostic” și a înțelege cauzele scindării lor.

Contextul social în care sunt plasate cele trei personaje pare să respecte tiparul unui univers al platitudinii, în care actanții sunt pe deplin nemulțumiți atât de viața lor profesională, cât și de mediul familial ori social în care se simt obligați să trăiască. Principalul impediment ce stă în calea evoluției lor este faptul că poziția socială de inferioritate în care se află nu le permite să se revolte în mod direct, din teama de a nu pierde puținul pe care au reușit să-l câștige. Astfel, cei trei protagoniști apelează la adjuvantul unui dublu, care îi motivează să se autodepășească și poate să reprezinte o cale de salvare din propriul univers. Prezența dublului pare vitală pentru supraviețuirea personajelor, ea fiind cea care dă semnalului unei imperioase schimbări.

Funcționarul Iakov Petrovici Goliadkin, eroul dostoievskian, observă și conștientizează adevărul situației

în care se află, dar este incapabil să-l accepte. Construit în nuanțe de gri, personajul reprezintă prototipul introvertitului, al omului care nu are un model personal și traversează o criză de identitate. Pentru Goliadkin, lumea pare un circuit închis, mediul în care trăiește nu îi este propice, nu îi permite să evolueze, iar tot ceea ce îl înconjoară îl urmărește cu ostilitate: „Priviră familiar spre el pereții de un verde murdar [...], comoda din lemn roșu, scaunele imitație de abanos [...]. O zi cenușie de toamnă, tulbure și murdară, îi aruncă o privire așa de supărată [...] prin fereastra mată...”¹. Decizia de a-și construi un univers personal prinde formă prin disocierea de restul lumii, urmată mai apoi de intrarea eroului într-un labirint de personalități multiple, cu scopul de a se găsi pe sine. Goliadkin, un funcționar mărunț și anonim, poartă pe umeri povara ridicolului, ce îi induce dorința de disoluție: „Nu numai că dorea acum să fugă de sine, dar chiar să se și distrugă, să nu mai existe, să se transforme în praf”². Pentru Ivan Petrovici, pendularea între autenticitate și falsitate ce va da naștere unui alter ego, reprezintă șansa supraviețuirii. După cum arată Camelia Dinu, valențele dedublării sunt multiple:

Pe de o parte, apariția lui Goliadkin-junior poate fi interpretată ca un delir al personajului principal, o halucinație a sa. Pe de altă parte, juniorul funcționează independent în societate, este văzut de ceilalți care se comportă natural față de el. [...] În timp ce seniorul încearcă să se asigure că dublul este o fantasmagorie, naratorul aproape că îl convinge pe cititor că dublura este un individ real. Astfel, *Dublul* rămâne un text care trezește încă numeroase controverse și incertitudini.³

Peter Schlemihl se află în limitele aceleiași categorii profesionale. Este un student sărac, măcinat de lăcomie, care pleacă într-o călătorie pentru a-și vizita un unchi bogat, nădăjduind astfel să se îmbogățească și să devină un om important în societate. Tânăr plin de ambiții, el resimte

¹ F.M. Dostoievski, *Oameni sărmani. Dublul*, București, Editura Corint, 2015, p.167.

² *Ibidem*, p.211.

³ Camelia Dinu, *Prefață* la vol. *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, p. 8.

povara inferiorității sociale și nu poate tolera prezența oamenilor superiori ierarhic. Schlemihl este condus doar de amalgamul dorințelor sale refulate și de năzuința unei înavuțiri imediate, încalcând orice regulă morală. Pentru el, societatea este un joc al măștilor, o simulare a normalității, care îl încurajează să fie fățarnic: „Mica societate era foarte bine dispusă: se flirta, se râdea, se discuta din când în când cu seriozitate despre lucruri superficiale [...]. Eram cu totul străin, pentru a putea pricepe prea multe dintre cele spuse; și prea amărât, pentru a dezlega înțelesul unor asemenea șarade”¹. Decăderea lui Peter începe odată cu întâlnirea cu „bătrânul în gri”, o întrupare a diavolului, care îl va convinge treptat să-și vândă umbra, iar mai apoi sufletul. Inconștientul copleșit de neîmpliniri al eroului dă naștere acestui personaj sumbru, care îi oferă perspectiva unei împliniri pecuniare.

