

Dostoievski și dimensiunile antieroului

Călin-Horia BÂRLEANU*

Keywords: *archetype; imago Christi; instinct; Christianity*

Orice demers analitic care pune în centru textele lui Dostoievski are nevoie, pentru o cât mai temeinică și profundă înțelegere a dimensiunii latente a operei, de cel puțin un instrument care se ocupă cu cercetarea culturii, credințelor sau a psihologiei grupului ori individului. Tipologiile umane proiectate de scriitorul rus, adevărate prototipuri și arhetipuri, imune, prin urmare, în fața scurgerii timpului și a transformărilor de suprafață ale culturii și civilizației, atrag la fel de mult astăzi, la două sute de ani de la nașterea sa. Pe de altă parte, operele sale provoacă și reacții de rezervă și de retragere din fața orizontului ficțional susținut cu o autenticitate ieșită din comun de argumente și de un discurs dedicat celor mai importante concepte ale secolului: libertate, adevăr și bunătate, păcat și culpabilitate universală, frumusețe sau morbidity.

Debutul creației dostoievskiene s-a aflat de la început sub semnul unor teme complexe, chiar dacă parțial de influență gogoliană, la care scriitorul s-a referit adesea, deschis. Nevoia de a părăsi spectrul și influența marelui scriitor, alături de un cumul de evenimente deosebite și care marchează biografia lui Dostoievski în mod decisiv și vizibil, îl duc în proximitatea conceptelor care descriu până astăzi una dintre marile literaturi ale lumii.

Despre antierou se poate vorbi mai cu seamă prin intermediul tipologiilor psihologice proiectate de Dostoievski în marile sale romane, animate de idealuri și de concepte pure, dar puse permanent în opoziție cu eroi destinați luptei de dragul luptei și, într-o oarecare măsură, chiar de dragul haosului. Opus curajului de tip civilizator, cu scop înalt așadar, dincolo de propriul orizont de percepție și de reprezentări, poate fi observată o atitudine similară, generată de îndoieli și chiar de spirit analitic, dar complet lipsită de miza culturală, înaltă, metafizică. Arhetipului eroului, animat de energii interrogative cu rol important pentru întreaga existență, dar și de o vitalitate care acoperă cu mult mai mult decât propria persoană, i se opune figura antieroului, caracterizată de toate atributele salvatorului, oglindite sau, mai degrabă, inversate. Necinstea, un univers moral propriu, prin urmare independent de cel specific grupului din care pretinde că face parte, curaj asumat mai ales în acțiuni și atitudini fără o finalitate clară, ar fi doar câteva dintre principalele trăsături ale antieroului, așa cum l-a descris exemplar Dostoievski și așa cum, pe aceeași linie a literaturii ruse, s-a metamorfozat în tipologii din cele mai surprinzătoare, fie în

* Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România (calin.barleanu@gmail.com).

postmodernism și cultura pop, fie în literatura americană. Niciodată în opoziție cu ceea ce am numi „erou negativ”, antieroul poate fi suprapus peste imaginea arhetipului de tip trickster, atât de necesar imaginarului în contextul operelor centrate pe autenticitatea relațiilor interumane.

Pradă unei convenții, am fi tentați să considerăm că antieroul este slab și laș, atât fizic, dar mai ales din perspectiva fibrei morale. Se cuvine, prin urmare, să arătăm că unii dintre cei mai marcanți eroi ai literaturii universale peste care se suprapune *imago Christi*, ca prototip al salvatorului, par în mod deliberat proiectați pentru a evoca opusul puterii fizice. De pildă, cavalerul imaginat de Cervantes, don Quijote, este descris simplu, la cincizeci de ani, „bine legat și vânos la trup, uscățiv la față...” (Cervantes 1965: 72), în vreme ce figura prințului Mișkin este marcată mai ales de elemente simbolice sau cu un bogat conținut latent. Deloc întâmplător, tânărul cu părul bălai, protagonistul, revenit pe meleagurile natale din străinătate, este pus față în față și într-o comparație cinică, din primul moment, cu Parfion Rogojin, alături de care își petrece în ultima secvență a romanului, cele din urmă clipe de luciditate.

Vom observa, așadar, că orice abordare a personajelor dostoevskiene cere un efort împărțit, după cum cavalerul lui Cervantes poate fi înțeles doar prin intermediul „dublului” său, Sancho Panza, manifestare a orizontului obiectiv, egoist și, aparent, complet alienat de orice capacitate umană de a simboliza. Pe de altă parte, arareori figurile proiectate de Dostoievski sunt izolate și complet independente de registrul social, chiar dacă sunt atinse, fie de o introversiune vizibilă, fie de un debut al scindării interioare. Singur, izolat de toți ceilalți colegi de serviciu, retras în lumea și activitatea onirică, după cum o sugerează debutul romanului *Dublul* (Dostoievski 1966: 155–156), domnul Goliadkin păstrează încă, într-o manieră aspirațională, o relație cu *ceilalți*, fără să poată accepta în niciun moment că, de fapt, el reprezintă însăși *alteritatea*. Protagonistul din *Bobok* (Dostoievski 1974: 81), Ivan Ivanîci, ațipește singur pe o lespede de mormânt, în vreme ce vocile pe care le aude, singurul univers care îi mai rămâne aproape, reprezentând lumea defuncțiilor, evocă aceeași nevoie de a rămâne totuși, indiferent de profunzimea alienării, în contact sau aproape de lume.

