

CĂLIN-HORIA BÂRLEANU
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Urmele subconștientului dostoievskian

The Traces of the Dostoyevskian Subconscious

Keywords: subconscious, dual personality, compensation, social psychology.

Abstract: By using the psychological studies of Sigmund Freud or Carl Gustav Jung, any mask, be it physical (a physical envelope or support, such as a person's clothes or the letters of a novel) or psychological, may be studied and even removed, in order to see what lies behind it. Jung wrote in his *Memories, Dreams, Reflections* that, at a certain point in his childhood, he realised that he was simultaneously two distinct personalities: a pupil/disciple, but also a mature, powerful, no-nonsense man. Two in one. For all human beings, the subconscious is an everyday mask.

Motto: „Și când ți-or demonstra că, de fapt, se cade să ții la un strop din propria-ți grăsime mai mult decât la o sută de mii de semeni ai tăi, că la asta se rezumă, în ultimă instanță, tot ceea ce se cheamă virtuți și îndatoriri, sau toate celelalte aiureli și prejudecăți, apăi ia lucrurile cum sunt...”

(Dostoievski, *Însemnări...*, 136)

Vladimir Marinov vedea în „realismul profund” al personajelor dostoievskiene nu doar inserția într-un plan al halucinației, ci și o afinitate, rară la scriitori, cu visul (v. Marinov, 468). Ca urmare, exegetul pune în evidență „un vast discurs asociativ în jurul câtorva teme obsedante ivite în vise: iapa martirizată în fața cârciumii din orașelul copilăriei, gazda bătută pe scară, bătrâna care rânjește sub loviturile neputincioase ale eroului, fetița cu zâmbet de «Camelie venală», ciurma asiatică [...] viziunea lui Aleoșa cu nunta din Cana, halucinația lui Ivan cu diavolul, visul lui Dmitri cu «cophilașul»...” (v. Marinov, 467-468). Totodată, se cuvine să remarcăm și o anume afinitate a textului dostoievskian „cu descoperirea freudiană și, în special, cu inventarea curei analitice” prin care se utilizează *cuvântul*, mai ales cuvântului scris, „ca mijloc de a traduce «profundimea spiritului uman»” (Marinov, 468). Această viziune concentrată a universului literar dostoievskian nu scade cu nimic valoarea acestuia, dar demonstrează însă capacitatea psihanalizei, de a extrage elementele specific inconștiente din miile de pagini ale conștientului creator.

Metoda psihocritică, constituie o altă direcție esențială în abordarea propusă de noi. Suprapunerea textelor aceluiși autor, ca primă etapă, în viziunea lui Charles Mauron, încearcă să evidențieze „rețele de asocieri sau grupuri de imagini, obsedante și probabil involuntare” (Mauron, 33). A doua etapă a procesului analitic și de sondare a textului se referă la repetarea aceluiași rețele sau grupuri: „Se pot observa toate gradele, de la asociația de idei la fantezia imaginativă; a doua operațiune combină, astfel, analiza diverselor teme cu aceea a viselor și a metamorfozelor lor. Ea conduce în mod normal la imaginea unui mit personal.” (Mauron, 33-34) Suprapunerile pot revela unele „obsesii structurale” în care figurile asociate iau locul

cuvintelor sau al ideilor și rezultă în delimitarea unei figuri mitice, în spatele unui anumit personaj: „Numărul acestor figuri este limitat” (Mauron, 196), concluzionează Mauron, care vede în interiorul procesului și o repetiție „involutară a elementului obsedant” (Mauron, 213). Ne vom referi în continuare la două dintre textele dostoievskiene, special alese după momentul apariției lor, la distanță de douăzeci de ani, pentru a evidenția câteva dintre motivele comune.

Exclusivitatea pe care psihanaliza o poate pretinde în abordarea literaturii în general trebuie atent supravegheată, „reducerea artistului doar la nevroză” (Groeben, 55) fiind una dintre erorile de care abordarea prezentă va încerca, pe cât posibil, să se ferească. Viziunea propusă nu se sprijină doar pe noutatea care se ascunde în orice operă, evidențiată prin viziunea psihanalitică, ci și pe fundamentele criticii „clasice”. Astfel, Adrian Marino, pentru a ne opri doar la una dintre figurile marcante ale criticii literare românești, vedea un *strat biografic* în orice demers literar: „Accidentele vieții biologice se răsfrâng în mod inevitabil în creație, chiar dacă foarte metamorfozate, sublimite” (Marino, 37). Evocând cuvintele lui Freud, Marinov considera psihanaliza o cheie pentru majoritatea romanelor, drumuri ascunse spre romancier, ca individualitate unică și subiectivă. Romanul devine, astfel, o adevărată ilustrare psihologică, sau mască, prin personajele sale sau prin motivele alese în susținerea filonului narativ (v. Marinov, 13). Scriitorul rus practică nu doar o literatură prin intermediul unui limbaj și simbol arhetipale, ci și printr-o profundă sondare a sinelui, acolo unde pare să fi găsit „rezervorul” comun al structurii psihice umane, cu mult înainte ca unele teorii psihologice să fie propuse sau demonstrate.

Despre exercițiul de empatie necesar pentru a citi complet un text dostoievskian pare să vorbească și Nikolai Berdiaev, ca și Bahtin, subliniind noutatea absolută a lumilor descoperite de scriitor. Dar, pericolul limitării „lentilei de lectură” doar la tehnicile psihologice constă într-o limitare implicită a sensurilor textului: „... cei care se limitează la interesul pentru psihologie, la latura formală a artei, își închid singuri intrarea în aceste lumi...” (Berdiaev, 8)

Asocierea scriitorului cu imaginea individului care visează cu ochii deschiși pare a fi exemplară pentru creația lui Dostoievski. Fantasmarea și stabilirea noii familii, după reguli proprii, supuse inconștientului creator, pare o aplicație fidelă a tezelor impuse de Marthe Robert în ceea ce privește romanul familial, la care se referă și Freud sau Anzieu, ca dezvoltare naturală a individului creator. Charles Mauron aduce o viziune nouă asupra *fanteziilor imaginative*: „Fantezia exprimă dorința, dar nu poate să nu exprime și, imediat, obiectul dorinței; [...] fantezia construiește viitorul psihism, îl leagă de trecut și îl adaptează la mediu [...], suprapunerea unor texte revelează existența subiacentă a metaforelor obsedante și a rețelilor asociative care le leagă [...]. Vorbim acum despre fanteziile imaginative inconștiente.” (Mauron, 106-107) În același timp, discuția despre realitatea sau veridicitatea evenimentelor regăsite în opera literară pornește, în primul rând, de la premisa că însăși literatura este o formă de realitate, nu doar prin sine, ci și prin importanța cu care creatorul se raportează la ea. Inconștient, tezele propuse sau lumile create vin în întâmpinarea unei neîmpliniri sau frustrări care însoțește creatorul, veridicul căpătând în text noi dimensiuni. Didier Anzieu vedea în operele literare „aproape întotdeauna, niște opere ce poartă în ele urme și semne ale proceselor care le-au produs” (Anzieu, 14).

Elementele arhetipale, care țin de o anumită structură a inconștientului colectiv, fac, de obicei, diferența între creația literară legată de limite și cea care transgresează granițele spațiului în care apare pentru a se impune, cu specificul cultural purtat în sine prin accesarea aceluși fond comun. El evocă aici conceptul impus de C. G. Jung¹, *celălalt*, *fratele geamăn*, *dublul*, care a făcut obiectul celor mai intense și mai profunde pagini de literatură universală. Simpla abordare a dublului presupune, cum de altfel reiese clar și din analiza lui Otto Rank la care ne vom mai raporta pe parcursul lucrării, un proces creator care vine ca urmare a necesității de a scrie, terapeutic, individul resimțind prezența *celuilalt* și experimentând seria de trăiri care se vor proiecta în text.

