

SLOVO 14

**Individ, societate și ideologii:
explorări literare și culturale**



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
BUCHAREST UNIVERSITY PRESS



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI – BUCHAREST UNIVERSITY PRESS

Bd. Mihail Kogălniceanu, nr. 36-46, Cămin A (curtea Facultății de Drept), Corp A, Intrarea A, etaj 1-2, Sector 5,
050107, București – ROMÂNIA
Tel. + (4) 0726 390 815
E-mail: editura.unibuc@gmail.com
www.editura-unibuc.ro

Librăria EUB-BUP

(Facultatea de Sociologie și Asistență Socială)
Bd. Schitu Măgureanu nr. 9, Sector 2, 010181 București – ROMÂNIA
Tel. +40 213053703

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

SLOVO 14 / 2024

COLEGIUL DE REDACȚIE

Editori și redactori responsabili

conf. dr. habil. Camelia Dinu (Universitatea din București)
lect. dr. Anton Breiner (Universitatea din București)
lect. dr. Gabriel-Andrei Stan (Universitatea din București)

Referenți științifici

prof. dr. habil. Leonte Ivanov (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
lect. dr. Lora Nenkovska (Universitatea „Kliment Ohridski” din Sofia)
lect. dr. Daniela Gheltofan (Universitatea de Vest din Timișoara)
lect. dr. Mihai Ene (Universitatea din Craiova)

Coperta: Ana Breiner / EUB-BUP
DTP: EUB-BUP



ISSN (ediție online) 2558-9148
ISSN-L 2344-3812
ISSN 2344-3812
DOI: 10.62229/slv14/

CUPRINS

Introducere	7
-------------------	---

Studii

MIHNEA GUREI, Portretul unui romantic: de la ideologie la psihologie în <i>Însemnări din subterană</i> de F.M. Dostoievski	11
SERGIU LOZINSCHI, <i>Frumoasa rusoaică</i> de Viktor Erofeev: deconstrucția unui arhetip cultural ...	29
MARIA ANTONIA BANU, Nebunie și creație în nuvela <i>Portretul</i> de N.V. Gogol	51
DARIA-ELENA BLÂNZEANU, Manifestări ale răului totalitar: societăți distopice la Evgheni Zamiatin și Miguel Ángel Asturias	63
ERICA ILISEI, Reprezentări ale Orientului în poemul <i>Prizonierul din Caucaz</i> de A.S. Pușkin ...	73
ANA BULIBAȘ (BOTEZ), <i>Oblomov</i> de Ivan Gonțearov: o analiză critică a unui posibil bildungsroman	87

Traduceri

<i>Despre iluzii și adevăr</i> de Evgheni Baratînski, traducere de SERGIU LOZINSCHI	99
---	----

INTRODUCERE

Secolul al XIX-lea a fost denumit de către unii istorici drept „vârsta ideologiilor”, dar nu pentru că termenul ar fi fost frecvent utilizat atunci, ci pentru că discursul intelectual al acelei epoci se distinge de cel din secolele anterioare prin caracteristici care pot fi considerate ideologice. În *Enciclopedia Britannica* se explică: în genere, ideologia „(1) conține o teorie explicativă mai mult sau mai puțin cuprinzătoare despre experiența umană și lumea exterioară; (2) stabilește un program, în termeni generali și abstracti, de organizare socială și politică; (3) concepe realizarea acestui program în termenii unei lupte; (4) încearcă nu doar să convingă, ci și să recruteze susținători loiali, solicitându-le angajamentul; (5) se adresează unui public larg, dar tinde adesea să confere un rol de conducere intelectualilor”¹.

Nu este deloc întâmplător că această „vârsta a ideologiilor” coincide cu perioada de înflorire a romanului în literatura europeană. Literatura a servit dintotdeauna ca mediu de propagare a diverselor ideologii, puse în circulație de filosofi și lideri, încă de la începuturile scrisului, dar tot literatura ajunge să fie un instrument ce pune sub semnul întrebării diverse ideologii, abordându-le în cheie polemică sau demonstrând consecințele nefaste la care poate să ducă „angajamentul” față de o idee. Literatura secolului al XIX-lea și, probabil într-o măsură și mai mare, cea a secolelor al XX-lea și al XXI-lea, ne-a arătat că ideologia poate fi un instrument de propagandă folosit pentru control și promovarea conformismului, dar, în același timp, că diferite ideologii pot coexista și concura pentru un loc în mințile și inimile unei lumi dornice de schimbare. Progresistă sau revoluționară, pragmatică sau utopică, ideologia este adesea un îndemn la acțiune, iar literatura aduce în prim-plan personaje care întruchipează răspunsul la acest îndemn.

Autorii prezentului volum, studenți și masteranzi la Departamentul de Filologie rusă și slavă de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității

¹ Maurice Cranston, „Ideology”, *Encyclopedia Britannica*. Disponibil online: <https://www.britannica.com/topic/ideology-society> (Accesat: 22 noiembrie 2024).

din București, explorează interdependența dintre individ, societate și ideologii, arătând modul în care acestea din urmă modelează structurile sociale și culturale. Abordând perspective teoretice și metodologice variate, studiile reflectă, pe de o parte, dinamicile sociale și culturale care definesc relația dintre individ și societate și, pe de altă parte, rolul literaturii ca mediu de analiză, perpetuare și/sau contestare a ideologiilor. Cu alte cuvinte, tema centrală a lucrărilor se referă la modul în care literatura reflectă și interacționează cu realitățile culturale și sociale și modelează percepția și comportamentul individual și colectiv.

Articolele din volum se înscriu într-un context istoric divers: Rusia Imperială din prima și a doua jumătate a secolului al XIX-lea, secolul al XX-lea cu regimuri totalitare în Europa și America Latină, perioada post-sovietică. În aceeași măsură, lucrările examinează numeroase direcții și ideologii literare: orientalismul și fascinația exoticii, romantismul târziu și începuturile realismului psihologic, realismul rus și condamnarea stagnării sociale, viziunile distopice și critica regimurilor totalitare, deconstrucția arhetipurilor culturale rusești și sovietice.

În lucrarea *Portretul unui romantic: de la ideologie la psihologie în „Însemnări din subterană” de F.M. Dostoievski*, Mihnea Gurei explorează psihologia individului alienat și conflictul acestuia cu societatea, analizând modul în care F.M. Dostoievski se raportează la ideologia romantică. Microromanul reflectă două ideologii importante ale epocii lui Dostoievski: egoismul rațional și romantismul. Articolul explică concepția scriitorului rus cu privire la efectele paradoxale ale ideologiei romantice, evidențiate prin natura protagonistului, care imită personajele romantice din lecturile sale, fără a adera la idealurile acestora. Altfel spus, defectul „omului din subterană” constă în adoptarea superficială a ideologiei romantice, ceea ce îl menține captiv în „subterană”.

În lucrarea *„Frumoasa rusoaică” de Viktor Erofeev: deconstrucția unui arhetip cultural*, Sergiu Lozinschi își propune să analizeze modul în care Erofeev creează un personaj feminin opus canonului literar și cultural rus. Utilizarea tehnicilor postmoderniste, precum intertextualitatea, fragmentarea, parodia și relativizarea semnificațiilor conturează o antieroină cu o personalitate fragmentată și o identitate fluidă, în al cărei univers existențial se regăsesc libertinajul, sexualitatea neîngrădită, fragilitatea mentală și nihilismul, alături de sarcasmul și resentimentele față de lumea înconjurătoare. Toate aceste aspecte devoalează problemele morale și sociale ale lumii post-sovietice.

Modul în care Gogol explorează limitele rațiunii și impactul psihologic al artei asupra individului este tema de analiză a lucrării Mariei Antonia Banu, *Nebunie și creație în nuvela „Portretul” de N.V. Gogol*. Pornind de la ideea că gânditorii romantici vedeau în geniul artistic manifestarea unei „boli divine” (subliniind astfel

importanța spontaneității, creativității și iraționalității), autoarea articolului arată interconexiunea dintre geniu și nebunie în *Portretul* lui Gogol. Arta este percepută aici ca principalul mijloc prin care eroul romantic încearcă să acceadă la divinitate.

Daria-Elena Blânzeanu compară două distopii, pentru a evidenția pericolele controlului totalitar și pierderea libertății individuale, în lucrarea *Manifestări ale răului totalitar: societăți distopice la Evgheni Zamiatin și Miguel Ángel Asturias*. Autoarea pune față în față romanele *Noi* și *Domnul Președinte*, realizând o analiză tematică, concentrată pe motivul controlului social și al alienării individului, și o analiză a stilurilor narrative. Folosirea de către fiecare scriitor a unor tehnici literare distincte pentru a crea o atmosferă distopică (Zamiatin construiește distopia într-un stil neorealist sau modernist-neoavangardist, în timp ce Asturias utilizează realismul magic pentru a descrie universul distopic) oferă o înțelegere profundă a modului în care literatura distopică reflectă și critică societatea.

Erica Ilisei arată că poemul lui A.S. Pușkin *Prizonierul din Caucaz* probează o perspectivă imperialistă prin intermediul reprezentărilor romantice ale Orientului (Caucazul). În lucrarea *Reprezentări ale Orientului în poemul „Prizonierul din Caucaz” de A.S. Pușkin*, autoarea demonstrează, pe baza conceptului de geografie imaginară, că Pușkin interoghează o problemă identitară ancorată în opozițiile Est-Vest și civilizație-natură, cu scopul de a reevalua critic stereotipul romantic al individului care evadează din societate pentru a se „salva” în natură.

Studiul Anei Bulibaș (Botez), intitulat *„Oblomov” de Ivan Gonțarov: o analiză critică a unui posibil bildungsroman*, demonstrează că, deși romanul lui Gonțarov, publicat într-o perioadă în care literatura se concentra pe educația și formarea individului, conține elementele specifice unui bildungsroman, acesta se abate de la forma convențională a genului. Pentru a înțelege rațiunea din spatele inactivității personajului eponim și fenomenul denumit generic „oblomovism” în discursul intelighenției ruse, autoarea articolului analizează modul în care percepția timpului și a spațiului influențează formarea personalității lui Oblomov. Articolul se axează pe problematizarea pasivității și a inactivității care afectează viața și psihologia individului.

Volumul se încheie cu o traducere realizată de Sergiu Lozinschi a eseului din 1821 al lui Evgheni Baratînski, *O zablujdeniiah i istine (Despre iluzii și adevăr)*. Poet romantic rus, cunoscut pentru elegiile și tonalitatea filosofico-melancolică a scrierilor sale, Baratînski explorează contrastul dintre tinerețe și bătrânețe, concentrându-se pe modul în care pasiunile și visurile influențează percepția adevărului și a erorii la fiecare vârstă. Eseistul subliniază importanța echilibrului între entuziasmul tinereții și înțelepciunea bătrâneții, pentru a ajunge la o înțelegere mai profundă a adevărului.

Publicul țintă al volumului îl reprezintă atât cercetătorii și studenții filologi și cei din domeniul științelor sociale și umaniste, cât și publicul larg, pasionat de literatura rusă, istorie culturală și ideologii.

Editorii

STUDII

MIHNEA GUREI

*Universitatea din București,
Anul III, Filologie rusă-germană
DOI: 10.62229/slv14/1*

PORTRETUL UNUI ROMANTIC: DE LA IDEOLOGIE LA PSIHOLOGIE ÎN ÎNSEMNĂRI DIN SUBTERANĂ DE F.M. DOSTOIEVSKI

THE PORTRAIT OF A ROMANTIC:
IDEOLOGY AND PSYCHOLOGY IN *NOTES FROM UNDERGROUND*

Abstract. This paper provides a close analysis of the complex process by which F.M. Dostoevsky conveys the psychological underpinnings of Romantic ideology in one of his most renowned works, *Notes from the Underground*. This article will demonstrate that Dostoevsky presents the two extremes of the Romantic type, the angelic and the demonic, as manifestations that coexist simultaneously in the Underground man. The first part of the novel uses the protagonist's romantic discourse to argue against determinism and rational egoism. The second part shows the main character's psychological inconsistency, which is largely attributed to a romantic education. The flaw of the Underground man is that he learns Romantic ideology without being a true Romantic. He speaks the language of romanticism but does not live by its ideals. This psychological divide holds him captive in the eponymous Underground.

Keywords: Underground Man; rational egoism; romanticism; freedom; narcissism; superiority complex

Introducere

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cultura rusă este divizată în două tabere opuse – slavofilii și occidentalii – care formulează două viziuni radical diferite cu privire la identitatea Rusiei și direcția pe care aceasta ar trebui să o urmeze. Pe de altă parte, apariția în anii '50 a raznocinților¹ pe scena socială și culturală din Rusia creează o ruptură în tabăra occidentalilor, unde, în opoziție cu ideile moderat-

¹ Raznocinții reprezentau „intelligenția provenită din afara nobilimii, oamenii educați de origine modestă, care au început să joace un rol proeminent în viața intelectuală și socială a Rusiei” (Walicki 2008: 47).

liberale ale anilor '40, social-democrații articulează o nouă viziune radical-revoluționară asupra destinului Rusiei. Unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai taberei radicale a fost N.G. Cernîșevski, filosof și critic literar, care publică romanul *Ce-i de făcut?* (1863), manifest social-politic ce va avea un impact enorm asupra societății ruse din acea perioadă. Romanul introduce conceptul de „egoism rațional”, ce desemna o viziune asupra lumii în care omenirea poate atinge perfecțiunea dacă impulsurile egoiste sunt puse în aplicare în mod rațional, ceea ce presupunea, din perspectiva autorului, anularea conceptului de liber arbitru. În această concepție, toate „deciziile” luate de individ sunt predeterminate, așadar ele pot fi chiar „anticipate”.

Filosofia lui Cernîșevski, în special materialismul și determinismul care o susțin, a captat atenția lui F.M. Dostoievski. Acesta a recunoscut în ea o ideologie utopică și a decis să o combată, creând un personaj literar care vrea să-i demonstreze absurditatea. Întors din Siberia, el elaborează microromanul *Însemnări din subterană* (1864), ce reprezintă o reacție acidă la teoriile promovate de Cernîșevski. Deși, începând cu anii '40, romantismul iese din *mainstreamul* literar, ideologia romantică continuă să inflameze mințile tinerilor cititori, contribuind la amplificarea aspirațiilor anarho-revoluționare din anii 1860. Pe de altă parte, promovând ideile unei utopii de factură socialistă, egoismul rațional al lui Cernîșevski reduce individul la statutul de rotiță dintr-un mecanism social, privat de liber arbitru și, implicit, de individualitate. În prima parte a microromanului, Dostoievski combate prin vocea personajului său ideile lui Cernîșevski. În a doua parte, scriitorul se concentrează pe acțiunile „omului din subterană”. Ele relevă un individ obsedat de atenție, pe care încearcă s-o obțină prin imitarea eroului literaturii romantice. Prin aceasta, scriitorul prezintă atât partea luminoasă, pozitivă a romantismului, cât și reversul medaliei, anume latura întunecată, negativă a curentului literar, laturi reflectate prin construcția contradictorie a personajului principal.

Însemnări din subterană reflectă două reprezentări textuale ale unor ideologii importante din perioada contemporană autorului: egoismul rațional și romantismul. În prezentul articol ne propunem să explicăm viziunea lui Dostoievski asupra dublului efect al ideologiei romantice, articulată în natura paradoxală a protagonistului său. Eroul microromanului imită modelul personajului romantic, desprins din lecturile sale, fără însă a adera la idealurile împărtășite de eroii romantici. Pe de o parte, în prima parte a romanului el adoptă un discurs romantic care îi permite să demonteze teoriile materialist-deterministe ale lui Cernîșevski. Pe de altă parte, însă, a doua parte a romanului ne demonstrează că același discurs și comportament, influențate de lecturi romantice, sunt cele care îl alienează de societate, ducându-l la autosegregarea benevolă într-o metaforică Subterană. Prin această dublă ipostază a personajului, Dostoievski pare că vrea să demonstreze consecințele negative ale educației romantice, prin care înțelegem imensa influență culturală exercitată de literatura romantică în spațiul rus, începând cu anii '20-'30.

Pentru a dezvolta teza propusă, este nevoie de un sinopsis al *Însemnărilor*. Microromanul este structurat în două părți: prima este de factură polemic-ideologică, iar a doua pătrunde propriu-zis în fabula operei. În partea întâi, protagonistul contestă ideile materialist-deterministe, ce reduc omul la „o clapă de pian” (Dostoievski 2012: 43). Pentru Cernîșevski, când omul este confruntat cu o decizie, el va alege întotdeauna într-un mod egoist. De aici rezultă că, de fapt, omul nu face o alegere, că nu este capabil să acționeze împotriva naturii sale, a ceea ce Cernîșevski numește „legile naturii”. Fiind egoist, omul nu e liber. Pornind de la acest egoism funciar al individului, Cernîșevski formulează concepția „egoismului rațional”, în logica căreia omul își înfrânează cele mai transgresive instincte egoiste, astfel încât să prospere întreaga societate. Aflat în total dezacord cu această concepție pur rațională a lumii, „omul din subterană” insistă că ființa umană a renunțat în repetate rânduri de-a lungul istoriei la binele propriu, dorindu-și chiar răul, doar pentru a-și afirma propria voință.

În partea a doua a textului, pătrundem în trecutul personajului principal, care relatează trei scene semnificative din viața sa. În prima scenă, el încearcă să „se răzbune” pe un ofițer anonim care în urmă cu câțiva ani manifestase o totală indiferență față de protagonist. În timp, eforturile unilaterale ale actantului de a se face văzut și de a stabili un raport de egalitate cu ofițerul culminează cu o ușoară ciocnire cu acesta pe stradă, ale cărei repercusiuni reale sunt nule. În următoarea scenă, personajul se autoinvită la petrecerea de rămas-bun organizată în cinstea ofițerului Zverkov, fost coleg de școală, față de care protagonistul nutrește un dispreț profund. El se alătură acestui eveniment pentru a obține respectul foștilor săi colegi, pe care de asemenea îi disprețuiește. Reticența cu care este acceptat îl frustrază și devine un imbold în plus de a se impune la serbare, dar încercările sale se soldează cu un eșec umilitor. Ultima scenă urmează imediat după petrecere. „Omul din subterană” merge la un bordel, unde se întâlnește cu prostituata Liza, față de care încearcă din nou să își impună personalitatea ce pendulează între două complexe – de superioritate și inferioritate. Personajul inițiază un joc psihologic prin care încearcă și reușește s-o cucerească pe Liza. Nemulțumit de reacția Lizei, actantul încearcă să se impună, să o domine pe Liza, iar ea îl părăsește.

Egoismul rațional în concepția lui Cernîșevski

Prima parte a microromanului este concentrată pe disputa ideologică între principiile formulate de Cernîșevski și contraargumentele „omului din subterană”. Personajul principal poartă un dialog alambicat cu un interlocutor imaginar colectiv. Partenerii

de dialog ai naratorului-personaj reprezintă, în acest context, susținătorii egoismului rațional. Această doctrină ideologică are la bază patru concepte importante: utilitarismul, materialismul, determinismul și egoismul.

Utilitarismul se construiește pe principiul utilității formulat de teoreticianul Jeremy Bentham, care prezintă o perspectivă pragmatică asupra lumii, în care tot ce-i generează plăcere omului este considerat util, benefic, iar ceea ce îi provoacă durere este inutil, deci nedorit. Cernîșevski adoptă acest principiu, căruia îi adaugă ideea centrală a materialismului, anume că totul, de la manifestările fizice, palpabile ale naturii până la cele mai complexe sentimente ale psihicului uman, este compus din materie. Drept consecință directă, existența sufletului, definit de obicei drept o entitate imaterială, este negată. În absența sufletului înțelegerea ființei umane devine mult mai accesibilă studiului științelor exacte, astfel încât parcursul existențial al omului poate fi descris și explicat cu precizie. Astfel, cauzalitatea tuturor acțiunilor umane poate fi identificată și analizată, ceea ce reprezintă *in nuce* teoria determinismului formulată de Cernîșevski în lucrarea *Antropologhiceskii prințip v filosofii (Principiul antropologic în filosofie, 1860)*. Ultimul element al ideologiei sale este egoismul, definit de autor drept „cauza ultimă a fiecărei decizii”, cu precizarea că „binele individual [trebuie să fie] subordonat binelui colectiv” (Iacob 2021: 64), iar „individul nu poate fi fericit decât într-o societate în care și ceilalți sunt fericiți. Odată având această revelație, individul luminat va munci fără întrerupere întru desăvârșirea societății, el însuși resimțind plăcere din această acțiune” (Cernîșevski 1951: 316). Împreună, aceste principii delimitează egoismul rațional prezentat în romanul *Ce-i de făcut?*, ce va deveni „o sursă importantă de inspirație pentru mai multe generații de tineri progresiști ruși” (Walicki 2008: 50).

Ideile enunțate mai sus erau menite să-i îndemne pe cititorii romanului *Ce-i de făcut?* să contribuie activ la realizarea unei utopii socialiste, o lume desăvârșită în care fiecare om atinge fericirea absolută prin acceptarea unei filosofii de viață bazate pe determinism. Această implicație atrage dezacordul lui Dostoievski, un susținător puternic al libertății individului, dezacord exprimat indirect prin aversiunea „omului din subterană” față de principiile egoismului rațional. Personajul va face constant aluzii metaforice la preceptele exprimate de Cernîșevski, cum ar fi „zidul de piatră”, simbol al neputinței umane de a se împotrivi legilor naturii, cu alte cuvinte determinismului; sau va reformula polemic afirmații ale aceluiași autor, cum ar fi cea legată de egoism:

O, spuneți-mi cine a declarat primul, cine a proclamat că omul se dedă la josiții numai pentru că nu-și cunoaște adevăratele interese; și că, dacă i-ai deschide ochii asupra intereselor lui

adevărate, normale, omul ar înceta pe loc a se mai deda la josnicii, de îndată ar deveni bun și nobil, deoarece luminat fiind și înțelegând adevăratele sale avantaje, tocmai în bunătate și-ar vedea propriul folos [...] O, pruncul de el! O, copil curat și nevinovat! (Dostoievski 2012: 28–29)

În citatul de mai sus se remarcă ironia „omului din subterană”. Egoismul rațional, tratat de Cernîșevski cu cea mai mare seriozitate, este ridiculizat de personajul principal al microromanului. Întrebarea retorică imediat următoare contribuie la critica principiului materialist: „Păi, în primul rând, unde s-a mai văzut, de-a lungul mileniilor, ca omul să acționeze împins numai de propriul lui avantaj?” (Dostoievski 2012: 29). Implicația este că Cernîșevski are o înțelegere rudimentară a naturii umane, iar prin extensie că egoismul rațional este inaplicabil în viața reală.

Instrumentalizarea libertății romantice în combaterea egoismului rațional

Diferența centrală dintre viziunea lui Cernîșevski asupra ființei umane și cea a „omului din subterană” este că primul contestă libertatea individului, pe când pentru cel din urmă lipsa libertății este de neconceput, fiind echivalentă cu supunerea în fața legilor naturii, în fața unui sistem prestabilit, cu renunțarea la propria individualitate, personalitate sau la liberul arbitru. Atunci, ce înseamnă pentru el a fi liber? Dacă fericirea generală obținută pe calea rațiunii nu-l satisface, sau mai degrabă, i se pare imposibilă, atunci putem înțelege că el „are o nevoie inveterată de irațional” (Berdiaev 1992: 31). Importanța iraționalului în viața omului este într-adevăr principalul argument al „omului din subterană” în polemica cu egoismul rațional. El înțelege libertatea ca un drept de a transcende orice barieră, de a sparge orice convenție socială, de a renunța până și la binele propriu, de a suferi. Altfel spus, parafrazându-l pe M.M. Bahtin, libertatea presupune posibilitatea de a surprinde.

Pentru a-și susține punctul de vedere, personajul își manipulează discursul, astfel încât cititorul să nu poată să-l încadreze într-un șablon. Relevant în acest sens este incipitul microromanului, în care personajul-narator afirmă inițial: „Sunt un om bolnav... Sunt un om rău... Un om lipsit de farmec... Cred că sunt bolnav de ficat... La drept vorbind, n-am nici cea mai mică idee despre boala mea și nu știu precis ce anume mă doare. [...] Am fost un slujbaș răutăcios” (Dostoievski: 2012: 5-6). Vedem cum „omul din subterană” își enumeră defectele de caracter și, din câte se pare, simte un fel de remușcare și o anumită stare de neputință, pentru că nu poate identifica cauza exactă a tarelor sale. Urmarea logică a acestei confesiuni ar fi fost ca autorul însemnărilor să ofere o posibilă

explicație pentru discursul său autodenigrant. Însă, nici o pagină mai târziu, așteptările cititorilor sunt contrazise de o altă afirmație a „omului din subterană”: „De fapt, mai adineauri m-am vorbit singur de rău spunând că am fost un slujbaș răutăcios. [...] însă în realitate n-am putut fi rău. Clipă de clipă simțeam în mine multe și nenumărate elemente, total opuse răutății” (Dostoievski 2007: 7). În acest fel, protagonistul atrage atenția asupra caracterului contradictoriu al naturii umane, care nu poate fi redusă la o formulă matematică.

Încă din primele pagini, discursul „omului din subterană” ridică dificultăți în catalogarea lui: este el un personaj negativ sau unul pozitiv? Dacă este negativ, după cum afirmă el însuși, de ce se îndoiește de acest lucru? Dacă este mai de grabă pozitiv, de ce își începe însemnările mărturisind propria răutate? Caracterul ambiguu al „omului din subterană”, precum și discursul său imprevizibil pun sub semnul întrebării supoziția că întregul parcurs existențial al unei persoane poate fi predeterminat. Pare că pentru protagonist afirmarea permanentă a liberului arbitru, adică continua auto-contradicție e suficientă pentru a anula concepția deterministă asupra vieții.

O particularitate importantă a argumentelor „omului din subterană” în favoarea libertății ține de caracterul lor romantic. Voltaire, adept al iluminismului, un curent prin excelență raționalist, susținea, asemenea lui Cernîșevski, că oamenii vor „fericire, mulțumire, pace”, însă din perspectiva unui romantic această perspectivă reduționistă limitează substanțial potențialul uman. Romanticii neagă această concepție raționalistă, afirmând că oamenii tind instinctual „să creeze, să înfăptuiască ceva, iar dacă acest lucru duce la conflicte, la războaie, la lupte, atunci asta e soarta omenirii” (Berlin 2024: 52). Cu alte cuvinte, exercitarea voinței creatoare, fie în scop constructiv sau distructiv, transcende datoria omului de conservare a binelui individual sau colectiv, de conservare a speciei. „Omul din subterană” recontextualizează această viziune, afirmând că, în eventualitatea în care omenirea chiar ar ajunge să trăiască în utopia promovată de Cernîșevski,

își va face apariția un gentleman cu o fizionomie vulgară sau, mai bine zis, retrogradă și batjocoritoare, care își va pune mâinile în șolduri și ne va spune tuturor: ce ziceți, domnilor, n-ar fi bine să dăm naibii toată cuminenția asta, să-i tragem un picior de să se-aleagă praful din ea, numai cu scopul de a trimite la mama dracului toți logaritmiții ăștia, iar noi să putem trăi iarăși după cum ne taie capetele noastre proaste? (Dostoievski 2012: 36)

Pe lângă negarea fericirii convenționale ca țel ultim al societății „omul din subterană” continuă să sfideze raționalismul. El pune sub semnul întrebării disponibilitatea individului de a se conforma legilor naturii sau adevărului că

„doi-ori-doi fac-patru”, susținând că „doi-ori-doi-fac-patru este, totuși, ceva nesuferit. Doi-ori-doi-fac-patru nu-i, după părerea mea, decât o impertinență. [...] Sunt de acord că doi-ori-doi-fac-patru este un lucru excelent; dar, dacă ne apucăm să lăudăm totul, atunci și doi-ori-doi-fac-cinci este uneori un lucrușor nemaipomenit de drăguț” (Dostoievski 2012: 47). Dacă cineva ar fi făcut o asemenea afirmație în epoca premergătoare romantismului, în care credința veche „era că orice e adevărat, e adevărat în mod necesar, că lucrurile nu pot fi altfel decât sunt”, dacă acela ar fi vrut să scape „din închisoarea hidoasă a tablei înmulțirii ar fi [fost] privit ca cineva care nu are mintea întregă” (Berlin 2024: 42). Romanticii contestă această concepție, iar „omul din subterană” înțelege că orice persoană care se descătușează de convențiile stabilite de gândirea logică este cu un pas mai aproape de libertatea absolută.

Nu în ultimul rând, „omul din subterană” pare să demonstreze un acut simț al sincerității. Isaiah Berlin afirma într-una dintre prelegerile sale pe tema romantismului că, „din moment ce trebuie să fim liberi și trebuie să fim noi înșine în cel mai înalt grad, marea virtute – virtutea supremă – este ceea ce existențialiștii numesc autenticitate, iar romanticii, sinceritate” (Berlin 2024: 162). Oricât de halucinant și contradictoriu și-ar formula însemnările, protagonistul din *Însemnări...* nu lasă niciodată impresia că ar vrea să mintă sau să se mintă, fapt exprimat prin hotărârea din ultimul capitol al primei părți: „iată la ce încercare am de gând să mă pun: e oare posibil să fii absolut sincer măcar cu tine însuși și să nu-ți fie frică să rostești tot adevărul?” (Dostoievski 2012: 54). Ironia prin care personajul contestă egoismul rațional, caracterul paradoxal al discursului său, recunoașterea și exercitarea liberului arbitru în detrimentul fericirii generale, combaterea heteronomiei în favoarea autonomiei, sinceritatea dusă la paroxism, sunt toate trăsături romantice extrase din discursul „omului din subterană”. Însumate, ele conturează un erou romantic al cărui ideal este libertatea individuală.

Deconstrucția pseudo-romanticului

Dacă microromanul s-ar încheia odată cu sfârșitul primei părți, concluzia logică ar fi că Dostoievski demontează prin personajul său ideologia egoismului rațional și oferă ca substitut viziunea romantică asupra vieții ca model de urmat pentru cititori. În schimb, partea a doua prezintă ideologia romantică pusă în practică de „omul din subterană” cu douăzeci de ani mai devreme. Pe parcursul celei de-a doua părți se observă cum „omul din subterană” doar încearcă să-i imite pe eroii romantici, fără să creadă de fapt în idealurile lor. Rezultatul acestui proces de

imitație ne face să înțelegem că personajul principal nu dispune de libertatea și individualitatea pe care le afirmase cu atâta emfază în partea I a *Însemnărilor*.

Educația romantică și-a exercitat influența asupra personalității „omului din subterană”. Acest fapt este mărturisit de protagonist la începutul părții a II-a: „Larg om la suflet este romanticul nostru și cel dintâi șmecher dintre toți șmecherii noștri, vă încredințez de asta... chiar din experiență” (Dostoievski 2012: 63). Prin urmare, actantul se identifică cu un personaj romantic, iar sintagma „romanticul nostru” se referă la manifestarea particulară a romantismului în spațiul rus, începând cu anii 40'-50' ai secolului XIX. Autori de factură revoluționară contemporani lui Dostoievski, cum ar fi N.A. Dobroliubov și N.A. Nekrasov, îmbină ideile pozitivistice, populare la vremea respectivă, cu discursul romantic, creând așa-numitul romantism civic. Textele lor literare îndemneau cititorii la acțiuni nobile, sociale, să contribuie la emanciparea poporului rus. Însă, contrar așteptărilor, „omul din subterană” nu-l aclamă pe romanticul rus, ci mai degrabă îl demască, după cum ne sugerează și următoarea descriere: „De aceea avem atât de multe «firi» largi care, chiar și atunci când decad într-un hal fără hal, nu-și pierd niciodată idealul; și, deși nu mișcă un deget de dragul idealului, deși sunt tâlhari și hoți inveterați, își respectă totuși până la lacrimi idealul inițial și sunt neobișnuiți de cinstiți în sufletul lor. Da, numai printre noi ticălosul cel mai inveterat poate fi absolut și chiar sublim de cinstit în suflet, neîncetând în același timp să fie ticălos” (Dostoievski 2012: 64).