Mișkin și Rogojin, chiar dacă nu reprezintă primele tipuri peste care se pot suprapune conceptele de erou și antierou, arată destul de clar că ceva din filosofia dublului, strălucit dusă mai departe și dezvăluită în complexitatea ei de Dostoievski, după modelul Gogol, trebuie invocat ori de câte ori atenția se îndreaptă spre antierou. Prin urmare, tânărul care poartă titulatura de prinț, este descris în debutul romanului într-o manieră care, chiar dacă nu este vizibilă, este menită să scoată în evidență, prin comparație, diferențe simbolice față de partenerul său de călătorie. Nimic din puterea fizică sau chiar din capacitatea de adaptare nu pare să-l caracterizeze pe Mișkin, acoperit cu o manta nepotrivită pentru frigurile rusești. Înalt, cu părul bălai și des, cu privirea fixă uneori, dezvăluind o afecțiune, dar și cu „obrajii supti și o bărbuță subțirică și bine îngrijită [...] tânărul avea trăsături plăcute, fine și delicate, iar fața îi era palidă și, în momentul acela învinețită de frig” (Dostoievski 2020: 8–9), protagonistul din *Idiotul* pare să aibă, în afara trăsăturilor plăcute, evocând frumosul, cele mai importante trăsături ale antieroului.

Abordat în puține rânduri în spațiul cultural românesc, conceptul de antierou a interesat-o totuși pe Lilia Rufanda, care discută despre componenta socială a acestuia, în sensul în care, dincolo de alteritate, antieroul se află într-o discordanță față de „tipaje existențiale” (Rufanda 2012: 30–39) ale lumii în care trăiește. Pentru cercetătoare, personajul care poate fi identificat prin concept, se opune nu doar lumii, ci și istoriei, „alienat, într-un mediu alienant” (Rufanda 2012: 31). Componenta este, însă, cât se poate de clar, dacă avem în vedere grupul social și îndepărtarea de el, specifică și eroilor care se află în rolul arhetipului civilizator sau salvator. Perfecțiunea morală, deliberat construită de scriitor în cazul lui Mișkin, „ideea principală a romanului constă în zugrăvirea unui om întru totul sublim” (Dostoievski *apud*. Fridlender 1962: 10), după cum mărturisea acesta într-o scrisoare, reprezintă pentru orizontul ficțional, de cele mai multe ori, prilejul îndepărtării și al ostracizării, așa cum este vizibil din prima pagină în romanul *Idiotul*. Astfel, nu doar antieroul face parte din tipologia alienării, ci și eroul care, prin resorturile sale interioare, este generator al unei schimbări pentru care, de cele mai multe ori, grupul social nu este pregătit.

Referindu-se la cadrul literar românesc, Lilia Rufanda identifica o serie de trăsături definitorii pentru antierou, cum ar fi „neputința, înfrângerea, anonimatul și ratarea” (Rufanda 2012: 34), care, oricât de eficient ar fi identificate pe plan literar național, nu reprezintă și repere specifice ale literaturii universale. Cu gândul la vocea naratorului din *Însemnări din subterană*, la Rogojin, figurile morbide din *Frații Karamazov*, sau la ecourile acestor tipologii, cum ar fi Bateman și Holden, din literatura americană, vedem mai clar măsura în care atributele specifice antieroului identificate în spațiul cultural românesc nu pot fi identificate universal. Dimensiunea profundă, arhetipală, este și cea care stabilește liniile comune ale psihologiei protagoniștilor, în vreme ce „neputința” sau „înfrângerea”, de pildă, descriu în egală măsură eroii, nu doar opusul acestora. În acest context, să ni-l amintim pe Don Quijote, prototip al salvatorului, *imago Christi*, la fel ca Mișkin, sau ca Ghimpl, proiectat de Singer (Singer, 1990), care nu se remarcă nici prin puterea fizică și nici prin capacitatea lor de a schimba lumea prin simpla prezență, indiferent de ideologia care le animă existența. Dacă în privința antieroulor se poate evoca ratarea, atât dintr-o perspectivă socială, dar și într-un cadru metafizic, dincolo de câmpul palpabil al interacțiunilor sociale, în privința eroilor, peste care suprapunem arhetipul salvatorului, ratarea face parte în mod vizibil dintr-o construcție care trebuie analizată prin intermediul *destinului tragic*. În vreme ce ratarea antieroului, așa cum îl descrie Dostoievski în *Subterană*, este îmbrățișată, dar mai ales, recunoscută, vizibilă, dacă ne raportăm la prototipul lui Mișkin, sau a lui Quijote, conceptul pare să dispară. Eșecul nu există pentru cavalerul imaginat de Cervantes, la fel cum, cel care se recomandă „prințul Lev Nikolaevici Mișkin” nu percepe orizontul superficial al oamenilor între care se întoarce. Meschinele interese ale lumii în care eroul încearcă să se reintegreze, neavând nici instrumentele și nici reflexele specifice și necesare adaptării, sunt și cele care construiesc scena „eșecului” protagonistului, alienat prin judecata celor care îi iau bunătatea drept absență a inteligenței.