Imaginea fratelui-dublu este strâns legată de vicisitudinile nașterii, puse, întâi de Rank și apoi de Marthe Robert, în legătură cu *mitul eroului*, satisfăcând „necesitatea” ca personajele istorice, de importanță fundamentală, să fie, la naștere, în ipostaza pericolului iminent, după tiparul Moise, Hristos sau Cain și Abel, unde unitatea compusă din doi trebuie întreruptă pentru ca lumea să poată beneficia de puterea creatoare, de întemeietor, a celui rămas: „Stabilind o corelație destul de vizibilă între calamitățile nașterii și o carieră binecuvântată de zei, povestea nu face decât să urmeze firul gândirii proprii mitului și legendei [...], după tradiție, individul chemat într-un fel la fapte mari [...] nu supraviețuiește decât cu prețul unei lupte neobosite împotriva puterii răufăcătoare [...]. Eroul nu este exaltat doar din cauza puterii de a îndura pe care o dovedește în nenorocirile începuturilor, ci mai ales pentru că, alungat de acasă și obligat să rupă legăturile de sânge, se eliberează astfel de restricțiile carnale și spirituale care pentru omul obișnuit constituie esența fatalității.” (Robert, 108) Se nasc astfel *romanul copilului găsit* și *romanul bastardului*, ipostaze care se regăsesc aproape în egală măsură în opera lui Dostoievski. *Dublul*, de F. M. Dostoievski, rămâne între cele mai importante fragmente de literatură universală, ilustrând un complex subconștient care poate fi întâlnit și în nenumărate alte încercări literare de după apariția sa.

Mitologia este un alt reper al creației dostoievskiene, neraportarea permanentă a textului la planul mitic rezultând în pierderi de sens. Spre exemplu, subteranul evocat în proză de atâtea ori, prin coborârea scârilor, spre subsoluri reci și umede, poate constitui o clasică reprezentare a structurii psihice, dar și o reluare a mitului coborârii orfeice prin „regresia reversibilă” (Robert, 234) sugerată de scări. Reversibilitatea este văzută de Mauron ca o garanție a integrității psihice a celui care scrie sau fantasmază. Pertinenta analiză a metodei psihocritice efectuată de Grigore Țugui

¹ A se vedea: „Umbra este o problemă morală care pune la încercare întreaga personalitate a eu-lui, deoarece nimeni nu-și poate realiza umbra fără să dea dovadă cu prisosință de tărie morală. Căci se pune problema aici să recunoaștem drept real prezente tocmai aspectele întunecate ale personalității. Actul acesta constituie fundamentul indispensabil al oricărei cunoașteri de sine și de aceea întâmpină, de regulă, o considerabilă rezistență [...]. O cercetare minuțioasă a trăsăturilor de caracter întunecate, respectiv a elementelor de calitate inferioară din care se compune umbra arată că acestea sunt de natură emoțională, respectiv posedă o anumită autonomie și au, ca urmare, un caracter obsedant sau, mai bine zis, posedant [...]. Umbra poate fi în oarecare măsură integrată personalității conștiente [...]. Deși trăsăturile celelalte, caracteristice umbrei pot fi recunoscute fără prea mari eforturi ca fiind particularități aparținând personalității, aici nu mai funcționează nici înțelegerea și nici voința, deoarece pricina emoției pare să se afle, fără nici un dubiu, în *celălalt*.” (Jung, 136-138)

subliniază faptul că opera nu ajunge să repete arhetipuri, în ciuda prezenței, în unele cazuri, „ci creează o lume originală” (Țugui, 103) prin care factorul conștient este repus în poziția sa de guvernare a operei de artă.

Atitudinea care sintetizează, poate cel mai bine, impactul social al noii forme terapeutice îi aparține lui Cezar Petrescu. Într-un interviu din 1931, acordat ziarului „Curentul”, acesta mărturisea: „Scriu romane fiindcă așa îmi *lărgesc viața, evadez* din ea, o *stilizez, o reacomodez* cum îmi cere fantezia. *Sunt suveran* pe o sută alte vieți, cu *drept de viață și de moarte* asupra eroilor. *Îmi realizez* o sută de *alte vieți*. Dacă n-aș avea oroare de exagerările lui Freud, aș spune că mă eliberez de o sută de refulări.”¹ (s.n.) Devine inevitabilă apropierea literaturii de știința analitică a sondării subconștientului, arta devenind, dincolo de manifestarea geniului creator, un adevărat câmp de bătălie între cel care *defulează* și elementele *defulate*.

Romanul *Dublul*, publicat în 1846, poate fi asociat cu două contexte importante: a receptării critice și a speranțelor scriitorului în ce privește subiectul operei. Deloc întâmplător, critica vremii a primit opera lui Dostoievski cu mari rezerve, aspect explicabil, în special, prin natura abordării personajului principal, Iakov Petrovici Goliadkin. Intuiția scriitorului și sondarea în subconștientul personal și indirect în cel colectiv nu puteau provoca decât „rezistența” opiniei publice. În protagonist vorbește nu doar un sentiment de inferioritate, ci un adevărat univers uman de trăiri și îndoieli, frământări și speranțe. Faptul că Dostoievski consideră tema romanului una dintre cele mai importante subiecte abordate în opera sa, reprezintă, de fapt, aceeași intuiție dincolo de individualitate, dar și conștientizarea terenului abrupt, neumblat, pe care s-a aventurat.

Construit aproape exemplar, romanul se deschide cu sugestiile stranietății. Goliadkin pare să se încadreze prin majoritatea acțiunilor sale într-o tipologie specifică, fertilă procesului dedublării. Trezindu-se din somn, protagonistul rămâne într-o stare aparentă de confuzie prelungită: „nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă, dacă e înconjurat de o lume reală, sau rătăcește în sfera plâsmuirilor încâlcite ale unor vise.” (Dostoievski, *Dublul*, 155) Deschiderea printr-o asemenea incertitudine nu poate fi întâmplătoare, toate evenimentele care urmează să se desfășoare putând fi raportate la acest episod. Oglinda, ca simbol și arhetip cultural, poate reprezenta pentru literatura de după Dostoievski un clișeu în abordarea temei *dublului*, dar în economia romanului scriitorului rus este aceeași intuiție psihologică a reflectării chipului și a scindării psihice. În ciuda faptului că imediat după trezire protagonistul este „cam somnoros” și cu „țeasta aproape pleșuvă”, neoferindu-și „cine știe ce privește deosebită” (*Dublul*, 156), Goliadkin este mulțumit de ceea ce vede reflectat. Nu poate fi vorba aici despre narcisism, cu toate că o asemenea considerație ar fi destul de facilă. În schimb, mulțumirea eroului la vederea propriei imagini trebuie completată cu gândurile sale: „*deocamdată* (s. n.) însă, toate par să fie în perfectă ordine.” (*Dublul*, 156)

Iakov Petrovici pare să anticipeze direcția pe care acțiunile vor intra, demascând astfel, o parte din figura omniscientă a creatorului. Banalul și rutina, aceeași imagine reflectată, neschimbată cu absolut nimic, reprezintă, în fapt, pentru protagonist, motivul satisfacției. Aproape fiecare referire la Goliadkin este menită să arate o ambivalență a trăirilor sale. Trezindu-se, strânge compulsiv pleoapele, regretând

¹ Cezar Petrescu, *apud* Brătescu, 77.

parcă ceva, pentru ca imediat să se prezinte în fața oglinzii pentru doza zilnică de „satisfacție”. Masca reprezintă un alt simbol pe care scriitorul îl folosește pentru a sugera prezența în text a dublului aceluiși individ. Mai mult, protagonistul se folosește de acest simbol pentru a-și condamna dușmanii, imaginați sau rezultat al atitudinii sale, de duplicitate, nereușind să rămână statornic nici în ce privește acest aspect, așa cum va rezulta din confruntarea cu dublul, în care cedează.