Așadar, în lectura personajului dostoievskian (a cărui judecată se suprapune în această chestiune peste cea a autorului) romanticii ruși acționează diferit de idealul pe care îl susțin. Ei se comportă asemenea unor ticăloși, dar, datorită idealului social pe care îl promovează, aceștia sunt percepuți ca fiind „cinstiți în sufletul lor”, tocmai pentru că nu-și dezvăluie preocupările meschine din viața lor privată. Urmându-le exemplul, „omul din subterană” își dorește să fie perceput ca o persoană sublimă, în ciuda comportamentului său meschin, ticălos și chiar tiranic. Totuși, protagonistului, asemenea acestor romantici ruși, îi lipsește credința reală într-un ideal, lucru evident prin repetarea unor afirmații, precum: „De altfel, sunt sigur, vă închipuiți iarăși că râd. Și cine știe, poate și invers, adică sunteți convinși că într-adevăr aș gândi așa” (Dostoievski 2012: 64-65); „Dar vă jur, domnilor, că nu cred nimic, nici un cuvânt nu cred din cele mângălite până acum! Adică, să zicem, cred, dar în același timp, nu se știe de ce, simt și bănuiesc că mint de îngheață apele” (Dostoievski 2012: 52). Prin asemenea declarații, actantul principal se dezice de tot ce spune, de unde rezultă că el fie nu are convingeri, fie îi este frică să și le asume. Cum „omul din subterană” nu acționează în virtutea unui ideal romantic, ci ajunge doar să imite superficial

modul de a fi al eroilor romantici, el se așteaptă să câștige aceeași admirație și același respect, de care se bucurau romanticii ruși din partea publicului.

În consecință, există două stări predominante între care „omul din subterană” oscilează în mod constant de-a lungul evenimentelor consemnate în partea a II-a: cea de visare și cea în care încearcă să-și pună în aplicare visele. În cazul primei, el afirmă următoarele: „Visam teribil, visam câte trei luni la rând, înfundat în ungherul meu și, credeți-mă, în clipele acelea nu mai semănam cu domnul care, ca o găină cu inima tremurătoare, își cosea la guler blănița de biber nemțesc. Brusc, deveneam erou” (Dostoievski 2012: 76). Remarcăm cum visele protagonistului sunt cele care îi zugrăvesc imaginea de erou, pe care o preferă celei proprii, reale, de „găină cu inima tremurătoare”. Mai târziu actantul oferă o mostră a acestor plăsmuiri:

Eu, de pildă, triumf asupra tuturor; firește, sunt făcuți praf și nevoiți să-mi recunoască toate perfecțiunile mele, iar eu îi iert pe toți. [...] Câștig nenumărate milioane și imediat le donez pentru binele omenirii, recunoscându-mi pe loc, în fața întregului popor, toate infamiile [...] (care) conțin foarte mult „frumos și sublim”. [...] Toți plâng și mă sărută (astfel ce fel de proști ar mai fi?), iar eu mă duc desculț și flămând să predic noile idei... (Dostoievski 2012: 78–79)

Visele de acest tip ale personajului sunt extrem de revelatoare pentru modul în care acesta se vede în propria închipuire, anume superior din punct de vedere moral și intelectual față de toți. În a doua sa stare dominantă, își dorește să-și concretizeze visele în realitate: „Mai mult de trei luni la rând n-am fost în stare să visez și am început să simt nevoia irezistibilă de a mă avânta în societate” (Dostoievski 2012: 80). Așadar, el se avântă în societate pentru a-și pune în practică scenariile romantice visate anterior, cum ar fi acela în care dorea să se îmbrățișeze „cu oamenii și cu întreaga omenire” (Dostoievski 2012: 80). În practică, a se îmbrățișa cu întreaga omenire presupunea să-l viziteze pe șeful lui de birou, Anton Antonîci Setocikin. „Omul din subterană” se așteaptă ca această vizită să se desfășoare conform fanteziilor sale romantice exemplificate mai sus. Cu toate acestea, realitatea ajunge să-i deçoace visele: „Aveam răbdarea să stau ca prostul lângă acești inși câte patru ore la rând, neîndrăznind și neștiind cum să aduc și eu vorba de ceva. Mă tâmpeam, mă luau sudorile de câteva ori, îmi dădea târcoale damblaua [...] Întorcându-mă acasă, amânam pentru câțiva timp dorința mea de a mă îmbrățișa cu întreaga omenire” (Dostoievski 2012: 81). Dacă în vis imaginea grandioasă a protagonistului ajunge la paroxism, scena precedentă, reală, relevă o stânjenezală socială aproape maladivă. Contrastul cras dintre închipuire și realitate, dintre măreț și ridicol, demonstrează că personajul devine atât de otrăvit de imaginația sa romantică, încât își pierde simțul realității. Fără acest simț, „omul din subterană” nu se mai apreciază după parametrii reali,

obiectivi, ci după cei imaginari, deci subiectivi. Cu alte cuvinte, deoarece el se visează un om superior, are impresia că și în societate va fi tratat la fel.

Imaginația mai mult sau mai puțin extravagantă a protagonistului este amplificată sau mai de grabă determinată de lecturile sale. Există o mențiune relevantă în acest sens: „Îndeobște, am fost mereu singur. Acasă, în primul rând, mai mult citeam. Voiam, cu ajutorul senzațiilor exterioare, să înăbuș clocotul neconținut din mine. Iar dintre senzațiile exterioare pentru mine nu era accesibilă decât lectura” (Dostoievski 2012: 65). Influența lecturilor este amplificată de singurătatea actantului, singurătate ce apare ca rezultat al inadaptării sociale, sugerată de următoarea afirmație: „«Eu sunt singur, iar ei sunt toți», îmi ziceam și cădeam pe gânduri” (Dostoievski 2012: 64). Lecturile nu îi afectează doar personalitatea, ci și modul în care percepe societatea în care trăiește. În timpul unei mărturisiri „omul din subterană” chiar ajunge să recunoască această influență: „Mă obișnuisem [...] să gândesc și să-mi imaginez totul cum scrie la carte, ca și cum toată lumea ar fi exact așa cum am făurit-o eu în visele mele...” (Dostoievski 2012: 164). Felul în care el își percepe viața este determinat de vise, iar acestea la rândul lor – de lecturi romantice, cum ar fi *Împușcătura* de Pușkin și *Balul mascat* de Lermontov. Concluzia la care „omul din subterană” ajunge este revelatorie: „Ori erou, ori în mocirlă, cale de mijloc nu exista. Asta m-a și nenorocit, căci în mocirlă mă consolam cu gândul că în alte momente eram erou, iar eroul, cu faptele sale, acoperea mocirla: pasămite, unui om obișnuit îi e rușine să se murdărească, iar eroul e prea sus ca să se murdărească de tot, prin urmare, se poate murdări” (Dostoievski 2012: 77). Acest ultimatum, pe care „omul din subterană” singur și-l adresează, conține chintesența psihologiei sale: el încearcă să-și justifice mizeria materială, dar mai ales morală a vieții, prin fapte demne de un erou. Protagonistul pare să înțeleagă din ideologia romantică faptul că orice imperfecțiune morală, orice abatere de la normele sociale este justificabilă, dacă individul acționează asemenea eroilor romantici². Cum aceste fapte „eroice” nu există în viața „omului din subterană”, el trebuie să și le închipuie.

O primă acțiune în acest sens este răzbunarea pe un ofițer care-l tratează cu indiferență și îl mută din loc ca să poată trece: „m-a luat de umeri și, tăcut – fără să mă prevină și fără să-mi dea vreo explicație –, m-a mutat din locul unde stăteam în alt loc și a trecut pe lângă mine ca și cum nu m-ar fi observat. L-aș fi iertat dacă m-ar fi pocnit, dar nu-l puteam nicidecum ierta că m-a mutat din loc și

² „Eroul” romantic se comportă cel mai adesea ca un anti-erou (încalcă normele morale comune, cade în toate excesele posibile și, în general, se comportă ca un nebun). El este capabil de gesturi nobile, eroice în sensul propriu al cuvântului, dar și acestea sunt motivate de egocentrismul specific caracterului romantic.

mi-a ignorat cu atâta insolență prezența” (Dostoievski 2012: 67). În acest context, protagonistul este trezit la realitate de gestul ofițerului. Un erou romantic, așa cum se consideră „omul din subterană”, nu ar fi fost tratat de ceilalți cu indiferență. Într-un context literar romantic, protagonistul reprezintă centrul de gravitație al întregii opere. Toate celelalte personaje reacționează în funcție de acțiunile sau dispozițiile personajului principal. Totuși, eroul romantic rămâne indiferent la atenția acordată, căci el acționează conform idealului în care crede. În schimb, „omul din subterană” nu dorește decât să obțină atenția celorlalți. De aceea, când ofițerul îl ignoră, el suferă din cauza vanității rănite, iar codul romantic îi cere să-și răzbune onoarea încălcată. Actul vindicativ rămâne totuși nefondat. Pentru că personajul nu crede cu adevărat în idealurile romantice în virtutea cărora ar trebui să acționeze, răzbunarea propriu-zisă este amânată pe o perioadă de doi ani și capătă o formă ridicolă: ciocnirea pe stradă.

„Omul din subterană” descrie însă deznodământul conflictului într-un mod triumfal:

Nu i-am cedat nici cu un deget și am trecut unul pe lângă altul ca doi oameni aflați pe picior de egalitate! Nici măcar nu și-a întors capul și s-a prefăcut că nu mă vede; dar numai s-a prefăcut, sunt sigur de asta. Și acum mai sunt sigur de asta! [...] Important e că mi-am atins scopul, nu m-am ferit nici cu un pas și, în public, m-am pus pe picior de egalitate cu el. M-am întors acasă pe deplin răzbunat pentru tot. Eram încântat. (Dostoievski 2012: 75)

Ciocnirea de pe stradă capătă în ochii protagonistului gravitatea și semnificația unui duel, motiv literar des întâlnit în creațiile romantice. Unul dintre scopurile duelului era să restabilească raporturile de egalitate dintre participanți. În cazul „omului din subterană”, a restabili raportul de egalitate înseamnă a-și redobândi postura periclitată de erou. Citatul anterior ne arată convingerea actantului principal în reușita lui, dar, dacă comparăm discursul protagonistului cu faptele sale concrete, se conturează o deziluzie. „Omul din subterană” își ridică în slăvi reușita, dar în realitate el n-a întreprins nimic spectaculos. Ofițerul nici nu-l recunoaște, deci conflictul există doar din perspectiva protagonistului; social vorbind, poziția celor doi „rivali” rămâne neschimbată, așadar afirmația personajului central că s-a pus „pe picior de egalitate cu el” este cel mult iluzorie. „Omul din subterană” demonstrează pe tot parcursul evenimentului o lașitate crasă, de care încearcă inițial să se dezică: „De altminteri, să nu cumva să credeți că mi-a fost frică din lașitate: niciodată n-am fost laș în suflet, deși mi-a fost mereu frică în realitate” (Dostoievski 2012: 67). Totuși, acțiunile sale vorbesc mai relevant decât explicațiile. „Omul din subterană” este un om laș, meschin, arogant care adoptă un discurs curajos, nobil, altruist, specific pentru un erou romantic. Tocmai această juxtapunere

dintre o aparență eroică, elevată, nobilă și o esență mărunță generează un efect, pe cât de ridicol, pe atât de tragic, la care „omul din subterană” rămâne complet ignorant, pentru că este convins de eroismul său.

Următorul punct critic din viața eroului microromanului este declanșat de vizita acestuia la Simonov, un fost coleg, „care în școală nu se remarcă prin nimic, era timid și șters” (Dostoievski 2012: 81). Caracterizarea nefavorabilă din urmă presupune pentru „omul din subterană” posibilitatea de a-l domina. În schimb, când „omul din subterană” intră în apartamentul lui, îi recunoaște pe ceilalți colegi ai săi, care rămân indiferenți la apariția sa:

Niciunul dintre ei n-a dat vreo atenție sosirii mele, ceea ce chiar era ciudat, pentru că nu mă văzusem cu ei de mai mulți ani. Probabil mă considerau a fi ceva de felul unei muște cât se poate de obișnuite. [...] Eu, desigur, înțelegeam că trebuie să mă disprețuiesc acum pentru lipsa mea de succes în carieră și pentru că decăzusem cam prea tare, umblam prost îmbrăcat și altele – ceea ce în ochii lor alcătuia firma incapacității mele și a prea puținei importanțe care trebuia să mi se acorde. Totuși, nu m-aș fi așteptat să fiu disprețuit în așa hal [...] Toate astea m-au intrigat; m-am așezat și, întrucâtva indispus, am început să trag cu urechea la discuția lor. (Dostoievski 2012: 83)

„Omul din subterană” se află astfel într-un context în care se simte inferior și dominat. Situația sa îi trezește amintiri din perioada școlii, întrucât și atunci se simțea inferior colegilor săi. Resentimentele acumulate față de foștii colegi generează indignarea că nu fusese invitat la petrecerea în cinstea lui Zverkov, un alt coleg de școală, pe care protagonistul îl urăște. Acesta speră că, autoinvitându-se, gestul lui îi va entuziasma pe colegi: „Mi s-a părut că, oferindu-mă repede și pe neașteptate, le voi face o surpriză plăcută, că îi voi da gata dintr-o lovitură și-i voi face să mă privească cu respect” (Dostoievski 2012: 87). Colegii acceptă propunerea, dar cu reticență și cu nenumărate stăruințe din partea protagonistului, cu alte cuvinte reacționând în sens opus față de ce se așteptase acesta. Atins în amorul propriu de atitudinea colegilor săi, „omul din subterană” se alătură petrecerii pentru a-și demonstra superioritatea : „Dimpotrivă, țineam morțiș să le demonstrez acestor «gunoaie» că nu-s deloc laș, [...] visam să-i birui, să înving, să-i captivez, să-i fac să mă iubească măcar pentru «măreția gândurilor și incontestabila inteligență»” (Dostoievski 2012: 94). Acest comportament trădează un acut complex de inferioritate, ancorat într-un puternic narcisism. Nevoia de continuă afirmare în fața celorlalți este, însă, subminată de natura sa contradictorie: discursul elevat nu are nicio legătură cu viața meschină pe care o duce. Din cauza asta, cuvintele sale sună nesincer, prețios, inautentic.

„Măreția gândurilor” eroului se concretizează într-un discurs adresat lui Zverkov:

Să știi că nu-mi place frazeologia, nu-mi plac vorbăreții și taliile cu corsete... Acesta-i primul punct. [...] Punctul al doilea: urăsc depravările și pe depravați! [...] Punctul al treilea: îmi plac adevărul, sinceritatea și cinstea, continui aproape mașinal, pentru că începuse să mă ia cu frig de spaimă, neînțelegând cum de pot spune așa ceva... Îmi place rațiunea, *monsieur Zverkov*, îmi place adevărata colegialitate, pe picior de egalitate. (Dostoievski 2012: 104)

Perorația protagonistului denotă falsitate, pe care singur o recunoaște, întrucât nu crede sau nu-i pasă de idealurile despre care vorbește. El vrea să impresioneze, dar tocmai contradicția dintre imaginație și realitate duce la neîmplinirea tentativei sale. Colegii prezenți la masă, cunoscându-l personal pe „omul din subterană” și fiind familiarizați cu caracterul lui meschin, reacționează cu indignare, nu cu aprecierea pe care o aștepta personajul central. Eșecul lui determină un impuls de răzbunare, stăpânit totuși în ultimul moment: „«Uite, acum ar fi cazul să le dau cu sticla în cap!» mi-am zis eu. Am luat o sticlă și... mi-am umplut paharul” (Dostoievski 2012: 105). Dostoievski punctează din nou ruptura dintre discurs și acțiune. Intervine și în acest caz lașitatea care îl stăpânise în scena cu ofițerul anonim. Cu toate acestea, el nu renunță. Dacă nu poate să-i impresioneze, atunci încearcă să le arate că nu are nevoie de ei: „Țineam morțiș să le arăt că mă pot lipsi de conversația lor; totuși, tropăiam în ciuda lor și bocăneam cu tocurile de la cizme. Dar totul era în zadar. Dumnealor nici nu mă luau în seamă” (Dostoievski 2012: 106). În loc să plece (cum ar fi trebuit să acționeze, dacă chiar se putea „lipsi de conversația lor”), el vrea să se vadă că nu are nevoie de ei, iar prin acest fapt ceilalți să-i recunoască de față cu el superioritatea.

Protagonistul dorește cu orice preț să fie remarcat, iar noua ratăre îl determină să-și pună în valoare noblețea morală, să adopte o aparent sinceră căință, cerându-și iertare de la cei prezenți, dar nici de data aceasta nu reușește să obțină efectul scontat, fiind respins cu un răspuns bine calculat: „– M-ai jignit! Dumneata! Pe mi-ine?! Află, stimate domn, că niciodată și în nici un fel de împrajurări, dumneata nu mă poți jigni pe mine” (Dostoievski 2007: 109). Interlocutorul nu este străin de jocurile psihologice ale protagonistului. Replica precedentă este formulată astfel încât să-l umilească pe „omul din subterană”, ceea ce și reușește, deoarece îl lovește în punctul său vulnerabil: teama de a fi tratat cu indiferență. Orice tactică ar folosi, Omul din Subterană este ignorat, iar tocmai această ignorare îl irită. Scena de mai sus este deosebit de importantă pentru înțelegerea caracterului „omului din subterană” pentru că îi relevă obsesia pentru atenție și dominare. Mijloacele prin care încearcă să le obțină nu au importanță pentru el.

Ultima scenă, și poate cea mai importantă pentru a înțelege psihologia protagonistului care adoptă un aer romantic, fără a avea cu adevărat o motivație de ordin romantic, implică relația sa cu prostituata Liza. Întâlnirea lor este anticipată din incipitul părții a II-a printr-un epigraf în care apare o poezie romantică a unui poet contemporan, N.A. Nekrasov: „Când chiar din bezna rătăcirii/Cu-arzândul verb al stăruirii/Eu sufletul căzut ți-am scos/Și tu, mocnind de suferință,/Îți blestemai cu grea căință/Desfrâul care-adânc te-a ros;/[...]Cutremurată, prihănită/Cu-amare lacrimi tu ai plâns...” (Dostoievski 2012: 57), poezie ce va fi reluată ca leitmotiv în capitolele VIII-IX: „Și-n casa mea, cu fruntea sus/Tu intră liberă, stăpână!” (Dostoievski 2012: 149, 156). Poezia are ca temă centrală emanciparea prostituatei, iar eul liric apare aici în ipostaza unui erou care salvează dezinteresat și, implicit, eroic o prostituată de la pierzanie. Cadrul întâlnirii dintre protagonist și Liza este asemănător. La finalul unei nopți petrecute într-un bordel, „omul din subterană” o convinge pe Liza să părăsească mediul în care trăiește, dându-i la plecare adresa lui. Protagonistul nu are de fapt nicio intenție de a o salva, fiind mult mai interesat de jocul psihologic: „Cel mai mult mă atrăgea jocul” (Dostoievski 2012: 125). Cu alte cuvinte, „omul din subterană” vrea să fie văzut de Liza drept un erou pentru a-și satisface orgoliul rănit cu câteva ore mai devreme, la petrecerea cu foștii colegi. La început, Liza nu-i acordă atenție protagonistului, considerându-l un client oarecare. Ulterior, Liza vede în discursul protagonistului o manifestare a unei simpatii autentice și îi oferă atenția și încrederea sa. „Omul din subterană” interpretează atenția Lizei drept o confirmare a superiorității sale. A fi eroul Lizei, deci a o domina, este tot ce contează pentru el. Destinul propriu-zis al Lizei nu-l interesează.

Când Liza își face apariția la el acasă, „omul din subterană” este obligat să accepte realitatea în care trăiește: „Hm. Partea urâtă e că o să vadă, bunăoară, cum trăiesc. Ieri m-am înfățișat dinaintea ei ca un... erou... iar acum, hm! De fapt, e-o porcărie că am ajuns în halul acesta. Casa mi-e de-o mizerie lucie” (Dostoievski 2012: 145). Conștiința propriei nimicnicii, amplificată de neputința de a mai fi un erou în ochii Lizei, culminează cu o confesiune isterică, dar care păstrează în același timp atitudinea dominatoare: „De putere, de putere aveam nevoie atunci, de joc aveam nevoie, țineam morțiș să te văd plângând, înjosită, isterizată – iată de ce aveam nevoie atunci!” (Dostoievski 2012: 162). Afirmarea este foarte importantă pentru caracterizarea „omului din subterană”, deoarece aduce la lumină latura sa demonică, dar este poate mai relevantă reacția Lizei la confesiunea acestuia: „Din toate acestea a înțeles ceea ce femeia, dacă iubește sincer, înțelege întotdeauna de la bun început și anume: că eu însumi sunt nefericit” (Dostoievski 2012: 164). Implicația acestei conștientizări este că înțelegerea și

iubirea sinceră pe care o manifestă Liza față de protagonist le inversează rolurile. Noul raport dintre ei este evident: „Pe deasupra, în mintea mea tulburată, a fulgerat ideea că rolurile noastre s-au inversat definitiv, că acum ea era eroina, iar eu eram o creatură la fel de umilită și zdrobită cum fusese ea în fața mea atunci, noaptea, cu patru zile în urmă...” (Dostoievski 2012: 165). Observăm din aceasta cât de adânc a pătruns ideea de superioritate în psihicul protagonistului, dacă răspunsul lui la compasiune este să-și deplângă inferioritatea. Ca să-și restabilească dominația, „omul din subterană” o jignește pe Liza, oferindu-i o bancnotă de cinci ruble. Ea îl părăsește, refuzându-i banii, ceea ce confirmă încă o dată victoria ei morală.

Scena prezintă starea dezolantă în care a ajuns protagonistul. Cercul vicios în care este blocat nu-i permite să găsească o salvare, care să survină din interior.

Încercarea de a se avânta în societate, ca mijloc de a-și trăi visele romantice, este urmată de o ciocnire dură cu realitatea. Ori de câte ori are loc această ciocnire, personajul este nevoit să-și recunoască mizeria. El nu poate totuși să se redreseze, pentru că se retrage imediat, aproape instinctiv, într-o stare de visare, în care uită de meschinăria sa și se convinge că este un erou. Visele îl excită și îl determină să se avânte în societate ca să și le împlinească, iar ciclul se repetă. Nu acceptă nici ajutor din exterior, spre exemplu din partea Lizei, pentru că astfel ar însemna să devină vulnerabil, așadar ajunge să alunge orice persoană care ar putea să manifeste față de el iubire sau prietenie. Până la urmă se convinge că aceasta este starea lui naturală, iar drept rezultat se afundă în propria nefericire și răutate, care nu-l afectează doar pe el, ci se revarsă și asupra celorlalți.

Pe parcursul celei de-a doua părți a *Însemnărilor...*, observăm cum romantismul desprins din lecturile „omului din subterană” îi impune anumite bariere sau condiții de acțiune. Lecturile romantice îl fac pe protagonist să-și dorească să fie un erou în spiritul lui Peciorin³ (puternic, dominant, în centrul atenției, superior). Neavând aceste trăsături, protagonistul se crede totuși superior – și pentru ca realitatea să nu-i spulbere această convingere, se retrage în visare. Rupt de realitate, protagonistul nu poate ajunge nimic, nu face nimic, devine exponentul omului de prisos⁴, esența tragică, dar realistă a eroilor romantici odată ce mirajul

³ G.A. Peciorin, personajul principal al romanului *Un erou al timpului nostru* de M.I. Lermontov, este o figură literară emblematică a literaturii ruse și un reprezentant-cheie al romantismului demonic.

⁴ „Omul de prisos” este termenul prin care critica literară rusă desemnează o tipologie literară recurentă în operele marilor scriitori ruși din secolul al XIX-lea. Acest tip uman este reprezentat de personaje cu vaste capacități financiare sau intelectuale, capabile să aducă o schimbare în bine societății contemporane, dar care își irosesc timpul și energia, contemplând asupra racilelor societății și lamentându-și neputința de a o putea îndrepta.

din jurul lor dispare. În romantism oamenii de prisos erau personaje de origine nobilă, cu un statut social înalt și o educație aleasă, care aveau măcar din această privință motive să se considere superioare. „Omul din subterană” nu se bucură de aceste privilegii, ceea ce-l distanțează de predecesorii săi literari, devenind astfel „un om de prisos nou” (Ianoși 1968: 22). Una dintre noutățile interpretării lui Dostoievski a acestei tipologii este faptul că autorul își construiește personajul principal ca reprezentant al celei mai de jos clase din ierarhia funcționarilor. Prin urmare, după standardele societății el este inferior colegilor săi, pe care el însuși îi disprețuiește și-i consideră sub el. Din această dialectică inferior-superior se naște și comportamentul personajului, a cărui trăsătură definitorie devine lipsa de autenticitate, pentru că în permanență vrea să demonstreze ceva – ba lui însuși, ba ofițerului, apoi colegilor, Lizei, ba Domniilor lor: fie că nu este inferior, fie că este superior, fie că este liber, dar prin asta „îi demonstrează din nou celuilalt (și sieși) că depinde de acela” (Bahtin 1970: 324). Dependența psihologică de confirmarea celorlalți este ceea ce subminează toate eforturile sale.

Concluzii

Cele două părți ale microromanului, analizate separat, diferă prin concluziile trase în urma lecturii fiecăreia. Prima parte este o critică acidă la adresa egoismului rațional. Adversarul acestei ideologii este un susținător al ideilor romantice, care compune o apologie a libertății, ancorând-o în latura irațională a psihicului uman. În schimb, partea a doua înfățișează impostura protagonistului. El își ascunde pornirile egoist-narcisiste în spatele discursului romantic, care-i alimentează fantezia de a fi un erou, deși spre deosebire de un romantic autentic „omul din subterană” nu este motivat de idealuri, ci de reflexe psihologice bolnăvicioase. Privite separat, cele două părți ale microromanului sunt disonante în ceea ce privește mesajul, deoarece oferă două perspective contradictorii asupra romantismului. Totuși, tocmai în acest dezacord se află esența creației literare pe care am analizat-o. După cum afirma Isaiah Berlin, manifestările romantismului în literatură, precum și în viața politică sau socială, oscilează între două extreme: angelicul și demonicul. Prima fațetă însumează aspirația către idealurile romantice pozitive, precum libertatea sau individualitatea, pe când cea de-a doua reprezintă înclinația către zonele malefice – tirania, setea de putere, anarhia, nihilismul. Tendința generală este de a împărți personajele romantice în cele două categorii, dar Dostoievski demonstrează prin construcția „omului din subterană” că, de fapt, angelicul și demonicul coexistă în același personaj.

BIBLIOGRAFIE

- Bahtin, M.M., 1970, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, traducere de S. Recevschi, București: Univers.
- Berdiaev, Nikolai, 1992, *Filosofia lui Dostoievski*, traducere de Radu Părpăuță, Iași: Institutul European.
- Berlin, Isaiah, 2024 *Originile Romantismului*, traducere de Diana Mite Colceriu, București: Humanitas.
- Cernîșevski, N.G., 1951 *Ce-i de făcut?*, traducere de Al. Philippide și A. Ivanovski, București: Editura Cartea Rusă.
- Dostoievski, F.M., 2012, *Însemnări din subterană*, traducere și note de Emil Iordache, București: Polirom.
- Iacob, Alina, 2022, „Utilitarismul în literatura rusă: utopia lui Cernîșevski și distopia lui Odoevski”, *SLOVO*, nr. 9, București: Editura Universității din București, 52–77.
- Ianoși, Ion, 1968, *Dostoievski, „tragedia subteranei”*, București: Editura pentru Literatură Universală.
- Walicki, Andrzej, 2008, „Gândirea socială rusă: o introducere la istoria intelectuală a Rusiei din secolul al XIX-lea”, traducere de Raluca Dună, în Victor Rizescu (ed.), *Ideologii românești și est-europene*, București: Cuvântul, 27–81.

SERGIU LOZINSCHI

Universitatea din București

Anul I, Masteratul de Studii Hispanice

DOI: 10.62229/slv14/2

FRUMOASA RUSOaicĂ DE VIKTOR EROFEEV: DECONSTRUCȚIA UNUI ARHETIP CULTURAL

RUSSIAN BEAUTY BY VIKTOR EROFEEV: DECONSTRUCTING A CULTURAL ARCHETYPE

Abstract. The article means to investigate the manner in which the novelist creates a female character who has little in common with the Russian literary and cultural canon, through the dynamic in said character's construction, the ideation and symbolism found in the novel and the postmodern techniques employed (intertextuality, fragmentation, parody, relativization of meanings in the text etc.). Part of the analysis highlights the inclusion of Erofeev's female character into the array of postmodern protagonists, an antihero with a fragmented personality and a fluid identity, in whose existential universe libertinism, uninhibited sexuality, the absence of any taboo, mental frailty and nihilism, along with sarcasm and resentment towards the world around her, surface. In addition, we're taking into consideration another deconstructive mechanism of the Russian female archetype, precisely one through which Erofeev attributes to the protagonist roles that, up to that point in literature, had been exclusively assigned to male characters. Thus, Ira acquires the attributes of a reflection character, showcasing numerous social issues, Soviet society's shortcomings, lack of dignity among writers of that time etc.

Keywords: Erofeev; Postmodernist literature; Russian novel; Russian beauty; intertextuality

Considerații preliminare

Tradiția folclorică, culturală și literară rusă au configurat un etalon de frumusețe al rusoaicei, care proiectează imaginea unei femei cu o lume interioară bogată și exemplară, un summum al trăsăturilor naționale, cum ar fi frumusețea, castitatea, înțelepciunea, religiozitatea, compasiunea, capacitatea de sacrificiu, iubirea și fidelitatea, idealul maternității și al valorilor familiei. În primul său roman, *Frumoasa rusoaică*, publicat în 1990, bestseller tradus în peste treizeci de limbi și creație de referință a postmodernismului rus, Viktor Erofeev alege să revizuiască acest arhetip cultural, pornind de la o temă și o intrigă tradiționale pentru literatura rusă din secolul al XIX-lea: o fată frumoasă din provincie trăiește

mirajul bunăstării și al schimbării și pleacă la Moscova pentru a-și găsi fericirea. Spre deosebire de protagonistele prozei anterioare, Irina (Ira) Tarakanova aparține unei generații care fusese educată pentru o viață în interiorul unei paradigme socio-culturale, dar care se trezește într-o cu totul alta, cea a vieții din Rusia postsovietică, în care încearcă să se integreze. În felul acesta, în mintea și în existența sa se produce un conflict și, mai apoi, un clivaj între mentalitatea rusă, care interpretează femeia ca mamă și purtătoare a valorilor familiei, și modelul occidental de emancipare a acesteia, care se insinuează în societatea epocii și aduce în viața eroinei sexualitatea dezinhibată, pornografia, relativismul axiologic.

În articolul de față vom examina modul în care Erofeev subminează paradigma cultural-literară a frumuseții ruse, evidențiază inadecvarea și criza acestui arhetip cultural în context postsovietic și invită la reflecție pe tema naturii și semnificației schimbărilor din societatea și literatura rusă ale ultimelor două decenii ale secolului trecut. Folosind codurile, imagistica și motivele literare precedente, fragmentarismul, parodia, relativizarea semnificațiilor textului etc., într-un veritabil palimpsest postmodernist, scriitorul configurează un personaj feminin departe de canonul cultural, literar și estetic anterior și un model alternativ al subiectivității feminine ruse.