Anonimatul, în schimb, reprezintă o trăsătură despre care considerăm că se poate discuta, în raport cu figura antieroului, mai pe larg. În absența exemplelor analitice, identitatea necunoscută este lipsită, poate de cea mai importantă

componentă, în raport cu un conținut latent, de semnificație la nivelul textului. Comparativ, Cervantes își denumește eroul, chiar și satul din care acesta provine, numind și identificând astfel personaje, locuri, într-un adevărat univers ficțional. Dostoievski, pe de altă parte, procedează diferit, mai ales atunci când în mijlocul demersului literar se află conceptul de antierou. Fie că ne referim la Akaki Akakievici (Gogol, 2012), al lui Gogol, sau la protagonistul din *Însemnări din subterană*, putem discuta despre aceeași constantă care variază: anonimatul. Modelul propus de Gogol, în *Mantaua*, „La departamentul... dar mai bine să nu spunem denumirea departamentului” (Gogol 2012: 5), sau „...la *departamentul cutare* își făcea slujba *funcționarul cutare*” (Gogol 2012: 6), sugerează dincolo de construcția ficțiunii cu elemente ale realității de tip istoric, o generalizare de care, în mod paradoxal, pretinde că se ferește: „...orice persoană particulară consideră că jignind-o pe ea, jignești întreaga societate” (Gogol 2012: 5).

Cu toate că Dostoievski este primul care se referă și formulează în opera sa conceptul de antierou, el poate fi identificat, într-o formă embrionară, în opera lui Gogol, în universul funcționarilor, adevărat furnicar, permanent în mișcare, aglomerat și de cele mai multe ori indiferent la micile excepții sau drame individuale. Alienarea pe care eroii lui Gogol trebuie să și-o asume pentru a trăi în mijlocul grupului social este, de fapt, oglindirea alienării personajelor care, înaintea lui Dostoievski, au întrunit toate trăsăturile antieroului. Colegii sau, mai frecvent, cei cu diferite funcții de conducere, ilustrează exemplar o tipologie umană marcată de senzația puterii și a superiorității în raport cu ceilalți. Pe această direcție gogoliană, Dostoievski și nu doar el, Kafka, dacă ar fi să menționăm o altă literatură centrată pe figura subtilă a antieroului, dezvoltă adevărate orizonturi psihologice în care alienarea și senzația rătăcirii reprezintă teme centrale.

Modelul propus de Gogol, formă embrionară pentru antierou, poate fi observat atât în *Mantaua*, cât și în *Nasul*, prin detaliile specifice personajelor interesate, aproape cu exclusivitate, de masca socială sau de titlul deținut și prin intermediul căruia interacționează și filtrează fiecare contact cu alteritatea sau cu lumea, în general. Parțial, în categoria antieroului, intră meteoricul personaj la care apelează protagonistul din *Mantaua* pentru a găsi ajutor în recuperarea obiectului vestimentar furat. Astfel, „metodele și obiceiurile persoanei importante erau impunătoare și pline de prestanță”, descrie Gogol, angajat într-un discurs subtil moralizator: „principiul de bază al sistemului său era severitatea. «Severitate, severitate și iar severitate»” (Gogol 2012: 43). Hipersensibilul Akaki Akakievici întâlnește, în căutarea unui ajutor, un complex de prejudecăți și de superioritate, funcționar alienat, aparent definitiv, de rolul sau scopul pe care trebuie să-l servească.

Vom observa, prin urmare, cum forma primară gogoliană a antieroului se concentrează pe distanța imposibil de acoperit, dintre tipologii umane diferite, blocate în credințe și ideologii alienante. Forma standard de interacțiune cu subalternii sau cu cei care caută un ajutor, a „persoanei importante”, așa cum este numită, are toate datele specifice antieroului, pentru că „emana severitate și conținea aproape întotdeauna trei fraze: «Cum de îndrăzniți? Știți cu cine stați de vorbă? Vă dați seama în fața cui vă aflați?»” (Gogol 2012: 43).

Dincolo de ratarea personală sau chiar a eșecului profesional, la adăpostul credinței că funcția reprezintă totul și este destinația finală a evoluției sociale, ideea de antierou se cristalizează din ce în ce mai clar prin intermediul conceptului de alienare. „Persoana importantă” nu intră totuși în tipologia menționată tocmai prin felul în care scriitorul îi lasă personajului de tip antierou, de obicei, șansa de a recupera, în ultimul ceas, terenul pierdut pe scena interacțiunilor sociale. În cazul lui Akakievici, înaltul funcționar se dovedește capabil de schimbare, doar la aflarea veștii că eroul a încetat din viață la scurt timp după ce l-a expedit pradă unei angoase ieșite din comun. După ce în prealabil este satisfăcut în ambiția sa meschină, „mulțumit că efectul chiar i-a întrecut așteptările și absolut încântat de ideea că un cuvânt al lui îl poate face pe om să leșine...” (Gogol 2012: 47), trec prin adevărate procese de conștiință la aflarea veștii despre moartea celui umilit și alungat cu o severitate gratuită.