Risipirea efectului narcotic al visului acoperă parcă orice urmă de regret, veritabil ca trăire, cu umbrele mulțumirii, de la privescerea din curte, până la banii din buzunar, numărați obsesiv în fiecare zi: „scoase mângâietorul teanc de bancnote și, pentru a suta oară în ultimele două zile numai, se apucă să numere banii, pipăind de câte două-trei ori fiecare foiță între degetul mare și cel arătător.” (*Dublul*, 156) Acest fragment este completat, ca sens, mai târziu în roman, când protagonistul demonstrează o rutină și în ce privește cumpărăturile, prin comenzi și rezervări, dar și prin promisiuni pentru un avans la fiecare comerciant. Aceeași sumă zilnic, însoțită de același comportament compulsiv-obsesiv deconspiră nu doar un tipar, ci un întreg complex psihic pe care eroul îl susține cu gesturile și automatismele sale. Aparența unei vieți luxurioase înlocuiește până la anulare posibilitatea unui trai normal: „admiră o măsuță de toaletă de damă, modernă, foarte elegantă [...] asigurându-l pe negustor că va trimite negreșit după cumpărătură [...] fără a uita să promită și avansul la timp, după care mai trecu și pe la alte magazine, târguind câte ceva” (*Dublul*, 172). Detaliul repetat în roman, „magazin de dame”, reprezintă singura aluzie a protagonistului către feminitate, compensatoriu prin faptul că aceasta lipsește cu desăvârșire din viața lui.

Nu se poate discuta în acest moment despre o paranoia a protagonistului, decât în limitele iluziilor cu care se înconjoară. Metafora vânzării cristice este adaptată pentru servitorul Petrușka: „Dobitocul ăsta e în stare să-l vândă pe om pentru o nimica toată, dar mai ales pe stăpânul său [...] și m-a vândut, sunt sigur că m-a vândut, pun rămășag că m-a vândut...” (*Dublul*, 157) Apariția și evoluția lui Petrușka vor oferi o altfel de oglindire a stăpânului său. Spre exemplu, în ciuda faptului că servitorul probează o nouă ținută și este examinat de stăpân, cel din urmă resimte acut privirile lui Petrușka: „Petrușka își privea stăpânul cu negrăită curiozitate [...] ceea ce părea a-l stânjeni grozav pe domnul Goliadkin.” (*Dublul*, 157-158) Stările psihice fluctuante se intensifică, astfel încât, dacă eroul coboară ambele geamuri ale cupeului, în clipa următoare este recunoscut de doi colegi de birou și începe să regrete gestul. Odată cu această pendulare, care se va accentua pe parcursul romanului, se cristalizează și o incapacitate, nu doar decizională, dar și de acțiune: „Le-aș fi spus eu câteva vorbulețe, numai că ...” (*Dublul*, 159) Un alt exemplu este oferit de eroul dostoevskian care afirmă răspicat: „În schimb, eu, Krestian Ivanovici, acționez; în schimb, acționez ...” nejustificând sau nedovedind acest lucru prin nimic, nicăieri în roman. Sau, în altă parte: „acționez pe față, fără ocolișuri...” (*Dublul*, 165). În legătură cu această incapacitate maladivă de a acționa, dincolo de orice hiper – sensibilitate, scriitorul trasează schița unui arhetip uman, aproape în același sens jungian, al clasificărilor și tipologiilor umane, veșnic tulburat și frământat de percepția celorlalți asupra sa, introvertit. Ce alt personaj poate simboliza mai fidel metafora unui scriitor aflat la început, căutând aprobarea publică și afirmarea?

O simplă observație poate reprezenta la Dostoievski tocmai spiritul procesului creator, incapabil de acțiune, altfel decât prin puterea cuvântului rostit și, așa cum evoluează protagonistul, scris. Reacția și trăirea care o însoțește la vederea celor doi colegi completează globul comportamental al lui Goliadkin: „îl izbi o senzație neplăcută și, cu strâmbătura ghinionistului care se pomenește călcat brusc pe bătătură, se trase speriat în colțul cel mai întunecat al trăsurii.” (*Dublul*, 165) Rapiditatea cu care intervine momentul cheie al tuturor acțiunilor din roman îl prinde pe Goliadkin complet nepregătit. Întâlnirea cu Andrei Filippovici, șeful său, declanșează procesul de scindare, deliberat și complet conștient: „«Să-l salut, ori ba? Să-i dau un semn de viață, sau nu? Să mă dau pe față, sau nu? Se frământa eroul nostru. Ori să mă prefac că eu nu sunt eu, ci altcineva – unul care, să zicem, seamănă cu mine, și să rămân, deci, indiferent? Adică, nu sunt eu, și pace! își spunea domnul Goliadkin, în timp ce cu mâna ridica automat pălăria, descoperindu-se în fața lui Andrei Filippovici [...] Eu... nimic, nici gând; de fapt, eu nu sunt eu [...] nici pe departe nu sunt eu! (s.n.)»” (*Dublul*, 159-160). Automatismul protagonistului este în fapt, o adevărată trăsătură de caracter, niciodată o hotărâre nefiind dusă până la capăt, cu excepția, în mod paradoxal, a celei în care ar vrea să nu mai fie el însuși. În același sens, elocventă apare și situația în care doctorul Krestian Ivanovici, când, ajuns în fața ușii, se hotărăște să abandoneze vizita: „Auzind [...] pași pe scară, domnul Goliadkin schimbă pe loc noua lui hotărâre și, cu aerul cel mai decis, sună la ușă...” (*Dublul*, 161)

Sondarea subconștientului nu poate rezulta decât în revelații polivalente, Dostoievski având nu doar conștiința trăirilor psihice, dar și pe cea a manifestărilor fiziologice. Se pare însă că, cel mai intuitiv exemplu de personalitate introvertă, similară eroului din *Subterană*, rămâne disconfortul resimțit în fața scârilor străine: „... căutând să-și stăpânească bătăile inimii, care luase obiceiul de a se agita la toate scările străine.” (*Dublul*, 160) Tot din categoria receptării esenței lucrurilor și a proiecțiilor psihice face parte și „nevoia” lui Goliadkin de a schimba banii în bancnote mai mici pentru a se simți, în ciuda faptului că pierde la schimb, mai bine: „ieși de acolo extrem de mulțumit, deoarece își simțea portofelul doldora de bani, ceea ce îl încânta nespus.” (*Dublul*, 172) În mod evident, tiparele dostoievskiene nu sunt aplicabile la modul universal, luând în considerare atât factori temporali, cât și culturali.