O direcție a discuției va pune în evidență apartenența personajului feminin imaginat de Erofeev la galeria protagoniștilor postmoderni. Este vorba despre o antieroină cu o personalitate scindată și o identitate fluidă, în al cărei univers existențial își fac loc libertinajul, lipsa oricărui tabu, fragilitatea psihică și nihilismul, sarcasmul și resentimentele față de lumea în care trăiește.

Totodată, vom urmări un mecanism distinct de deconstrucție a arhetipului feminin rus, și anume cel prin care Erofeev îi atribuie protagonistei roluri rezervate, în literatura clasică rusă, exclusiv personajelor masculine. În felul acesta, Irina capătă atributele unui personaj-reflector al diverselor probleme sociale, al tarelor societății sovietice, al lipsei de verticalitate a scriitorilor epocii.

Un palimpsest postmodernist

Jocul intertextual începe chiar cu titlul romanului, *Frumoasa rusoaică*, care poate trimite fie la denumirea unui bine-cunoscut cântec rusesc, fie la volumul *Versuri despre preafrumoasa doamnă* al simbolistului Aleksandr Blok, fie la eroinele Varvara-Krasa și Vasilisa cea Frumoasă, din basmele rusești, aluzii care subliniază neconcordanța dintre, pe de o parte, creațiile și personajele evocate, care amintesc de teme și eroine armonioase, și, pe de altă parte, conținutul scandalos al acestui roman, fie la nuvela lui Vladimir Nabokov, *Frumusețe*, care are drept protagonistă tot o

femeie frumoasă, însărcinată, care la sfârșitul poveștii moare. Unii critici merg mai departe și consideră că „scopul unor asemenea «ciocniri» dintre titlu și conținutul lui nu mai este acela de a demonstra neadecvarea dintre esență și aparență, pentru că între titlu și text nu mai există puncte comune. Asupra pretextului, înregistrat de data aceasta doar în subconștientul colectiv rusesc, este transferată o viziune străină lui” (Șoptereanu 2012: 343).

Erofeev aglutinează date și detalii ale existenței protagonistei, care nu au nimic în comun cu personajele feminine din literatura canonică rusă. Astfel, Irina Tarakanova, protagonista romanului, rememorează consultația ginecologică și dialogul cu doctorul Stanislav Albertovici, personaj insolit și cititor de reviste pentru adulți, care încercase să o convingă pe această autoproclamată „bunică a avorturilor” să nu renunțe la noua sarcină nedorită și-i elogiase, printr-o metaforă meșteșugită, mirosul uterin:

Ce vreți să spuneți, copilă? a întrebat el cu o voce falsă, de parcă nu mi-ar fi lăudat el de numeroase ori aroma deosebită care a intrat deja în legendă, comparabilă numai cu mirosul florilor de pergamută, în timp ce, îi plăcea lui să râdă, varietatea parfumurilor este uimitoare și adesea nu în favoarea deținătoarelor. (Erofeev 2006: 11–12)

Notațiile ulterioare, care privesc efectul produs de vestea sarcinii („vestea căzuse ca trăsnetul și începusem să văd cercuri negre în fața ochilor”), refuzul maternității („Ei bine, nu vreau să nasc, nu vreau nici un copil, nici un băiat, mai ales nu fată, ca să se chinuiască, nici o broască, nici un purceluș – nu vreau nimic! Scutece, olițe, nopți nedormite. Brr! Nu vreau” (Erofeev 2006: 13)), mijloacele de contracepție („Am lăsat demult baltă diversele moduri de contracepție, tot felul de spirale, pilule, lămâi și bucățele de săpun, fără să mai vorbim de alte cerculețe salvatoare”, atitudinea și comentariile dezinhitate ale Irei („Ar fi trebuit să convocăm un simpozion și să conferențiem cum a făcut chiuretaj jucăușa noastră, pisicuța noastră cea poznașă”, „hai să mă dau jos din acest carusel drăcesc ce se rotește într-o cameră a întunericului și a groazei, hai, și să-mi trag, iertați-mi cuvintele, chiloții!” (Erofeev 2006: 6–8)), amplifică efectul de subminare a imaginii femeii din literatura rusă anterioară și pun în evidență, de la bun început, personalitatea contrastantă și ambiguă a protagonistei și relativitatea graniței dintre frumos și urât, decent și indecent.

Jocul intertextual continuă cu o reminiscență din titlul celei de-a doua părți a romanului *Însemnări din subterană – Pornind de la lapoviță* – o prefigurare a caracterului de antieroină al Irei și a singurătății copleșitoare pe care o trăiește aceasta: „S-a uitat pe fereastră: cădea o lapoviță, și noi ne reflectam în ea” (Erofeev 2006: 15). Odată încheiată secvența consultului ginecologic, urmează, la

fel ca în romanul dostoevskian, în care antieroul punctează „Așadar, cele ce urmează le voi povesti pornind de la lapoviță”, o avalanșă de confesiuni ale Irei, într-un flux al conștiinței și prin recursul constant la intertextualitate, parodie și relativizare a semnificațiilor textului, prin care povestea personajului principal este reconstituită fragmentar și haotic.

Așa aflăm că Irina, o tânără frumoasă, „un geniu al iubirii”, cum o proclamă unul dintre mulții ei amanți, se mutase la Moscova pentru un trai mai bun. Notațiile și reflecțiile acesteia pun în contrast viața plină de promisiuni din capitală („Adoram Moscova, o mâncam pe pâine” (Erofeev 2006: 109), „Cum m-am mai îndrăgostit de Moscova! Nu puteam fără ea, parcă eram dependentă” (Erofeev 2006: 65)) și provincialismul de care se străduia să scape („Mult timp nu am putut să scap de mirosul vechiului oraș [...] mă miroseam – simțeam o duhoare pestilențială: săpun de casă și mucegai” (Erofeev 2006: 67)), și descriu existența neîngrădită, de prostituată de lux, pe care o trăiește aici, conștientă de valoarea frumuseții ei:

Nu, Ira, nu ai fost cea de pe urmă dintre femei, din cauza frumuseții tale înnebuneau și-și ieșeau din minți bărbații, tu beai numai șampanie și primeai buchete de flori, ca o solistă, de la cosmonauți, ambasadori și de la milionarii neoficiali. [...] Și Volodia Vișoțki îți făcea adesea cu ochiul de pe scenă, când ieșea la rampă după ce jucase „Hamlet”. [...] Și cu adevărat am iubit numai oameni mari, pe fața lor iradia lumina onctuoasă a vieții și a slavei în fața căreia eram neputincioasă și ardeam toată. (Erofeev 2006: 19–20)

Ira își amintește constant despre frumusețea ei neobișnuită, „nobilă”, „nebulvardieră”, punctând detalii care compun un portret fizic departe de canonul frumuseții rusești, care însemna forme pline și obraji rumeni și sănătoși, sau de standardele rușilor pe care îi întâlnește în viața de zi cu zi: „ochi verzi-mare, fie verzi, fie gri”, „gâtul fragil”, „arătam minunat [...] și gâtul – ca o pană a păsării de foc” (Erofeev 2006: 279), „aveam degete frumoase la picioare, aproape la fel de muzicale ca și cele ale mâinilor”, „am mâini cu niște încheieturi foarte fine. [...] dar și gleznela mea sunt subțiri” (Erofeev 2006: 45), „remarcați mersul meu?”, „eu mă apreciez cum se cuvine și frumusețea mea este rebelă”, „eu sunt frumoasă, eu sunt geniu frumuseții pure”, „n-am întâlnit pe nimeni mai frumos ca mine” (Erofeev 2006: 103), „câți dintre bărbații de pe la noi sunt bărbați adevărați, de fapt: bust și picior, asta-i imaginația lor săracă [...], mă uit la mine: interesul este stârnit de niște sâni mari” (Erofeev 2006: 40), „mă uitam cu tristețe la mutrele de calitate inferioară din transportul în comun [...] pentru aceștia, gleznela și încheieturile mele erau importante ca baia unui mort!” (Erofeev 2006: 45), „puțini sunt cei care te judecă după frumusețea urechilor, și atunci în fugă: este un organ complicat. [...] Este mai vizibil decât sunt ochii sau sprâncenele. Adică, dacă e în profil” (Erofeev 2006: 40).

Acest lucru se manifestă nu numai în aspectul eroinei, ci și în preferințele vestimentare („am pus niște mărgelile latino-americe, de ametist”, „am dezbrăcat scurta de antilopă, iar după aceea pe cap, puloverul din lână pură și moale scoțiană” (Erofeev 2006: 254), „cizmele mele olandeze cumpărate pe bonuri valutare”) (Erofeev 2006: 252), în cochetăria bronzului veritabil, pe care nu și-l permisesese în vara aceea („picioarele erau încă bronzate, era un bronz nerezistent, nordic”), în obiceiurile și înclinațiile ei („sub pernă mă aștepta în zadar cămașa mea de noapte din batist cu broderie [...] și altcineva, nu știu cine, o va purta și o va pângări purtând-o” (Erofeev 2006: 251)), care arată că avea acces la un cu totul alt stil de viață decât al rusoaicelor contemporane ei și că era o apariție cu adevărat memorabilă: „Eram îmbrăcată în blugi de culoarea nisipului, foarte frumoși și deloc purtați, o scurtă de antilopă (de aceeași culoare ca și coaja puiului rumenit) și la gât o eșarfă roșu-alb-albastru. O ilustrată” (Erofeev 2006: 231).

Ira își atribuie frecvent atitudini sau ipostaze pline de rafinament sau neobișnuite („demnă, ca o călugăriță sau ca o regină”), de exemplu la Moscova pozează unui pictor ca zână pentru o carte de basme populare pentru copii, se imaginează însoțitoare de zbor în toată lumea („Ca stewardesă am zburat pe multe aeroporturi ale lumii, am fost în Somalia și în Madagascar, la Dakar și în Țara de Foc” (Erofeev 2006: 58)), ori primă balerină a Teatrului Bolșoi, dansând în rolul unei regine („Aici sunt importante mersul și grația, cel mai important lucru este talentul de a lăsa capul în jos ca o regină și de a-mi face vânt cu evantaiul” (Erofeev 2006: 41)).

Drama ei este că trăiește într-o țară în care frumusețea este singurul ei capital („forța mea e în frumusețe”, „să fiu acolo probabil întâia dintre femei, adică să strălucesc cu nurii mei auguști”, „împreună cu Vladimir Sergheevici la recepțiile organizate de Stalin aș fi fost cea mai frumoasă și aș fi zâmbit extaziată spre obiectiv” (Erofeev 2006: 245)) și are sentimentul că este doar „o delicată din revista lucioasă care ducea, în acest timp, o grea cruce!” (Erofeev 2006: 10). Notațiile disipate de-a lungul întregului roman conturează arta seducției Irei, un amestec de pudoare și sfială, de trimiteri la cochetăria și frumusețea rusoaicelor, de seducție naturală și fler erotic, care fac din protagonistă „o zeiță”, și un veritabil „geniu al iubirii”:

Mereu îmi dădeam jos chiloții cu rușine, și bărbații mureau imediat, și vă spun că femeia care-și scoate nerușinată chiloții nu se pricepe deloc la iubire. (Erofeev 2006: 254)

Am pășit și, strângându-mi cu putere sâni, de parcă aș fi vrut să prind curaj, hotărându-mă, am spus, zâmbind... Îmi cunosc acest zâmbet. Parcă este vinovat, este un zâmbet foarte rusesc. Străinele nu pot zâmbi așa de vinovat, ele probabil nu au asemenea vini sau poate aceste vini nu se ridică niciodată la suprafață, nu răzbat până la ochi și piele. Mă scuzam nu pentru ceva, un fleac, ci pentru tot. Așa, conducându-i pe oaspeți, gazda, mai ales dacă este o provincială, zâmbește cu acest zâmbet și spune:

– Vă rog să mă iertați dacă nu a fost cum trebuie... (Erofeev 2006: 255)

Discursul acestei protagoniste atipice este frecvent sexualizat, presărat cu cuvinte vulgare și obscenități, alternând descrierile erotice, cu detalii picante ori sarcastice, care trădează acuratețea psihologică a personajului, cu absența epicului înlocuit cu formule narative vagi sau ironice:

Mi-am dat seama imediat că tânărul aspirant nu se prea pricepe la femei și tare mi-ar fi plăcut să mă fi culcat cu el în același pat. Mi l-am imaginat: față de popândău, adorare și sirop, chiloți de satin, vai, nu trebuie! (Erofeev 2006: 229)

Uneori vreun bărbat se înfierbântă, abia ce se urcă, și dintr-odată zic: nu! nu vreau! De ce? cum? ce s-a întâmplat? Tremură tot, are nevoie, dar eu spun: nu! nu și nu! Nu mai am chef... Și mă uit cu plăcere cum dă înapoi. Asta ca să nu aibă o părere așa de bună despre sine! Îți dai seama... (Erofeev 2006: 86)

[...] Era un băiețel, Volodecika, ne potriveam, dar era un băiat foarte tehnic [...] (Erofeev 2006: 58)

Și stăteam pe cărăruie, la lumina lunii [...], iar soldății-grăniceri se uită la noi, și pantalonii le freamătă de așa priveliște. [...] N-au rezistat băieții, și-au dat jos automatele grele, ne duc pe stânci, uitând de spionii care vin din Turcia. Au părăsit fortăreața de pe granița de stat. După aceea au mai stat puțin, au mai fumat. Și-au aranjat soldații vestoanele, și-au pus armele pe umăr. Ne despărțim prieteni. Au plecat mai departe, să apere granițe [...] (Erofeev 2006: 71-72)

Ira nu iubește ca protagoniste literaturii anterioare și, după cum, în mod îndreptățit, s-a remarcat „din relațiile ei cu bărbații este izgonită comuniunea spirituală, care era obligatorie în «filosofia rusă a iubirii»” (Șoptereanu 2006: 10). Prin intermediul personajului său, Erofeev strecoară un comentariu referitor la convențiile literare care grevau tema iubirii și personajele feminine rusești, care nu își mai au locul în „literatura alternativă” a sfârșitului de secol al XX-lea: „Iubirea trebuie redată unui secol mai timpuriu, dacă nu cumva secolului al XIX-lea, pentru că numai acolo se dezlănțuiau patimi adevărate și erau iubite femeile frumoase, adică femeile frumoase erau la mare preț și nimeni n-ar fi îndrăznit să le jighească” (Erofeev 2006: 175).

Așa se face că această antieroină rusă intră, datorită prietenei sale Ksiușa, fiica unui lider de partid de rang înalt, în cercul elitei diplomatice și artistice și trăiește o viață boemă și dezordonată, cu băutură și sex promiscuu („am fost prietenă cu bărbații prin toate simțurile mele”, mărturisește ea), cu parteneri de ambe sexe, conștientă de pasiunile pe care le stârnește, între care își face loc și un detaliu înfiorător, cel al abuzului incestuos suferit în trecut:

Aveam degete frumoase la picioare, aproape la fel de muzicale ca și cele ale mâinilor, nu niște cioturi acolo, așa cum au mai toți oamenii, strâmbate de încălțăminte proastă și de neatenție, m-am uitat la degetele de la picioare și mi-am spus: aceste degete n-au fost apreciate de nimeni la adevărata lor valoare, de niciun om... dar în general nici pe mine nimeni nu m-a apreciat așa cum trebuie, așa, se uitau ca la o bucată de carne roz suculentă și salivau, și li se umflau pantalonii: pantalonii miniștrilor și pantalonii poezilor. Și chiar ai tatălui meu. (Erofeev 2006: 252)

Așa cum s-a semnalat, „drumul acestor personaje este presărat, de regulă, cu suferințe și greutăți, însă – la antipodul literaturii clasice – autorul postmodernist nu intenționează să provoace în cititor compasiune față de eroii săi. Sentimentele de milă și compasiune, părți integrante ale «marilor povești» din cultura rusă, sunt supuse [...] unor demistificări constante” (Șoptereanu 2006: 12). La ședința în urma căreia Ira este concediată, numeroase persoane, printre care șeful care îi fusese amant, medicul ginecolog, „armăsar neobosit”, și chiar propriul său bunic, depun mărturie împotriva sa și îi înfierează promiscuitatea, iubiții de altădată, „cărți de joc măsluite”, o evită, iar audiența aplaudă în momentul în care tânăra leșină, sub presiunea valului de ură la adresa ei:

Și s-a făcut atunci o coadă mare, unul mai bun decât celălalt, [...] și descoperă la mine alte și alte neajunsuri și mă critică [...] s-au năpustit asupra mea, păduchi nenorociți, iar eu stau și nu mă apăr, ascult cu atenție. (Erofeev 2006: 141)

Noi, oamenii în halate albe, Noi o condamnăm cu mânie pe bunica avortului rus. Noi, oamenii în halate albe, N-o lăsăm în casa noastră pe bunica avortului rus! (Erofeev 2006: 142)

Mă invadase sentimentul de leșin la gândul că mă urăsc, pentru că era pentru mine ceva nou să trăiesc cu această ură, nu, desigur, se mai întâmplase și înainte, dar ca să și mai aplaude toți când am leșinat. (Erofeev 2006: 148)

Printr-un amalgam de motive, aluzii, stereotipuri comportamentale sau contexte perfect citabile, antieroina lui Erofeev redefinește diferitele niveluri culturale și literare ale frumuseții ruse.

Irina întruchipează și anulează motivul poetic al „Preafrumoasei Doamne” simboliste, căreia Blok i-a dedicat primele poezii și ale cărei calități eterice îi permit să devină un ideal superior al personajelor masculine și desacralizează imaginea eroinei tradiționale ruse, femeia pură, idealizată, misterioasă din poezia romantică, „al frumuseții duh curat”, din creația lui Pușkin *Către A.P. Kern*. De altfel, această maculare o mărturisesc, în cheie parodică, ziariștii care îi impută Irinei pozele nud și protestul prostituatelor din America: „[...] uneori le place unora de peste Ocean să-și bage nasul unde nu le fierbe oala, să impună un punct de vedere străin, numai că la noi iubirea are rădăcini vechi și tradiții adânci, să

luăm măcar bocetul Iaroslavnei din Putivl sau «Sfânta Treime» a lui Andrei Rubliov, ne descurcăm și singuri” (Erofeev 2006: 184).

Optând pentru reprezentarea postmodernistă a „femeii căzute” Erofeev demistifică și readaptează trăsăturile asociate în mod tradițional acestei figuri literare proeminente, și anume puterea de sacrificiu, căința și dorința de purificare și mântuire, curajul ispășirii pentru fărădelegea altcuiva, o combinație de păcat, suferință și sfințenie, pe care le găsim, pentru a cita doar câteva exemple, în figura Lizei din povestirea *Sărmana Liza* a lui Nikolai Karamzin, sau la Sonia Marmeladova din romanul *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, sau la Ekaterina Maslova din *Învierea* lui Lev Tolstoi.

În plus, în paradigma noii frumuseți ruse, întruchipate de Ira, au prioritate erotismul și sexualitatea dezinhibată, iraționalitatea și scindarea conștiinței, trăsături care subminează imaginea rusoaicei consacrată de proza lui Ivan Turgheniev și Ivan Goncharov, definită prin noblețe și spiritualitate, o ființă sensibilă și devotată, capabilă de sacrificii pentru bunăstarea altora, melancolică și neînțeleasă chiar și de cei apropiați, al cărei suflet se stinge lent, departe de a atinge vreodată fericirea.

Elocvente pentru subminarea acestei imagini a femeii ruse din literatura clasică sunt și comentariile sarcastice sau ironice pe care Ira le inserează în paralel cu propria-i introspecție, reflecții care trimit la apatia și lipsa de orizont a cuplurilor, la banalul existenței acestora, ori la soluțiile adulterine ale rusoaicelor:

Și apoi ei tac, mult timp, tac pentru toată viața, iar când se trezesc: ce să vezi, ea este o bătrână nepieptănată, iar el este deja la pensie, a ieșit plutonier, cu medalii, acum e timpul să murim, și murim. (Erofeev 2006: 243)

Uneori mi se pare că sunt o femeie nefericită și proastă, de care viața și-a bătut joc [...] iar uneori, desfăcându-mi părul bogat, mă privesc și îmi spun: șterge-ți lacrimile, Ira! [...] Ei, cine încă, dintre conaționalele tale, al căror mare curaj constă în faptul că, fără să știe soțul, și-au dezvoltat, cum spune mama, care a dat fuga la Moscova să se dea cu parfumul meu, un interes paralel și au trăit cu el o dată-de două ori pe săptămână, pe drumul spre casă, sub pretextul alergăturii după produse deficitare, cine a mai riscat atât de frumos și disperat ca tine? (Erofeev 2006: 19)

Antieroina lui Erofeev trimite și la alt tip de femei căzute din tradiția literară rusă, și anume cele care întruchipează în mod tragic frumusețea și iubirea imposibilă, ori iubirea cenzurată de convențiile sociale, cum sunt Anna Karenina, personajul eponim al romanului lui Tolstoi, sau Lara din *Doctor Jivago* de Pasternak, dar, spre deosebire de acestea, relația adulterină a Irei cu Vladimir Sergheevici este determinată de frumusețea și flerul ei sexual, care fac din ea o amantă strălucită, „un geniu al iubirii”, un „peștișor de aur” al ilustrului scriitor sovietic.

Pe de altă parte, în construcția și dinamica antieroinii sale, Erofeev se înscrie în acea linie a prozei ruse care abordează tema răului ca principiu dominant și dinamic în sufletul unui personaj, care zugrăvește natura duală a omului și latura sa instinctuală. Așa se face că Ira povestește, într-un flux al conștiinței și cu un limbaj necenzurat, despre viața și realizările ei de prostituată, model și lesbiană, despre abuzul incestuos al tatălui în copilărie, despre bătaia sălbatică primită de la al doilea soț pentru o aventură extraconjugală, libertinajul ei sexual și numeroasele avorturi, refuzul de a naște copilul amantului ei mort în timpul unui act sexual masochist, botezul și ritualul de purificare a corpului însărcinat și trăirile ei religioase, dar și despre refuzul de a se pocăi pentru păcate, într-un cuvânt, un amalgam de experiențe și sentimente care îi zdruncină în final echilibrul emoțional și rațiunea de a trăi. În felul acesta, „cititorul este transpus într-o lume întunecată, grotescă, a sexului, a violenței și morții”, printr-un demers românesc al cărui scop este „distrugerea unor mituri închistate, devalorizate odată cu trecerea timpului” (Olteanu 2006: 399–400).

Irina trăiește dincolo de orice tabu și consideră că menirea ei este de a iubi trupește („Eu vreau să iubesc și să fiu iubită”, „Aș vrea să-i copleșesc pe toți cu bunăvoința, generozitatea și bunătatea mea”, mărturisește ea), atitudine care aduce în prim plan ideea de emancipare a femeii ruse, printr-o dezinhibare totală a sexualității, precum și un mesaj lipsit de echivoc adresat, la data la care a fost publicat, societății sovietice. Așa cum s-a remarcat, „Prin dezinhibarea sexuală în acest roman, Viktor Erofeev s-a plasat definitiv în fruntea acelei ramificații a postmodernismului rus, care a ținut să recupereze tot ce a pierdut literatura sovietică nevalorificând rezultatele «revoluției sexuale» din anii '60.” (Șoptereanu 2012: 348).

„Urmând tradiția autohtonă, autorul își obligă, la un moment dat, eroina să tânjească după «spirit»” (Șoptereanu 2012: 349) și așa se face că, uneori, eroina manifestă dorința de comuniune și împlinire spirituală, pentru ca mai apoi să revină la preocupările sale libertine și pragmatice. Aceste atitudini contradictorii o încadrează în rândul protagoniștilor postmoderni, a căror personalitate este marcată de superficialitate, ambivalență și scindare, trăsături ce trădează o subiectivitate alienată:

Aș fi vrut să plâng din cauza acestei proaste dispoziții și a mizeriei, din cauza tuturor acestor bărbați căsătoriți care mă considerau o proastă, fără să fie preocupați de nevoile sufletului, adulmecând numai aerul cu miros de pergament, adulmecau și înnebuneau, și se îndopau cu icre, cu icre, cu icre, încântați de amfilada apartamentelor și a mașinilor, iar ei dăruiau parfumuri, parfumuri, parfumuri și se uitau pe ascuns la ceas, și se lăudau, se lăudau, se lăudau, fiecare cu ce putea, la nimereală: care cu gloria, care cu banii, care cu talentul, care cu faptul că era mereu nemulțumit și de aceea și el trebuia luat în seamă și respectat. (Erofeev 2006: 102)

Erofeev realizează o analiză lucidă a transformării sufletului Irei, o femeie sensibilă, inteligentă, capabilă de sentimente dintre cele mai nobile („voiam să trec neobservată cum trece o iubire curată”), care caută împlinirea prin iubire („Tot timpul am căutat iubirea”, „Am fost mereu în căutarea dragostei”, „Voiam fericirea”), dar care sfârșește deziluzionată de „sufletele mâncate de stricăciunea îngâmfării masculine” și plină de cinism la adresa a tot ceea ce o înconjoară. Scriitorul redă, prin reflecțiile protagonistei, adevărata natură umană, dincolo de orice idealizare și capacitate de schimbare:

Am observat, în ceea ce mă privește: optzeci la sută dintre bărbații mei puțin numeroși, după ce au depus armele, adormeau ca porcii, uitând de mine, iar eu mergeam la baie să mă spăl și să plâng. Pe de altă parte, ceilalți douăzeci la sută nu adormeau, dar, așteptând să mă întorc, îmi cereau diverse continuări ale egoismului lor, cum ar fi: fumau în pat, se lăudau, își arătau bicepsii, povesteau anecdotă, comentau neajunsurile altor femei, se plâneau de unele aspecte negative ale familiei și traiului, răsfoiau reviste de divertisment, beau, priveau la televizor întreceri sportive, mâncau sandvișuri, își ofereau spatele pentru a-l mângâia și torceau, iar apoi, cu forțe noi, doreau îmbrățișarea mea în scopuri pur egoiste, pentru ca mai apoi să adoarmă, ca și celelalte optzeci de procente, iar eu mă duceam la baie să mă spăl și să plâng. (Erofeev 2006: 53)

De-a lungul acestei mărturisiri, granița dintre bine și rău, frumos și urât este estompată și astfel se face că în personalitatea Irei întâlnim, de exemplu, o trăsătură atipică a seducătoarei, și anume dorința de stabilitate și firesc („am obosit și sufletul are nevoie de o viață de familie echilibrată” (Erofeev 2006: 162)), care o face să rememoreze crâmpiele de fericire domestică petrecute cu unul dintre iubiți. Ira ar schimba, bucuroasă, celebritatea adusă de frumusețea ei tulburătoare cu liniștea familiei:

Numai cu Andriușa m-am simțit om. După petreceri mă ajuta să strâng masa, spăla vasele punându-și șorțul meu, ducea afară gunoiul. Apoi ne culcam și, după ce sporovăiam în voie, după ce bârfeam, hohoteam, adormeam, cu spinările lipite, cu fereastra deschisă. Cum mai dormeam! Ne trezeam veseli, vioi. Ne zbenzuiam în pat. [...] Beam cafea. O dată chiar ne-am dus în afara orașului, să schiem. Ei, de ce sunt pe lume așa de puțini bărbați puri, ca Andriușa? Dacă ar fi fost mai mulți, ce povară ar fi căzut de pe bieții umeri ai femeilor!... Ce bine ar fi mers totul! (Erofeev 2006: 274)

Aș fi dat toată această celebritate, tot zgomotul și agitația – am oftat eu supărată – pe liniștea familială sub aripa soțului, căruia, înainte de culcare, i-aș fi spălat picioarele în lighenaș!... (Erofeev 2006: 275)

Dualitatea și alienarea personajului se manifestă la nivel narativ prin divizarea punctelor de vedere (folosirea alternativă a lui „eu” și „tu”) și prin succesiunea

aparent incoerentă a evenimentelor relatate, iar la nivel ideatic prin modul în care trăiește credința (ea decide să fie botezată, dar imediat după aceasta îl numește pe Dumnezeu „un mic zeu ticălos”), prin felul în care înțelege să-și schimbe viața („Trebuie în sfârșit să fac puțină ordine în viața mea. Dar nici nu sunt gata să mă căiesc” (Erofeev 2006: 19)), prin alternanța unui limbaj vulgar sau obscen cu veritabile efuziuni lirice, care-i trădează sensibilitatea:

Frumoasă mai este toamna rusească! Are dreptate Pușkin. Dacă eu aș fi putut scrie versuri ca el, numai despre toamnă aș fi scris, despre cum cad frunzele galbene, cerul e acoperit de nori, iar când se înseninează este transparent ca un balon de săpun. Iar soarele? Poți să te uiți liniștit la soare, asta nu-i oare minunat? Dar apoi o să vină iarna și o să ucidă totul. Eu semăn cu toamna, iar ceilalți cu iarna. (Erofeev 2006: 200)

Așa cum s-a remarcat, „pentru Erofeev, arhetipurile istoriei ruse scoase la suprafață – «feminitatea eternă», «frumusețea care salvează lumea» – se dovedesc a fi niște scheme epuizate, teren de punere în practică a unor jocuri de cuvinte pline de ironie” (Epștein 2000: 152 apud Olteanu 2006: 401). O ilustrare a acestei idei o regăsim în episodul ședinței foto, care ocupă un rol semnificativ în dinamica și simbolistica personajului. Excluză de la înmormântarea lui Vladimir Sergheevici, dată afară de la serviciu și disperată din cauza lipsei banilor, Ira acceptă să pozeze nud pentru o revistă pentru bărbați, dezvăluind, astfel, dincolo de frontierele țării, imaginea frumuseții și senzualității sale extraordinare și statutul ei scandalos de amantă „văduvă” a unei personalități culturale sovietice de prim rang. În relatarea ședinței foto, Ira punctează apartenența la un stereotip („frumusețea mea este foarte rusească!” (Erofeev 2006: 167)) și reproduce discursul specific revistelor și tabloidelor occidentale:

A pus în lumina puternică frumusețea mea matură și măreția, și Ksiușa a exclamat cu mâna la gură, minunându-se de bogăția ascunsă, și a fost înmărmurit și profesionistul impasibil, povestind despre singurătatea unei văduve autentice, despre tristețea ei și despre încercările timide de liniștire în fața oglinzii, unde parfumurile primite stăteau printre flacoanele de lac de unghii [...], și m-am descoperit, și ciorapii negri subțiri s-au ridicat în aer, și m-am uitat în jos în penumbră, salutându-l pe cititorul bucuros, și plâng, și sunt tristă, amintindu-mi de soțul care a dispărut înainte de vreme, [...] dar viața merge mai departe, în pofida accesoriilor cernite, grămada dezordonată a hainelor și a greței ochilor verzi, care dintr-odată au devenit cenușii, singuratici, cenușii, și din nou clientul american este uimit, nu înțelege transformările rusești. (Erofeev 2006: 167–168)

Fotografia ei în care poartă doliu, care apare într-o revistă cu tiraj mare, „o desfătare pentru numeroșii cititori masculini”, trimite la portretul protagonistei din *Idiotul* de Dostoievski, Nastasia Filippovna, în rochie de mătase neagră, iar legenda fotografiei

(„veți avea acum posibilitatea de a vă convinge singuri că FRUMUȘETEĂ ÎNVINGE MOARTEA!” (Erofeev 2006: 173)) parodiază în jargonul promoțional al publicațiilor pentru bărbați aforismul dostoievskian „Frumusețea va salva lumea” și deturneză ideea mesianică originară printr-un mesaj cu conotații erotice, demontând mitul transformării în bine a lumii și marcând astfel declinul idealului frumuseții rusești.