Modelul antieroului gogolian, pus în fața alegerii, ca într-o răscruce care îi oferă, în cele din urmă, ocazia asumării unei ideologii noi, este marcat de constanța care, la Dostoievski, face parte, aproape exclusiv, dintr-o lege a naturii umane. În vreme ce *persoana importantă*, de pildă, se vede măcinată de remușcări și regrete, antieroiul lui Dostoievski par incapabili să simtă asemenea trăiri sau, dacă avem în vedere tipologia personajului din *Subterană*, sunt prea puțin dispuși să-și asume o schimbare după o viață dedicată morbidului și *pulsiunii de moarte*. Singura atitudine disponibilă funcționarului care-l umilește pe Akakievici este, însă, la fel de sterilă ca întreaga sa atitudine: încearcă să uite. Întâi cu ajutorul unei serate alături de cunoscuți, iar apoi prin intermediul prezenței feminine spre care se îndreaptă când este atacat de fantoma celui rămas fără manta. Subtila sugestie, a posibilității de a abandona un tipar comportamental, va fi reluată de Gogol în *Nasul*, unde protagonistul celui de-al doilea capitol al poveștii, Kovaliov, stigmatizat de un eveniment atât de neobișnuit cum este dispariția nasului, pierde, în mod repetat, revelația privind ratarea în plan personal și social.

Alienarea absolută în care își trăiește bărbatul viața, asumându-și un titlu pe nedrept, pretinzând permanent, mai ales în fața companiei feminine, că deține o funcție, și parazitând în mod repetat familii cunoscute și influente din oraș, doar pentru a se putea folosi meschin de asocierea cu numele respective, stabilește clar o tipologie imună în fața ideii de schimbare. Autosuficient, împăcat, chiar și așa, marcat de dispariția propriului nas, asesorul Kovaliov, care se recomandă ca fiind maior, trece în mod repetat pe lângă revelația care ar fi reprezentat, pentru imaginarul gogolian, o victorie a umanității și a celor mai importante dimensiuni ale sale. Incapabil să vadă dincolo de registrul manifest (opus celui latent), evocând astfel o superficialitate adâncă, preocupat exclusiv de aparență și de felul în care este perceput, îngrijorat în dimineața în care descoperă dispariția nasului de un coș apărut și care i-ar aduce prejudicii pe termen scurt în relațiile cu ceilalți, mai cu seamă cu personajele feminine, ascuns în spatele hainelor și a propriilor concepții, doar de el știute, batjocoritor la adresa celor care îi deschid ușa, „«Uite-așa, muierilor, găini proaste ce sunteți! Dar cu fiică-ta tot nu mă însor. N-am nici un chef s-o fac...»” (Gogol 2012: 104), bărbatul întrunește cele mai importante trăsături specifice antieroului.

Asumarea unui rol care se află în opoziție flagrantă cu eroul, identificarea cu el într-o manieră pe care am numi-o conștientă, a devenit dincolo de postmodernism parte a imaginarului colectiv, imperativ prin intermediul căruia protagonistul, de obicei suprapus peste arhetipul eroului, are ocazia să arate adevăratele sale puteri. Antieroul a devenit prezență constantă pentru întreaga cultură pop, de la figura legendară a lui Michael Jackson, care a revoluționat ideea de videoclip în 1983 cu „Thriller”, luând rolul unui zombie urban, până la cultura cinematografului unde, ca pe scena comediei antice, rolurile nu au fost doar împărțite. Personajele cunoscute sau propuse ca negative, fac parte dintr-o ideologie stabilă și de cele mai multe ori imposibil de modificat.

Să ne amintim aici și de Hannibal Lecter, figura bufonului Joker care în contemporaneitate a primit propria producție și care se opune „cavalerului noapții”, cunoscut din seria „Batman”, Cruella de Vil, Lord Voldemort, Zorg, opus celui de-al cincilea element, Michael Myers sau Freddy Krueger, agentul Smith sau Loki sunt doar câteva dintre numele peste care se suprapune tipologia antieroului. Ele pot fi completate cu personaje din desenele animate, cum ar fi *regina cea rea* din „Albă ca zăpada”, Scar din „Regele Leu” sau Shredder din animația „Țestoasele ninja”, personaje opuse eroilor și care, tocmai prin opoziția lor imposibil de schimbat, pun în valoare marile teme culturale, privind sacrificiul de sine, empatia și spiritul civilizator.

Antieroul face parte dintr-un orizont de reprezentări specific uman și din care sentimentul terorii nu poate lipsi, tocmai prin efectele psihologice necesare, declanșate de opera de artă. Folosirea eroului cu valențe negative în scop moralizator trece uneori prin scenarii și cadre care, în mod esențial, pentru a elibera și, prin urmare, pentru a purifica, aristotelic, urmăresc o emoție primară, puternică.