Goliadkin pare să reprezinte un exemplu pur, ideal, imposibil de găsit în realitate, de *personalitate disarmonică*, atât datorită nehotărârii sale, atitudinilor oscilante, cât și datorită poziției sale anti-sociale. Totul pare să meargă atât de departe încât personajul pare a fi incapabil să se adapteze la propriile trăiri, de unde și fluctuația permanentă în care se află. Pentru Dostoievski ar fi fost imposibil de găsit o asemenea tipologie, cauzistică și complex comportamental în studiile vremii, singura sursă valabilă fiind subconștientul propriu. Valeriu Cristea susține indirect ipoteza propusă de noi când spune că Dostoievski trebuie privit, citit și analizat „prin Dostoievski însuși, adică prin mozaicul tuturor personajelor sale, negative și pozitive, excepționale și obișnuite, bizare și normale etc.” (Cristea, 7) Pentru argumentare vom extrage doar două exemple: „... domnul Goliadkin ceru să i se aducă o ciocolată, pentru care, de altfel, nu simțea nici un fel de poftă în momentul acela.” (*Dublul*, 173) Respins de la petrecerea la care fusese invitat, climax plin de tensiune și creionat cu o acuratețe genială de scriitor în trăirile interioare, personajul central părăsește tulburat zona în care se afla

reședința: „Deodată, eroul nostru trase cu putere de șnur și strigă birjarului să întoarcă imediat înapoi. Birjarul întoarse trăsura [...] și intră în curtea lui Olsufi Ivanovici: «Ce faci, nătărăule, ce faci? Întoarce!» [...] Ca și cum s-ar fi așteptat la acest ordin, birjarul [...] făcu ocolul curții...” (*Dublul*, 178) Și *Însemnări din subterană* aduce un personaj identic din punctul de vedere al îndoielii și incapacității de a acționa: „Plec imediat! Desigur, am rămas.” (*Însemnări din subterană*, 188)

Singura excepție în ce privește capacitatea lui Goliadkin de a acționa o constituie momentul în care se declanșează scindarea. Umiliința publică de a nu fi primit în casa în care era așteptat pare prea mare pentru el: „... era gata să-l sugrume. Observând privirea uluită a șefului său, făcu aproape involuntar un pas înainte. Andrei Filippovici se trase înapoi. Domnul Goliadkin urcă încă o treaptă [...] începu să urce repede, sărind peste două trepte deodată.” (*Dublul*, 178) Însăși acest cadru dinamic pare să trezească *dublul*, cu atât mai mult cu cât, retrăgându-se, în cele din urmă, trăirile surprinse de scriitor sunt într-o armonie perfectă cu întregul tablou, cu starea de șoc, hiperbolizarea contextului și accentuarea percepției, imposibilitatea și nerăbdarea celui umilit public de a rămâne stăpân pe propriul eu: „... nu-și mai așteptă trăsura, ci traversă curtea murdară până la cupeu [...] simți o dorință nestăpânită să intre în pământ, ori să se ascundă într-o gaură de șarpe cu trăsura cu tot. Simțea că tot ce este suflare omenească în casă [...] îl privește acum prin toate ferestrele apartamentului.” (*Dublul*, 178)

Pendularea între a pleca și a se întoarce la casa lui Olsufi Ivanovici și îndemmurile contradictorii date birjarului reprezintă, simbolic, o adevărată naștere a *celuilalt*, care este opusul absolut al domnului Goliadkin. Dedublarea are aparența inevitabilului aici, Berdiaev dezvăluind aspectele ascunse ale unei lupte „divino-umană și umano-divină, cristice și anticristice [...] Sufletul omului epocii noastre s-a frânt, totul a devenit inconstant, s-a dedublat, trăiește în ispită [...] răul se află în aparența binelui și ispitește.” (Berdiaev, 38) Barul în care pare să încheie noaptea eroul romanului, în cel mai anxios mod cu putință, este primul indiciu către scindarea mentală a acestuia. Aflat într-o stare „foarte proastă” protagonistul devine imobil, la polul opus dinamicului, aproape catatonie: „... se așază pe un scaun și-și sprijini fruntea în palmă, silindu-se să-și adune gândurile și să se concentreze cât de cât asupra situației imposibile în care se afla, încercând să găsească o soluție.” (*Dublul*, 179) Rezultatul gândurilor sale pare să fie tocmai *dedublarea*, ca unică soluție la criza în care a intrat, desfășurarea acțiunii și prezentarea eroului, brusc, fără treceri, în alt context, fiind un argument în acest sens. Părăsit într-o cârciumă, personajul este plasat, fără alte explicații sau proiecții psiho-comportamentale la petrecerea de la care fusese alungat. Nimic din ce este prezentat în continuare nu poate fi trecut cu vederea sau catalogat ca „procedeu literar”, Dostoievski ferindu-se de gratuitatea expunerii, dar nereușind, în același timp, să găsească metoda cea mai bună pentru a sugera *dedublarea*. Totuși, metaforic, așa cum subconștientul se exprimă de fiecare dată, episodul este de mare importanță: „... în momentul de față el se află într-o situație foarte ciudată, ca să nu spunem mai mult. Și el e prezent aici [...] adică nu chiar în plin bal, ci în imediata apropiere, participă oarecum din afară, ca să zicem așa, el, domnilor ... mă rog ... nimic [...] în clipa aceasta, totuși, se află pe *un drum nu tocmai drept*; se află în momentul de față [...] în vestibulul scării de serviciu a locuinței lui Olsufi Ivanovici [...] stă domnilor, *ascuns într-un colțisor nu prea cald, dar mai*

întunecos, ferit de un dulap imens și de niște draperii vechi, între tot felul de vechituri și mobilă deteriorată...” (s.n.; *Dublul*, 183) Drumul spre casă și intrarea lui Goliadkin reprezintă omisiuni care atrag atenția, elementele pe care le plasează Dostoievski în jurul său fiind de natură să sugereze tocmai o activitate dificil de conștientizat. Drumul „nu tocmai drept” și vestibulul „ascuns și întunecos” reprezintă expresii ale subconștientului. În aceeași manieră, scriitorul rus va relua abordarea instanței psihice, cu o diferență evidentă, nu în înțelegerea structurii psihice, ci a expresiei literare, în *Însemnări din subterană*, nuvelă tip pentru evocarea caracteristicilor, deseori metaforice, ale subconștientului: rece, întunecos, agitat, primar în dorință. Prezența protagonistului, ascuns într-o casă, sugerează tocmai viața sa interioară, imposibil de văzut pentru ceilalți, pe care, în mod cert Dostoievski a trăit-o și resimțit-o. Sigmund Freud se folosea de metafora unei săli pentru a compara conștientul, de oamenii care se uită atent la individ, pentru a sugera supra-eul, și de hol, despărțit de ușă, pentru a evoca zona subconștientă. Urmând aproape același tipar, scriitorul literaturizează exemplar structura de bază a psihicului, în accepțiune psihanalitică.