La aceasta se adaugă protestul a „șase dintre cele mai frumoase frumuseți ale Americii” care, „sub blițurile aparatelor de fotografiat, în zumzetul camerelor de filmat”, își exprimă admirația pentru „îndrăzneala slavă” de care a dat dovada Ira și cer guvernului de la Moscova să protejeze frumusețea rusă:

Dintr-o dată, șase dintre cele mai frumoase femei ale Americii [...] au trimis un protest veninos-amabil din 222 de cuvinte cerând să nu fiu jignită, ci, dimpotrivă, își exprimă admirația cu privire la îndrăzneala mea slavă și la șarm și avertizează că dacă Viktor Haritonîci și falocrații de teapa lui o vor face în continuare, atunci ele îi vor aduna pe vechii lor prieteni și protectori (din care făceau parte trei magnați ai petrolului, treizeci și cinci de senatori, șapte laureați ai Premiului Nobel, Arthur Miller, muncitorii portuari de pe Coasta de Est, controlorii de zbor canadieni, trustul creierelor de la NASA, precum și conducerea Flotei a 6-a din Marea Mediterană) și-i vor ruga insistent să nu mai fie prieteni cu neprietenii mei. (Erofeev 2006: 180)

Parodia este amplificată și de reacțiile tabloidelor din străinătate, dar și de admonestările ziariștilor ruși după apariția fotografiilor:

„FRUMOASA RUSOaică ARUNCĂ MĂNUȘA!”, „A ÎNDRĂZNIT! – scriu acești copii de cățea malițioși care sunt francezii, [...] iată pagina suedeză: „LA ÎNTÂLNIRE CU IUBIREA ȘI BUNUL-PLAC”, dar iată și fasciștii: „ZECE FOTOGRAFII CARE AU CUTREMURAT LUMEA”. (Erofeev 2006: 177)

Dar totuși sunt lucruri sacre... să luați în răs doliul... da, asta e inadmisibil!... și cine v-a învățat așa, Irina Vladimirovna?... vi se vede, mă scuzați, totul între picioare... Asta, Irina Vladimirovna, scuzați pentru sinceritate, nu este etic... Totuși sunteți femeie...”. (Erofeev 2006: 178)

Ideea de familie este desacralizată metodic de protagonistă prin inserarea de date biografice răzlețe și caracterizări care nu lasă loc niciunui echivoc. Notațiile despre mama și bunicii săi sunt sarcastice sau cinice: „după înfățișare este o femeie de serviciu tipică cu ochii în orbite și permanent de șase luni, și cu cercei de trei ruble, cumpărați într-un chioșc de țigări” (Erofeev 2006: 161), „mama se cam preface”, „mama mea iubită [...] se unge cu parfumurile mele franțuzești pe la subsuoară și prin alte locuri ale corpului ei îmbătrânit” (Erofeev 2006: 189), „o să-i scriu mămişii, va fi, cățeaua, bunică!”, „iar bunicul este în spital: să crăpi,

porc bătrân și trădător!”, „fiara, bunicul-stahanovist, a murit peste un an, ducând dorul nepoatei” (Erofeev 2006: 339), „niciodată nu-mi plăcuseră femeile scârbe și isterice, cărora le place să facă ordine și înnebunesc tot spălând rufe și călcând” (Erofeev 2006: 342).

Cât privește trecutul traumatizant și abuzurile tatălui său, pe care-l numește în repetate rânduri „porc chior”, acestea sunt condensate în câteva consemnări fugare, prin care, într-un demers tipic postmodernist, personajul este redus la nivelul impulsurilor inconștiente, al pornirilor distructive și tenebroase, infirmând credința în latura spirituală a omului:

Tatăl meu chior mă păzea și se purta rău cu mine nu total dezinteresat [...] eu credeam că așa mă educă el, el mă pedepsește pentru greșeli și note proaste, că așa trebuie, nu mi-am dat seama imediat, mult timp încă aveam să nu-mi dau seama, habar n-aveam de nimic, iar mama muncea și nu știu cum a aflat de toate astea prin cortina care se trăsese la o parte, când s-a întors într-un moment nepotrivit, atunci imediat a alergat și a spus la miliție. (Erofeev 2006: 64)

Alte secvențe de viață familială, violențe și frustrări pricinuite de cei doi soți sunt inserate dispart, dar dezvăluie un suflet împovărat de suferință și zugrăvesc o lume în care bunătatea, afecțiunea și compasiunea sunt abolite, șocând cititorul: „Am fost de două ori căsătorită, adică până în douăzeci și trei de ani, de ambele dați prostește” (Erofeev 2006: 63), „primul meu soț a dispărut de tot”, „dacă l-aș întâlni pe stradă, nu l-aș mai recunoaște, l-am scos total din minte, și dacă mă întrebi cât am trăit cu el o să răspund: o lună, hai, cel mult două, iar dacă e după buletin, atunci doi ani!” (Erofeev 2006: 70), „am fost bătută sălbatic cu pompa de la bicicletă” (Erofeev 2006: 96), „Am fost bătută îngrozitor și a fost mare minune! chiar o mare minune! să nu rămân infirmă, deși o mică cicatrice pe nas mai am și acum [...]. Cicatricea – hai, să zicem – e exotică, dar n-am suportat umiliința, am fugit la Moscova” (Erofeev 2006: 65).

Singura rudă prețuită este o străbunică, de a cărei origine poloneză și frumusețe este mândră și cu care îi place să se compare: „era o poloneză adevărată!” (Erofeev 2006: 14), „mândria pe care am moștenit-o de la străbunica mea cu care semăn, am sub pat portretul ei”, „am o străbunică, boieroaică de viță din Kalinin! Uite portretul, în ulei! O femeie extrem de elegantă, grația întruchipată, decolteu, privire trufașă, pietre prețioase [...] lipesc portretul de oglindă, mă așez alături și mă uit: asemănarea este indiscutabilă, și privirea este la fel de trufașă, nu de-a noastră, și gâturile seamănă. Numai că pe fața ei este mai puțină neliniște...” (Erofeev 2006: 80–81).

Notațiile cele mai tulburătoare ale romanului se referă la modul în care se trezesc sentimentele materne autentice și profunde în sufletul maculat al Irei

(„Băiatul meu mă lovește sub inimă. Pulsează. Mă obișnuiesc cu el” (Erofeev 2006: 156), „Nu mai am deloc timp să scriu, împletesc o păturică”, „Va avea niște piciorușe și mânuțe așa de micuțe... O să-i tai unghiuțele. Simt: se trezește sentimentul matern” (Erofeev 2006: 89)), precum și felul în care acestea sunt distorsionate ulterior („burta țațoșă, broscoiul se tot învârte acolo” (Erofeev 2006: 324)), ajungând până la ură și înverșunare față de copilul pe care-l așteaptă („copilul fatidic îmi urlă în pânțece”, „Am dat o palmă peste pânțece, ei, ce faci, broscoiule? S-a potolit” (Erofeev 2006: 340)). Alte reflecții șocante sunt cele pe care le face după ce înțelege că responsabilitatea de a salva Rusia prin propria-i jertfă și preluarea păcatelor celorlalți asupra sa este imposibilă, moment în care își dorește să se răzbune pe societate, aducând pe lume un copil monstruos:

O să vă nasc un asemenea monstru care mă va răzbuna, ca Hitler sau ca altcineva, [...] n-o să faceți din mine o cârpă de șters pe jos! N-o să sufăr pentru voi, să suferiți și singuri. (Erofeev 2006: 88)

O să vă nasc un asemenea copil, o să clocesc un asemenea ou, că o să vă cadă dinții!... (Erofeev 2006: 158)

Trăiesc. [...] aproape că nu mai fumez, evitând bărbații, și în pânțece lovește cu piciorușele viitorul meu răzbunător, altfel n-aș fi reușit să iert jignirile – nu le-am iertat, deși trăiesc creștinește, pentru că mă tem. (Erofeev 2006: 114)

El, broscoiul meu, o să mă răzbune [...] cutează, broscoiule, cu cât e mai rău, cu atât mai bine – sugrumă-i cu coada. (Erofeev 2006: 327)

O descindere în mijlocul realităților (post)sovietice

Un alt mecanism de deconstrucție a arhetipului feminin rus este cel prin care Erofeev îi atribuie protagonistei romanului roluri rezervate până atunci exclusiv personajelor masculine. În felul acesta, Ira capătă atributele unui personaj-reflector al diverselor probleme sociale, al tarelor societății sovietice, al lipsei de verticalitate a scriitorilor epocii, al neajunsurilor literaturii contemporane etc.

Tema Rusiei este exprimată distinct și intens în diverse episoade, punctate de descrieri realizate după canoanele literaturii realiste, precum și în reflecțiile despre Rusia ale protagonistei, motiv pentru care s-a apreciat că „Romanul *Frumoasa rusoaică* reprezintă o altă variație pe tema Rusiei”, iar „Printre postmoderniștii ruși [...] nu există nimeni care să poată concura cu Viktor Erofeev într-o demonstrație atât de sinceră a discursului național” (Prohorova 2010: 102).

Irina este conectată cu Rusia autentică, cu viața de zi cu zi a orașelelor de provincie și a lumii rurale, se recunoaște drept parte a acesteia și o zugrăvește în instantanee cinematografice: „în magazine nu e nimic și nimeni nu se miră de asta”, „muierile spală rufele în râuri, [...] clătesc lenjeria frecată, țesută, peticită și nimeni nu e supărat”, „o mârțoagă era legată cu botul în stâlp, și forfoteau câinii, dar erau semințe, erau și mere, toate numai puncte, lovituri, numai bube, merișoare ce semănau cu fețele oamenilor” (Erofeev 2006: 234–235), „un vânzător de ciuperci roșcovan într-o pelerină de ploaie lungă vindea vulpi pe jumătate sugrumate în sac, pe un alt șir, prostioare de metal – șuruburi, cuie, lacăte, îmbinări de țevi – erau vândute pentru băutură de un bătrân lăcătuș” (Erofeev 2006: 238).

Numeroase secvențe narrative sau reflecții ale protagonistei sunt adevărate comentarii critice, incisive, la adresa societății sovietice dezumanizate („nicăieri nu am fost așa de singură ca în societatea asta agresivă”), a aspectului mizer al oamenilor („mă uitam cu tristețe la mutrele de calitate inferioară din transportul în comun, din trenurile ce veneau din suburbii, de pe stadioane, din cinematografele ale căror scaune scârțâiau), a bărbaților abrutizați de băutură ori lipsuri („Schimonosiți de griji, ei curgeau în valuri, se prelingeau ca niște umbre cenușii în preajma magazinelor de produse alcoolice” (Erofeev 2006: 45)), o veritabilă radiografie a perioadei de deconstrucție politică și economică a societății ruse și a mutațiilor socio-culturale din Rusia postsovietică, care au determinat specificul postmodernismului rus (Dinu 2018: 65).

Alte episoade emblematice, la care este martoră protagonista, trimit la literatura de samizdat și la atmosfera epocii postsovietice, la viața strâmtorată a familiilor rusești, la beția proverbială a rușilor, la plaga alcoolului ieftin, ori sintetizează o întreagă realitate și „cultură” alienante și reflectă marasmul economic și moral al epocii postsovietice:

Piesa se numea *Țâța cățelei*. Piesa era grea. Acțiunea se desfășura ba la coadă la votcă, ba la dezalcoolizare, ba în salonul postchiuretaj, ba în toaleta comună de la gară, ba într-un apartament păcătos, mic, al unei familii numeroase. În piesă toți eroii beau foarte des și în cantități mari diferite băuturi alcoolice, inclusiv balsamul enigmatic „Floare de ferigă”. (Erofeev 2006: 213)

Din ipostaza sa de personaj reflector, Ira sesizează apatia societății ruse („nu sunt chiar așa ușor de tulburat, până să-i tulburi îți dai de tot sufletul” (Erofeev 2006: 242)), definește sintetic atmosfera post-Perestroika, din Rusia care „nu este o țară, este o sală de așteptare, iar cea mai importantă problemă [...] este a fi sau a pleca” (Erofeev 2006: 201), descrie ambivalența sentimentelor pe care aceasta le trezește („Nu mai rezist în Rusia. Nu pot fără Rusia...” (Erofeev 2006: 24)), ori face predicții apocaliptice: „Totul se face numai de mântuială, toți s-au lenevit, toți s-au îmbătat,

s-au urât de tot [...] Va veni sfârșitul unui mare popor, dacă nu cumva a și venit” (Erofeev 2006: 223).

Prin Ira descoperim și aspecte ale vieții din Moscova, lumea diplomaților, a nomenclaturiștilor și a protipendadei artistice, traiul îndestulat, cu produse de la magazinul cu vânzare în valută, delegațiile peste hotare, apanaj al unui grup de privilegiați ai epocii și scriitorii ai regimului, petrecerile elitei moscovite, îmbogății economiei paralele etc.:

Nu știu dacă Carlos a fost un bun ambasador, dar că a fost un amant cutremurător știu precis! Și-a transformat ambasada în cel mai vesel loc din Moscova. [...] A transformat o sală de la subsol în sală de dans. A cumpărat cantități uriașe de potol, băutură și țigări în magazinul pe valută de pe Gruzinskaia și pune de niște chefuri nebunești. Acolo venea toată intelectualitatea Moscovei. Acolo Bella Ahmadulina mi se destăinuia că, dumneavoastră, copilă, sunteți nespuse de frumoasă. (Erofeev 2006: 28)

Mi-am dat jos blugii de culoarea nisipului, erau tot un cadou, un cadou de la Vladimir Sergheevici din ultima lui delegație de la Copenhaga, unde s-a dus, după obicei, să lupte pentru cauza destinderii și de unde, după ce s-a tot luptat o săptămână, a adus acești blugi și un pachet de cărți de joc, dar și o oboseală rară: așa se săturase să tot meargă pe undeva și să lupte, că nici nu se mai prefăcea, a început să refuze călătoriile sau mergea fără nici un fel de entuziasm. (Erofeev 2006: 253)

Am fumat un „Marlboro”, numai de astea fumez, îmi face rost de ele un director de restaurant, mă alimentează, este aproape un milionar oficial, adică nici măcar nu ascunde asta! Iar restaurantul lui este – pfui! numai sticlă... (Erofeev 2006: 246)

Imaginea reiterată a Moscovei „adorate”, un oraș care freamătă de viață și cu care protagonista se identifică, a elitelor pe care le frecventează, precum și anumite calchieri situaționale trimit la romanul *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov. Modul în care Ira zugrăvește portretul chelnerului iscoditor și fin psiholog, precum și opulența gastronomică și animația meselor la care participă reamintesc atmosfera Casei Griboedov, restaurantul Massolitului, meniurile fastuoase și privilegiile scriitorilor aserviți, surprinse și satirizate de Bulgakov:

Și înăuntru ne salută mult prea amabilul Leonid Pavlovici, priceput, după ce te privește în ochi ca din întâmplare, stabilește din mers prețul vizitatorului, îi poate preciza portretul moral, posibilitățile financiare, starea civilă și serviciul [...] și ne duce într-un separeu cu draperii groase, și acolo masa e deja pusă – special pentru noi – și sunt puse și aperitivele, cum ar fi: ciuperci murate, sațivi și varză murată cu coacăze, lobio, tot felul de verdețuri, lavaș fierbinte, somon cu feliuțe de lămâie și pătrunjel creț, aspic cu hrean, salată de crab cu maioneză, șuncă proaspătă de Tambov, batog, icre și așa mai departe – pe scurt, o selecție gastronomică destinată victoriei asupra aleanului, asteniei, magiei negre, totalitarismului, depresiei, realismului critic, perioadei de stagnare și altor idealisme. (Erofeev 2006: 307–308)

Alte comentarii ale protagonistei trimit la informații din domeniul culturii și civilizației ruse, al literaturii lui Aleksandr Pușkin, Aleksandr Blok, Maxim Gorki, Mihail Șolohov, Cinghiz Aitmatov, Aleksandr Soljenițin, conțin reflecții ironice sau sarcastice despre scriitori celebri ai vremii („Soljenițin, despre care V.S. mi-a povestit cu certitudine că în lagăr era un turnător renumit și un dezertor, nu degeaba mai apoi a și luat-o razna, spre deosebire de același Șolohov, care a scris sincer și cum a fost și de aceea a căpătat și respectul unanim și chiar are și avion personal”), despre lipsa de valoare artistică a literaturii ruse contemporane („ceilalți scriitori în viață nu-mi inspiră încredere, pentru că scriu plictisitor și mint mereu”), despre literatura modernistă („modernism curat care slăbește forța artistică, și nu-i deloc clar de ce-i publică”) și literatura străină („mai interesant și mai omenește scriu autorii străini”), ori demască locurile comune ale literaturii și culturii ruse („despre viața străinilor este mai interesant de citit, pentru că despre a noastră și-așa știm tot, ce să mai citim despre ea” (Erofeev 2006: 17–18)), caracterul meschin și mediocritatea scriitorilor ruși ai momentului:

Iar așa, pornind de la experiența mea, trebuie să spun că scriitorii sunt niște oameni mărunți, ca bărbați sunt și mai mărunți și, dacă nu iei în calcul înfățișarea lor exterioară impunătoare, sacourile de piele, sunt mereu cam agitați, se aprind ușor și termină foarte repede. Nici n-am vrut vreodată să mă căsătoresc cu vreunul, deși de vreo câteva ori a apărut posibilitatea, unul era chiar director de editură. Era un bărbat încă tânăr, dar cu sistemul nervos complet la pământ, care visa să le-o tragă tuturor. [...] A trebuit să mă despart de el. Și multe s-au căsătorit cu asemenea mediocrități, de ți-e necaz. (Erofeev 2006: 18)

Un vector al deconstrucției altor arhetipuri

Ira, „frumoasa rusoaică”, este un vector al demersului postmodernist al lui Erofeev de demontare a constantelor culturale anterioare: religia, mesianismul, simbolurile istorice, cultul suferinței și al sacrificiului, inerente poporului rus. Sunt semnificative în acest sens, pe de o parte episodul convertirii Irei la ortodoxie, din cauza fricii pe care i-o provocau vizitele iubitului mort, ori pendularea protagonistei între reflecțiile profunde despre divinitate („Oamenii trăiesc într-adevăr de parcă El n-ar exista, dar ei trăiesc tocmai pentru că El este”) și invocarea acesteia („Doamne! Nu știu să mă rog la Tine, iartă-mă, nu sunt vinovată, nimeni nu m-a învățat, viața mea a curs departe de Tine” (Erofeev 2006: 56)), care îi provoacă trăiri spirituale autentice, marcate de sensibilitate și lirism („Am început treptat să disting frumusețea și să simt aromele pământului secătuit de toamnă, pe care zboară frunze căzute [...] nici nu mă mai simt, sufletul se bucură, am auzit un cântec în urechi” (Erofeev 2006: 63)) și, pe de altă parte, acțiunile ei incongruente, grevate de libertinaj și alcoolismul emergent:

M-am rugat cum am putut, din toată inima, am revărsat în fața icoanelor o grămadă întregă de lacrimi și am început să bocesc, după care am plecat la restaurant. La restaurant am băut puțin, am plecat, iar eu, sub influența groazei recente, i-am propus lui Merzliakov să rămână la mine peste noapte și să ne aducem astfel aminte de vechea noastră iubire de șase zile. [...] Am început să bem amândoi pe rupte și nici nu știu când am adormit. (Erofeev 2006: 16)

Locurile sacre istorice și ideea de sacrificiu sunt, de asemenea, supuse demitizării, după cum reiese din episodul „alergării” Irinei de-a lungul câmpului Kulikovo, care constituie punctul culminant al romanului. Tânăra se oferă să preia păcatele celorlalți asupra sa și să sufere pentru Rusia, pentru că a observat că are neobișnuită capacitate de a absorbi răul, dar, odată ajunsă la câmpul unde s-a vărsat sânge rusesc, este descumpănită de aspectul comun al acestuia („un câmp obișnuit, acoperit cu trifoi”, care „strălucește auriu, ca toamna”) și își exprimă fățiș dezamăgirea: „mereu te gândești că trebuie să fie ceva deosebit, ei, de parcă în mijlocul trifoiului ar fi trebuit să se reverse oase și craniile albe, laolaltă cu săgețile, lăncile și nu mai știu ce, ca în tabloul unui Vasnețov” (Erofeev 2006: 247–248). Pe acest câmp aleargă de trei ori și este posedată de către o ființă supranaturală, respingătoare, o „forță necurată” care „se condensează” în jurul ei, provocându-i o experiență mistică – în timp ce aleargă aude cântarea unui cor invizibil și vede un stâlp –, dar frații Ivanovici îi impută sacrilegiul comis la adresa acestui loc sfânt al rușilor: „Ei, Irina Vladimirovna, nu ne-am așteptat, sincer, să ne faceți asta! Doar sunteți rusoaică! [...] Ei, oare asta [...] nu este un sacrilegiu? Să calci în picioare un loc național sfânt, să alergi acolo goală dintr-un capăt în altul?” (Erofeev 2006: 271). „Câmpul” pe care aleargă Ira trimite la ideea purificării prin suferință, care răzbate din marile romane rusești, simbolizează sufletul protagonistei, în care se dă bătălia între bine și rău, și poate face aluzie la dictonul lui Dostoievski din romanul *Frații Karamazov*: „Aici diavolul luptă cu Dumnezeu, iar câmpul de luptă sunt inimile oamenilor”.

La capătul acestui pseudosacrificiu mesianic, în mintea protagonistei revin reflecțiile contradictorii, iar ea se dezice de misiunea patriotică („Dar mă gândesc: da’ dă-o dracului, Rusia asta, las să-i poarte și alții de grijă! Gata în ceea ce mă privește! Vreau să trăiesc” (Erofeev 2006: 271)), devenind o parodie la adresa eroinelor exemplare din literatura clasică rusă:

Și oare tu, Irina Vladimirovna, tu, cu tatăl și cu mama ta, cu biografia ta, cu cei doi soțiori și cu scandalurile eterne, tu nu ți-ai dat seama că trebuie să-ți fie milă de ei, de ei, de ei?... De ce te-ai băgat tu într-un complot criminal? De ce ai vrut să răstorni viața asta? Nu trebuie să salvezi pe nimeni, pentru că... de cine? De ei înșiși? Ce să faci? Cum ce? Să nu faci nimic. (Erofeev 2006: 276–277)

Tușele finale din *remake*-ul unui arhetip

Erofeev creează propria versiune a imaginii antieroului, concept intrat în literatura rusă odată cu publicarea romanului lui Dostoievski, *Însemnări din subterană*, apelând pentru ilustrarea acestuia la o protagonistă feminină, dominată de sexualitate, libertinaj și emoții contradictorii, înzestrată cu profunzime psihologică, a cărei personalitate se pretează studiului conștiinței și comportamentului, dar spre deosebire de imaginea „paradoxalistului” existențialist din creația dostoievskiană, antieroina postmodernă este zugrăvită în cheie parodică și tragicomică.

Elementele care trimit la modelul dostoievskian pașă sunt numeroase: confesiunea involburată și divagațiile ample ale Irinei, sentimentul ei de persecuție, care amintesc de caracterul maniacal al „omului din subterană”, legăturile sociale semnificativ slăbite după moartea subită a iubitului scriitor și hărțuirea din partea autorităților și a presei, trăirea acută a sentimentului de singurătate și amărăciune, reflecțiile elaborate și reacțiile intense față de lume, percepția acesteia ca ostilă, scindarea personalității și sentimentul acut al absurdității existenței și al răului care o domină, frământări care o îndeamnă la notații precum: „Știți voi, nu-i o bucurie viața unei fete frumoase printre monstruoziții!”, „De la o vreme am început să mă îndoiesc de noblețea și sinceritatea oamenilor” (Erofeev 2006: 53). Sentimentul eșecului și al abandonului vieții au un contrapunct tulburător în rememorările pasagere ale momentelor de preaplin al existenței de odinioară:

Înapoi! înapoi! La acele vremuri fericite, când aveam chef să mănânc, să beau, și voiam, și puteam, înapoi spre acea banalitate a vieții când totul e interesant: cum se uită cineva la tine, cum se zbate ca o coadă de pește plătica în pantalonii lui, cum ieși și începi să dansezi, cum se repede Carlos să smulgă de pe tine haina de blană, ambasadorul combativ, progresist, cum Vladimir Sergheevici, cu ochii mijiți după masa de prânz, îți împărtășește bârfa guvernamentală la ordinea zilei, ridicată la rang de secret, și mă invită, de plictiseală, la operă, cum voiam eu să merg la Paris, Amsterdam, Londra, nu m-au lăsat, cum am vrut să ating numai puțin sânii ucrainenii ai activistei Nina Cij! Cum voiam totul! (Erofeev 2006: 199)

Această singurătate și înstrăinare crescândă față de ceilalți și de sine însăși o duc la gânduri morbide, cădere mentală, pierderea accelerată a rațiunii, alcoolism și promisiuni neîndeplinite de abstenență: „Am deschis bufetul, sticla pe jumătate, [...] mi-am turnat un pahar și m-am așezat, încălzindu-mă de la băutură, părăsită de toți la bătrânețe, am mâncat bomboane de ciocolată umplute cu alune, dar sunt încă vie și caldă”; „O să renunț categoric la băut și beția o urăsc total” (Erofeev 2006: 87). Suferința personajului feminin nu mai purifică, ca în proza clasică rusă, ci aduce depresie și moarte. Elocvente în acest sens sunt consemnările

și reflecțiile Irei, care nu lasă loc de echivoc în privința deznodământului tragic al poveștii ei: „Și am spus: n-am chiar nimic de pierdut, iar în fundătura aia natală nu vreau să plec, pentru că acolo, în tindele umbroase, face floare varza acră, iar ea s-a bucurat: hai să ne spânzurăm împreună în același timp [...]” (Erofeev 2006: 160–161); „Nu mai am despre ce să scriu, îmi pare rău de cele făcute, vă rog să aveți în vedere viața mea izolată, am fost mereu la limită, nu m-am stăpânit, am fost mult prea rușinoasă, nu am crezut că sunt dorită de cineva” (Erofeev 2006: 341).

În ciuda sentimentului de trăire plenară, de energie debordantă, pe care îl reflectă cea mai mare parte a confesiunii ei, la capătul acestei vieți trăite la limită, „frumoasa rusoaică” alege să se sinucidă (gest care trimite, în cheie parodică, la decizia Margaretei, muza Maestrului zugrăvit de Bulgakov, de a-și trăi iubirea cu scriitorul persecutat de regim și în viața de apoi) și, ca o autentică antieroină paradoxalistă postmodernă, se referă la sinuciderea ei ca la o nuntă: „Romanul se încheie cu o nuntă. E timpul să termin! Să acopăr oglinda cu un cearșaf folosit” (Erofeev 2006: 340).

Așa cum s-a remarcat, „Finalul romanului [...] demonstrează «adevărul după Dostoievski». Deși eroina alege moartea, în monologul final răsună motivul iubirii milostive și atotiertătoare: «V-am iubit», spune ea mulțimii; «A fost iertat!» – spune despre tatăl care a sedus-o la o vârstă fragedă; «Să facem pace», îi spune ea «mirelui ei nepământeian», din cauza căruia este nevoită să moară” (Prohorova 2010: 110). Ultimele cuvinte din acest episod de sinucidere sunt „Săru’ mâna”, o încheiere paradoxală și simbolică, care sugerează faptul că nu s-a întâmplat nimic neobișnuit și că viața își va urma cursul la fel ca până atunci, susținând ipoteza potrivit căreia, arată Virgil Șoptereanu, „Nu este exclus ca în conturarea acestui sfârșit tragic al protagonistei să-și fi găsit ecou concluzia autorului extrasă din lectura operelor marilor maeștri ai cuvântului și exprimată apoi concis: «Înfrângerea este principala temă a literaturii», a literaturii «bune», sugerează contextul aserțiunii” (Șoptereanu 2012: 351).

Concluzii

În jocul postmodernist al lui Erofeev intră diverse tipuri de eroine ale literaturii clasice ruse, iar codurile lecturii lor sunt parodiate, schimbate, ori chiar inversate, după cum glosează ironic, prin vocea protagonistei, însuși naratorul („Las’ ca lectura cărților să fie treaba noastră, a rușilor, de la care te ia durerea de cap și trec anii”), iar tema iubirii este corelată cu un conținut nou și insolit. Arhetipul frumuseții ruse păstrează din tradiția literară trăsăturile care se referă la

aspirațiile general umane de fericire, căutare a iubirii și împlinirii, dar cunoaște mutații semnificative în ceea ce privește ideea de unitate a bunătății, frumuseții și a feminității ruse izbăvitoare, a suferinței care transfigurează.

Prin dinamica construcției protagonistei, prin ideea și simbolistica romanului său, Erofeev creează un personaj feminin care reflectă ruptura cu tradiția literară rusă și provoacă cititorul să reexamineze imaginea clasică a rusoaicei și convențiile cu privire la erotism, morală, datorie, spiritualitate, frumos și urât, bine și rău. Totodată, prin romanul *Frumoasa rusoaică* Erofeev deschide direcții și teme absolut noi pentru literatura rusă recentă, imaginează și propune un altfel de univers al condiției feminine și al femeii ruse și impune în conștiința cititorilor o imagine actualizată a scrisului și scriitorului din Rusia de azi.

BIBLIOGRAFIE

- Dinu, Camelia, 2018, „Gruparea OBERIU, neoavangarda și postmodernismul”, în Antoaneta Olteanu (coord.), *Postmodernismul rus*, București: Editura Universității din București, 65–100.
- Epștein, Mihail, 2000, *Postmodern v Rossii. Literatura i teoriia*, Moscova: Elinina.
- Erofeev, Viktor, 2006, *Frumoasa rusoaică*, traducere din limba rusă, note și postfață de Antoaneta Olteanu, Pitești: Editura Paralela 45.
- Olteanu, Antoaneta, 2006, „Viktor Erofeev și literatura contemporană rusă”, în Viktor Erofeev, *Frumoasa rusoaică*, traducere din limba rusă, note și postfață de Antoaneta Olteanu, Pitești: Editura Paralela 45, 347–407.
- Prohorova, Tatiana, 2010, „Диалог с Ф. М. Достоевским в романе Виктора Ерофеева *Русская красавица*”, în *Ucenîe zapiski Kazanskogo universiteta. Seriiia Gumanitarnîe nauki*, 2 (152), 101–112. <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-s-f-m-dostoevskim-v-romane-viktora-erofeeva-russkaya-krasavitsa> (Accesat: 23 noiembrie 2024).
- Șoptereanu, Virgil, 2006, „Despre postmodernismul rus. *Sine ira et studio*”, *Romanoslavica*, vol. XLI, Editura Universității din București, 7–11.
- Șoptereanu, Virgil, 2012, *Modernism. Avangardă. Postmodernism*, București: Editura Semne.

MARIA ANTONIA BANU

Universitatea din București

Anul II, Filologie rusă-engleză

DOI: 10.62229/slv14/3

NEBUNIE ȘI CREAȚIE ÎN NUVELA *PORTRETUL* DE N.V. GOGOL

MADNESS AND CREATION IN N.V. GOGOL'S SHORT STORY *THE PORTRAIT*

Abstract. Romantic thinkers posited that artistic genius was linked to a "divine illness," underscoring the significance of spontaneity, creativity, and irrationality. A century later, psychologists and psychiatrists have observed a high and repetitive incidence of psychotic behavior among exceptionally creative individuals. The objective of this article is to examine the interconnection between genius and madness, as exemplified by one of the pivotal concerns in Romantic aesthetics: the function of the artist and their creation in Gogol's short story, "The Portrait". To this end, I have employed an analytical approach, integrating psychological and narratological concepts to facilitate a comprehensive structural analysis.