Răul sau urâtul, așa cum au fost valorizate de literatura sau cultura gotică, reprezintă repere relevante în abordarea trăsăturilor antieroului la Dostoievski. Corinna Wagner (Wagner 2012: 74–92) analiza, în acest sens, imaginarul gotic și obsesia pentru corporalitate la finalul secolului al XVIII-lea, referindu-se la mesajele transmise de trup, adevărate purtătoare de revelații, dar și sursă pentru a eluda ochiul critic al grupului social. Folosindu-ne de această sugestie putem pune într-un cadru nou, de pildă, felul în care Gogol își descrie eroii, fie ei și cu evidente trăsături specifice antieroiilor. Dispariția nasului, atât de importantă doar pentru protagonistul celui de-al doilea capitol al poveștii, nu și pentru toți ceilalți, însă, pune în valoare capacitatea corpului de a comunica, și astfel, de a dezvălui informații prețioase cu privire la intimitatea celui marcat sau atins de neobișnuitul eveniment.

În privința corpului, dar cu accent pe monstruozitate, scrie și Sebastian A. Williams (Williams 2019: 461–476), într-o lucrare dedicată grotescului gotic din literatura lui Faulkner. Trăsăturile neobișnuite scot în evidență, prin felul în care scriitorul american le proiectează, atinse de malformații fizice sau morale, un univers corupt, dominat de un singur principiu, egoist și indiferent în fața suferinței: al plăcerii. De la Gogol, Dostoievski și până la Kafka, trupurile eroilor nu par să poată accepta o altă structură în afara fragilității, ceea ce pune în evidență o ideologie în centrul căreia se află tipologii psihologice autentice, impure, dominate de pulsioni opuse. Atinși de o slăbiciune vizibilă, eroii lui Dostoievski compensează prin felul unic de a percepe lumea și, mai ales, de a se raporta la ea. Elemente ale

goticului se găesc, nu doar în antieroi, la Gogol și Dostoievski, ci și în protagoniștii peste care se suprapune, după cum am afirmat deja, adesea, *imago Christi*, izolați și ostracizați în felul lor compulsiv de a încerca să salveze o lume indiferentă la conceptul de schimbare.

Prin urmare, dacă formele actuale ale personajelor gotice sunt ilustrate de vampiri, vrăjitoare sau alte figuri umane lipsite de rațiune și de discernământ, cum ar fi cele de tip zombi, alienarea și înstrăinarea, în trecut, reprezentau principalele trăsături ale antieroilor. Perfect adaptați în rolul care îi opune nu atât lumii, cât protagoniștilor, aceștia încalcă orice regulă sau tabu cu o ușurință ieșită din comun. Michelle Smith arată foarte clar, în „Vampires and Witches go to School: Contemporary Young Adult Fiction, Gender, and the Gothic” (Smith 2018: 6–8), că elementele gotice sunt mai prezente ca oricând în cultura modernă a literaturii, dar și a cinematografului, evident, evocând cadrul în care Harry Potter, de pildă, studiază și se inițiază în tainele vrăjitoarei. Retras, întunecos, la înălțimi ametoare sau în subterane reci, copilul gotic se metamorfozează după cum antieroi gogolieni sau dostoievskieni, cu mult înainte, încercau să supraviețuiască unor ierni aparent nesfârșite, adevărate sugestii freudiene pentru refulare și blocare într-un tipar axat pe pulsivitatea morții.

Iernile siberiene, care dezumanizează orașele sau, mai degrabă, permanentul oraș al alienării, Sankt Petersburg, formează cadrul perfect pentru retragere, ascundere și scindare. Sub presiunea permanentă a frigului, prin intermediul arhetipurilor materne corupte, deci generatoare de moarte și nu de viață, Dostoievski descrie clima petersburgheză ca pe un veritabil personaj, cu un rol foarte clar stabilit. Zăpada, de pildă, nu este decât foarte rar albă și proaspăt depusă. De cele mai multe ori ea este un amestec de gheață și apă, murdară, asociată viscolului și deplasării cu dificultate, uneori combinată cu ceața și incapacitatea de a vedea prin întunericul învăluit într-un nor imposibil de străpuns. Orașele lui Gogol și Dostoievski, aglomerate de un grup uman animat de aceleași reflexe, furnicar permanent în acțiune și indiferent, atâta timp cât se mișcă, la detaliile celor care reprezintă o minoritate, au ecouri în toată literatura universală, de la Kafka la Bret Easton Ellis. Constant în principalele sale dimensiuni, antieroul devine relevant în rolul său atunci când este pus într-un context social, alături de alte personaje care împărtășesc un contract ideologic și de credință, respectându-l de cele mai multe ori, doar prin intermediul asumării unui exercițiu necesar.