Personajul principal din romanul lui Jose Saramago stagnează atât pe plan sentimental, cât și profesional. Profesia sa este o metaforă a stării de fapt a eroului. Tertuliano este profesor de liceu care predă istoria, o materie care, așa cum el însuși spune, ar fi trebuit să fie „refugiul lui alinător”². Starea lui pare să nu mai poată fi îmbunătățită sau influențată de intervenția cuiva, iar „refugiul” său nu este decât „o istovire fără sens și un început fără sfârșit”³. Banalitatea existenței lui pare imună la orice stimul din exterior, iar personajul se simte încă de la început un prizonier în propria viață: „Cariera și serviciul mă au ele pe mine, nu eu pe ele”⁴. Eroul lui Saramago este un om banal, solitar, mereu nemulțumit de sine și predispus depresiei. Eșecul în viața de familie, divorțul și lipsa unei vieți sociale îl determină să se izoleze, iar experiența dură a traiului de unul singur nu face decât să-i agraveze bolile sufletului. Tertuliano se află într-o etapă de regăsire spirituală, dar, pentru a pune capăt declinului său social, eroul trebuie să fie dispus să-și asume un rol. Sub aparența unei țesături dese de intrigi, singura lui dorință este de a afla

¹ Adelbert Von Chamisso, *Peter Schlemihl*, Boston, Wells and Lilly, Court-Street Publisher, 1824, p.2.

² Jose Saramago, *Omul duplicat*, Iași, Polirom, 2016, p.9.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p.14.

În ce constă propria identitate, care sunt lucrurile care îl definesc ca element uman irepetabil. Astfel ia naștere un scenariu premeditat, care corespunde cu nevoia de dedublare a eroului. În romanul scriitorului portughez pare că realitatea nu se poate contopi cu fantezia, însă personajul principal este traumatizat de descoperirea dublului său și se simte ca într-un univers ficțional a cărei poveste neverosimilă nu mai poate fi crezută de nimeni altcineva decât de el însuși.

Pretextul narativ al celor trei texte este foarte asemănător. Personajul principal este un om obișnuit ce pare copleșit de dilemele personale. Antroponimele joacă un rol esențial în conturarea personalității lor. În spatele numelor se ascund adesea cele mai tainice cusururi, cele care declanșează angrenajul procesului de dedublare. Astfel, Dostoievski încifrează prin intermediul numelor și prenumelor trăsături morale profunde sau anticipează desfășurarea evenimentelor. Iakov Petrovici Goliadkin poartă un nume simbolic. Prenumele „Iakov” provine din ebraică și reprezintă un personaj biblic care s-a aflat în conflict cu fratele său geamăn pentru câștigarea puterii absolute. Patronimul „Petrovici” îl plasează pe individ în timp și spațiu, oferind indicii asupra filiației personajului, ca „fiu al lui Petru”. Petru cel Mare este cel care a întemeiat orașul Sankt-Petersburg, loc al acțiunii, dar și întemeietorul tabelului rangurilor. În acest sistem birocratic, personajul lui Dostoievski se află pe treptele de jos ale ierarhiei sociale. Schlemihl, după cum însuși Chamisso explică, este numele care, în jargonul evreiesc, era atribuit oamenilor neîndemânatici, nefericiți, celor cărora nimic nu le reușește. O altă înțelegere a termenului în limba ebraică este aceea de „Theophile”, „cel iubit de Dumnezeu”. Astfel, un oximoron în esență, numele de Schlemihl îl plasează pe erou între două perspective: favorit ori damnat, ce alternează în funcție de prezența ori absența dublului său. Jose Saramago își numește eroul Tertuliano, nume ce va deveni un impediment în stabilirea relațiilor cu alți oameni. Numele provine de la termenul de origine spaniolă „tertulia”, care indică anumite reuniuni informale între apropiați, pentru întărirea relațiilor sociale și a prieteniiilor. Prin negarea numelui pe care îl

poartă, Tertuliano respinge interacțiunea cu lumea exterioară.