Keywords: Romanticism; Gogol; psychology; madness; creativity

Introducere

„Gogol nu scrie, ci pictează” (Belinski 1955: 355), afirma criticul literar rus Vissarion Belinski, surprinzând cu acuratețe esența vibrantă a operei lui N.V. Gogol. Prin personajele sale, scriitorul explorează în mod satiric și exagerat disfuncțiile și rigiditatea societății ruse, accentuând ideea de dezumanizare și lipsă de autenticitate într-o lume guvernată de norme ipocrite și convenții artificiale. Opera sa este marcată de o evadare din tiparele tradiționale ale epocii și de o căutare constantă a unei expresii artistice care să-i reflecte cât mai fidel ideile și viziunile, stilul său devenind unic atât în literatura rusă, cât și în cea universală. Stilul gogolian reprezintă un amestec inedit de creativitate, expresivitate verbală și imagini vii, în ansamblul unei opere marcate de o natură haotică și dezordonată, ce creează o lume fascinantă și imprevizibilă. Din punct de vedere vizual, scrierile lui Gogol sunt dominate de o transformare romantică a realității. Perspectiva sa asupra lumii, după cum observă istoricul literar D.P. Mirsky, este filtrată printr-o lentilă

care distorsionează și exagerează, transformând detalii banale în peisaje fantastice (Mirsky 1964: 149).

Aflată la granița între romantism și realism, opera gogoliană valorifică elemente comune ambelor curente, cum ar fi tema nebuniei. În plan artistic, nebunia este văzută ca un semn distinctiv al excepționalității și originalității. În același timp, nebunia este recunoscută ca o afecțiune patologică, ceea ce îi oferă o dublă semnificație, care se reflectă în romantism prin conflictul dintre personajul excepțional și societatea banală. De altfel, această temă a literaturii universale traversează secole și culturi, este permanent reinterpretată, dobândind noi sensuri și continuând să trezească interes, inclusiv în literatura contemporană.

Adesea, temei nebuniei îi este asociată problematica omului de geniu, după cum afirma, încă din secolul al XVIII-lea, Diderot: „Oh! Cât de aproape se ating geniul și nebunia” (apud Mihăilescu 1994: 81). Această observație va fi reiterată și aprofundată și de figuri marcante ale literaturii și filosofiei, precum Goethe, Nietzsche, Schopenhauer.

Condiția omului de geniu, nucleul tematic al literaturii romantice, a fost abordată de scriitori împreună cu tema nebuniei, pentru a evidenția antiteza dintre omul comun și omul de geniu, precum și menirea acestuia din urmă. În viziunea romantică, geniul este înzestrat cu o sete de cunoaștere absolută, iar eșecul accederii sale la acest ideal, ca o consecință a incapacității de a se desprinde complet de șabloanele societății, este „pedepsit” prin nebunie: „Ea reprezintă o pedeapsă mult mai grea decât moartea, tocmai prin violența supliciului la care eroul este supus” (Stan 2019: 98).

În ceea ce privește integrarea acestei teme în literatura rusă, procesul a fost unul facil, deoarece tema nebuniei avea deja un fundament, un orizont de așteptare și un fond apercceptiv, create pe filiera religioasă a ortodoxismului și mesianismului rus. Ipostazele „nebunilor lui Dumnezeu” sau „nebunilor întru Hristos” (*iurodiviie*), ca figuri ce transcend condiția omului de rând, plasându-se undeva între genii și sfinți, are o istorie considerabilă, luând naștere și fascinând poporul rus chiar din secolul al XVI-lea (Ivanov 2006: 244–248). Cunoscută fiind strânsa legătură existentă în Rusia între individ și religie, peste care s-a grefat înclinația aparte pentru trecut și misticism a curentului romantic, a fost mult mai ușor pentru autorii romantici ruși să introducă în scrierile lor tema nebuniei și să suscite un interes acut atât în rândul intelectualității, cât și a publicului larg.

În prezentul studiu vom examina modul în care arta este percepută ca principalul mijloc prin care eroul romantic încercă să acceadă la divinitate, analizând concepția și comportamentul tânărului pictor Ceartkov, protagonistul nuvelei *Portretul* (1842) de N.V. Gogol. Ipoteza noastră pornește de la faptul că în

această creație este subliniată conexiunea misterioasă dintre eșecul omului de geniu de a-și îndeplini menirea de creator și „pedepsirea” lui prin nebunie, ceea ce reflectă strânsa legătură dintre nebunie și creativitate.

Arta și artistul în ideologia romantică

Romantismul a produs o schimbare profundă în modul în care arta și rolul creatorului au fost înțelese și percepute. Această schimbare s-a construit în opoziție cu idealurile promovate în clasicism. Spre deosebire de epocile anterioare, în care arta respecta un model de ordine și de armonie, fiind percepută adesea ca o imitație a naturii, iar artistul ca un simplu meșteșugar ce trebuia să copieze realitatea, romantismul pune accent pe expresia individualității, reprezentând emoțiile, fanteziile și viziunile personale ale artistului. În concepția lui Isaiah Berlin, romantismul se remarcă prin

preferința pentru detaliu, de pildă, în tablourile de natură, dar și vagul misterios și ispititor al conturului. Este frumusețe și urâțenie. Este artă pentru artă și arta ca instrument al salvării sociale. Este putere și slăbiciune, individualism și colectivism, puritate și perversitate, revoluție și reacțiune, pace și război, dragoste de viață și dragoste de moarte. (Berlin 2024: 24–25)

În viziunea romantică, arta depășește statutul de simplă reproducere a lumii exterioare și devine o manifestare a geniului creator și principala modalitate de a transcende limitele lumii terestre. Creatorul este asociat cu o ființă excepțională, aproape supraomenească, care are, prin dar divin, o sensibilitate și o cunoaștere aparte. Acesta depășește cadrul mundanului, căutând cu ardoare adevăruri profunde, inaccesibile omului de rând. Conceptul de „autonomie” în creație este esențial pentru a înțelege perspectiva romanticilor asupra artei. Romantismul a promovat ideea că actul de creație nu este supus constrângerilor impuse de lumea exterioară, nu urmează o formulă rațională sau vreo regulă, ci, dimpotrivă, este o formă de eliberare, o manifestare pură a spiritului uman. Conform lui Kant, creația artistică este singura activitate prin care omul își depășește condiția de simplu „obiect al naturii” și își poate afirma suveranitatea asupra propriei existențe, creatorul autentic fiind, prin excelență, geniul (apud Zaițev 2021: 35).

Procesul de elaborare a operei artistice este, într-un anumit sens, o creație *ex nihilo*, artistul făcând apel exclusiv la gândirea, cultura și imaginația sa. Forța creatoare reușește să depășească constrângerile economice, sociale, politice și religioase: „Este eliberarea din chingile legilor cauzale, din mecanismul lumii exterioare, din influențele mediului înconjurător sau ale pasiunilor care mă

guvernează – astfel încât eu nu sunt decât un obiect al naturii la fel ca arborii, pietrele sau animalele” (Berlin 2004: 222).

În viziunea romanticilor, procesul artistic este considerat sacru, artistul devenind un „intermediar” între uman și divin, un agent care contribuie la îmbogățirea creației universale: „Înalta menire a omului era să adauge ceva propriu creației, să îmbogățească totalitatea lucrurilor și, astfel, în modul său limitat, să colaboreze conștient la realizarea Planului Universal” (Lovejoy 1997: 246).

Mai mult, un alt aspect esențial în ideologia romantică este concepția conform căreia creativitatea și nebunia sunt intrinsec legate, intuiție validată ulterior de cercetările psihologiei moderne (Barrantes-Vidal, Neus 2004). Adesea, geniul creator este portretizat în romantism ca o figură tragică, a cărui căutare a perfecțiunii artistice îl conduce inevitabil spre autodistrugere. Aceasta este o temă recurentă în operele romantice, unde artistul, pierzându-se adesea pe sine, este văzut ca o ființă solitară, într-o perpetuă luptă cu propriile obsesii și cu lumea exterioară care nu îl înțelege. Incompatibilitatea omului de geniu cu lumea exterioară este subliniată de Diderot care dezvoltă o idee a dualității, între rațional și irațional, între individ și societate, între comun și excepțional. El distinge două categorii de oameni, cei artificiali, care se supun normelor și regulilor societății și cei care, deși par să fie integrați în societate, își ascund rebeliunea. Prima categorie menționată este inaptă să creeze opere de artă autentice, fiind simpli prizonieri ai convențiilor, în timp ce la polul opus se află cei care nu se lasă înfrânați de regulile impuse de societate, ci au curajul să se confrunte cu tumultul interior și sunt capabili să realizeze opere de geniu:

Nu vă încredeți în cei care au buzunarele pline de *esprit* – de spirit – și care îl împrăștie pretutindeni cu fiecare prilej. Nu au nici un demon în ei, nu sunt triști, sumbri, melancolici sau tăcuți. Nu sunt niciodată ciudați sau nesăbuiți. Ciocârlia, pițigoii, câneparul, canarul ciripesc și gânguresc de-a lungul întregii zile, iar la apus își bagă capul în aripi și iată că au adormit. Atunci își ia geniul lampa și o aprinde. Și această pasăre întunecată, singuratică și sălbatică, această ființă de neîmblânzit cu penajul ei melancolic și trist își deschide ciocul și începe să cânte, face să răsunе crângurile și rupe tăcerea și întunericul nopții. (Diderot 1984: 47)

Prin această analogie, Diderot subliniază ideea că arta autentică este inseparabilă de o anumită doză de rebeliune și nonconformism. Geniul artistic nu poate fi încadrat într-un tipar stabilit de societate; el trebuie să își urmeze menirea de a crea, chiar dacă acest lucru se află în opoziție cu regulile societății. În acest sens, creatorul este o forță anarhică, care nu poate fi domesticită sau controlată, actul creației fiind văzut ca o formă de catharsis, un proces prin care artistul îmbrățișează haosul și își explorează limitele.

Această viziune romantică asupra artei și a geniului creator redefinește complet relația dintre artist și creație. În loc să urmeze reguli stricte, romanticul își permite să se lase condus de impulsurile și trăirile sale cele mai profunde, chiar dacă acestea contravin normelor sociale și raționale. Astfel, în această perioadă, nebunia nu a mai fost văzută ca o patologie, ci adesea ca o condiție premergătoare genialității: „Arta este Pomul vieții [...], știința e Pomul morții” (Berlin 1999: 61).

Artistul: între creație și decădere

În nuvela *Portretul*, Gogol evidențiază, prin personajul Ceartkov, rolul esențial al artistului ca ființă creatoare. Scriitorul se opune concepției care vede artistul drept un simplu imitator al naturii și încearcă să pună în lumină distincția dintre creator și meșteșugar. Nuvela a fost publicată în două versiuni distincte, la un interval de șapte ani. În prima variantă (1835), accentul este pus pe elementele supranaturale, în timp ce a doua versiune (1842), pe care se bazează prezentul studiu, „se concentrează mai mult pe rolul artistului și al artei în societate”, diminuând supranaturalul (Jackson 1992: 106). Autorul se opune concepției care vede artistul drept un simplu imitator al naturii și încearcă să pună în lumină distincția dintre creator și meșteșugar.

Structurat în două părți, textul urmărește în prima secțiune evoluția unui tânăr pictor talentat care, în urma achiziționării unui portret misterios, cedează tentației succesului financiar rapid, sacrificând astfel dăruirea față de artă. Într-o zi, Ceartkov, protagonistul primei părți, se oprește într-o prăvălie plină de tablouri, cu speranța de a găsi o pictură valoroasă, care să îl scoată din impasul financiar. În schimb, atenția lui se oprește asupra tabloului care înfățișează un bătrân, al cărui portret, în special ochii, transmite o emoție de o intensitate aparte. Observând interesul tânărului, negustorul îl convinge pe tânăr să cumpere portretul, o achiziție aparent banală, dar care, ulterior, îi va schimba traiectoria vieții.

A doua parte oferă o perspectivă complementară, dezvăluind cititorului figura enigmatică din spatele tabloului și istoria acestei picturi, acțiunea având loc în secolul anterior evenimentelor relatate în prima parte. Prin contrast, este prezentat și autorul enigmaticului portret, un pictor dedicat exclusiv artei, pe care o percepe ca pe forma supremă de apropiere de divinitate: „simțirea interioară și propria convingere i-au îndreptat penelul spre subiecte creștine, care sunt ultima și cea mai de sus treaptă a sublimului” (Gogol 2007: 594).

Ceartkov, eroul gogolian, se află în ipostaza unui creator în devenire, posedând un talent promițător și o sensibilitate aparte. Totuși, în încercarea de a-

și găsi locul în societate, el dezvoltă o fascinație față de succesul material, fiind, totodată, animat de dorința ca numele său să devină cunoscut. Tânărul artist încearcă să rămână devotat scopului său, dar, în momente de cumpănă, în care situația sa financiară se înrăutățește, se confruntă, inevitabil, cu dilema clasică a artistului, nevoit să aleagă între a-și păstra fidelitatea față de artă sau a ceda tentației de a obține un succes material: „De ce mă chinuiesc atîta și, ca un elev, buchisesc abecedarul, când aş putea străluci la fel ca alții, având bani asemenea lor?” (Gogol 2007: 558). Această oscilare dramatică reprezintă intriga nuvelei, iar decizia tânărului de a se lăsa ispitit de bogăție pune în evidență ineluctabila degradare psihologică rezultată din înstrăinarea față de idealurile artistice. Tensiunea psihică permanentă, regretul refulat de a nu-și urma chemarea artistică interioară, teama că „risipirea talantului” divin nu va rămâne nesancționată concură la „înnebunirea” artistului.

Nebunia lui Ceartkov nu este doar o simplă boală psihică, ci este descrisă de Gogol ca o alegorie a autodistrugerii unui artist care își trădează menirea. În contextul ideologiei romantice, în care „geniul artistic” este văzut ca un intermediar între uman și divin, pierderea autenticității și cedarea în fața materialismului sunt considerate veritabile acte de profanare a procesului de creație. Lupta cu sinele, atașamentul față de destinul de creator, contrapus ispitelor mundane ale bogăției și faimei, sunt tratate în cheie religioasă. Astfel, ispitirea lui Iisus de către diavol în pustie, relatată de Luca 4.2-13, promisiunea stăpânirii împărățiilor lumii și a strălucirii lor, sunt metamorfozate în textul gogolian în ispitirea artistului pentru a abjura de la misiunea sa sacră și a se complăce într-o viață meschină. Nebunia eroului devine nu doar un simptom al declinului psihologic, ci și o metaforă pentru pierderea sacralității artei și îndepărtarea de divinitate, imaginea artistului decăzut fiind asociată cu un demon sau cu un înger căzut: „Parcă în el se întrupase teribilul demon reprezentat de Pușkin la modul ideal” (Gogol 2007: 583). Faptul că demonul „referențial” este cel imaginat de Pușkin relevă, indirect, influența pe care anumite teme și motive o au, chiar la nivel subliminal, asupra altor creatori – în cazul de față, asupra pictorului și, desigur, asupra lui Gogol însuși. În același timp, este și un omagiu indirect adus lui Pușkin, cel socotit de Gogol întruchiparea perfectă a Poetului – „Pușkin a apărut în lume ca prin sine să demonstreze ce înseamnă a fi poet, și nimic mai mult” (Gogol 2015: 186).

Anticipând alegerea tânărului artist de a ceda în fața succesului material, profesorul său încearcă să îl îndrume, să îi arate că adevărata valoare a artei nu poate fi măsurată, cu adevărat, prin câștiguri financiare, ci prin autenticitatea și profunzimea operei create: „E tentant, desigur, te-ai putea apuca de pictat tablouri și portrete de modă ca să faci bani. Însă așa talentul nu evoluează, ci se

distruge. Rabdă. Meditează bine asupra fiecărei lucrări, renunță la eleganța exagerată, lasă-i pe alții să se umple de bani. Ce-i al tău e pus deoparte” (Gogol 2007: 556). Ilustrând concepția romantică asupra rolului artei și a destinului creatorului, mentorul său valorizează autenticitatea și expresia personală, considerând că adevăratul artist trebuie să își urmeze viziunea interioară, fără a ceda presiunilor exterioare ale societății sau tentației de a crea doar pentru a obține succesul material. El subliniază dimensiunea spirituală a artei, punând accent pe procesul de creație și contemplare artistică, în care scânteia divină din artist se manifestă prin operele sale.

Însă descoperirea în prăvălia din piața Șciukin a portretului fascinant servește ca un catalizator al decăderii spirituale a tânărului artist. După cum aflăm în a doua parte a nuvelei, tabloul exercită o influență negativă, chiar demonică, asupra tuturor celor care intră în contact cu el, determinându-i, într-un mod misterios, să săvârșească un păcat capital, precum invidia, mânia, iubirea de arginți. Potrivit zvonurilor, cămătarul al cărui portret este surprins în enigmaticul tablou era chiar Antihristul: „Nimeni nu se îndoia că acest om îl are-n el pe necuratul” (Gogol 2007: 593); „E un diavol, un diavol în toată legea!” (Gogol 2007: 593). În cazul lui Ceartkov, achiziționarea portretului, deși inițial pare să reprezinte o salvare, devine în cele din urmă sursa declinului său ireversibil.

Unicitatea stranie a acestui tablou rezidă în felul în care sunt realizați ochii personajului din portret, care generează o stare profundă de neliniște în rândul celor care îl privesc, imitând cu o precizie înfricoșătoare realitatea: „Ochii nu mai însemnau artă, distrugeau chiar armonia întregului portret. Erau doi ochi vii, omenești! Păreau scoși din orbitele unui om viu și puși în portret; te copleșea un sentiment morbid, chinuitor” (Gogol 2007: 558). Încercarea de a reproduce subiectul cu exactitate absolută transformă portretul într-un element supranatural care, în loc să-l fascineze pe privitor, îl tulbură. Starea de disconfort pe care o exercită pictura accentuează ideea că acel portret este, de fapt, un instrument al diavolului: „Ce forță diavolească! Simți că acești ochi i se împlîntau în suflet, [...] stîrnind acolo o neliniște obscură” (Gogol 2007: 595–596). Efortul de a imita realitatea duce la reificarea spiritului malefic al cămătarului, îndeplinindu-i dorința de a trăi veșnic prin intermediul picturii: „viața lui, printr-o forță supranaturală, se va menține în portret, astfel că el, cămătarul, nu va muri cu desăvârșire” (Gogol 2007: 596).

Interacțiunea onirică dintre Ceartkov și cămătarul care prinde viață din tablou subliniază atât elementul supranatural al portretului, cât și dorința latentă a protagonistului de a obține succes financiar, anticipând astfel viitorul său declin: „Pictorul nu-și mai putea lua ochii de la aur” (Gogol 2007: 560), aceasta fiind prima provocare la adresa talentului și valorilor lui fundamentale.

Conform lui Freud, visele reprezintă manifestarea unor dorințe inconștiente, adesea refulate, pe care mintea conștientă fie le refuză, fie le neagă. Aceste dorințe sunt satisfăcute în vise sub o formă distorsionată, elementele onirice devenind simboluri ale acestor impulsuri inconștiente:

Dorința însăși este fie una reprimată, străină conștiinței, fie este strâns legată de idei reprimate. Formula pentru aceste vise poate fi astfel afirmată: ele sunt realizări ascunse ale dorințelor refulate. Este interesant de observat că au dreptate cei care consideră visul ca prevestitor de viitor, deși viitorul pe care ni-l arată visul nu este cel care se va întâmpla, ci ceea ce ne-am dori să se întâmple.¹ (Freud 1899: 82)

În acest context, aurul, considerat în mod tradițional cel mai prețios metal, simbolizează bogăția, dar poate fi asociat și cu un simbol al deturnării individului de la valorile autentice, un stimulent al lăcomiei, exacerbând dorințele impure și adâncindu-l pe cel sedus în superficialitate și degradare spirituală, mai cu seamă „aurul-monedă reprezintă un simbol al pervertirii și exaltării impure a dorințelor” (Diel 1966: 172).

Deturnarea valorilor se manifestă și în cazul lui Ceartkov care, în urma descoperirii banilor apăruți în vis, ascunși în rama portretului, face pasul decisiv spre conformismul profesat de societatea mondenă, lăsându-se influențat de dorințele și așteptările clienților săi. Astfel, visul devine un catalizator al decăderii artistice a protagonistului, momentul descoperirii aurului simbolizând coruperea idealurilor sale. Mesajul oniric marchează începutul decăderii sale artistice, deoarece pictorul începe să-și piardă autenticitatea și să adopte un stil mecanic de creație, transformându-și operele în simple reproduceri sterile: „Apatic, se apuca să imprime portretului acel colorit care-ți iese pe de rost și transforma pînă și fețele pictate pe viu în niște chipuri ideale și reci, cum văd în programele școlare” (Gogol 2007: 573).

Artistul este conștient că lucrările sale nu mai sunt piese de artă, dar se supune înșelăciunii, în schimbul ovațiilor primite. Portretizarea unei tinere din înalta societate ca Psiheea, în loc de a o reda cum este în realitate, sugerează o deconectare între adevărata natură a persoanei și imaginea proiectată în societate. Alegerea Psiheei nu este întâmplătoare, deoarece, în mitologia greacă, ea este zeița sufletului, de o frumusețe aparte, iar istoria ei evidențiază pericolele „privirii” frumuseții, fără a o înțelege în întreaga sa complexitate (Peace 1981: 133). În contextul nuvelei lui Gogol, această alegorie ar putea sugera faptul că, prin decizia de a o picta pe tânără în ipostaza Psiheei, Ceartkov a ales să privească

¹ Traducerea fragmentului îi aparține autoarei prezentului studiu.

subiectul de studiu doar la suprafață, superficial, ignorându-i profunzimea: „Dacă ar fi fost un cunoscător al naturii omenești, ar fi citit îndată semnele timpurii ale pasiunii copilărești pentru baluri, un început de plictiseală. [...] Dar pictorul nu vedea la ea decât transparența de porțelan a trupului, ispititoare pentru penel” (Gogol 2007: 571).

Protagonistul începe să se detașeze de valorile sale morale, ajungând să nege existența inspirației divine, iar creațiile sale devin lipsite de orice urmă de originalitate: „Penelul lui devenea tot mai rece și mai rigid, fără să-și dea seama se cantona în niște forme monotone, închise, de mult uzate” (Gogol 2007: 578); „În operele sale nu se mai zăreau nici calitățile cele mai obișnuite, cu toate că se bucurau de faimă” (Gogol 2007: 578).

Momentul în care Ceartkov este pus față în față cu un tablou al unui artist care și-a dedicat viața studiului artei la Roma, fără a ceda tentației de a-și satisface nevoile materiale, marchează punctul culminant al căderii sale psihologice. Încercarea lui Ceartkov de a se întoarce la idealurile de odinioară îi amplifică starea de disperare interioară: „Oare am avut într-adevăr talent? Nu cumva m-am înșelat?” (Gogol 2007: 582). Această îndoială de sine subliniază destrămarea completă a credinței în propriile abilități artistice. Ideea sa de a picta un înger căzut consolidează imaginea decăderii morale și spirituale; dintr-un discipol al divinității, Ceartkov a devenit obsedat de faimă și bogăție, trădându-și astfel menirea. Așa cum îngerii sunt considerați „mesagerii Domnului”, romanticii au văzut artiștii ca pe un liant între uman și divinitate, cu rolul de a descifra adevărul divin și a-l transpune artistic.

Pe de altă parte, îndoielile artistului asupra existenței inspirației divine în interiorul său, a existenței harului său de creator nu sunt altceva decât ilustrarea cuvintelor Sfântului Apostol Pavel: „Omul firesc nu primește cele ale Duhului lui Dumnezeu, căci pentru el sunt nebunie și nu poate să le înțeleagă, fiindcă ele se judecă duhovnicește” (Corinteni 2.14).

Problema destinului artistului, a menirii sale este explorată în a două parte a nuvelei, în care Gogol accentuează relația de netăgăduit dintre religie, artă și creator: „Pentru om, arta conține o aluzie la raiul dumnezeiesc, ceresc și, prin asta, arta e mai presus de om” (Gogol 2007: 601). Așadar, în chip firesc, numai prin post și căință pictorul portretului reușește să se elibereze de influența negativă a tabloului și să creeze o capodoperă. Totodată, și temele alese de Ceartkov și de artistul cu studii la Roma, pictorul autentic, sunt menite să evidențieze antiteza dintre cele două categorii de artiști: îngerul căzut, pe de o parte, și nașterea lui Iisus, de cealaltă parte.

Interpretarea textului gogolian nu poate face abstracție de interacțiunea dintre biografia autorului și opera acestuia. Fiind crescut într-o familie profund creștină, credința lui Gogol s-a intensificat pe măsură ce a înaintat în vârstă, ceea ce l-a determinat să vadă lumea dintr-o perspectivă morală și spirituală. Influența religiei asupra autorului este reflectată vivid în *Portretul*, prin multitudinea de elemente religioase la care face apel – tabloul nașterii lui Iisus, imaginea îngerului căzut, compararea cămătarului cu diavolul (Mirsky 1964: 147). La rândul său, asemenea mentorului lui Ceartkov și a pictorului tabloului, Gogol vedea arta ca pe o datorie sacră, un mijloc de a înălța sufletul și de a comunica adevăruri superioare. Cu toate acestea, autorul era pe deplin conștient și de tentațiile cu care se confruntă artiștii, în special de puterea de seducție a faimei și a bogăției. Gogol se temea că materialismul și „mândria minții” vor eroda fundamentele morale ale societății, o temă care reverberează mai mult sau mai puțin evident în lucrările sale, dar care se regăsește în mod explicit în corespondența autorului:

Și oare omul unui asemenea veac poate iubi și simți creștineasca iubire față de om? [...] Trufașul veac al nouăsprezecelea a spulberat și această urmă. Diavolul a apărut deja în lume fără mască. Spiritul trufiei a încetat să mai apară sub diferite înfățișări și să sperie oamenii superstițioși: el s-a prezentat deja în propria înfățișare. Intuind că i se recunoaște supremația, el a încetat să se mai jeneze de oameni. (Gogol 2015: 222–223)

Transformarea lui Ceartkov dintr-un artist idealist, condus de valorile înalte ale artei, într-un pictor banal, avid după bani, poate fi văzută ca o reflecție a temerilor autorului cu privire la impactul materialismului asupra sufletului.

Concluzii

Temă fecundă și complexă, relația dintre nebunie și geniul creator a fost abordată, în registre diferite, de mulți dintre reprezentanții iluștri ai romantismului, precum Goethe, Hoffmann, Byron. Ea face parte din structura fundamentală a acestui curent, regăsindu-se, mai mult sau mai puțin diluată, în frământările, căutările și provocările pe care aceștia le exprimau în formule artistice inedite pentru societatea „cuminte” a vremii.

Gogol nu s-a sustras tentației de a-și exprima propria viziune asupra raporturilor multiple și obscure dintre creația artistică și ceea ce este perceput, printr-o generalizare simplificatoare, drept „nebunie”. Condițiile specifice Rusiei Imperiale a secolului al XIX-lea, o Rusie zguduită de campania napoleoniană din anul 1812 și de aflusul ideilor revoluționare care se nășteau în Occident și

pătrundeau apoi în țară au imprimat o notă aparte abordării gogoliene. Moștenirea culturală fertilă a „nebunilor întru Hristos” a fost folosită în mod ingenios de către Gogol pentru a trata problema artistului cuprins de dileme și frământări, a creatorului „nebulă întru Artă”, înțeleasă ca mesaj divin destinat omenirii.

Din această perspectivă, nuvela asupra căreia ne-am oprit este ilustrativă pentru optica lui Gogol asupra acestei problematice. Abjurarea de la misiunea divină, mai întâi intuită și apoi conștientizată în mod dramatic de artist, provoacă o veritabilă fractură existențială, o prăbușire a îngerului damnat, transpusă, evident în planul creației artistice. Căderea artistului în „nebulă” apare în scriitura lui Gogol ca fiind, deopotrivă, un semn al incapacității omenești de a primi „cele ale Duhului lui Dumnezeu”, dar și o formulă a pedepsei divine pentru irosirea talanților încredințați. Așadar, o temă clasică a romantismului european își găsește o interpretare specifică la Gogol, care reușește în chip strălucit să o facă nu doar comprehensibilă, ci chiar apropiată „sufletului rus”.

BIBLIOGRAFIE

- Barrantes-Vidal, Neus. 2004, „Creativity & Madness Revisited from Current Psychological Perspectives”, *Journal of Consciousness Studies*, nr. 11, 58–78. Disponibil online: https://www.researchgate.net/publication/233496421_Creativity_Madness_Revisited_from_Current_Psychological_Perspectives (Accesat: 20 august 2024).
- Belinski, V.G., 1955, *Полное собрание сочинений в 13 т.*, Moscova: AN SSSR.
- Berlin, Isaiah, 2004, *Simțul realității. Studii asupra ideilor și istoriei acestora*, traducere și postfață de Laurian Kertész, București: Editura Univers.
- Berlin, Isaiah, 2024, *Originile romantismului*, traducere de Diana Mite Colceriu, București: Editura Humanitas.
- Diderot, Denis, 1984, *Salon de 1765*, Paris: Editura Hermann, Editeurs Des Sciences et Des Arts.
- Diel, Paul, 1966, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Freud, Sigmund, 1899, *Dream Psychology*, Apple Books Classic.
- Gogol, N.V., 2007, *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, traducere și note de Alexandru Cosmescu, Igor Crețu, Aureliu Busuioc și Emil Iordache, Iași: Polirom.

- Gogol, N.V., 2015, *Fragmente alese din corespondența cu prietenii*, traducere și cuvânt înainte de Gheorghe Barbă, București: Editura Victor.
- Jackson, Robert Louis, 1992, „Gogol’s *The Portrait*: The Simultaneity of Madness, Naturalism, and the Supernatural”, în Fusso, Susanne, Priscilla Meyer (eds.), *Essays on Gogol*, Illinois: Northwestern University Press.
- Lovejoy, O. Arthur, 1997, *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, traducere de Diana Dicu, București: Editura Humanitas.
- Mihăilescu, Dan, 1994, *Geniul nebuniei sau nebunia geniului?*, Târgu Mureș: Tipomur.
- Mirsky, D.S., 1964, *A History Of Russian Literature*, Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Peace, Richard, 1981, *The Enigma of Gogol. An Examination of the Writings of N.V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Stan, Gabriel-Andrei, 2019, *Nebunia în cultura rusă: istoria unei idei-cameleon. Secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Pitești: Paralela 45.
- Zaițev, Eugenia, 2021, *Imaginația creatoare și jocul ideilor estetice la Immanuel Kant*, Iași: Editura Universității „A.I. Cuza”.

DARIA-ELENA BLÂNZEANU

Universitatea din București

Anul II, Filologie rusă-spaniolă

DOI: 10.62229/slv14/4

MANIFESTĂRI ALE RĂULUI TOTALITAR: SOCIETĂȚI DISTOPICE LA EVGHENI ZAMIATIN ȘI MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

MANIFESTATIONS OF TOTALITARIAN EVIL: DYSTOPIAN SOCIETIES IN YEVGENY
ZAMYATIN AND MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Abstract. This paper analyzes dystopian depictions of a totalitarian, authoritarian state, wherein individuality is suppressed and the individual is coerced to become an executor of the directives of the great guiding mind that claims to act for the good of all. The aim of this analysis is to highlight the similarities in the portrayal of a totalitarian state by Yevgeny Zamyatin and Miguel Ángel Asturias, through their novels *We* and *The President*. Zamyatin's perceptions, shaped by his experience of the Russian Revolution of 1905 and the Bolshevik Revolution of 1917, are similar to those of Asturias, whose worldview has been shaped by the dictatorial regime of Manuel Estrada Cabrera in Guatemala from 1898 to 1920.