American psycho, de pildă, se folosește de oraș și de grupul tinerilor de „succes”, din categoria *yuppie*, într-o manieră aproape identică funcționarilor care formează grupurile umane proiectate de Gogol sau de Dostoievski. Grăbiți, preocupați și marcați de educația formală primită, parte a frățiilor universitare cu „pedigree”, atenți aproape exclusiv la registrul vestimentar și la firmele pe care le poartă sau cu care se acoperă, înstrăinați de valorile fundamentale ale umanității, tinerii *yuppie* trăiesc într-o permanentă ceață privind identitatea. În romanul lui Ellis, nimeni nu pare să-l cunoască pe protagonist, veritabil antierou, al cărui nume se află în mod repetat în centrul confuziilor, după cum și ceilalți sunt confunziți în mod repetat. Acoperiți de hainele celor mai cunoscute case de modă, romanul devenind, astfel, adevărată enciclopedie sau istorie a modei, strat după strat, tinerii devin simple costume, fără chip și fără personalitate, uniți în nevoia de a-și satisface

fiecare pornire. Chiar și atunci când apare confuzia, reflexul nu este de a se stabili cu precizie identitatea celor care interacționează. Confundat cu un coleg, Patrick Bateman, protagonistul din *American psycho*, nu face decât să înregistreze eroarea, apropiindu-se în același timp, fără a avea acces la nici o revelație, de realitatea grupului social din care face parte, alcătuit din oameni aproape identici:

Owen m-a confundat cu Marcus Halbestram [...] și este o confuzie justificată din partea lui, pentru că Marcus lucrează și el tot la P&P, ba chiar se ocupă cu exact același lucru ca și mine, are și el o slăbiciune pentru costumele Valentino și ochelarii de vedere incolori, plus că și eu, și el mergem la același stilist... (Ellis 2005: 122).

Permanenta stare de confuzie în care sunt proiectate personajele din romanul lui Ellis, nu face decât să afecteze din ce în ce mai mult orizontul în care acestea trăiesc și percep alteritatea. În altă parte, antieroul, și s-ar cuveni acum să menționăm că scriitorul american pune în deschiderea romanului un citat din *Însemnări din subterană*, observă confuzia altora: „...nu numai că a confundat-o pe Norris Powell cu Ivana Trump, dar l-a și confundat pe Steve Rubell cu Brooke Astor...” (Ellis 2005: 164). Climaxul în privința alienării generale este atins în finalul romanului. Nimic din ce s-a întâmplat, evenimente care pot fi încadrate, cu mult peste teroare, direct în categoria horror, nu pare să fie în contact cu realitatea obiectivă, împărtășită de ceilalți membri ai grupului. Față în față cu propriul avocat, după ce i-a lăsat un mesaj înregistrat în care își mărturisește o parte dintre crime, Bateman primește două răspunsuri dezarmante. Crezând ca a fost o glumă, avocatul nu o gustă pentru că personajul nu pare credibil și, nici măcar capabil de asemenea fapte: „...hai să fim serioși, măi omule, a avut un cusur fatal: Bateman este așa un pupincurist ordinar, așa un întreabă-mă să te-ntreb cu pretenții de mironosiță...” (Ellis 2005: 502). Și, în final, accentul pus pe uciderea unui coleg, este întâmpinată în manieră similară: „...eu am... fost la cină... cu Paul Owen... de două ori... la Londra... acum zece zile, nu mai mult...” (Ellis 2005: 503). Și, în definitiv, se cuvine să avem în vedere că prototipul dostoievskian este descris și proiectat fără nume sau alte trăsături convenționale, specifice unui om și prin intermediul cărora este, de cele mai multe ori, „recunoscut” sau asociat unor reprezentări mentale.

În vreme ce scriitorul american reușește să interiorizeze principalele trăsături manifeste ale antieroului, trebuie să remarcăm și să ne referim mai departe, exclusiv, la subtilitățile specifice personajului, așa cum a fost el proiectat exemplar de Dostoievski în *Însemnări din subterană*, unde dincolo de conținutul psihologic vizibil, se află, în stare latentă, germenii tuturor antierouilor literaturii universale de după scriitorul rus. Nota care însoțește opera, cu privire la orizontul ficțional specific, nu ezită să proiecteze acțiunea și tipologia protagonistului în realitatea imediată:

Cu toate acestea, persoane ca autorul unor asemenea însemnări nu numai că pot fi întâlniți, dar este chiar inevitabil să existe în societatea noastră, ținând seama de condițiile în care ni s-a format societatea (Dostoievski 1968: 128).

Fără a face uz de foarte multe subtilități, și prin intermediul unui filon creștin care s-a aflat permanent la originea demersului creator dostoievskian, se construiește o ideologie în centrul căreia se află grupul. Critica scriitorului, clară prin formularea,

„condițiile în care ni s-a format societatea”, evocă indirect viziunea politică prin care oamenii au fost împărțiți pe categorii sociale fixe și în același timp îndepărtați unii de alții.