Dacă cele trei personaje au la începutul narațiunii aceeași poziție socială și patologii similare, parcursul dedublării lor este diferit. La Dostoievski, personajul principal suferă o dedublare multiplă, ce îi conferă o iluzie temporară a victoriei. Goliadkin își generează un dublu, Goliadkin-junior, și se folosește de el pentru a se descurca și adapta social. De la nivelul său de individ insignifiant din punct de vedere social, prin intermediul dublului reușește o ascensiune imediată și pentru prima oară devine vizibil în societate: „...Excelența Sa era extrem de mulțumită. Se spunea chiar că Excelența Sa îi spusese «mulțumesc» domnului Goliadkin-junior, un «mulțumesc» călduros..”¹. Identitatea eroului se fisurează drept consecință a presiunilor pe care societatea (superficială) le exercită asupra sa. Personajul se divide, iar noua ipostază fragmentată este sinonimă cu supraviețuirea. Structura internă a dublului lui Goliadkin-senior este construită pe un schelet al trăsăturilor negative, al celor mai tănuite defecte ale Seniorului. Alter-egoul pe care Goliadkin și-l generează este un scut protector împotriva aparatului social opresiv. Comportamentul celor doi este diametral opus: Juniorul este calculat, viclean, iscusit, cunoaște mijloacele ascensiunii și le folosește pentru a avea succes, Seniorul este psihotic, irațional, necumpătat, iar echilibrul său psihic devine extrem de fragil. Astfel, pe măsură ce identitatea dublului său se solidifică, Goliadkin Senior ajunge la nebunie.

În *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, personajul principal este ademenit cu un dar pentru care trebuie să-și ofere la schimb umbra. Conform credințelor populare, omul care își vinde sufletul diavolului rămâne automat și fără umbră. Astfel, individul își pierde spiritualitatea, el nu mai există printre „purtătorii de suflet”. Peter Schlemihl, deși cu prețul aneantizării sufletului și al alienării, decide să renunțe la umbra sa pentru punga cu bani a lui Fortunatus, un dar ce i-ar putea asigura o viață îndestulată. Proiectarea constantă a umbrei în vecinătatea personajului este o confirmare a umanității acestuia, a

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p.250.

apartenenței lui la sfera umanului și a supunerii la normele societății. Umbra este un dublu care face legătura dintre viață și moarte. În folclor, lipsa umbrei este asociată cu absența sufletului, de aceea doar cei morți sunt lipsiți de umbră.

Dacă la Dostoievski și Saramago este tratată fie problema dublului salvator, fie a dublului ca impediment, la Chamisso pot fi observate efectele pierderii dublului. Declinul lui Peter începe în momentul în care acesta apare în societate fără a mai fi urmat de o umbră: „Țipând cât îl ținea gura, mă arăta la toți copiii, care au și început să își bată joc de mine, aruncând cu bulgări și strigând: Oamenii cumsecade obișnuiesc să-și ia umbra cu ei când merg prin soare!”¹. În povestirea lui Chamisso, identitatea se cristalizează în proiecția umbrei de care eroul este păgubit. Societatea îl exilează pe Peter Schlemihl din pricina faptului că nu mai corespunde normelor, nu mai are o umbră și îi anulează astfel toate perspectivele: „M-am îndepărtat de locul acela blestemat, lăsându-mă în voia calului, căci nu mai aveam în lumea aceasta nicio țintă, nicio dorință și nicio speranță”².