Keywords: dystopia; totalitarianism; evil; control; inability to free oneself

Introducere

La începutul secolului al XX-lea, viața și poziția socială a individului au fost profund afectate de ascensiunea dictaturilor și de cele două războaie mondiale. Aceste evenimente majore au avut consecințe dramatice asupra libertății individuale. Totalitarismele au impus transformări drastice ale vieții private, încercând să elimine sau să controleze viața și libertatea personală, prin supraveghere constantă și control strict al comportamentului și gândirii. Regimurile totalitare au folosit propaganda și coerciția pentru a modela și uniformiza identitățile individuale, subordonându-le ideologiei de stat. Aceste schimbări au fost surprinse de autori care au trăit la începutul secolului al XX-lea, precum Evgheni Zamiatin (1884-1937), scriitor, dramaturg și critic literar, autor al romanului distopic *Noi* (1920), și Miguel Ángel Asturias (1899-1974), scriitor, poet, politician și jurnalist guatemalez, autor al romanului *Domnul Președinte* (1946). Ambii s-au confruntat cu restricții care le-au influențat atât convingerile ideologice, cât și existența cotidiană.

Evgheni Zamiatin a studiat ingineria navală la Institutul Politehnic din Sankt-Petersburg și a lucrat ca inginer, ceea ce i-a permis să călătorească în mai multe țări, conjunctură ce i-a influențat viziunea asupra societății și culturii. În 1905, la Odessa, el este martorul revoltei de la bordul crucișătorului Potemkin¹. În același an este arestat de două ori pentru activism revoluționar. Scriitorul și-a asumat riscul alegerilor ideologice, după cum afirma el însuși: „În acei ani, a fi bolșevic însemna să mergi pe linia celei mai mari rezistențe. Iar eu eram bolșevic atunci” (Zamiatin 2003: 24).

În ciuda orientării bolșevice, Zamiatin conștientizează că, pe termen lung, consecințele instaurării totalitarismului pot fi sumbre, ceea ce îl determină să scrie romanul *Noi* (1920), un manifest liberal și o critică profundă la adresa totalitarismului și conformismului social, considerat una dintre primele distopii literare moderne, cu o influență semnificativă asupra evoluției genului. După cum arată Camelia Dinu, „sub pretextul unei povești de dragoste «futuriste», *Noi* descrie satiric o societate totalitară. Autorul a prezis colectivizarea, teroarea și represiunea, cultul personalității și alte aspecte din arsenalul sinistru al regimului comunist” (Dinu 2023: 65). De altfel, potențialul impact social, la nivel ideologic, al acestui roman, a fost perceput ca o amenințare de către regimul sovietic, care a împiedicat publicarea textului în Rusia și a aprobat exilul voluntar al scriitorului la Paris, solicitat în 1931, oraș în care scriitorul va muri în 1937.

Miguel Ángel Asturias a fost un protestatar anti-sistem în timpul regimului dictatorial al lui Manuel Estrada Cabrera. Motivată de nemulțumirea provocată de nedreptățile sociale, Asturias pune bazele Universității Populare, împreună cu alți intelectuali cu viziuni similare. „Revoluționarii” își propuneau alfabetizarea clasei muncitorești guatemaleze, însă, în urma represiunii forțelor de ordine, Asturias părăsește Guatemala, pentru a se stabili în Franța. În 1931 Jorge Ubico Castañeda instaurează o nouă dictatură printr-o lovitură de stat militară, regimul său fiind definit de represiune, cenzură, agresivitate, control despotice asupra populației, context în care Asturias publică romanul *Domnul Președinte* (Grigore 2015: 165).

Ambele romane pe care ni le propunem spre analiză sunt distopii – creații care se opun ideii de utopie și descriu o lume imaginată definită de aspecte întunecate și condiții represive, în care predomină suferința, controlul autoritar și pierderea libertății. Reprezentarea universurilor distopice se realizează la Zamiatin și Asturias în moduri distincte, datorită direcțiilor estetice în care se încadrează cei doi autori. Zamiatin își construiește distopia în manieră neorealistă sau modernistă-

¹ Marinarii de la bordul navei s-au revoltat împotriva ofițerilor, având ca scop abolirea puterii autocrate exercitate în Imperiul Rus.

neoavangardistă, iar Asturias, care se autodefinia ca „fiul unei culturi orale, al unei culturi care a trecut de la cuvânt la o figurină de noroi, de piatră și de lemn” (Asturias 1995: 69), descrie universul distopic cu ajutorul realismului magic, apelând la mituri, tradiții și dimensiune onirică. În acest sens, scriitorul guatemalez afirma: „Nu ne putem separa romanul de mintea magică americană, de limba pe care o vorbim și de lumea din jurul nostru. [...] Existența Americii Latine a fost în sine o mare fabulă, o imensă fabulă” (Asturias 1995: 77).

În continuare, vom compara cele două distopii menționate, realizând o analiză tematică (din perspectiva motivului controlului social și al alienării individului) și o analiză comparativă a stilurilor narrative (vom examina modul în care fiecare autor folosește tehnici literare distincte pentru a crea o atmosferă distopică), pentru a înțelege în ce fel este realizată literatura distopică și cum aceasta reflectă și critică societatea.

Evgheni Zamiatin, pionierul distopiei moderne

În romanul *Noi*, se ridică problema libertății și a căutării fericirii într-o societate în care chiar și timpul personal este riguros controlat de putere, iar fericirea este reglementată prin formule și proceduri precise. Camelia Dinu identifică în roman trăsăturile caracteristice ale distopiei: „eroul revoltat și nesupunerea individuală, revelația absurdității societății și tendința de răzvrătire față de legile ei, frica obsesivă, opoziția dintre aspirațiile către libertate ale eroului și posibilitățile sale limitate, toate acestea determinând tragismul viziunii” (Dinu 2007: 99). Societatea este prezentată ca fiind una tehnocrată, care respinge sentimentele, emoțiile și esența individuală a fiecărei persoane. Locuitorii Statului Unic sunt reduși la o entitate identificată printr-un număr unic (protagoniștii romanului sunt identificați prin numele-cifre D-503 și I-330). Prin această reducere, oamenii sunt standardizați, iar viața personală este subordonată nevoilor colective. Cetățenii sunt privați de umanitatea lor fundamentală – de dreptul la exprimare liberă, de capacitatea de a iubi, de a visa și de a gândi independent, de a trăi viața conform propriilor dorințe și de capacitatea de a lua decizii. Această lume este descrisă de Stat ca perfectă și armonioasă, ca un univers ordonat, realizat prin eliminarea libertății și a „bolilor” lumii vechi, precum imaginația și sufletul. Rațiunea sterilă și obiectivitatea strictă reglementează întreaga existență. Tărâmul „fericirii absolute” este construit complet din sticlă, o soluție ingenioasă care facilitează supravegherea a unei societăți complet subordonate Statului Unic.

Distopia zamiatiniană poate fi interpretată ca un creuzet în care se contopesc și se manifestă diverse paradigme ale răului. În această lume totalitară profund controlată, răul nu este o forță exterioară supranaturală, ci este integrat în structura socială, fiind legitimat prin ideologia statului și impus drept „binele suprem”.

Personajul principal, D-503, un inginer dedicat sistemului, începe să-și pună la îndoială convingerile când o întâlnește pe I-330, o femeie care contestă normele rigide ale societății. Conexiunea cu I-330 îi arată lui D-503 complexitatea naturii umane și îi stimulează dorința de libertate, aspecte anterior „uite” de protagonist. Finalul îl prezintă pe D-503 schimbat, gata de a se revolta împotriva sistemului de conducere, însă fără sorți de izbândă.

Lupta neconținută dintre bine și rău are loc în lumea interioară a protagonistului, odată ce este „infectat” de sentimente. Echilibrul lui existențial se ruinează când o cunoaște pe I-330, o femeie misterioasă, o fisură în sistemul matematic al unei lumi artificiale. D-503 fusese educat să simtă teamă și repulsie față de tot ce reprezintă comunitatea feminină, înregistrată în statul unic tot prin numere. În același timp, această ființă rebelă (ea iese din tipare prin tendința de a contesta normele sistemului totalitar) îl atrage. Astfel, în interiorul lui D-503 are loc o metamorfoză, cu alte cuvinte el începe să acorde mai multă atenție sentimentelor și emoțiilor, se lasă influențat de ele, ceea ce e considerat de Statul Unic drept o boală incurabilă. Astfel personajul pare că se dedublează: rămâne vechiul D-503, devotat complet Statului Unic, dar apare și unul nou, cu imaginație, „infectat” de sentimente, de trăiri, de impulsul de a acționa conform dorințelor personale, nu dorințelor „noastre”, adică ale comunității conduse de Binefacător. Această dualitate este redată stilistic prin intermediul unei aparente incoerențe și printr-o fragmentare a registrului riguros, tehnic-matematic, care prelua până la aprofundarea relației lui D-503 cu I-330.

Pe parcursul acțiunii se conturează contrastul permanent dintre individualitate și conformitate. Statul Unic urmărește eliminarea oricărei forme de autenticitate, prin intermediul mecanismelor opresive, considerând că binele suprem poate fi atins doar prin distrugerea oricărei forme de conștiință autonomă. În concepția Statului, Răul este reprezentat de lupta cetățenilor pentru emancipare, care constituie o adevărată amenințare la adresa regimului opresiv. Metodele de control ale sistemului totalitar sunt omniprezente, de la supravegherea strictă, realizată de Păzitorii care înfăptuiesc justiția divină, reprezentată de Binefacător, până la cenzură, interzicerea exprimării libere, încălcarea drepturilor naturale și propagandă. Cetățenii sunt supuși unei politici intense de „spălare pe creier”, spiritualitatea și individualitatea lor fiind fragmentate în mii de atomi care fuzionează într-un „noi”, iar „eul” dispare. Așadar, individualitatea dispare, fiind înlocuită de o identitate colectivă impusă de stat, perfect coordonată.

În acest cadru, răul poate fi văzut ca o negare a emoțiilor în detrimentul rațiunii, ca o absență a spiritualității. Ființa umană este bagatelizată, oamenii fiind reduși la simple cifre/numere conduse de o rațiune supremă, impenetrabilă, și duc o existență lipsită de substanță. Acest proces complex de depersonalizare este de fapt expresia supremă a răului, un rău care rezultă din golirea ființei de sens și esență. Astfel, poporul este transformat într-o masă amorfă, un întreg mut, dezbinat, fără putere de reacție sau de gândire independentă. Toți cetățenii sunt victime ale „vălului ignoranței”²:

Ei nu cunosc cum vor fi afectate în particular de alternativele pe care le au și sunt obligați să evalueze principiile numai pe temeiul unor considerații generale. Așadar, admitem că părțile nu cunosc anumite genuri de fapte particulare. Mai întâi de toate, nimeni nu își cunoaște locul în societate, poziția de clasă și statusul social; nu știe care sunt bunurile și capacitățile naturale cu care a avut norocul să fie înzestrat, inteligența, forța și așa mai departe. [...] Mai mult, presupun că părțile nu cunosc condițiile particulare din propria lor societate: nu cunosc situația economică și politică, nivelul de dezvoltare a civilizației și culturii pe care ea l-a putut atinge. [...] Așadar, pe cât posibil, singurele fapte particulare pe care le cunosc părțile sunt acelea că societatea lor va cădea sub condițiile dreptății și implicațiilor ei. E luat ca dat, totuși, faptul că ele cunosc fapte generale despre societatea omenească. (apud Iliescu et. al., 2003: 75)

Răul ca instanță dialectică negativă se manifestă în contradicțiile interne ale societății zamiatiniene. Deși Statul Unic se prezintă cetățenilor săi ca o societate perfectă, armonioasă, realitatea este că această „perfecțiune” se bazează pe suferință, represiune și alienare. Dialectica negativă a acestei societăți rezidă în faptul că, deși se pretinde a fi un model de fericire absolută, în realitate este o expresie a răului instituționalizat, unde „fericirea” este impusă și controlată, iar orice abatere de la normă este percepută ca o formă de revoltă ce trebuie eradicată. Potrivit lui Bogdan Ficeac, în aceste contexte se declanșează un fenomen de „contagiune”, ce reprezintă în psihologia socială tendința de a transmite în masă manifestări de comportament, trăiri și emoții. De fiecare dată când un individ se găsește într-o situație ambiguă, va căuta să se conformeze realităților sociale înconjurătoare. În consecință, ia naștere un „noi” care respiră, gândește la unison, ușor de manipulat și controlat, o caricatură a individului (Ficeac 2001).

Cetățenii Statului Unic sunt obligați să se supună voinței Binefăcătorului, considerat liderul suprem și simbolul divinității atotputernice. Autoritatea acestui „dumnezeu” este completată și de cultul personalității, care amplifică considerabil sentimentul de inegalitate și subordonare. Astfel, în romanul *Noi*, răul se manifestă

² „Vălul ignoranței” este un concept teoretizat de filosoful american John Rawls.

prin controlul excesiv, suprimarea emoțiilor și a imaginației, manipularea și propaganda, folosite pentru a controla gândirea cetățenilor, depersonalizarea, represiunea și suferința. Aceste reprezentări ale răului subliniază poziția critică a lui Zamiatin la adresa totalitarismului și a pierderii individualității în contextul unui stat opresiv.

Domnul Președinte de Asturias și critica dictaturii

În incipitul romanului *Domnul Președinte*, M.A. Asturias construiește cu acuratețe atmosfera apăsătoare a unui univers opresiv, conferindu-i un ton sobru ce va caracteriza întregul roman. Pornind de la crima accidentală a unui cerșetor nebun, aparatul de represiune al dictatorului inițiază o amplă investigație, ceea ce îi permite Președintelui să își consolideze puterea. Firul narativ se concentrează în jurul imaginii Președintelui și a felului în care toate personajele sunt afectate de tirania conducătorului (de la personaje aparent ne semnificative, precum cerșetorii, până la generali și mâna dreaptă a tiranului). Deznodământul demonstrează că nimeni nu se poate împotrivi puterii, nu poate sfida autoritatea acesteia.

Justiția se dovedește o caricatură, o parodie grotescă, iar teama adevăratului criminal se transformă într-o frică generalizată, căci în această societate sugrumată de autoritarism dreptatea nu există. Toate personajele devin suspecte de crimă, iar iluzia și deziluzia domină întregul spectru social, comunicarea este suprimată, contează doar ceea ce spun reprezentanții puterii, ceea ce se propagă prin zvonuri, în timp ce transformarea demonică a puterii politice ascunde adevărul, în încercarea de a mușamaliza crima săvârșită la începutul narațiunii (actul penal a fost comis de un cadru militar, iar vina cade asupra unui cerșetor, iar de aici lucrurile denaturează). Astfel, cadrul social se metamorfozează imperceptibil într-o închisoare simbolică, unde prezumția de nevinovăție nu există. Oficialii loiali sistemului dictatorial lansează zvonul unui complot politic, iar represiunile forțelor de ordine sunt nemiloase, distrugând fără ezitare viețile tuturor celor implicați și țesând o rețea de intrigi. Atmosfera devine crepusculară, lumea pare sufocată de vicii, iar dreptatea este un ideal intangibil. Supravegherea, propaganda și cenzura sunt omniprezente, schițând imaginea simbolică a condiției umane într-o societate totalitară, în care oamenii nu reprezintă decât pioni pe tabla puterii. Conform teoriilor lui Michel Foucault, putem afirma că personajele ambelor romane sunt victimele fenomenului de panopticism: „De aici, efectul major al Panopticului: acela de a induce în deținut o stare conștientă și permanentă de vizibilitate ce garantează funcționarea automată a puterii” (Foucault 2005: 255).

Asemenea distopiei lui Zamiatin, romanul lui Asturias explorează dimensiunile răului totalitar, aducând la suprafață atât complexitatea naturii umane în fața puterii absolute, cât și corupția morală și violența politico-socială. Ca și în lumea lui D-503, răul devine un element structural, impregnat în fiecare aspect al societății și al relațiilor interumane. Asturias construiește o lume tenebroasă, de o brutalitate aparte, în care răul se manifestă sub multiple forme, de la manipulare psihologică și presiuni amenințătoare, până la agresiuni și torturi sistematice. Imaginea dictatorului, personajul central al acestui tablou sumbru, poate fi asociată imaginii populare pre-columbiene a unui demon: conducătorul este întotdeauna descris drept cadaveric, având pielea lăsată, asemenea unei lumânări topite.

Președintele exercită o dominație totală și tiranică asupra cetățenilor, care sunt constrânși să se conformeze capriciilor și cruzimii sale pentru a-și salva viețile. El reprezintă o forță devastatoare, care nu doar că suprimă libertatea și drepturile fundamentale ale oamenilor, dar le și distruge spiritul, transformându-i în instrumente ale puterii. Se subliniază astfel natura profund malefică a dictaturii, în care liderul devine un zeu întunecat, ce își menține autoritatea prin teroare și sacrificii, condamnând întreaga societate la o existență înfricoșătoare, lipsită de lumină și speranță. Răul se concretizează prin devalorizarea vieții indivizilor și transformarea lor în obiecte menite să servească setea de putere a dictatorului. Justiția, adevărul și compasiunea sunt erodate, lăsând un vid moral în conștiința colectivă. Răul este atât o forță activă și independentă, cât și o putere distructivă, construită prin diverse intrigi, care anulează orice formă a binelui, conducând la o dezumanizare totală a individului și a colectivității. Răul devine sinonim cu dezintegrarea ființei și reduce umanitatea la un stadiu de non-existență morală și spirituală.

Construit asemenea unui joc de umbre, răul ca dualitate este prezent constant în romanul lui Asturias, prin intermediul contrastului dintre idealurile umanității și realitatea distopică impusă de regimul dictatorial. Dictatorul și aparatul său opresiv reprezintă răul absolut, opunându-se oricărei încercări de a face societatea mai liberă sau mai dreaptă. Binele, deși existent, este fragmentat și slăbit, fiind reprezentat de personaje care încearcă să supraviețuiască într-un sistem corupt. Elementul central al acestui contrast este relația complexă dintre Președinte și Miguel Chip-de-înger, preferatul dictatorului. Miguel Chip-de-înger este un personaj cu o semnificație profundă. Numele său este o anagramă a numelui Sfinților Mihail și Gavril, sugerând astfel o aură de divinitate și lumină, care contrastează puternic cu întunericul reprezentat de Președinte. Acest nume subliniază dualitatea prezentă în roman: lumina divină întruchipată de Miguel Chip-de-înger se află în opoziție directă cu întunericul și tirania simbolizate de

Președinte. Căderea lui Miguel din final poate fi asociată căderii lui Lucifer, numai că, la fel ca în teologia apofatică, îi afectează pe cei buni sau, mai concret în acest caz, pe cei care aleg să nu îl servească pe Președinte și care nu se contaminatează de setea de putere. Prăbușirea fostului protejat nu afectează doar destinul propriu, ci provoacă o serie de traume și suferințe celor care îl iubesc și care rămân captivi într-un sistem opresiv. În mod special, soția sa, Camila, și copilul lor nenăscut sunt profund afectați. După ce Miguel este înlăturat, Camila rămâne singură și își petrece restul vieții în incertitudine, neștiind ce s-a întâmplat cu soțul ei. „Întunericul” în care Camila trăiește este un simbol al izolării și al absenței adevărului, pe care regimul îl ascunde cu grijă. Camila plătește prețul pentru acțiunile regimului și ale soțului ei, fiind prinsă între iubirea necondiționată față de Miguel și realitatea brutală a regimului dictatorial. Chip-de-înger înțelege cu adevărat natura malefică a regimului, însă această realizare survine mult prea târziu. Finalul sumbru subliniază cum regimul totalitar nu doar că distruge viețile celor care se opun, dar îi face victime și pe cei care sunt neimplicați politic. Lupta dintre bine și rău se desfășoară nu doar la nivelul societății, ci și la nivelul conștiinței individuale a personajelor, care se confruntă cu dileme morale și suferințe cauzate de tiranie. Această dualitate este centrală în roman, evidențiind lupta constantă dintre bine și rău, moral și imoral, în efortul de a păstra umanitatea într-o lume dominată de forțele răului.

Din perspectiva dialecticii negative, răul poate fi înțeles în romanul lui Asturias ca o forță care contestă și subminează ordinea aparent stabilită, expunând contradicțiile și ipocriziile acesteia. Deși regimul dictatorial se prezintă ca o manifestare a ordinii și a binelui colectiv, este de fapt o expresie a unui rău profund, care dezvăluie natura coruptă și iluzorie a puterii. Dialectica negativă arată în roman cum răul este necesar pentru a înțelege și critica structurile puterii, aducând la vedere tensiunile și conflictele latente în cadrul unei societăți opresive. În această lumină, romanul nu doar descrie răul, ci îl și utilizează pentru a revela fragilitatea și artificialitatea ordinii sociale impuse de dictatură. Astfel, romanul poate fi considerat o explorare complexă a răului care oferă o critică profundă a naturii puterii și a impactului său devastator asupra umanității. Fie că este vorba de lupta dintre bine și rău, de absența binelui sau de dezvăluirea contradicțiilor interne ale regimului, romanul lui Asturias reprezintă o meditație asupra modului în care răul se manifestă în contextul unei societăți totalitare. Asturias folosește mai multe procedee ale realismului magic pentru a descrie o astfel de societate: elemente supranaturale (granițele dintre real și ireal sunt estompate), personificarea răului (dictatorul și aparatul său opresiv sunt descriși într-un mod aproape mitic, ca forțe malefice omniprezente), simbolismul

și mitologia, atmosfera onirică (evenimentele par a fi desprinse dintr-un coșmar), critica socială realizată prin grotesc (situații exagerate descrise evidențiază absurditatea și brutalitatea regimului).

Cele două romane analizate se aseamănă nu numai datorită contextului istoric în care au fost create și dimensiunii biografice a autorilor. Deși, din punct de vedere stilistic, se remarcă o diferență în scriitura celor doi (Zamiatin creează o distopie neoavangardistă, tehnico-științifică, în timp ce Asturias folosește procedeele realismului magic), perspectiva este aceeași: într-o societate totalitară salvarea este imposibilă. Atât revolta, cât și comunicarea interumană sunt anulate de forțele răului, reprezentate de putere. Ambele lumi prezintă efectele pe care jocul demonic al puterii îl are asupra cetățenilor, transformându-i în prizonieri ai propriilor minți și vieți.

BIBLIOGRAFIE

- Asturias, Miguel Ángel, 2022, *Domnul Președinte*, traducere de Ioana Gabriela Dumitrescu, București: Curtea Veche.
- Asturias, Miguel Ángel, 1995, „Paisaje y lenguajes en la novela hispanoamericana”, *Rassegna iberistica*, nr. 54, 69–77. Disponibil online: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/paisaje-y-lenguaje-en-la-novela-hispanoamericana-1052032/> (Accesat: 26 octombrie 2024).
- Dinu, Camelia, 2007, „Perspective grotești în proza distopică a lui Evgheni Zamiatin”, în Antoaneta Olteanu (ed.), *In honorem Virgil Șoptoreanu*, București: Editura Universității din București, 93–107.
- Dinu, Camelia, 2023, „Evgheni Zamiatin. Când distopia devine realitate”, *Poesis Internațional*, nr. 32, 64–79.
- Ficeac, Bogdan, 2001, *Tehnici de manipulare*, București: Nemira.
- Foucault, Michel, 2005, *A supraveghea și a pedepsi*, traducere de Bogdan Ghiu, Pitești: Paralela 45.
- Grigore, Rodica, 2015, *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX. (Re)configurări formale și de conținut*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Iliescu, Adrian-Paul et. al., 2003, *Manual de filozofie*, București: Humanitas Educațional.
- Zamiatin, Evgheni, 2014, *Noi*, traducere de Inna Cristea, Iași: Polirom.
- Zamiatin, Evgheni, 2003, *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. I, Moscova: Russkaia Kniga.

ERICA ILISEI

Universitatea din București,
Anul II, Filologie franceză-rusă
DOI: 10.62229/slv14/5

REPREZENTĂRI ALE ORIENTULUI ÎN POEMUL *PRIZONIERUL DIN CAUCAZ* DE A.S. PUȘKIN

REPRESENTATIONS OF THE ORIENT
IN A.S. PUSHKIN'S POEM "THE PRISONER OF THE CAUCASUS"

Abstract. This paper will analyze how A. S. Pushkin's 1822 poem *The Prisoner of the Caucasus* reflects an imperialist perspective through its romantic representations of the Orient (Caucasus). Pushkin's poem addresses an identity question centered on the opposition between the East (represented by the Caucasus) and the West (represented by the Russian Empire). We will undertake the analysis based on the concept of imaginative geography, as developed by Edward Said in his study, *Orientalism*. In his poem, Pushkin unflinchingly explores the theme of freedom in a plot based on the antithesis between civilization and nature, representative of Romantic ideology. Pushkin uses this artistic device to critically re-evaluate the romantic stereotype of freedom accessible to the individual through escape from society and a return to untouched nature. In the poem's epilogue, Pushkin unequivocally returns to an eighteenth-century Enlightenment worldview that glorifies civilization and the empire over nature and savagery. The Orient is represented in the poem to underscore two key points: the European, Western identity of Russian culture and the domination of the Russian Empire over the Caucasus.

Keywords: Romanticism; freedom; nature; civilization; Orient

Introducere

Odată cu secolul al XVIII-lea, Rusia a trecut printr-un proces intens de reconfigurare identitară. Reformele impuse de țarul Petru I au avut rolul de a moderniza țara și de a o apropia de modelul civilizațional al Occidentului. Afirmarea identității europene a fost dublată de o politică expansionistă care, la finalul secolului al XVIII-lea, sub domnia Ecaterinei a II-a, i-a conferit Imperiului Rus statutul de mare putere europeană și dominația în spațiul Europei de Est: războaiele duse împotriva Imperiului Otoman au dus la schimbarea raportului de forțe, statul rus reușind să-și impună influența în Crimeea. La începutul secolului al XIX-lea,

după victoria împotriva armatei lui Napoleon, Imperiului Rus și-a sporit imaginea de superputere europeană. Țarul Alexandru I a continuat politica expansionistă, încercând să lărgescă granițele Imperiului înspre sud, angajându-se într-un război de cucerire a Caucazului.

Literatura romantică de la începutul secolului al XIX-lea a condamnat civilizația pentru efectul corupător asupra individului, manifestând, în schimb, fascinație pentru primitivismul spațiilor exotice, în care apropierea față de natură îi permite individului explorarea idealurilor libertății, frumuseții sau iubirii.

Pornind de la contextul istoric și literar enunțat mai sus, în prezenta lucrare ne propunem să analizăm modul în care reprezentările romantice ale Orientului (Caucazului) în poemul *Prizonierul din Caucaz* (1822) de A.S. Pușkin reflectă o viziune imperialistă. Poemul pușkinian abordează o problemă identitară ce are în centrul de interes relația de opoziție dintre Orient (în ipostazele Caucazului) și Occident (poziție asimilată de Imperiul Rus). Vom întreprinde analiza bazându-ne pe conceptul de „geografie imaginativă”, dezvoltat de Edward Said în studiul său, *Orientalism* (1978). Pornind de la accepțiunea că există o relație strânsă între cunoaștere și putere, Said definește orientalismul drept modul paternalist în care Occidentul a creat și utilizat reprezentările culturale pentru a defini și domina Orientul. Astfel, reprezentările Orientului nu sunt simple descrieri care reflectă o realitate obiectivă, ci construcții culturale și politice care vorbesc despre relația de putere stabilită între Occident și Orient. Orientalismul nu este doar un set de idei, ci și un instrument de dominație imperialistă. Geografia imaginativă a Estului a servit pentru a legitima intervenția și controlul politic al regiunilor orientale de către puterile occidentale. Așadar, analiza ne permite să înțelegem mai bine nu doar viziunea lui Pușkin asupra spațiilor orientale din poemul menționat mai sus, ci și modul în care literatura poate reflecta și influența ideologiile imperiale.

Fascinația exoticii în ideologia romantică

Literatura romantică de la începutul secolului al XIX-lea a reflectat o profundă nemulțumire față de valorile și convențiile societății moderne, în special în contextul industrializării rapide. Scriitorii romantici au condamnat civilizația pentru că, în opinia lor, aceasta a corupt și înstrăinat omul de esența sa, reducându-l la un simplu angrenaj în mașinăria socială și economică. În acest sens, civilizația era percepută ca un mediu artificial, care reprima emoțiile, spontaneitatea și libertatea individuală, favorizând conformismul și alienarea. Această critică a civilizației a condus la o fascinație pentru primitivism și spațiile

exotice, care erau văzute ca o alternativă la modernitate. Primitivismul, în viziunea romanticilor, nu înseamnă doar o stare de sălbăticie sau o lipsă de dezvoltare tehnologică, ci reprezintă o întoarcere la valorile autentice, nealterate ale umanității, la o stare în care omul trăiește în armonie cu natura și își poate exprima sentimentele într-un mod autentic și neconstrâns.

În literatura romantică, natura joacă un rol central, fiind adesea văzută ca un refugiu din fața civilizației opresive. Spre deosebire de orașul aglomerat, natura este descrisă ca un spațiu nealterat, unde omul poate redescoperi libertatea de a trăi fără constrângeri sociale. Spațiile exotice, precum cele din Orient sau din regiunile sălbatice ale Europei, erau considerate locuri în care individul putea scăpa de rigorile societății civilizate și se putea elibera de constrângerile acesteia. De exemplu, în multe opere romantice, personajele evadează în natură pentru a-și găsi pacea interioară sau pentru a-și explora propriile emoții. Această retragere este văzută ca o formă de eliberare personală, în care individul poate accesa idealurile înalte, cum ar fi libertatea, frumusețea pură și iubirea sinceră. Prin contrastele puternice între oraș și peisajele naturale exotice, romanticii reușesc să contureze o critică a efectelor dezumanizate ale modernității.

Starea de natură și mitul bunului sălbatic

O înțelegere profundă a mesajului pe care Pușkin îl transmite în poemul *Prizonierul din Caucaz* necesită explorarea concepției filosofice a stării de natură și a mitului bunului sălbatic, dezvoltate de J.J. Rousseau în eseu *Discurs asupra originii și fundamentelor inegalității dintre oameni* (1755). Mitul bunului sălbatic prezintă o interpretare idealizată a omului în starea de natură. În acest eseu, Rousseau imaginează un sălbatic originar care trăiește în simplitate și armonie cu natura, guvernat de instincte naturale precum compasiunea și iubirea de sine fără rivalitate. Sălbaticul, liber de ambiție și de vicii, contrastează puternic cu omul civilizat, pe care traiul în societate îl corupe prin intermediul orgoliului, invidiei și dorinței de posesie. Cea mai importantă problemă identificată de Rousseau este inegalitatea socială, apărută odată cu instaurarea proprietății:

Primul om care, împrejmuid un teren, s-a încumetat să spună „acesta este al meu” și care a găsit oameni destul de proști ca să-l creadă a fost adevăratul întemeietor al societății civile. De câte crime, războaie, omoruri, de câte mizerii și orori ar fi scutit omenirea cel care, scoțând țărâșii sau astupând șanțul, ar fi strigat semenilor săi: „Feriți-vă să-l ascultați pe acest impostor; sunteți pierduți dacă uitați că roadele sunt ale tuturor și că pământul nu este al nimănui!”. (Rousseau 1958: 118)

În viziunea lui Rousseau, societatea și civilizația modernă degradează virtuțile naturale ale omului, dar nu propun revenirea la starea primitivă. Deși acest ideal al bunului sălbatic a fost interpretat ca o nostalgie față de o epocă de aur, Rousseau subliniază mai degrabă necesitatea unei reforme a contractului social astfel încât acesta să promoveze egalitatea și dreptatea: „Soluția pentru starea de fapt pe care o propunea Rousseau nu era regresul într-o stare pre-civilizată, ci asanarea și rearanjarea ordinii sociale printr-un nou Contract” (Tudor 2016: 369). Astfel, mitul „bunului sălbatic” devine o ficțiune filosofică, prin care Rousseau critică ordinea socială existentă, fără a idealiza cu adevărat o întoarcere la viața sălbatică. Însă receptarea textului lui Rousseau în mediul intelectual rusesc de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea a fost intermediată de ideologia romantismului, care promova întoarcerea la primitivism și condamna efectele corupătoare ale societății asupra individului.