Am fi îndemnați să credem că evoluția personajului din acest moment este doar una la nivel mental, fără prezență efectivă, episodul din cârciumă fiind punctul de scindare mentală. Continuând viața domnului Goliadkin, al primului, eroul rămâne fidel aceleiași personalități disarmonice, în care este ferm hotărât să facă ceva, dar acționează în contrast: „Ce-ar fi să plec? Las naibii toate astea! Plec, și gata [...] se smuci brusc din loc, ca și cum l-ar fi împins un resort invizibil [...] și se pomeni din senin în salonul de dans.” (*Dublul*, 185) Dubla prezență din interiorul său devine, de aici, mult mai clară. Nehotărârea care îl caracterizează, nevoia de a părea ceva ce nu este, comportamentul disarmonic general sunt completate, datorită șocului umilirii, de scindarea și nașterea, din subconștient, a celuiilalt. Tocmai această latură suferă cel mai mult în roman, Dostoievski resimțind eșecul formei literare acut. Noul domn Goliadkin, opusul celui vechi, are capacitatea de a se face primit la petrecere, știe toate regulile „jocului” social, pe care le știe și protagonistul, dar le respinge. Iar *dublul* său dorește să rămână și să fie între ceilalți oameni prezenți: intră în ciuda hotărârii ferme de a pleca. Că personajul central este deplin conștient de masca necesară pentru interacțiunea socială stau dovadă mai multe referiri ale sale la subiect. Extragem doar un pasaj: „Unii oameni [...] detestă ocolișurile și poartă măști numai la mascarade. Există oameni care nu sunt de părere că principala îndeletnicire [...] este să știe a lustrui parchetul și pingelele [...] cărora nu le place să țopăie și să se fâțâie de colo până colo [...] și să se lingusească...” (*Dublul*, 174) De aici rezultă și opoziția celor doi, al doilea domn Goliadkin, numit și „junior” dovedindu-se un adevărat „specialist” în interacțiune socială, satisfăcând fiecare dintre exigențele condamnate de Goliadkin senior. Cele două jumătăți ale personajului dostoievskian încep să se contureze în linii clare. *Dublul* vrea să felicite gazda și să aducă urări, dar Goliadkin nu reușește să facă față solicitării. La fel, intenția de a dansa cu Klara Olsufievna se transformă într-o criză care dă peste cap întreaga petrecere. Căutările lui Goliadkin de a remedia sau interacționa cu cineva își găsesc rezolvarea în fantasmarea unei scene în care devine salvatorul Klarei Olsufievna, recâștigând audiența de partea sa: „Dacă ar cădea acum candelabrul acesta [...] dacă s-ar desprinde din tavan și s-ar prăbuși în mijlocul adunării, eu m-aș repezi îndată s-o

salvez...».” (*Dublul*, 188) Scena imaginată satisface, de fapt, două trebuințe subconștiente umane. Pentru femeie, nevoia de a fi salvată de un bărbat puternic, iar pentru bărbat, în special, oferind rolul salvatorului și aprecierea celorlalți oameni.

Nașterea dublului, pentru că despre o naștere este vorba când se discută toate suferințele fizice și psihice ale eroului lui Dostoievski, simbolică, pare să se împlinească definitiv în momentul în care, alergând pradă disperării prin noaptea petersburgheză își dorește să dispară. Psihologic, Goliadkin îndeplinește toate criteriile renunțării la sine, raportul de forțe urmând să se schimbe definitiv, dublul luându-i locul primului și înlocuindu-l treptat definitiv în grupul social: „... nu numai că voia să fugă de el însuși, dar ar fi vrut să dispară cu totul, să treacă în neființă, să se prefacă în pulbere.” (*Dublul*, 192) Trăirile interioare și spaima resimțită anunță apariția *celuilalt*: „Privi neliniștit în jur; nu era nimeni [...] și totuși, avu senzația că cineva stătuse cu o clipă înainte aici, alături de el...” (*Dublul*, 193). Confuzia cu care se deschide romanul, din dimineața în care se trezește, revine și aici, pentru a însemna ruperea *noului* de *vechi*, al *adaptatului* de *inadaptat*: „«Ce-i asta? Mi s-a năzărit? [...] Dar unde mă aflu?...».” (*Dublul*, 193) Apariția dublului și împlinirea scindării este atent pregătită de autor, până în momentul în care adevărul se dezvăluie: „Prietenul său nocturn nu era altul decât el însuși – domnul Goliadkin, un alt domn Goliadkin, dar absolut identic cu el – într-un cuvânt, ceea ce s-ar chema dublul său sub toate aspectele...” (*Dublul*, 198).

Modificarea stării de conștiință a vechiului domn Goliadkin începe să capete noi înțelesuri. Apariția *celuilalt* în planul conștient ar fi trebuit să încheie cercul vicios al comportamentului disarmonic, însă nu se întâmplă așa, dovedind, așa cum am afirmat deja, că lupta celor două firi se dă în permanență în planul mental al eroului, ca două tendințe de neoprit, prea puternice pentru a fi suprimate, încă insuficient de independente pentru a triumfa una asupra celeilalte. În continuare, ruptura *celui singur* și apariția a două figuri identice are nevoie de confirmare a *celuilalt* în public, chiar de partea cealaltă a biroului protagonistului. Astfel, ajuns la serviciu a doua zi, ceea ce părea a fi halucinație pare să se concretizeze: „Omul care se așezase în fața domnului Goliadkin era spaima domnului Goliadkin, era rușinea domnului Goliadkin – era coșmarul de aseară al domnului Goliadkin [...] nu-i lipsea nimic, dar absolut nimic, pentru o asemănare perfectă, încât, dacă-i puneai alături, nimeni [...] n-ar fi avut curajul să hotărască care anume dintre ei este adevăratul [...] și care este cel fals...” (*Dublul*, 202-203) Chiar și aici, foarte subtil, scriitorul sugerează faptul că totul se poate petrece doar în percepția eroului: „se afla acum [...] în situația omului pe socoteala căruia s-ar amuza un ghiduş obraznic îndreptând pe furiş asupra lui reflexul unei oglinjoare.” (*Dublul*, 203) Pentru susținerea ipotezei propuse amintim atitudinea pasivă, indiferentă a colegilor, față de asemănarea izbitoare a celor doi, catalogată cu „aer de familie”: „...să vorbească despre o asemănare oarecare, despre un aer de familie, când realitatea e atât de izbitoare, ca și cum te-ai vedea în oglindă!” (*Dublul*, 204) Discuția despre conștiința eroilor dostoievskieni necesită și o trimitere la lectorii și receptorii acestor personaje, aflați în postura obligatorie de a încerca exercițiul empatic, curajos, cu tezele ascunse între rânduri. Bahtin invocă o sintagmă, deloc exagerată, a „lectorului adevărat” în cazul operei scriitorului rus: acesta trebuie „să se ridice la nivelul noii poziții adoptate de autor, simte această deosebită lărgire