Tertuliano Maximo Afonso, omul care dorea să fie considerat o personalitate unitară, află că locuiește în același oraș cu „acel aproape alter-ego al său”³. La Saramago, procesul dedublării este similar cu cel prin care trece personajul lui Dostoievski. În *Omul duplicat*, apariția dublului este comparată cu punerea în mișcare a unui malaxor care depășește forțele personajului principal. Văzut la început ca o simplă coincidență, duplicatul îi devorează treptat subconștientul lui Tertuliano, făcându-l să creadă pe deplin în acest „bărbat identic, sosie, siamez despărțit, prizonier din zenda”⁴. Între cele două ipostaze ale eroului începe o luptă pentru certificarea identității: „Îmi pare rău..., dar eu eram deja aici când te-ai născut dumneata, duplicatul ești dumneata. Eu sunt originalul și dumneata duplicatul”⁵. Dacă la Dostoievski, dedublarea era necesară pentru a asigura

¹ Chamisso, *op.cit.*, p.17.

² *Ibidem*, p.99.

³ Saramago, *op.cit.*, p.24.

⁴ *Ibidem*, p.56.

⁵ *Ibidem*, p.217.

supraviețuirea socială a personajului, la Saramago se stabilește clar, încă de la început, că în aceeași lume nu pot coexista două ființe identice. Conflictul este intensificat de incertitudinea care învăluie narațiunea. Care dintre cei doi este dublul? Pentru ca unul dintre ei să supraviețuiască, duplicatul trebuie să dispară: „Vă e teamă că o să vă elimin ca să rămân singur în lume cu această figură pe care o avem amândoi”¹. Pentru cele două personaje ale lui Saramago, fiecare element, atât fizic, cât și moral pe care îl împart, exclude o parte din identitatea fiecăruia dintre ei. În ultimă instanță, Tertuliano Maximo Afonso își dorește să se reîntoarcă la stadiul său inițial, în postura de om simplu, invizibil și ignorat de societate, deoarece: „Orice om obișnuit e unic, cu adevărat unic”².

Finalitatea procesului de dedublare este similară, în toate cele trei texte analizate. Din perspectiva lui Goliadkin, dedublarea este o acțiune absolut necesară supraviețuirii, un rău cu care personajul este nevoit să coexiste. Vulnerabilul domn Goliadkin, o fire hipersensibilă, vede la început în dublul său posibilitatea de a-și atinge dezideratele sociale. În momentul când reușește să vadă adevărata natură a dublului, se dă startul unei bătălii cu lumea, cu sine și cu propriile gânduri, în încercarea disperată de a nu-și pierde mințile. Uzurpatorul îi schimbă complet viața eroului, iar lipsurile acestuia din urmă se acutizează, pe măsură ce prestigiul dublului crește. Abia în final, Goliadkin conștientizează că omul dedublat nu se poate elibera, dimpotrivă. Universul trăirii lui este unul desincronizat, deoarece posibilitățile de supraviețuire și împlinire sunt minime, atât în planul imaginat de el, cât și în planul realității nuvelei. Lumea se surpă, iar proiecția lui Goliadkin Senior, acel dublu grotesc dispore. Goliadkin își dobândește luciditatea și este capabil să vadă în cele din urmă realitatea, însă prea târziu, căci soarta i-a fost deja decisă. Destinul lui se construiește de acum pe drumul spre un ospiciu, acolo unde va fi un om sănătos, dar înconjurat de nebuni.

Jose Saramago conturează un parcurs asemănător pentru cei doi eroi ai romanului său. Viețile celor două

¹ *Ibidem*, p.194.