În literatura romantică, ideea libertății personale este legată de spațiile naturale și exotice. În opoziție cu orașul modern, unde individul este prins în chingile birocrăției, responsabilităților și conformismului, spațiile sălbatice oferă eroilor posibilitatea de a-și explora fără restricții propria identitate și propriile emoții. Libertatea, în acest caz, nu este doar una fizică, cât și una emoțională și spirituală. Personajele romantice găsesc adesea în astfel de spații exotice locuri unde își pot manifesta pasiunile fără constrângeri. Fie că este vorba de iubire, revoltă împotriva autorității sau de o căutare a adevărului interior, aceste personaje se simt eliberate într-o natură care nu le judecă și care nu le impune limite. În multe opere romantice, iubirea și frumusețea sunt strâns legate de aceste spații exotice, fiind văzute ca idealuri inaccesibile în lumea civilizată.

Realitatea cotidiană era considerată sufocantă, caracterizată de convenții rigide, lipsă de spontaneitate și o predominanță a raționalității și ordinii. În contrast, exoticul și primitivismul oferea o evadare, o șansă de a accesa o altă lume, una care nu era limitată de constrângerile sociale și morale ale societății moderne. Acest exotism oferea o fereastră către o existență necontaminată de norme și tradiții occidentale.

Orientalismul și geografia imaginativă

În studiul *Orientalism*, Edward Said subliniază că această fascinație pentru exotic era, de fapt, o modalitate prin care Occidentul își construia o identitate distinctă în opoziție cu Orientul, un spațiu necunoscut și îndepărtat. Astfel, orientalismul este, așa cum îl definește Edward Said, „un stil de gândire bazat pe distincția

ontologică și epistemologică între «Orient» și (de cele mai multe ori) «Occident» (Said 2018: 31). „Distincția ontologică” se referă la diferențele percepute în ceea ce privește natura ființei, cât și trăsăturile generale ale existenței între Orient și Occident. Vestul este adesea perceput ca locul în care știința și tehnologia prosperă, în care progresul este măsurat prin inovații. Modernitatea este o altă însușire a Occidentului, care se adaptează facil la noile condiții și are o înclinație pentru noutate. Cu toate acestea, superioritatea este trăsătura centrală a percepției occidentale asupra propriei sale civilizații. În timp ce Vestul se consideră civilizată și avansată, Orientul este de multe ori asociat cu partea irațională a lumii, în care spiritualitatea și superstițiile guvernează sufletele oamenilor. În plus, spațiul răsăritean este văzut ca fiind înapoiat, locul care are nevoie să fie civilizată și guvernat, un spațiu exotic, primitiv, unde primează sălbăticia.

Distincția epistemologică se referă la modurile diferite prin care cunoașterea este construită și înțeleasă în Occident și Orient. Vestul este privit ca deținătorul unui mod de cunoaștere „valid și adevărat”, bazat pe știință și rațiune. În schimb, Orientul este perceput ca fiind deținătorul unei cunoașteri alternative, adesea considerată a fi inferioară.

Pentru o mai bună înțelegere a acestei dinamici, este important să definim geografia imaginativă. Din punctul de vedere al lui Said, ea se referă la modul în care locurile și regiunile sunt percepute și reprezentate nu în baza realității lor obiecte, ci prin prisma fanteziilor, prejudecăților și ideologiilor culturale și politice. Conceptul este esențial în înțelegerea modului în care Occidentul construiește și interpretează imaginea Orientului. Geografia imaginativă creează o diviziune între „noi” (Occidentul) și „ei” (Orientul). Deseori, Vestul este reprezentat ca fiind un loc al ordinii, bunăstării și progresului, în care se respectă regulile impuse, fie ele politice sau religioase. În schimb, Orientul este un loc lipsit de scrupule, sălbatic, ce are nevoie să fie învățat și condus de o instanță exterioară.

Poemele sudice

A.S. Pușkin a fost cel mai cunoscut și îndrăgit scriitor rus. Susținător al ideilor liberale și un critic al autocrației, Pușkin și-a exprimat dezacordul față de regimul autocratic țarist în mai multe poezii din tinerețe, dintre care cea mai cunoscută este *Libertate* (1817), care reflectă dorința de libertate și schimbare socială. În aceste versuri, Pușkin condamnă tirania conducătorilor care se consideră deasupra legii și pledează în schimb pentru emanciparea individului și eliberarea de sub dominația politică. Prin urmare, poezia a fost interpretată de autorități drept un

act de nesupunere față de puterea imperială, ceea ce a atras nemulțumirea țarului Alexandru I, iar Pușkin a fost exilat în Basarabia, sudul Imperiului Rus, o zonă îndepărtată de Moscova și Sankt-Petersburg, centrele politice și culturale ale vremii.

Exilul în sudul Imperiului a reprezentat nu doar o pedeapsă, ci și o experiență care avea să influențeze profund creația sa literară. Între 1820 și 1824, Pușkin a călătorit prin diverse regiuni ale Rusiei, precum Basarabia, Caucazul, Odessa și Crimeea. Aceste zone erau caracterizate de o atmosferă exotică și peisaje spectaculoase, foarte diferite de cele ale Rusiei centrale. Locuri cu o cultură și tradiții distincte, ele i-au oferit lui Pușkin o sursă de inepuizabilă inspirație pentru creația sa literară. Fascinat de exotismul acestor spații, de diversitatea etnică și de conflictele dintre comunitățile locale și armata imperială rusă, Pușkin și-a transpus experiențele în ciclul de poeme, intitulat generic *Poemele sudice*. Printre acestea se numără și creația studiată în această lucrare, *Prizonierul din Caucaz*. Poemele explorează tensiunile dintre civilizația rusă și Orientul necunoscut, adesea prin intermediul unor personaje care reflectă conflictele culturale și personale. *Poemele Sudice* sunt impregnate de romantism, atât prin peisajele lor sălbatice și exotice, cât și prin personajele pasionale și frământate de dorințe și conflicte interioare. Astfel, exilul poetului a fost o perioadă de mare importanță creativă, în care experiențele personale s-au împletit cu interesele artistice și politice, dând naștere unor texte definitorii pentru romantismul rus.

Romantism și orientalism în *Prizonierul din Caucaz*

Poemul *Prizonierul din Caucaz*, publicat în 1822, ilustrează experiența unui ofițer rus capturat de caucazieni. Poemul începe cu descrierea tânărului ofițer, deziluzionat de viața din Rusia. El alege să părăsească lumea civilizată și să plece în Caucaz în căutarea libertății. Apoi, ofițerul este capturat de un trib caucazian și se simte rupt de viața pe care a trăit-o anterior, căutând să înțeleagă noua realitate în care se află. Fiind captiv, o fată localnică din trib se îndrăgostește de el. Fascinată de frumusețea tânărului, îi mărturisește sentimentele de iubire pe care le nutrește pentru el. Din păcate, ofițerul nu îi poate răspunde cu aceleași sentimente, iar tânăra se sacrifică pentru a-l elibera pe ofițerul captiv, astfel încheindu-se povestea lor. În final, prizonierul se întoarce la lumea civilizată din care provine.

Poemul se deschide cu o dedicație pe care autorul o adresează lui N.N. Raevski, în care compară muntele Beștu din Caucaz cu Parnasul:

La ceas de tristă-nsingurare,
Îngândurata mea cântare
Mi-a amintit de Caucaz
Ce, cu-nnoratul Beștu, sihastru maiestos,
Domnind cu-a lui cinci piscuri pe satele de jos,
Îmi fuse mie-un nou Parnas. (Pușkin 1957: 118)

În mitologia greacă, Parnasul este muntele sacru al poeziei și artelor, iar utilizarea acestui simbol sugerează că triburile caucaziene și cultura lor sunt o sursă de inspirație și un loc de refugiu artistic pentru poet. În același timp, comparația sugerează că Pușkin recunoaște valoarea culturală a Caucazului, o valoare care transcende simplul exotism, devenind un spațiu al spiritului și creativității. Asocierea dintre muntele Beștu și Parnas plasează Caucazul într-o sferă de idealizare romantică, simbolizând o sursă de inspirație pură și un loc al evadării din lumea civilizată a capitalei.

Ofițerul rus din *Prizonierul din Caucaz* este o întruchipare a eroului romantic byronian, deziluzionat de civilizația occidentală a capitalei, receptată ca un mediu al imposturii în care valorile morale autentice nu își pot găsi locul. Aflat în căutarea libertății și a unui sens mai profund al vieții, eroul evadează din mediul corupt cu speranța că spațiul exotic și primitiv al Caucazului îi va putea îndeplini năzuințele:

În lumea largă întâlnise
Și prețul vieții-amăgitoare;
Aflase la amici trădare
Și în iubiri, absurde vise;
Sătul că-i jertfă-ntâmplătoare
Deșertăciunii mult scârbite,
A dușmăniei ipocrite
Sau a bârfelii-n gura mare,
Fugind de lume, firii frate,
Lăsând al țării-mume hat,
Zbură pe-un plai îndepărtat,
Visând senina libertate. (Pușkin 1957: 122)

Însă firul narativ al poemului complică, în mod paradoxal, planurile eroului romantic: deși acesta caută libertatea în Caucazul neîngrădit de convențiile sociale și legile civilizației, este capturat de munteni și înlănțuit. Situația absurdă în care se găsește îl forțează pe erou să renunțe la idealul său și să manifeste o atitudine de dezamăgire existențială:

S-a mântuit... nădejzii, țel
Nici nu-i mai află-n lumea mare.
Și tu chiar, ultima-i visare,
Ești azi pierită pentru el.
E sclav! Pe-o piatră fruntea-nclină,
Cu-amurgul sumbru așteptând
S-apună-a vieții lui lumină,
Setos de umbra din mormânt. (Pușkin 1957: 122–123)

Experiența prizonieratului în mediul sălbatic în care spera să poată găsi înfăptuirea idealului libertății problematizează percepția lui asupra spațiului și a tribului de caucazieni.

Deziluzionat, eroul rămâne impasibil față de gesturile de iubire ale fetei cercheze care încearcă să-l readucă în simțiri:

Dar el, din tinereasca viață
Pierduse orișice dulceață;
Nici să răspundă nu putea,
Iubirii sincere, ce ea
Deschis i-o dăruia; sau poate,
De visul dragostei uitate,
Să-și amintească se temea. (Pușkin 1957: 125)

Nici atributele naturii maiestuoase nu sunt capabile să redeștepte vechiul entuziasm al căutărilor romantice:

Când, contopit cu surdul vuiet,
Vestea furtuna, lung, un tunet,
De câte ori, sus, peste sat
Stătea captivul, nemișcat! [...]
Dar sus pe munte, prizonierul,
El singur peste nori, cu cerul,
Așteaptă-a soarelui văpaie,
Că nu-l atinge nici furtună,
Nici trăsnet; și când el detună
Sub talpa lui, neputincios
L-ascultă, parcă, bucuros. (Pușkin 1957: 127)

Interesul romantic pentru culturile primitive se regăsește în poem în curiozitatea antropologică pe care ofițerul rus o manifestă față de cerchezi: „Lua seama rusul, mai ales,/La minunatul neam cherches./Vrea seama de munteni să-și deie:/De crezuri, datini, obicei” (Pușkin 1957: 127). În ciuda statutului său de prizonier, ofițerul îi privește pe cerchezi de pe poziția privilegiată a omului civilizat. După

cum afirmă Susan Layton, „etichetat drept «european» în raport cu caucazienii, captivul lui Pușkin din «lumea bună» reprezenta iluminismul înțeles ca o realizare occidentală la care clasele superioare ale societății ruse din secolul al XIX-lea căutau să participe” (Layton 2005: 89). Descrierile localnicilor, redade din perspectiva prizonierului rus, abundă în detalii și dovedesc o atenție specifică discursului științific: de la aspectul exterior la gesturi, mișcări și comportament, toate sunt înregistrate cu minuțiozitate de privirea scrutătoare a eroului. Atributele cerchezilor sunt circumscrise sălbăticiei, fiind în consonanță cu cadrul sălbatic, autentic și inaccesibil, adesea comparat cu o lume pierdută, neatinsă de influența occidentală:

Privea atent, mult timp ades,
Văzând cum agerul cerches
Lățos la cușmă-n burcă neagră,
Prin munte sau prin stepa largă,
Pe-oblânc plecat, își ține-n scară
Picioarul încordat, vioi
Și-n goană cu sirepul zboară
Și-a se deprinde la război. (Pușkin 1957: 128)

Tot din sfera sălbăticiei fac parte și curajul și impetuozitatea cerchezilor, dotați cu arsenalul necesar pentru a se arunca în luptă:

Cerchezul poartă arme-o droaie
Cu care-i mândru și se-alintă:
El are zale, tolbă, flintă
Iar spada i-e amic fidel
Și-n muncă și-n răgaz cu el.
Nimic nu-i e prea greu, nicicând
Nu zdrăngăne; pe jos, călare,
El tot același aer are,
Ne-nduplecat și neînfrânt. (Pușkin 1957: 128)

Descrierea localnicilor continuă cu detalii care îi prezintă ca fiind primitivi cu călătorii rătăciți, pe care îi ospătează și cărora le oferă adăpost:

Voioasa gazdă sare-n dată,
Întâmpinând pe musafir
Și într-o cană parfumată
Îi dă-nviorător cihir.
Sub burcă-n sacla fumegoasă,
Drumețul va dormi tihnit,
Plecând în zori dintr-astă casă
Ce-atât de bine l-a primit. (Pușkin 1957: 131)

Ospitalitatea contrastează puternic cu firea lor extatică, ce-i face dornici de jocuri în care își dau frâu liber instinctelor violente:

Ades lucesc cumplite spade
 Și-n nebunescul chef voios,
 Rostogolit vedeai pe jos
 Și câte-un cap de sclav cum cade,
 Ce-i bucura grozav pe prunci. (Pușkin 1957: 132)

Reacția ofițerului la spectacolul sângeros la care fusese martor aduce o nouă lumină în relația dintre civilizație și sălbăticie. El nu condamnă manifestările violente ale cerchezilor, căci ele îi trezesc amintirea petrecerilor și duelurilor la care el însuși lua parte:

Fără să-i pese, în duel
 Sfidase-al armei plumb fierbinte
 Poate, pe gânduri dus, și el
 De-acele vremi și-aduce-aminte
 Când de amici înconjurat,
 Tot petrecea cu zarvă mare... (Pușkin 1957: 132)

După cum remarcă Susan Layton, atitudinea prizonierului față de violență fragilizează identitatea „civilizată”, întrucât instaurează un paralelism între „aspra simplitate” a jocurilor sângeroase ale cerchezilor și ritualul cultural al duelului din societatea rusă civilizată (Layton 2005: 95). Violența apropie cele două coduri culturale, al civilizației și al sălbăticiei. La fel cum violența duelului este justificată de institutele onoarei și curajului în societatea civilizată, atitudinea nepăsătoare a ofițerului este valorificată în ochii cerchezilor ca o dovadă de curaj, ceea ce îi face pe cei din urmă să se mândrească cu propria captură:

Cerchezii crunți, vădind mirare
 De-acest curaj nepăsător,
 Lui, anii tineri i-au scutit,
 Dar între ei vorbeau șoptit,
 Mândrindu-se cu prada lor. (Pușkin 1957: 133)

Tânăra cercheză este o figură eminamente romantică. Epitetele folosite în descrierea ei aparțin câmpului semantic al focului iubirii și pasiunii: „Privirea ta curată, arde/De bucurie și iubire”; „Arzând de dor și voluptate/Uitai de tot ce-i pe pământ” (Pușkin 1957: 133); „Tu să mă uiți! De-amorul tău/Înflăcărat, eu demn nu sunt”; „Frum’sețea, dulcile-ți priviri/Și-aș tău aprins, copilăresc/Sărut, și

vorbele-ți fierbinți” (Pușkin 1957: 135). Iubirea pasională a fetei este în acord cu idealul libertății, în numele căruia ea refuză orice compromis:

Știu soarta care-mi stă la pândă:
Și tatăl și-un crud frate-al meu
Ar vrea pe aur să mă vândă
Unui bărbat ce nu-l plac eu,
Dintr-un aul străin de noi;
Vreau să-i înduplec pe-amândoi,
De nu – pumnalul sau otravă. (Pușkin 1957: 134)

Ardoarea sentimentelor fetei contrastează cu „răceala tristei firi” a ofițerului, care nu este capabil să răspundă iubirii tinerei cercheze. Ofițerul nu este doar prizonierul tribului, ci și al propriilor sale dezamăgiri, care nu-i permit să se rupă de trecut. Spre deosebire de firea extatică a fetei, care trăiește cu intensitate fiecare clipă, ofițerul este cufundat pe tot parcursul poemului în propriile amintiri și gânduri. Cele două personaje reprezintă, în chip simbolic, antiteza stereotipă dintre Orientul sălbatic, pasional și fermecător (adesea feminizat) și Occidentul civilizată, rece și reflexiv. Profitând de absența războinicilor tribului, plecați la luptă, fata alege să-l elibereze pe prizonier, chiar cu prețul vieții, gest ce semnifică puritatea sentimentelor pentru persoana iubită. Sinuciderea tinerei desemnează fidelitatea acesteia pentru idealul libertății.

Relația eșuată a prizonierului cu tânăra cercheză reliefează dinamica interacțiunilor dintre cele două culturi. Pentru ofițerul rus, fata rămâne un simbol al frumuseții exotice și al primitivismului oriental, dar, în ciuda acestei fascinații, conexiunea dintre cei doi este imposibilă din cauza indisponibilității eroului de a forma o legătură autentică. Tot la nivel simbolic, întoarcerea ofițerului în armata rusă și moartea asumată a fetei evidențiază raportul de putere dintre cele două spații culturale: Imperiul Rus, reprezentant (cel puțin la nivel declarativ) al civilizației occidentale, își va manifesta dominația asupra Caucazului, ipostază a Orientului primitiv, dar fascinant.

În epilogul poemului, vocea auctorială readuce atenția asupra muzei artistice care, fascinată de frumusețea sălbatică și traiul simplu al locuitorilor de la hotarele Asiei, se înfățișează poetului cu „o crudă floare” smulsă „pentru-a ei cunună de prin Caucaz” și în veștmintele „bătăioaselor ginte” (Pușkin 1957: 146). Însă ea se află acum într-un spațiu pustiu, dovadă a efectelor devastatoare ale războiului asupra populației din Caucaz. Muza poetului rămâne păstrătoarea culturii orientale a Caucazului:

Pe lângă părăsite sate,
Prin stânci, stingheră pribegea
Iar când fecioare-nsingurate
Cântau vreun cântec ce-i plăcea,
Ea cu urechea mai trăgea. (Pușkin 1957: 146)

Mai departe, epilogul redă, în tradiția odei din secolul al XVIII-lea, faptele glorioase ale armatei imperiale care își afirmă dominația asupra Caucazului: „Peste Caucazul cel rebel,/Din înălțimi dădu năvală/Acvila noastră bicefală” (Pușkin 1957: 147). Poetul subliniază, printr-o enumerație sugestivă, ineficiența calităților de care dau dovadă războinicii cerchezi în fața puterii imperiale a armatei ruse:

Mândrii Caucazului feciori,
Luptând cumplit, pierit-ați voi!
Salvare tot nu v-a adus
Nici sângele vărsat de noi,
Nici scut, nici zale fermecate,
Nici munți și-ai voștri cai-eroi,
Nici asprul dor de libertate! (Pușkin 1957: 148)

Deși Pușkin explorează în poem fascinația romantică față de Orientul exotic și misterios, epilogul dezvăluie relațiile de putere ascunse în această atracție a civilizației occidentale față de spațiul și cultura Orientului.

Concluzii

În poemul *Prizonierul din Caucaz*, Pușkin investighează tema libertății într-un scenariu bazat pe antiteza dintre civilizație și natură (sălbăticie), reprezentativ pentru ideologia romantică: eroul acaparat de spleen nu mai poate suporta falsitatea și îngrădirile impuse de normele sociale și pornește în căutarea unei libertăți ideale, pe care crede că o va putea găsi în sânul naturii sălbatice a Caucazului. Percepția romantică a Orientului a luat naștere din înzestrarea acestui spațiu cu o serie de atribute specifice unei geografii imaginare, care l-a transformat într-un tărâm misterios al frumuseții și libertății, al senzualității și energiei vitale. Contrar așteptărilor sale, ofițerul rus este luat prizonier de tribul de cerchezi, fiind nevoit să trăiască experiența orientală într-o situație existențială opusă celei visate de el inițial. Acest artificiu artistic la care recurge Pușkin are rolul de a reevalua critic stereotipul romantic al libertății accesibile individului prin fuga

din societate și întoarcerea în sânul unei naturi nealterate de influența corupătoare a civilizației. Interacțiunea cu Orientul și tradițiile sale îi demonstrează eroului că nici în sălbăticia tribului de cerchezi nu există libertate: fata care se îndrăgostește de ofițer alege să se sinucidă în loc să se supună cerinței impuse de tatăl și fratele acesteia de a se căsători cu un bărbat ales de ei, dar pe care ea nu îl iubea. În finalul poemului, fata îl eliberează pe ofițer și acesta se întoarce în armata rusă, semn că experiența unui dialog cultural autentic a eșuat. În epilogul poemului, Pușkin revine la o viziune iluministă, specifică odei din secolul al XVIII-lea, care glorifică supremația civilizației și a imperiului asupra naturii și sălbăticiiei. Astfel, reprezentările Orientului în poemul *Prizonierul din Caucaz* au rolul de a accentua, pe de o parte, identitatea europeană, occidentală a culturii ruse și, pe de altă parte, dominația Imperiului Rus asupra Caucazului.

BIBLIOGRAFIE

- Layton, Susan, 2005, *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pușkin, A.S., 1957, „Prizonierul din Caucaz”, traducere de Miron Radu Paraschivescu, în *Poeme*, București: Cartea Rusă, 117–149.
- Rousseau, Jean Jacques, 1958, *Discurs asupra originii și fundamentelor inegalității dintre oameni*, București: Editura Științifică.
- Said, Edward W., 2018, *Orientalism: concepții occidentale despre Orient*, traducere de Doina Lică și Ana Andreescu, București: Art.
- Tudor, Ciprian, 2016, „Ghiaurul, nobilul sălbatic, țiganul, între Byron, Rousseau și Pușkin: antropologia iluministă și prefața la un stereotip”, *Archaeus. Studies in the History of Religions*, vol. XX, 353–407. Disponibil online: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=458771> (Accesat: 15 septembrie 2024).

ANA BULIBAȘ (BOTEZ)
Universitatea din București
Anul III, Filologie rusă-română
DOI: 10.62229/slv14/6

OBLOMOV DE IVAN GONCEAROV: O ANALIZĂ CRITICĂ A UNUI POSIBIL BILDUNGSROMAN

OBLOMOV BY IVAN GONCHAROV: A CRITICAL ANALYSIS OF A POSSIBLE BILDUNGSROMAN

Abstract. The novel *Oblomov* by Ivan Goncharov, published at a time when literature was concerned with the education and formation of the individual, challenges the conventional form of the bildungsroman by focusing on a character who appears to be static and does not develop in accordance with the typical trajectory of a coming-of-age narrative. In order to comprehend the rationale behind the inactivity of the eponymous character, as well as the phenomenon observed in Russian society and generically referred to as “Oblomovism”, we will analyze how the perception of time and space influences the formation of Oblomov’s personality and differentiates him from his active and lively friend Stolz. The antithesis between the two characters represents a fundamental aspect of the novel, underscoring the contrast between two distinct mentalities shaped by opposing perceptions of time and space. Despite its deviations from the conventional structure of a “Bildungsroman”, the novel *Oblomov* incorporates sufficient elements of the genre to be regarded as an unconventional iteration of this literary type, particularly in its portrayal of the protagonist’s unique relationship with time and space.

Keywords: Bildungsroman; Oblomov; Oblomovism; time; space

Introducere

Romanul *Oblomov* (1859) de Ivan Goncharov este una dintre creațiile literare semnificative ale realismului rus din secolul al XIX-lea, apărut în perioada în care o temă de interes a literaturii universale era educarea și formarea individului, în vederea integrării lui sociale. Deși *Oblomov* nu urmează structura clasică a unui bildungsroman, el conține suficiente trăsături ale genului pentru a fi considerat o variantă atipică a acestuia. Astfel, *Oblomov* depășește tiparele clasice ale unui roman de formare și prezintă doi prieteni din copilărie, Ilia Ilici Oblomov și Andrei Stolz, ale căror viziuni, percepții și comportamente se află în opoziție,

îndreptând atenția către personajul eponim aparent static, care nu evoluează conform standardelor unui bildungsroman. Timpul și spațiul joacă un rol crucial în definirea caracteristicilor acestui tip de roman, deoarece ele oferă contextul necesar pentru a urmări dezvoltarea și maturizarea personajului principal, influențând modul în care acesta interacționează cu lumea din jur și își formează identitatea.

Pornind de la ideile enunțate, în prezenta lucrare vom analiza modul în care reprezentarea specifică a timpului și spațiului reflectă incapacitatea lui Oblomov de a evolua în conformitate cu cerințele societății și în tradiția unui roman de formare clasic.

Bildungsroman și oblomovism: evoluția și inerția

Bildungsromanul, apărut ca specie literară distinctă în Germania la sfârșitul secolului al XVIII-lea, urmărește evoluția psihologică și socială a unui personaj, din copilărie până la maturitate. Cele două romane ale lui Johann Wolfgang von Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1795) și *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister* (1821), sunt reprezentative pentru această specie, care întruchipează „modelul goetheean al creșterii organice: cumulativă, graduală, totală. Cu origini în tradiția idealismului, ce cultivă credința în perfectibilitatea umană și în progresul istoric, o astfel de înțelegere a creșterii umane presupune posibilitatea dezvoltării și desăvârșirii indivizilor, precum și integrarea lor socială” (Hirsch, Langland 1983: 5, apud Sava 2020: 6). Astfel, evoluția personajelor se datorează influenței mediului și necesității de a se ralia la valorile și cerințele acestuia pentru a fi integrați.

Călătoria este un element-cheie într-un bildungsroman, având un rol inițiativ și de formare. Prin renunțarea la confort în favoarea aventurilor și provocărilor unui drum sinuos, personajul se maturizează, își asumă un alt statut social, acceptă realitatea și devine o parte a lumii pe care înainte o considera ostilă și inadecvată idealurilor sale. Probele prin care este nevoit să treacă, îl conduc spre o transformare a viziunii sale asupra realității ce îl înconjoară și determină, în final, reconcilierea cu societatea din care face parte.

Spre deosebire de personajele din romanele de formare, Oblomov este prins într-o stare de apatie și inactivitate din care se simte incapabil să iasă. Societatea materialistă și pragmatică în care eroul lui Goncharov nu își găsește locul, nu reușește să-l convingă să adopte stilul de viață activ, dar lipsit de umanitate, al celor din jur. Inclusiv motivul călătoriei apare răsturnat în *Oblomov*. În acest sens, cercetătoarea L.A. Sapcenko îl prezintă pe protagonist ca pe „un om care nu a

mai plecat: nu a întreprins cu prietenul său călătoria prin Europa, nu a plecat la tratament într-o stațiune balneară, nu a ajuns în Oblomovka, nu și-a ținut promisiunea de a veni la Paris. Astfel, nucleul ideatic al romanului este reprezentat de o „anti-călătorie” (Sapcenco 2018: 92). Atitudinea de apatie, lenea și lipsa oricărei inițiative ajung să fie numite „oblomovism” (*oblomovșcina*) de către Stolz, termen care a intrat ulterior în uz pentru a desemna un fenomen similar, observat în societatea rusă din secolul al XIX-lea, referitor la o formă de rezistență pasivă la presiunile societății materialiste și pragmatice, un refuz de a adopta un stil de viață activ. În acest sens, romanul lui Goncearov abordează subtil o problemă specifică epocii respective: intelectualitatea și atitudinea ei socială și existențială din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Camelia Dinu sintetizează trăsăturile și stereotipurile acestei categorii:

Opoziția față de putere (oricare ar fi fost aceasta), desconsiderația față de stat și față de instituțiile acestuia, afirmarea contrastului material-spiritual, promovarea unei aristocrații a spiritului, detașarea de lipsurile vieții cotidiene și de orice tendință de acumulare materială, convingerile idealiste, lipsa pragmatismului. [...]. Toate aceste caracteristici au fost transpuse elocvent în literatură, în ipostaza unor personaje celebre din creațiile lui Goncearov, Cehov etc. (Dinu 2011: 30)

O diferență majoră între bildungsroman și romanul lui Goncearov o constituie raportarea naratorului la evenimente și mai ales la comportamentul personajelor, funcția pedagogică fiind una dintre cele mai importante într-un roman de formare. Goncearov folosește o tehnică narativă prin care nu își exprimă direct atitudinea față de personaje, lăsând la latitudinea cititorului modul în care acesta percepe tipologiile umane prezentate în roman. Cu alte cuvinte, Goncearov utilizează descrieri detaliate și dialoguri pentru a contura personalitățile personajelor, fără a interveni, prin intermediul naratorului, cu judecăți explicite. Polemica privind posibilitatea interpretării multiple a caracterului personajului eponim a început cu două articole apărute în anul publicării romanului (1859), care prezentau opinii diametral opuse, fiecare axată pe o anumită latură a psihologiei umane. Criticul Nikolai Dobroliubov, în articolul „Что такое обломовщина?” („Ce este oblomovismul?”) se concentrează asupra fenomenului social cauzat de iobăgie și de stagnarea produsă de aceasta. Încadrarea lui Oblomov într-o „tipologie națională străveche” face ca latura personală și calitățile sale să treacă neobservate (Dobroliubov 1991: 41). În schimb, Aleksandr Drujinin, în articolul „Обломов. Роман И.А. Гончарова” („Oblomov. Romanul lui I.A. Goncearov”), reliefează personalitatea și profilul psihologic al personajului principal, pe care „e imposibil să-l cunoști [...] și să nu-l îndrăgești”, plasând în prim-plan omul Oblomov, și nu un tipar social (Drujinin 1991: 112).

Din punctul nostru de vedere, o abordare unilaterală, concentrată doar pe critica socială sau pe elogierea calităților personale, împiedică o evaluare obiectivă a calităților și defectelor personajului principal, care nu poate fi încadrat strict în categoria personajelor pozitive sau negative. Criticul Vladimir Brajuc propune o înțelegere mai profundă și mai nuanțată a personajului Oblomov și a temelor centrale ale romanului. El sugerează că drama umană a lui Oblomov este determinată de câteva aspecte fundamentale – poziția socială și educația; căutarea morală și filosofică: „drama umană, pe de o parte, este determinată de poziția socială a eroului, educația sa și comportamentul de moșier, iar pe de altă parte, de căutarea morală și filosofică a lui Oblomov a răspunsului la întrebările eterne despre sensul existenței” (Brajuc 2014: 5).