„Sunt un om bolnav. Sunt un om rău”, își începe mărturisirea autorul însemnărilor, fără a lăsa în nici un moment senzația căutării unui catharsis: „Un ins deloc atrăgător [...]; propriu-zis, nu știu sigur ce anume mă doare” (Dostoievski 1968: 128). Premisele suferinței fizice, despre care orice demers psihocritic ar putea argumenta că reprezintă doar o somatizare, stabilesc un traseu care devine tipar existențial pentru antierou, așa cum este el identificat în literatura universală. Exemplar în acest sens rămâne Patrick Bateman care medita asupra propriei suferințe într-o manieră identică: „Răul este ceva ce ești?! Sau ceva ce faci?! Durerea mea este constantă și nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă și alții” (Ellis 2005: 487). Iată, așadar, felul în care protagonistul din *Subterană* își vede propria suferință, prin intermediul lumii în care încearcă să se integreze: „... nu-s în stare să vă explic foarte deslușit spre cine anume țintește răutatea mea...” (Dostoievski 1968: 128).

Vom observa, prin urmare, cum, cu vizibile rădăcini în tipologia antieroului propusă de Gogol, se construiește personajul pe matricea interacțiunii sociale, acolo unde, ca toți bărbații literaturii gogoliene, marcați și în același timp alienați de iluzia puterii sau se manifestă frustrarea și complexe de inferioritate. „Persoana importantă” la care apelează eroul lui Gogol, este în cazul lui Dostoievski pusă în centrul viziunii sale analitice. Într-o funcție care presupune contactul cu oamenii, nevoia de putere se manifestă printr-un rol perfect asumat: „Cînd veneau la biroul meu diverși petiționari după informații, îi măsuram, scrișnind; era, pentru mine, o desfătare nemaipomenită dacă izbuteam să mîhnesc pe cineva. Și izbuteam aproape întotdeauna” (Dostoievski 1968: 129).

În rolul victimei antieroului găsim același tip: omul care caută un răspuns, o soluție. Nevoia cea mai simplă și care îl aduce în fața antieroului îl vulnerabilizează și rănește în același timp. „Veneau mai ales oameni sfioși” (Dostoievski 1968: 129), își amintește bărbatul; prin urmare, erau oameni asupra cărora iluzia puterii se poate manifesta cu ușurință. Pe de altă parte, cu deosebită subtilitate, scriitorul rus croiește și o perspectivă subiectivă, firească pentru orizontul scriiturii sale și al detaliilor ei psihologice. Bărbatul își manifestă disprețul și nevoia morbidă de a umili, nu doar spre tipologii vulnerabile, ci și spre cele opuse și care evocă masculinitate: „Dintre ceilalți, dintre semeți, nu puteam suferi mai ales pe-un ofițer. Se ținea mândru și-și tot zornăia oribil sabia” (Dostoievski 1968: 129). Relația directă cu imaginarul gogolian poate oferi, aici, câmpul unei abordări de tip comparat, dar în egală măsură se cuvine să recunoaștem în orizontul simbolic al operei literare o influență care se manifestă, poate, cel puțin în cazul marilor texte și a creatorilor acestora, capabili să sondeze în propriul inconștient, pe linie arhetipală. Înainte de Gogol și până în contemporaneitate fără îndoială, pe direcția psihanalizei freudiene (Freud 2003: 376–377), obiectele care evocă arme sau capacitatea de a răni au fost plasate de inconștient aproape sau suprapuse peste imaginea masculinității. În orice caz, protagonistul din *Subterană* găsește în sabia ofițerului, dincolo de statutul social, un motiv pentru dispreț, iar scriitorul, așa cum am afirmat, proiectează asupra personajului central umbrele specifice unei percepții corupte a realității. „Din pricina

sabiei”, rememorează bărbatul, „m-am războit cu el un an și jumătate”, fără a se și preciza forma „războiului”. Nu ne-am înșela să vedem în conflictul purtat, atitudini specifice și nimic mai mult. După cum arată și textul, antieroul este structural incapabil de un conflict deschis care, obiectiv, să-l pună față în față cu obiectul spre care își îndreaptă judecata și disprețul.

Nehotărârea, din perspectiva viziunii dostoievskiene, evocă o formă de conflict cognitiv, asumat intim și care sugerează, aproape de fiecare dată, sensibilitate veritabilă, opoziția dintre dorința egoistă și cenzura necesară imaginarului creștin. Pe de altă parte, antieroiul pe care-i propune scriitorul rus, de la protagonistul *Subteranei* până la tatăl Karamazov, Feodor Pavlovici, cu toate că par să facă parte din tipologia nehotărâtului, evocă o incapacitate atitudinală, asumată pe termen mediu sau lung. Eroul din *Subterană*, atins de conștiința propriei naturi corupte, se arată, așadar, lipsit de constanță. În ciuda momentelor în care își manifestă puterea, umilind sau trezind spaima în fața celor care aveau nevoie de un răspuns sau de o formă de ajutor, mărturisește eroul subteranei că „îmi dădeam seama, rușinat, că nu-s un om rău, nici măcar înrăit” (Dostoievski 1968: 129).