activă a conștiinței lui. Dar nu o simte numai în sensul asimilării de noi obiecte (tipuri și caractere umane...), ci înainte de toate în sensul unui contact dialogal neobișnuit [...] pe care nimeni nu l-a încercat vreodată până atunci.” (Bahtin, 97) Un alt argument poate fi și întâlnirea celor doi, în apartamentul protagonistului, când perspectiva asupra celuilalt se schimbă în mod radical sub analiza atentă a ochiului curios de apariția unui *alt eu*. „Musafirul părea extrem de încurcat, se fâstăcea mereu și urmărea umil toate mișcărilor gazdei sale, căutându-i mereu privirea [...] Toate gesturile sale trădau o stare de extremă umilință, deprimare și supunere [...] mereu roșea sărmanul, își pierdea cumpătul și suferea din cauza orgoliului rănit...” (Dublul, 211) Un cu totul alt demers ar putea cataloga fiecare context social în care s-a angajat Goliadkin pentru a demonstra că acesta, de fiecare dată, simulează și încearcă să se ascundă. Mai mult, imaginea pe care și-o formează despre dublu nu pare a fi altceva decât imaginea sa, obiectivată sub imperiul dedublării. Fâstăceala, umilința, supunerea, dorința de a plăcea și de a se integra, precipitarea și orgoliul rănit nu reprezintă altceva decât proiecții ale propriilor trăiri. Atitudinea dublului, dar și starea sa materială precară, în mod paradoxal, îi provoacă protagonistului o stare de bine, dincolo de zbuciumul resimțit până aici: „... fiecare cuvânt [...] îi mersese drept la inimă ca un balsam tămăduitor [...] ascultând-o [...] începu să uite de propria sa frământare [...] simțind o mare bucurie liberatoare.” (Dublul, 214) Dostoievski se plasează pe poziții profetice aici, intuind că tipologia Goliadkin nu se poate schimba, plasându-se în afara revelațiilor profunde legate de propriul eu, închizându-se astfel în cercul nefericirii autodeterminate. Ca majoritatea personajelor sale, condiția fundamentală a existenței pare să fie și aici suferința, Bahtin și Berdiaev reprezentând doar două din vocile avizate care au subliniat acest lucru. Mai mult, scriitorul înțelege ceea ce mass-media și moderna televiziune au descoperit și speculat mult mai târziu: nefericirea celorlalți ascunde propriile nefericiri. Din acest punct de vedere, opera lui Dostoievski constituie o sursă de nesfârșite punți către viitor, înțelegerea și intuiția diferitelor aspecte ale psihicului uman desfășurându-se în mod automat, prin capacitatea rară de a sonda „întunericul” subconștientului. Psihologia socială a recunoscut mai târziu faptul că nefericirea unora, dacă nu constituie fericirea celorlalți, cu siguranță atenuază alte nefericiri.

Majoritatea contactelor dintre cei doi au loc, deloc întâmplător, oarecum în afara conștiinței celorlalți indivizi. Spre exemplu, pretinzând că vrea să-l ajute pe senior, dublul îi fură o lucrare pentru a culege laudele și aprecierea. Aspectul este relevant, dar în aceeași măsură atrage atenția și faptul că nimeni nu observă lupta celor doi: „... nu observaseră nici toți ceilalți, matrapazlăcul său și dispăru...” (Dublul, 225) Episodul poate constitui dovada scindării, în principal, la nivel mental, prin confuzia planurilor și pierderea identității. Acest moment este și startul pentru dublu în ce privește înlocuirea lui Goliadkin senior, treptat, el infiltrându-se în toate cercurile sociale ale protagonistului, folosindu-se de numele și imaginea sa. Apariția *celuilalt* este privită negativ doar de senior, aspectul nefiind lipsit de importanță. Opinia publică se raportează pozitiv la prezența noului om, sugerându-se o acceptare necondiționată: „... fu servit mai întâi amicul și prietenul domnului Goliadkin, pentru că și aici el izbuti, în virtutea năravului său mârșav, să câștige atenția și bunăvoința slujitorilor, șoptind, lingușind, bârfind și gudurându-se pe lângă ei.” (Dublul, 230)

Propunerea scriitorului de a numi pe cei doi, Goliadkin senior și junior, poate fi interpretată și în sensul uneia dintre cele mai mari teme dostoievskiene: paricidul. Înlocuirea seniorului de cel nou apărut poate fi manifestarea subconștientă a motivului obsesiv de înlocuire a tatălui, despre care Freud scrie în celebrul său eseu, *Dostoievski și paricidul* (v. Freud, *Eseuri*, 285).

Spiritualitatea temei dublului își arată valoarea, deloc surprinzător, prin cuvintele servitorului Petrușka, care îl părăsește pe stăpân pentru a servi în altă parte: „... nici unul din ei nu este dublu, *nu-l înșală pe Dumnezeu* (s. n.) și pe oamenii cinstiți...” (*Dublul*, 244) Crâmpiele spiritualității dostoievskiene, care va face obiectul multor pagini de literatură universală, apar aici, aproape ascunse între episoadele agoniei lui Goliadkin. Dublul este, dincolo de anormal, o ofensă adusă societății și divinității. Cele două instanțe nu pot accepta un același om, pudic și naiv, pur, completat de o latură lipsită de inhibiții, ancorat spre plăcerile societății și acceptarea absolută a regulilor sale nescrise. Din acest motiv Goliadkin nu poate fi compatibil cu ascensiunea spre divinitate sau cu exigențele grupului său social, *înșelarea* oglindind sclavia eroului prins între nevoi opuse, de a fi ceea ce nu poate structural să fie.

Caracterul social al temei este subliniat prin atitudinea domnului Goliadkin-junior și prin neobosita campanie de excludere completă a primului din cercul cunoscuților: „... nu trebuie și nu are dreptul să facă parte dintr-o societate selectă de oameni loiali și de condiție bună.” (*Dublul*, 251) Metoda folosită este una care nu pare să i se potrivească protagonistului în nici un scenariu: „Nu rămânea o singură persoană [...] pe care să nu o fi lingușit netrebnicul și falsul domn Goliadkin [...] proferând nenumărate dulcегării; pe lângă care să nu se fi gudurat în felul său, cântându-i ditirambi [...] adresându-i cuvinte mieroase și măgulitoare...” (*Dublul*, 251-251) Ca adevărată strategie în relațiile sociale, Dostoievski demască un vechi, dar nemuritor procedeu, actual astăzi cu aceeași putere ca întotdeauna, cel al lingușirii. În acest detaliu se află esența diferenței dintre cei doi Goliadkin și însăși explicația atitudinii sociale care preferă un individ cu mască, decât unul fără. Cuvintele măgulitoare se opun oricărei spiritualități datorită ambelor capete ale procesului comunicațional. Măgulitorul, prin falsitatea mesajului și prin simularea adevărului dovedește o indiferență absolută în fața măgulitului, căutând, în acest caz, doar rodul cuvintelor sale: acceptarea. Măgulitul, pe de altă parte, nu poate fi exonerat, deoarece împărtășește aceeași indiferență în fața adevărului și în fața propriului eu. Suferința dostoievskiană pare să reprezinte, astfel și o raportare critică a personajelor la propriile conștiințe.

Apropierea de final îl găsește pe Goliadkin pradă acelorași îndoieli în legătură cu propria persoană. O altă sugestie a faptului că totul este, în realitate, acțiune în interiorul propriei conștiințe, este și confuzia acutizată a ceea ce se întâmplă: „Pe masă se aflau o mulțime de farfurii rămase de la altcineva, un șervet murdar, un tacâm de curând folosit. «Cine o fi mâncat aici? Se întrebă eroul nostru. Nu cumva eu?»...” (*Dublul*, 278) Analizând opera lui Dostoievski, Sigmund Freud discută despre crizele epileptice pe care le trăia scriitorul. Nu pot fi neglijate, comparându-l pe Goliadkin cu creatorul său, unele similitudini: „periculosul *status epilepticus*, când bolnavul își produce grave vătămări, se pot manifesta și mult mai moderat, ca scurte absențe, ca *vertijuri de o clipă*, sau pot fi înlocuite prin *scurte perioade* în care

bolnavul comite, ca și cum s-ar afla *sub dominația inconștientului, fapte străine de firea lui.*” (Freud, *Eseuri*, 291-292)

Înainte de „verdictul” care îl internează într-un sanatoriu de boli nervoase, personajul mai are o ultimă încercare de revenire la propriul eu, prin evocarea colțului ascuns din casa lui Olsufi Ivanovici: „... trebuia să-și găsească totuși un *colțișor* mai *retras*, fie chiar și *nu prea călduros* [...] *ferit* de priviri indiscrete.” (s.n.; *Dublul*, 291) O asemenea ascunzătoare pare să fi găsit Dostoievski în *Însemnări din subterană*, unde scriitorul pare să se plaseze în centrul „subsolului” pentru a revela toate colțurile ascunse luminii. Finalul romanului *Dublul* îi surprinde pe *cei doi* alăturați, pe poziții diferite, de Hristos și de Iuda: „sărutului său de Iuda.” (*Dublul*, 302) Nu există îndoială asupra faptului că seniorul reprezintă imaginea chistică a celui sacrificat în numele adevărului pentru care este gata să moară. Într-un sens mai larg, cele trei ispitiri ale Mântuitorului pot fi identificate la eroul dostoievskian. Nu există însă nici o rațiune sau indiciu care să susțină existența *celuilalt* pe locul eliberat de protagonist.