Antiteza dintre Oblomov și prietenul său din copilărie definește structura romanului, după cum afirmă istoricul literar Mihail Otradin, fiind o opoziție între două tipuri de existență: unul bazat pe „ciclicitate”, „repetitivitatea evenimentelor” și „imobilitate”, iar celălalt pe „mișcare direcționată”, „ireversibilă” și „schimbare” (Otradin 1994: 97). Astfel, antiteza dintre cele două tipuri devine un element-cheie în roman, iar percepția diferită a timpului și spațiului constituie fundamentul personalității și comportamentului celor două personaje.

Timpul și spațiul – elemente cheie în definirea bildungsromanului

Din punctul nostru de vedere, timpul și spațiul joacă un rol crucial în definirea caracteristicilor unui bildungsroman. Ele oferă contextul necesar pentru a urmări dezvoltarea și maturizarea personajului principal, influențând modul în care acesta interacționează cu lumea din jur. Pe de o parte, timpul permite urmărirea schimbărilor și experiențelor care contribuie la formarea identității personajului. Pe de altă parte, spațiul în care se desfășoară acțiunea oferă un context social și cultural care influențează dezvoltarea personajului. Modul în care personajul interacționează cu timpul și spațiul poate reflecta schimbările lui interioare. Din aceste motive, analiza semnificațiilor categoriei timpului și spațiului în romanul *Oblomov* oferă oportunitatea de a intra în universul personajelor și de a construi o imagine cât mai clară a mentalităților prezente în societatea rusă a acelei perioade, aflată în fața alegerii de a păstra tradițiile și modelul de viață tradițional sau de a se îndrepta către modelul occidental, precum și de a înțelege motivele și argumentele care stau în spatele inactivității lui Oblomov și a fenomenului observat în societatea rusă și denumit generic „oblomovism”.

Percepția asupra timpului și spațiului (care face imposibilă evoluția protagonistului lui Goncearov după regulile unui bildungsroman) a fost interiorizată de Oblomov încă din anii copilăriei, descrise în capitolul „Visul lui Oblomov”. Publicat în 1849, cu zece ani înaintea romanului, capitolul reprezintă o rememorare a trecutului, petrecută, în varianta finală a operei, în vis, și oferă răspunsul la întrebarea retorică din monologul interior al lui Oblomov: „De ce-oi fi eu... așa?” (Goncearov 1995: 121). De la început, în vis, spațiul este împărțit între Oblomovka, „colțisor binecuvântat al pământului” (Goncearov 1995: 122), și lumea nemărginită de dincolo – ostilă, neprietenoasă și plină de pericole. În contrast cu spațiul închis, „colțisorul pașnic în care s-a pomenit deodată eroul nostru” (Goncearov 1995: 123), marea nemărginită și munții înalți, „privești mărețe și sălbatice” (Goncearov 1995: 122), inspirau tristețe, teamă și neîncredere, făcându-l pe om să se gândească la condiția sa umilă.

După cum afirmă Olga Pustovoitova, Oblomovka reprezintă „casa, un loc paradiziac în care îți dorești să rămâi veșnic, fără griji și probleme”, iar „tot ce se află în afara moșiei [...] pune în pericol viața tihnită și rutina cotidiană a eroului principal” (Pustovoitova 2017: 126). Pentru Oblomov, casa lui din copilărie constituia leagănul primitor, confortabil și protector pe care n-ar fi vrut să-l părăsească nici în viața de adult, iar visul în care apare Oblomovka este dovada faptului că, „pentru a resimți, străbătând întreg statutul vârstei noastre, atașamentul față de casa natală, visul este mai puternic decât gândurile” (Bachelard 2003: 47). Astfel, cu ajutorul reprezentării onirice, și nu doar sub forma unei amintiri a locului natal, Goncearov demonstrează atașamentul profund față de valorile, reprezentările și viziunea locuitorilor din Oblomovka.

Așadar, reprezentarea sacră a spațiului familiar, în afara căruia lumea este sălbatică, periculoasă și plină de pericole, se regăsește în conștiința lui Oblomov și a locuitorilor din Oblomovka care „auziseră că mai sunt orașe ca Moscova și Petersburg, că dincolo de Petersburg locuiesc franțujii sau nemții, iar mai încolo începea pentru ei, ca și pentru cei din antichitate, o lume care se pierdea în negură, țări necunoscute unde trăiau niște monștri, oameni cu două capete și uriași” (Goncearov 1995: 128,129). Percepția arhaică asupra spațiului străin ca fiind primejdios, asimilată de Oblomov, îl determină să caute și în viața de adult să se izoleze de lumea înconjurătoare și să-și creeze propriul univers miniatural, echivalent cu Oblomovka, în locuința sa din strada Gorohovaia, pe care nu dorește să o părăsească. De asemenea, inspirat de viața liniștită într-un cadru familial, lipsită de responsabilități și provocări, pe care o avea în copilărie, Oblomov „își închipuise că funcționarii unei instituții alcătuiesc o familie unită, strâns legată, preocupată neconținut de liniștea și plăcerea fiecăruia, că venirea la

serviciu nu era nicidecum o obligație de care trebuia să se țină zilnic seamă” (Goncearov 1995: 68). Incongruența între realitate și idealul însușit în copilărie l-a determinat să renunțe la serviciu și să se retragă în spațiul său, care îi conferă sentimentul de siguranță și liniște. Camera lui Oblomov de pe strada Gorohovaia, unde totul e acoperit de praf și păianjeni, devine astfel locul neatins și protejat de viața de afară. Aici protagonistul se refugiază de lumea înconjurătoare într-un halat oriental, petrecându-și zilele într-o stare de somnolență, pe o canapea. Vizitatorii sunt ținuți la distanță, iar orice încercare de a-l scoate pe amfitrion din casă, întreprinsă de musafiri, eșuează. O astfel de atitudine pasivă nu putea fi considerată dezirabilă în ochii societății, care se aștepta la o participare activă și la o contribuție din partea cetățenilor.

În schimb, în copilăria lui Stolz, prietenul lui Oblomov, spațiul nu este delimitat de un imaginar aproape mitic, specific locuitorilor din Oblomovka, sau de protecția excesivă a părinților, ca în cazul lui Oblomov. Tatăl îi oferă lui Stolz libertatea și încrederea necesare unui copil, pentru a se familiariza cu viața din afara căminului părintesc, pregătindu-l pentru viața de adult: „La vârsta de patrusprezece-cincisprezece ani, băiatul se ducea deseori la oraș singur, în brișcă sau călare, cu geanta la oblâncul șei, cu diferite însărcinări din partea tatălui său. Nu se întâmpla niciodată să uite sau să încurce ceva, să scape ceva din vedere sau să facă vreo greșală” (Goncearov 1995: 191). Astfel, ajuns la maturitate, Stolz „nu se pierdea niciodată în împrejurări noi, grele și complicate” (Goncearov 1995: 204), nu era înfricoșat de necunoscut și călătorea mult pentru a-și atinge obiectivele, iar distanța sau necesitatea schimbării nu reprezentau un obstacol în calea sa.

Diferența dintre Oblomov și Stolz continuă și în planul reprezentării timpului. Timpul în Oblomovka este ciclic, iar „crugul anului își împlinește acolo netulburat rostul” (Goncearov 1995: 124). Viața din ținut „se desfășura ca o pânză necurmată, neschimbată, care pe nesimțite se destrăma la marginea mormântului” (Goncearov 1995: 153), fiind animată doar de „săvârșirea vreunui ritual, masă ori ceremonie, iar apoi – după ce botezau, cununau sau înmormântau pe cineva – îl uitau cu desăvârșire, pe el cu soarta lui cu tot, și se cufundau în apatia lor obișnuită” (Goncearov 1995: 152). Specific memoriei care „nu înregistrează durata concretă” (Bachelard 2003: 41), în visul lui Oblomov timpul nu este precizat exact și trecerea lui se contorizează doar prin bățile ceasornicului, subliniindu-se astfel irelevanța timpului istoric. Drept urmare, locuitorii din Oblomovka își petreceau viața într-o liniște netulburată de nicio schimbare venită din afară, fără aspirații, dorință de schimbare și cunoaștere: „Spre ce țeluri să năzuiască? N-aveau nevoie de nimic: viața curgea pe lângă ei ca o apă lină; nu le rămânea decât să stea pe malul acestei ape și să privească mersul și cotiturile ei firești, de neînălțurat, care

se înfățișau pe rând înaintea lor” (Gonțearov 1995: 151). Astfel, în viața de adult, îl observăm pe Oblomov convins că acesta este cursul normal al vieții și secretul fericirii autentice, ceea ce reiese din întrebarea adresată lui Stolz: „Dar scopul final al alergăturii voastre, al jocului pasiunilor, al războaielor, al comerțului și al politicii nu este el oare o continuă căutare de pace, o năzuință spre idealul acesta al paradisului pierdut?” (Gonțearov 1995: 225).

Pentru Stolz, însă, timpul este linear și ireversibil. Fiind copil, primea sarcini ferme de la părinți, de care trebuia să se achite: „Să-mi vii cu traducerea făcută, chiar două capitole în loc de unul, iar pentru maică-ta să înveți pe de rost rolul din comedia franceză pe care ți l-a dat” (Gonțearov 1995: 191). Astfel, în viziunea lui Stolz, ajuns la maturitate, orice moment din viață conta și trebuia valorificat, „păstrând clipa de clipă un control neadormit asupra timpului” (Gonțearov 1995: 201). În concepția sa, urmărirea unui scop constituia esența existenței umane: „Prețuia mai presus de toate stăruința în urmărirea unui scop; în ochii lui aceasta era o dovadă a voinței și se simțea totdeauna plin de respect pentru oamenii înzestrați cu această calitate, oricât de puțin însemnat le-ar fi fost țelul” și „el însuși urmărea fără șovăială țelul ales, călcând cu îndrăzneală peste toate piedicile” (Gonțearov 1995: 204).

Stolz face numeroase încercări de a schimba mentalitatea lui Oblomov. Totuși, structura ciclică a romanului confirmă inutilitatea eforturilor lui: acțiunea începe primăvara, când Oblomov este vizitat de Stolz și forțat să se trezească din starea de letargie în care se afla. Vara Oblomov trăiește povestea de iubire cu Olga și întreprinde cele mai mari schimbări în viața lui: se mută lângă aceasta, citește, renunță la halat, trimite o scrisoare ispravnicului în încercarea de a răspunde așteptărilor iubitei sale. Însă toate aceste schimbări se dovedesc a fi epuizante pentru Oblomov. Responsabilitățile ce îl așteaptă în urma declarării publice a logodnei, eticheta de mire și aspirațiile continue ale Olgăi de a-l modela după normele societății active îl fac să renunțe și să se retragă toamna în cartierul Vîborg, la casa Agafiei, care urmează să devină soția lui. Aici, liniștea și grija Agafiei îl transpun în realitatea din Oblomovka: „Își privea viața lui de acum ca un fel de prelungire a celei de la Oblomovka, numai cu altă culoare locală, în parte, poate, și din pricina timpului. Și aici, ca și la Oblomovka, izbutise să scape tot atât de ușor de cerințele vieții și să-și asigure o tihnă netulburată” (Gonțearov 1995: 605). Iarna îl găsește pe Oblomov în același loc, resemnat și împăcat: „Cercetând îndeaproape traiul său, cugetând asupra lui și deprinzându-se tot mai mult cu el, hotărî în cele din urmă că n-are încotro să mai plece, n-are nimic de căutat, că idealul vieții sale s-a realizat” (Gonțearov 1995: 604–605).

Când Stolz face o ultimă încercare de a interveni în viața prietenului său, Oblomov îi răspunde cu resemnare, subliniind inevitabilitatea stării sale și refuzul de a se schimba: „M-am rupt pentru totdeauna de lumea în care vrei să mă duci; nu poți să mai lipești la loc două jumătăți rupte. M-am legat de această groapă cu partea cea mai slabă a ființei mele. Dacă încerci să mă smulgi de aici, mor la sigur” (Goncearov 1995: 616). Adevăratul sens al vieții lui Oblomov nu constă în efortul (zadarnic) de a ține pasul cu lumea, de a-l imita pe Stolz în contemporaneitatea sa, ci de a evita conștientizarea trecerii timpului și de a rămâne neatins de acesta. Oblomov trăiește într-un timp autonom, iar monotonia și repetitivitatea ciclică din viața sa îl fac să nu simtă trecerea timpului. Însă, „veșnica liniște” și „veșnica odihnă” spre care tinde sufletul său, „au oprit treptat în loc mașina vieții” (Goncearov 1995: 620), demonstrând astfel incompatibilitatea percepției sale asupra timpului și spațiului cu viața reală.

Oblomov „își găsea liniștea sufletească numai în colțișorul său uitat, străin de zburcium, străin de luptă și de viață” (Goncearov 1995: 605), iar casa Agafiei devine un refugiu în care protagonistul se simte în siguranță, protejat de toate peripețiile vieții tumultuoase din exterior și îngrijit cu multă iubire de cei din jurul său, la fel cum se întâmpla în Oblomovka. Astfel, pentru Oblomov, trecutul și prezentul se contopesc în casa Agafiei, făcându-l să viseze „că a ajuns la acel pământ al făgăduinței unde curg râuri de miere și de lapte, unde lumea mănâncă o pâine nemuncită și umblă îmbrăcată în aur și argint” (Goncearov 1995: 613). După cum remarcă criticul Charles Moser, „în centrul oblomovismului său se află visarea la paradis” și „chiar dacă îl face să fie nepotrivit și irelevant în ceea ce privește realitatea, această visare transcende timpul și istoria” (Moser 2008: 291). Lenea și lipsa de acțiune capătă astfel o conotație pozitivă, fiind asociate cu un spirit visător, străin de agitația din jur, pe care o consideră deșertăciune.

Idealul vieții lui Oblomov este strâns legat de percepția sa asupra timpului ca fiind ciclic și de ideea că spațiul, pentru a fi sigur și a oferi pacea și liniștea necesare unei vieți paradiziace, trebuie să fie închis, restrâns, delimitat de lumea sălbatică din jur. O astfel de percepție îl conduce spre escapism, iar societatea cu normele și regulile ei devine un element superfluu în tabloul existenței sale. Visul reprezintă singurul refugiu unde Oblomov găsește fericirea și poate să construiască o lume idilică fără niciun efort. În timp, amintirea planurilor și aspirațiilor sale din tinerețe s-a estompat, lăsând loc resemnării și acceptării confortului modest, pe care i-l oferă căsnicia cu Agafia. Privită din altă perspectivă, viața din casa Agafiei poate reprezenta, chiar dacă la o scară mai mică, împlinirea visului lui Oblomov de a avea casă, soție, copil și de a fi înconjurat de căldura și grija celor din jur, fără să i se pretindă ceva și fără a fi tulburat de viața din afara căminului.

Imuabilitatea, liniștea, stabilitatea, lipsa haosului și agitației reprezintă trăsăturile vieții râvnite de Oblomov, sinonime cu veșnicia. O astfel de abordare reduce dramatismul destinului eroului care, prin calitățile sale umane, reușește să atragă simpatia. Multiperspectivismul imaginii lui Oblomov, creată cu multă atenție de Gonțarov, reprezintă motivul apariției polemicilor și interpretărilor contradictorii, dar și cheia nemuririi acestui personaj emblematic în literatura rusă.

Concluzii

Viziunea asupra timpului și spațiului a celor două personaje analizate din romanul *Oblomov* reflectă diferențele de atitudine, comportament și percepție față de lumea exterioară, fără a legitima vreuna dintre mentalități. Spațiul amplu în care activează Stolz începând din copilărie, precum și percepția lineară asupra timpului îi influențează personalitatea și comportamentul, plasându-l în categoria oamenilor de acțiune, pregătiți să înfrunte încercările vieții și să se adapteze ușor la schimbări. Pe de altă parte, spațiul limitat, închis și ferit de ochii lumii, în combinație cu reprezentarea ciclică a timpului – în care viața își urmează cursul, iar omul este doar un spectator – îl transformă pe Oblomov în captivul propriilor visuri, împiedicând evoluția, procesul de formare și ulterior integrarea lui în societate.

Așadar, romanul *Oblomov* ar putea fi considerat un bildungsroman din câteva motive, chiar dacă nu urmează structura clasică a acestui gen: explorarea dezvoltării personajului, relația lui Oblomov cu Stolz (prietenia celor doi servește, în ambele cazuri, ca un catalizator pentru reflecția asupra propriei vieți și a potențialului fiecăruia), critica socială (romanul oferă o critică a societății ruse din secolul al XIX-lea), tema autodescoveririi (chiar dacă Oblomov nu ajunge la o maturizare completă, romanul explorează problematica autodescoveririi). Toate aceste elemente sugerează că *Oblomov* este o variantă atipică a unui bildungsroman, iar relația celor doi protagoniști cu timpul și spațiul permite o explorare detaliată a procesului lor de maturizare.

BIBLIOGRAFIE

Bachelard, Gaston, 2003, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, Pitești: Editura Paralela 45.

- Brajuc, Vladimir, 2014, *Образно-символическая система романа И.А. Гончарова „Обломов”*, Iași: Editura PIM.
- Dinu, Camelia, 2011, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, București: Editura Universității din București.
- Dobroliubov, N.A., 1991, „Что такое обломовщина?”, în M.V. Otradin, *Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике*, Leningrad: LGU, 34–68.
- Drujinin, A.V., 1991, „Обломов. Роман И.А. Гончарова”, în M.V. Otradin, *Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике*, Leningrad: LGU, 106–125.
- Goncearov, I.A., 1995, *Oblomov*, traducere de Ștefania Velisar Teodoreanu și Tatiana Berindei, București: RAO.
- Moser, Charles (ed.), 2008, *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Otradin, M.V., 1994, *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*, Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo Universiteta. Disponibil online: <https://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/otr/otr-001-.htm> (Accesat: 07 septembrie 2024).
- Pustovoitova, O. V., 2017, „Художественная повседневность прозы И.А. Бунина рубежа веков в контексте концепций бытового и обыденного в творчестве Л.Н. Андреева и И.А. Гончарова”, *Gumanitarno-pedagogicheskie issledovaniia*, vol. 1, nr. 1, 123–128. Disponibil online: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-povsednevnost-prozy-i-a-bunina-rubezha-vekov-v-kontekste-kontsepsiy-bytovogo-i-obydenного-v-tvorchestve-l-n-andreeva-i-i-a> (Accesat: 15 octombrie 2024).
- Sapcenko, L.A., 2018, „«Путешествие вокруг его комнаты»: жанровое своеобразие романа И.А. Гончарова «Обломов»”, *Ученіе zapiski Kazanskogo universiteta. Seriiia gumanitarnіe nauki*, vol. 160, nr. 1, 91–101. Disponibil online: <https://cyberleninka.ru/article/n/puteshestvie-vokrug-ego-komnaty-zhanrovoe-svoeobrazie-romana-i-a-goncharova-oblomov> (Accesat: 12 octombrie 2024).
- Sava (Csatlos), Oana, 2020, *Romanele de formare în literatura română*, rezumat al tezei de doctorat, Târgu-Mureș: UMFST.

TRADUCERI

traducere de **SERGIU LOZINSCHI**
Universitatea din București
Anul I, Masteratul de Studii Hispanice
DOI: 10.62229/slv14/7

*DESPRE ILUZII ȘI ADEVĂR*¹ DE EVGHENI BARATÎNSKI²

Ce numim noi iluzie? Ce numim adevăr? Nu mă refer la adevăruri istorice, matematice sau morale; nu, am în vedere acele considerații efemere ale rațiunii, întemeiate pe niște păreri recunoscute de noi drept adevărate, pe seama cărora percepem, într-un fel sau altul, impresiile pe care le provoacă asupra noastră lucrurile care ne înconjoară. Mă întreb de ce numim unele impresii sau gânduri izvorâte din ele, adevărate, iar pe altele, false?

Dacă într-o seară minunată, privind soarele care apune, cu ultimele sale raze poleind cu aur dealurile verzi, îmbătat de pacea naturii somnolente, exclam într-o clipă de extaz: „Ce maiestuoasă și minunată e creația!”, nimănui nu-i va trece prin minte să ia drept iluzie sentimentul ce m-a făcut să mă exprim în felul acesta. Un copil aleargă după un fluture și, prinzându-l, exclamă: „Ce minunat e fluturele! Ce fericit sunt că l-am prins!”. Exclamăm aceasta îmbătați de sentimentul propriei superiorități: o vârstă fermecătoare! Un fluture constituie fericirea ta; dar va veni timpul când iluzia va dispărea.

De ce este o iluzie? Poate pentru că e ceva trecător? Dar ce nu e trecător pe lumea aceasta? Natura ca întreg nu există pentru un copil: pentru el există doar fluturele în ea; pe noi ne fascinează Natura, însă fluturele pentru noi nu mai există. Am câștigat oare mult din amăgire? Și cine ne-ar putea asigura că acum vedem mai limpede decât vedeam înainte?

¹ Traducerea eseului original, „O zabljudeniih i istine”, a fost făcută după ediția Baratînski, E.A., 1983, *Stihotvoreniiia. Proza. Pis'ma*, Moscova: Pravda, 155–159.

² Evgheni Abramovici Baratînski (1800-1844) a fost un poet romantic rus, cunoscut pentru elegiile și pentru tonalitatea filosofico-melancolică a scrierilor sale. Provenind dintr-o familie nobilă, Baratînski a fost contemporan și prieten cu Aleksandr Pușkin, care l-a considerat unul dintre cei mai buni poeți elegiaci ai Rusiei. Deși nu a fost popular în timpul vieții, Baratînski a fost redescoperit și pus în valoare de poeții simbolști ruși.

Tinerețea este numită vârsta orbirii și a iluziei. Bătrânețea samavolnică a socotit de cuviință să o numească astfel: Tinerilor, ne zice ea cicălitoare, pasiunile vă orbesc; visurile voastre înfrumusețează toate lucrurile, imaginația acoperă cu flori bezna gata să se caște sub pașii voștri. Dar veți ajunge la vârsta mea și veți vedea adevărul fără vâl.

Bunico, aș fi răspuns așa: învățăturile tale m-ar fi necăjit altădată, dar astăzi nu mai sunt dispus să mă supăr, iar pe tine te sfătuiesc să te descotorosești de cicăleala ursuză. Însă ascultă: ochii tăi slăbesc, iar tu vrei să vezi mai bine ca mine! Simțurile tale s-au tocit, iar tu vrei să simți mai bine ca mine! Cum așa? Doar pentru că anii care te-au lăsat fără vedere au aruncat un înveliș întunecat pe lucrurile din jurul tău, trebuie să cred că ele sunt într-adevăr învăluite în ceață! Pentru că imaginația ta a sărăcit, trebuie să consider fanteziste florile pe care le văd în lumina propriei mele imaginații! Nu mă pot îndoi de existența lor, pentru că le văd, și le văd pentru că am vederea bună. Tu ești lipsită și de ochi, și de simțuri; ia-le de la mine, draga mea, și vei simți toată superficialitatea concluziilor tale.

La vârsta ta, și eu gândeam ca tine, îmi răspunde bătrânică: experiența mi-a spulberat himerele, anii te lasă fără ochi, dar fac rațiunea mai ageră.

Nu știu ce înțelegi tu prin cuvântul „rațiune”! Mă gândesc că nu este altceva decât acel simț care, în urma noțiunilor dobândite prin impresii diferite, mă face să văd lucrurile în ordinea în care le văd în clipa de față. Pot eu, oare, să le văd altfel? Pot eu, oare, să mă separ de pasiunile și visurile, care constituie o latură esențială a mea? Îmi vorbești de experiență; dar eu încă nu am aflat ce este experiența. Ea fie va adăuga ceva ființei mele, fie va nimici o parte din ea: în ambele împrejurări voi înceta să mai fiu eu însumi – numai eu mă voi schimba, lucrurile vor rămâne neschimbate. Și de ce ar trebui să dau eu visurile mele pe rațiunea ta? Tu ai spus într-o carte: judecă omul după faptele sale! Nu am putea spune la fel de bine: judecă regulile în funcție de urmări? Dar judecă și tu, draga mea: tu ești tristă, iar eu vesel; tu ești sceptică, iar eu încrezător; tu te mâni și tușești, iar eu râd și fredonez un cântec hazliu. Eu sunt mai deștept pentru că sunt mai fericit.

A fost o vreme, însă, când tu construiai castele din cărți de joc, te distrai cu păpușa ta de ceară, făceai bărcuțe de hârtie: pentru tine jucăriile au rămas jucării; curând și visurile vor rămâne simple visuri.

Nu neg! Însă cu timpul voi muri și eu, căci toate au un sfârșit; dar nu castelele de marmură s-au preschimbat în unele de cărți, nu bărcile din lemn au devenit de hârtie, ci eu am pierdut simțul care, fie mă amăgea, fie mă făcea să văd mai bine; dar cel puțin desfătările erau adevărate.

Ai consimțit involuntar că unele lucruri există doar pentru imaginație, prin urmare ele sunt iluzorii.

Iluzorii pentru că există numai pentru imaginație! Ce concluzie nostimă! Dar de ce să ne bizuim pe un simț mai mult decât pe altul? Sunetele există doar pentru auz; prin urmare, sunetele nu există! Dar este oare cu puțință ca Natura să plăsmuiască ceva fără un scop? Imaginația este o proprietate ca oricare alta. Vei spune că ea ne înșală înaintea altor proprietăți, că experiența destramă fantomele acesteia. Sunt de acord; totuși, ceva mai târziu, noi ne pierdem auzul, văzul, uneori chiar și rațiunea. Dar să pierzi capacitatea fizică de a vedea nu e oare același lucru ca a pierde capacitatea metafizică de a-ți imagina? Tu zici că pe mine mă înșală visurile mele, iar eu am dreptul să susțin că pe tine te induc în eroare speculațiile tale. Ascultă: copilăria se distrează cu jucării, tinerețea se distrează cu visuri, bătrânețea se fălește cu închipuita ei înțelepciune, și astfel fiecare se joacă cu propria-i jucărie.

M-am îndepărtat puțin de subiectul discuției: cel puțin ați văzut că nu e cu puțință să-l faci pe om să-și schimbe gândurile fără a-l face să se schimbe el însuși, cu alte cuvinte, să piardă sau să dobândească ceva în loc. Rămâne să stabilim: în care circumstanțe dobândim și în care pierdem. Nu afirm nimic, de aceea doar voi pune câteva întrebări.

Care este, după părerea voastră, calea cea mai dreaptă spre aflarea adevărului? Rațiunea și experiența. De acord. Să admitem, însă, că ați avut parte numai de experiențe amare, că în copilărie ați depins de un mentor samavolnic; că în tinerețe v-a înșelat iubita, v-a dezamăgit prietenul, v-a amăgit speranța; că la bătrânețe ați rămas singur și trist. În ce fel veți descrie viața? Copilăria va fi un timp al sclaviei și al neputinței; tinerețea – un timp al visurilor revoltate și al dorințelor nebunești; bătrânețea – răstimpul solemn când apare adevărul și, cu un zâmbet batjocoritor, stinge lumânarea din lampionul chinezesc al imaginației. În ceea ce vă privește, aveți perfectă dreptate; în schimb, în copilărie eu am avut parte doar de bucurii: mama mea bună mi-a fost un mentor îngăduitor. Acum am prieteni veseli, binevoitori și devotați mie trup și suflet; poate voi avea o iubită draguță și fidelă; nădăjduiesc că bătrânețea îmi va fi încălzită de amintirile unei vieți trecute variate și pline; că și în anii senectuții încă voi păstra dragostea pentru frumos, chiar dacă nu o voi resimți atât de viu; că prin ochelari mă voi uita tot cu încântare la tinerii îmbujorați și că uneori eu însumi îi voi distra cu povești despre vremurile apuse. Să presupunem că așa va fi viața mea; nu-i așa că, la fel ca voi, condus de rațiune și experiență, voi trage totuși o concluzie complet opusă față de a voastră? Și atunci nu are fiecare, la rândul lui, o judecată sănătoasă?

Și dacă tinerețea flușturistică distruge și farmecă totul cu imaginația sa sclipitoare, oare bătrânețea cea ursuză nu ponegrește totul din cale afară cu scepticismul ei rece? Și există oare vreun minut în viața noastră în care suntem complet liberi de idei preconcepute?

În care circumstanțe dobândim și în care pierdem? Dacă există într-adevăr o astfel de fericire abstractă pe care o numim adevăr, nu ar trebui să fie el oare o desfătare supremă, în stare să suplinească toate celelalte desfătări iluzorii sau, mai bine zis, insuficiente? Vedem, însă, complet contrariul. Pierdem, când ne convingem de autenticitatea a ceea ce ne-am obișnuit să numim adevăr; respectăm axiomele experienței și, în același timp, regretăm adesea fermecătoarele iluzii, care odinioară constituiau fericirea noastră.

Bătrânețea are un singur avantaj în fața tinereții: ea vine mai târziu; ea tratează totul cu indiferență pentru că este lipsită de pasiuni; vede totul în negru, deoarece nu poate vedea altfel; din toate trage concluzii triste pentru că ea însăși e tristă, dar fiind încă în stare să cugete, își arogă dreptul să-și formeze unele păreri. Dar cine poate garanta pentru imparțialitatea lor?

Numim bătrânețea vârsta chibzuinței și a înțelepciunii. Să presupunem, însă, că ea, cu toată experiența ei, ar fi cea dintâi etapă a vieții noastre și că după ea ar urma maturitatea, tinerețea și, în sfârșit, copilăria. Simțind noua viață revărsându-i-se în inimă și gândurile noi și clare înmprospătându-i încet-încet mintea și netezindu-i ridurile frunții nu va conchide, oare, bătrânul, destul de probabil, că ființa sa începe să se desăvârșască? Aude glasul faimei și al ambiției, se aruncă pe câmpul de luptă, se grăbește la sfat cu concetățenii; întâlnește din nou visurile de altădată și se gândește: negam cu ajutorul rațiunii ceea ce acum înțeleg limpede cu ajutorul pasiunilor și imaginației; după multe rătăcirii, timpul îmi dezvăluie adevărul. Sosește apoi și vremea iubirii; el vede o femeie frumoasă și se minunează că până acum nu a observat că există femei; descoperă în multe lucruri ceea ce nu percepușe nici măcar cu o clipă în urmă. Își amintește vechile idei preconceptuate și se gândește: Sunt un nesăbuit! Am vrut să înțeleg cu ajutorul rațiunii reci ceea ce se poate înțelege numai cu inima și simțurile: acum văd clar propria-mi iluzie. În cele din urmă, ajuns în copilărie și suflând baloane de săpun, va spune când va zări un bătrân cu o carte în față – un nou viețuitor al acestei lumi: „Privește, asta e mult mai folositor decât cartea ta!”.

În concluziile ciudatului care a trece de la bătrânețe la copilărie veți descoperi mai multă logică decât în cele ale unui adolescent care trece de la copilărie la bătrânețe.

Așadar, nu există adevăr? Cine vă spune așa ceva? Nu este, oare, adevărul un lucru extrem de relativ? Fiecare vârstă, fiecă minut al vieții noastre nu conțin, oare, adevăruri proprii, specifice doar lor? Obiectele care ne înconjoară nu au de-a face cu rațiunea, la fel ca razele soarelui cu structura internă a ochilor noștri? Nu ar fi o nesăbuiță să repudiem un sentiment plăcut doar pentru că unii îl numesc iluzie? Nu ar fi o nesăbuiță să numim necugetat un om doar pentru că acțiunile lui ni se par necugetate? Și nu e bizar să așterni pe foaie o cugetare despre adevăr când demonstrezi că fiecare dintre noi are propriile adevăruri?

tipografia.unibuc@unibuc.ro

Bd. Iuliu Maniu 1-3, Complex LEU,
061071 București – ROMÂNIA
tel: 0799 210 566

Tiparul s-a executat la Tipografia
Editurii Universității din București – Bucharest University Press