² *Ibidem*, p.294.

personaje intră sub acțiunea legii talionului. Precum domni Goliadkin, Tertuliano și dublul său încep un război, în care fiecare uzurpează identitatea celuilalt. Acțiunile lor sunt efectuate în oglindă, iar miza este câștigarea unei identități absolute și exclusive. Momentul în care Maximo Afonso află că el este în realitate dublul destabilizează întregul parcurs al personajului. Astfel, începe o luptă contracronometru pentru apărarea propriei identități. Deznodământul romanului prezintă moartea fulgerătoare a geamănului lui Tertuliano, care își pierde viața în rolul de uzurpator. În consecință, duplicatul ia locul originalului, fiind condamnat să rămână prizonier în lumea celuilalt. Schimbul de vieți conduce la depersonalizarea eroului, a cărui sentință pare mai dură decât moartea. Tertuliano Maximo Afonso intră într-un univers cu o mișcare ciclică, un vortex al unei vieți care nu îi aparține și pe care este obligat să o trăiască.

În cazul lui Peter Schlemihl, pedeapsa vine ca urmare a subestimării importanței pe care dublul său o are: „La urma urmei, o umbră nu este decât o umbră. Se poate trăi și fără ea și nu înțeleg de ce trebuie să facem atâta scandal din cauza ei”¹. Avariția personajului și concepțiile lui legate de puterea banului îl dezumanizează. Pierderea umbrei este lecția pe care eroul trebuie să o învețe pentru a se salva. Fără umbră, Peter își pierde statutul social, respectul semenilor, iubirea și este obligat să înceapă o viață nouă. Renunță la punga cu bani a lui Fortunatus, acesta fiind un semn al vindecării de ispita banilor, și pornește pe calea unei cunoașteri raționale, ajungând un savant izolat de lume. Schlemihl rămâne cu o morală puternică după experiența trăită, înțelegând că, „Dacă vrei să trăiești printre oameni, trebuie să înveți să respecti mai întâi umbra și numai apoi banul”². Pentru personajul lui Chamisso, umbra era liantul dintre el și societate, elementul care asigură comuniunea între cele două jumătăți ale personalității sale, cea a savantului izolat și cea a omului dornic să fie în mijlocul oamenilor, etalându-și bogăția. Totodată, umbra poate fi înțeleasă ca o reprezentare a obscurității psihicului uman

¹ Chamisso, *op.cit.*, p.66.

² *Ibidem*, p.139.

În concluzie, cele trei texte analizate oferă perspective diferite asupra naturii duale a omului și necesității acestuia de a-și clădi o soartă bazată pe echilibru și măsură. Personajele sunt victimele unor patologii, suferind de mania persecuției, de inferioritate sau de dorința obsesivă de îmbogățire. Scopul celor trei eroi este de a depăși stadiul actual al vieții lor personale și profesionale, pentru a fi remarcați de cei pe care îi iubesc sau de societate. Dedublarea apare ca unică soluție, în momentul când psihicul lor labil pare să intre în colaps. În esență, Goliadkin, Tertuliano și Schlemihl sunt victimele unei sistem birocratic cu o impresionantă forță distructivă. Din cauza aspirațiilor neîmplinite, dedublarea lor apare ca un proces indispensabil pentru integrarea în societate, oricât de absurde ar fi normele acesteia.

Bibliografie

- Biblia*, traducere Dumitru Cornilescu, 1924
Dinu, Camelia, *Prefață* la vol. *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, p. 5-8
Dostoievski, F.M., *Oameni sărmani. Dublul*, București, Editura Corint, 2015
Iorga, Nicolae, *Cugetare și Faptă Germană*, Iași, Tipografia Ziarului „Neamul Românesc”, 1918
Jung, Carl G., *Psychological Types*, vol. 20 of Bollingen Series, Michigan, Pantheon Books, 1971
Keppler, Carl F., *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona Press, 1972
Rank, Otto, *The double. A Psychoanalytic Study*, New York, New American Library, 1979
Rogers, Robert, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970
Saramago, Jose, *Omul duplicat*, Iași, Polirom, 2016
Von Chamisso, Adelbert, *Peter Schlemihl*, Boston, Wells and Lilly, Court-Street Publisher, 1824