Nuvela *Însemnări din subterană*, apărută în 1864, face cu adevărat dovada evoluției tehnice a concepției lui Dostoievski, constituind o adevărată metaforă a subconștientului uman, atât prin realismul pregnant, cât și prin intuițiile psihologice sau sociale. Atmosfera maladivă persistă până în acest punct al creației dostoievskiene, unele din trăsăturile exemplare ale lui Goliadkin putând fi identificate ușor și la eroul *subteranei*. Cum altfel ar fi putut fi un om, arhetip și model tipic, pur, al subconștientului? Nu reprezintă, efectiv, o caracterizare a instanței psihice, ci mai mult o metaforă pe care scriitorul pare să o cunoască intuitiv: „Sunt un om bolnav... Sunt un om rău. Un ins deloc atrăgător.” (*Însemnări...*, 128)

Similitudinile și motivele cu specific comportamental, psihic, pentru că putem vorbi despre motive comportamentale în creația dostoievskiană, din *subterană* cu cele din *Dublul* pornesc, întâi, de la obsesia umilirii: „Acolo, în duhoarea mizerabilului său bârlog subteran, șoarecele nostru ofensat, stâlcit și luat în răs, se cufundă într-o furie rece [...] își va aminti până în cele mai mici, până în cele mai penibile amănunte, ofensa suferită...” (*Însemnări...*, 135) Rândurile par să îl caracterizeze tocmai pe protagonistul *dublului*, „bârlogul subteran” amintind destul de fidel de holul în care Goliadkin se ascundea pentru a urmări petrecerea de la care fusese exclus. Metafora subconștientului poate fi lesne comparată cu un subteran din literatura română, dintre cele câteva realizate în limitele unei asemenea viziuni: „Am dus-o pe Zenobia în scobitura zidului și am viermuit acolo, nu știu cât timp, fără să ne spunem o vorbă, întinși umăr la umăr, cu fețele sprijinite pe pământul umed al alveolei aceleia; era o mare dragoste...” (Naum, 18) Regresia spre început reprezintă, în primul rând, o regresie spre interior. Specific scindării eului este și dismorfofobia pe care eroul *subteranei* o manifestă, aparent în contradicție cu Goliadkin: „... mă priveam prea adesea cu o nemulțumire cumplită, împinsă până la repulsie [...] Bunăoară, nu-mi puteam suferi figura; o găseam hidoasă și-i bănuiam chiar nu știu ce expresie josnică...” (*Însemnări...*, 161) Până și în elementul social, *subterana* își găsește un corespondent puternic în experiențele lui Iakov Petrovici. Petrecerea la care este împiedicat să participe și care declașează conflictul spiritual – psihic pare legată de masa festivă a lui Zverkov, la care eroul din *subterană* se invită singur, pentru a regreta gestul mai târziu. Componenta sociopată și introvertită este la fel de

prezentă. Incompatibilitatea eroilor dostoievskieni cu ceilalți, relaționarea amicală este îngreunată de factori diverși, neașteptați și, de cele mai multe ori, umilitori. Proiectarea acestui tip de relaționare, în limitele acelorași tipare, reprezintă modelul mental subconștient al scriitorului.

Intuițiile prezente în *Dublul* pot fi regăsite și aici. Analiza critică a societății secolului al XIX-lea pare să anunțe nașterea societății de consum și lupta sângeroasă, schopenhariană¹ pentru supraviețuire. Lupta și starea de război din interiorul fiecărui individ se oglindește în cercul său și în fiecare societate: „Priviți în jur: sângele curge gărlă, și încă zglobiu, de-ți vine-a crede că-i șampanie [...] Ce-o fi îmblânzit în noi civilizația? Civilizația nu face decât să ne dezvolte varietatea senzațiilor; nimic mai mult. De pe urma dezvoltării acestei varietăți s-ar putea ca omul să evolueze atât de al dracului, încât să-și afle desfătarea în sânge. Ceea ce i s-a mai întâmplat. Ați observat: cei mai rafinați vărsători de sânge sunt în genere niște domni dintre cei mai civilizați...” (*Însemnări...*, 145)

Psihologia socială a abordat aceeași temă, dostoievskiană, prin Stanley Milgram care, pornind de la evenimentele atroce ale Holocaustului, a orcheștră unu dintre cele mai renumite experimente științifice din câmpul social – obediența în fața autorității (v. Boncu, 156-157). Milgram a demarat studiul în urma conștientizării faptului că majoritatea ofițerilor SS proveneau din medii bune și erau înzestrați cu o cultură peste medie. Raportându-ne la aceste constatări, putem aprecia că civilizația evocată de Dostoievski, la limita crimei, nu este decât o profecție a unui adevăr adânc inoculat în subconștientul uman.

Pe de altă parte, războiul și neobosita luptă a „oamenilor cu oamenii” a făcut și obiectul analizei freudiene: „...oamenii măsoară cu mărimi false: ei se zbat să obțină pentru ei înșiși și invidiază la alții puterea, succesul și bogăția și subestimează adevăratele valori ale vieții...” (Freud, *Studii...*, 150) Berdiaev vedea limpede în personalitatea creatoare a autorului o latură cu adevărat profetică, arătând că scriitorul este, cu precădere, interesat de viitor: „Avem, de-a face cu o artă de prooroc. El dezvoltă firea omenească, nu o cercetează...” (Berdiaev, 13) Mai mult, filosoful rus înțelege nivelul universal pe care îl poate accesa scriitorul prin opera sa, tocmai prin sondarea propriului interior psihic: „Toți eroii lui Dostoievski sunt el însuși, calea sa proprie, diferitele laturi ale ființei sale, chinurile, întrebările, experiența într-o suferință.” (Berdiaev, 13) Sau, în altă parte: „Pentru el, creația nu e, ca în cazul multora, o acoperire a ceea ce are loc în străfunduri. El nu tănuiește nimic și de aceea a reușit să facă descoperiri uimitoare despre om.” (Berdiaev, 19)

Modalitatea de sondare, specifică lui Dostoievski, a subconștientului, își găsește un exemplu relevant în nuvelă. Înțelegând perfect funcționarea mecanismului *refulării* și *defulării* scriitorul știe că unele amintiri sunt accesibile, în vreme ce altele, de natură specială, rămân ascunse celui care, de fapt, nici nu dorește să și le reactualizeze. Teoria freudiană a *refulării* este anticipată aici de scriitorul rus: „Orice

¹ A se vedea: „Omenirea prin milioane de brațe ajutate de milioane de unelte luptă în fiecare ceas, sub orice fel de soare, împotriva naturii rebele, pentru a-i smulge ... ce? O hrană care de-abia ajunge pentru o jumătate din specie (...) «este a mea această bucată, căci trebuie să mănânc!»», urlă fiecare nație și războiul e gata...” (*Convorbiri cu Schopenhauer*, 125)

om are printre amintiri unele lucruri pe care nu le dezvăluie tuturor, ci poate numai câtorva prieteni. Sunt și lucruri pe care nu le dezvăluie nici măcar prietenilor [...] dar sunt [...] lucruri pe care se teme să și le dezvăluie barem lui însuși [...] e posibil oare să fii absolut sincer măcar cu tine însuți, să nu-ți fie teamă de adevărul gol-goluț?” (*Însemnări...*, 158) În registrul spiritualității regăsite în mai toate aspectele operei lui Dostoievski, cuvintele Mântuitorului primesc provocarea unei încercări umane de eliberare: „Adevărul vă va elibera!”.

O latură aparte a filosofiei lui Dostoievski o reprezintă și raportarea eroilor celor două opere la slugile angajate. În prezența acestora, cei doi protagoniști, se simt inferiori, stingheri, priviți cu dușmănie și ironie: „Nu știu de ce, însă mă disprețuia, ba chiar mă disprețuia peste orice măsură; mă privea de sus...” (*Însemnări...*, 218) O asemenea particularitate pare să ascundă incapacitatea structurală de a avea supuși, servitori. În același timp, motivul servitorului arogant, obraznic, vânzător, metafora unui Iuda redus, pare să sugereze, contrar filosofiei Marelui Inchizitor, faptul că oamenii nu pot fi slugile altor oameni, indiferent de context, într-un cadru social inferior. Diferența de nuanță este esențială, aplecarea în fața unei instituții și a unui om făcând parte din paleta principalelor motive ale creației, scriitorul plasându-se pe poziții diferite în raport cu acestea. Mihail Bahtin discută aspectul libetății omului în fața omului, de pe pozițiile analizei evoluției caracterelor operelor dostoievskiene: „Eroul din *Însemnări din subterană* este primul erou – ideolog în creația lui Dostoievski [...] omul este liber și de aceea poate călca orice reguli impuse.” (Bahtin, 82)

Fragmente incipiente, care se vor dezvolta mai apoi într-un monumental capitol din *Frații Karamazov*, pot fi regăsite și în nuvela *Însemnări din subterană*, libertatea constituind punctul de pornire: „... dezlegați mâinile oricărui dintre noi, lărgiți-ne cercul de activitate, mai slăbiți-ne tutela, și-atunci noi ... fiți siguri, vom cere imediat să fim puși din nou sub tutelă.” (*Însemnări...*, 233)

Conform delimitării propuse de Marthe Robert, putem identifica în creația dostoievskiană atât elemente ale *Bastardului*, cât și ale romanului tip *Copilul găsit*. Elementele frecvente în opera de început par să se cristalizeze în zona marilor romane, *copilul* și puterea sa magică fiind înlocuiți cu figura *bastardului*: „Dostoievski [...] își inspiră opera din tezaurul inepuizabil al «romanului familial», tratează figura Bastardului cu o penetrație și o profunzime de analiză care confirmă cu anticipație vederile freudiene cele mai îndrăznețe.” (Robert, 82) Revolta personajelor prin însăși trăirea și sentimentul lor de dumnezeire dovedește tipologia sugerată de Robert. Prezența femeilor (v. Robert, 220) și relaționarea complexă cu acestea, reprezintă și ea, aceeași tipologie. În același timp, însă, specific pentru începutul creației, pare să fie *copilul găsit*, când singura modalitate a eroilor de a se exprima pare să fie doar cu propriul eu, departe de orice influență feminină: „... strict vorbind nu există decât două modalități de a face un roman: aceea a Bastardului realist care secondează lumea atacând-o frontal; și aceea a Copilului găsit care, în lipsă de cunoștințe și mijloace de acțiune evită lupta prin fugă sau prin închidere în sine”. (Robert, 95) Nota referitoare la Kafka, pe care o aduce Robert pentru a exemplifica atitudinea și filosofia *copilului* este argumentul suficient, prin similitudinile clare cu personajele dostoievskiene: „El scrie în altă parte: „«Nu e necesar să ieși din casă. Rămâi la masă și ascultă. Nici nu e nevoie să ascuți, așteaptă

doar. Nici nu e nevoie să aștepți, fii absolut liniștit și singur. Lumea va veni să ți se ofere ca s-o demaști».” (Robert, 95) Credința în magia și puterea gândului este o trăsătură puternică a personajelor discutate aici. Atracția spre acțiune mentală, în locul celei reale, este și ea identificată între trăsăturile *copilului*, atât de evidentă la personajele celor două opere literare: „... eroul este mai înclinat să speculeze decât să acționeze, el așteaptă mântuirea de la contemplarea posesivă [...] dar dacă este opusul omului de acțiune, el are privilegiul periculos de a influența sufletele...” (Robert, 128) Atitudinea eroului din *subterană* față de Liza întărește tocmai o asemenea pornire, nevoie de a manipula, de a demonstra adevărul cel mai urât, de dragul demonstrației și al durerii provocate, nicidecum în scop eliberator, mântuitor.

Intențiile criminale ale eroilor dostoievskieni, subliniate de psihanaliză, fac și obiectul atenției lui Berdiaev. Crima, în operele lui Dostoievski, este departe de a fi doar un act violent de răpire a vieții. Formele pe care le ia și pe care filosoful rus le evidențiază arată însăși complexitatea fiecărui motiv literar. Cu mult înaintea lui Freud, Dostoievski a intuit că în oameni există un instinct criminal: „Ucidem pe aproapele nostru nu numai atunci când îi curmăm viața fizică. Gândul tainic [...] direcționat spre negarea ființei apropielului, înseamnă oucidere în spirit, iar omul este răspunzător pentru el. Orice dușmănie înseamnăucidere. Iar noi toți suntem ucigași...” (Berdiaev, 66) Poate că actul de violență fizică este superior, între toate formele deucidere literaturizate de scriitorul rus, față de cel care urmărește neobosit, cu fiecare gând și privire, anularea celuilalt, mascând de obicei, fiecare pornire. *Disconfort în cultură*, celebrul eseu freudian, susține aceeași temă. Așa și *Totem și tabu*, iar similitudinile pe care cele două universuri, dostoievskian și freudian, le prezintă ar putea face obiectul unui demers vast, separat de acesta.

BIBLIOGRAFIE:

Dostoievski, F. M., „Însemnări din subterană”, în *Opere*, vol 4, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968

Dostoievski, F. M., „Dublul”, în *Opere*, vol. 1, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966

Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, București, Editura Trei, 2004

Bahtin, Mihail, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1970

Convorbiri cu Schopenhauer, traducere de Ana Florescu, volum alcătuit și îngrijit de Cristian Bădiliță, Iași, Editura Polirom, 1998

Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, Iași, Editura Institutul European, 1992

Boncu, Ștefan, *Psihologie socială*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2004

Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1994

Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, București, Editura Cartea Românească, 1983

Freud, Sigmund, *Opere, vol. 1, Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1999

- Freud, Sigmund, *Opere, vol. 4, Studii despre societate și religie*, traducere de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000
- Groeben, Norbert, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, București, Editura Univers, 1978
- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*, București, Editura Anima, 1994
- Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968
- Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, București, Editura Trei, 2004
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001
- Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968
- Naum, Gellu, *Zenobia*, București, Editura Cartea Românească, 1985
- Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, Iași, Editura Institutul European, 1997
- Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Editura Univers, 1983
- Țugui, Grigore, *Interpretarea textului poetic, repere teoretice și metodologice*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1997