În acest sens, și masochismul pus de Cervantes în relație cu figura cavalerului, gata oricând să sufere și, pe de altă parte, aruncându-se în aventuri dincolo de care există, de cele mai multe ori, urma conștiinței care poate identifica viitoarele suferințe, are un ecou puternic în toată literatura universală. În privința tipologiei opuse figurii *imago Christi*, a antieroului, suferința devine dincolo de partea intimă, specifică existenței, prilej de satisfacție. „Mă torturam până amărăciunea mi se prefăcea”, notează eroul fără nume, „în nu știu ce simțământ dulceag, rușinos, apoi, în sfârșit, într-o adevărată desfătare! Da, în desfătare, în desfătare!” (Dostoievski 1968: 132). Durerea, generată de propriile procese, pe care bărbatul le cunoaște și controlează, are și un motor, potențial exterior, la care omul subteranei se raportează permanent. Poate fi, așadar, identificată în mod clar *pulsiunea de moarte*, despre care Freud scria că este parte a unui fenomen repetitiv, în care vedem o descriere aproape punctuală a dimensiunilor principale specifice antieroului:

Fenomene repetitive frapante se produc și în viața cotidiană, la persoanele lipsite de simptome, care par urmărite de o soartă demonică: binefăcătorii părăsiți sistematic, cu ură, de cei care au beneficiat de grațitudinea lor, bărbați la care orice prietenie se sfârșește prin a fi trădați (Freud, *apud* Zamfirescu 2001: 73).

Alături de felul în care eroul subteranei își alimentează singur suferința, atunci când nu are la dispoziție cadrul social, sub forma ei fizică sau psihologică, există și tipologia conflictuală prin intermediul căreia, la modul exclusiv, bărbatul percepe alteritatea și poate atinge, imaginar, același rezultat. Iată de pildă cum împărtășește o altă dorință ascunsă, parte a aceleiași pulsiuni de moarte: „...vă jur, am avut unele momente când, de mi-ar fi ars cineva o palmă, aș fi fost poate de-a dreptul bucuros” (Dostoievski 1968: 133). În imaginar, orizont al existenței în care protagonistul *Subteranei* trăiește, hiperbolizarea apare în raport cu acțiunile sau amintirile sale ca unică soluție care să reflecte intensitatea suferinței care a devenit o parte a vieții. Durerea, percepută de antierou, generalizată, dincolo de corporalitate, are o dimensiune psihologică evidentă pe care scriitorul o descrie cu acuratețe analitică. Astfel, vom observa și că nici un eveniment nu poate fi interiorizat obiectiv de

protagonist, după cum orice amintire este coruptă prin natura proceselor interioare. O ofensă sau mai degrabă, ceea ce percepe ca fiind ofensator, rămâne în amintirea eroului pentru totdeauna, în cele mai mici detalii, „adăugând mereu, de la dânsul, amănunte și mai ofensatoare; obligându-și propria imaginația să-l zădărească...” (Dostoievski 1968: 135).

Subterana în care s-a refugiat, ca ultimă soluție în fața vieții insuportabile în detaliile ei sociale, antieroul proiectat de Dostoievski, este guvernată de regulile thanatice ale celui care se află în centrul ei. Cinismul care caracterizează antieroul, egoism asumat dincolo de orice limită, până la alienare, are o logică proprie, inatacabilă:

Și când ți-or demonstra că, de fapt, se cade să ții la un strop din propria-ți grăsime mai mult decât la o sută de mii de semeni ai tăi, că la asta se rezumă, în ultimă instanță, tot ceea ce se cheamă virtuți și îndatoriri [...], ia lucrurile cum sunt, n-ai ce face, asta-i doi ori doi, e matematică (Dostoievski 1968: 136).

Opoziția sau particularitățile viziunii antieroului în privința lumii și a legilor care o guvernează, este dezvăluită prin formula „doi ori doi”, la care personajul central se referă în mod repetat, evocând în același timp „tipologia bastardului”, chiar dacă ar fi să respectăm propunerea făcută de Marthe Robert (Robert 1983: 80), atunci când împărțea romanul în două mari categorii, susținute de prototipuri psihologice diferite: a *eroului* și a *bastardului*. Scriitorul rus avea, din perspectiva cercetătoarei, o capacitate ieșită din comun de a muta accentul sau perspectiva, de la o tipologie la alta, folosind figura *bastardului*, recunoscută fie prin felul compulsiv de a se lăuda cu originile sale, fie prin felul în care acționează criminal în vreme ce alți eroi doar fantasmază (Robert 1983: 82). Prin urmare, „doi ori doi”, ca oglindă a celor mai importante trăsături ale rațiunii umane, devine pentru antierou doar o altă piedică. Doar un alt sistem pe care trebuie să-l dărâme pentru a-și face prezența simțită și pentru a-și satisface setea de nepotolit în privința felului în care este perceput și apreciat de ceilalți. Opuși lumii și eroilor convenționali, testându-le limitele, antieroi urmăresc, pe aceeași linie tematică și simbolică a arhetipului de tip *trickster*, o formă de haos în care noile reguli să fie cele imprimate de ei. Motiv pentru care eroul din *Subterană* consideră că „doi ori doi fac patru nu mai e viață, ci începutul morții” (Dostoievski 1968: 153).

Protagonistul lui Dostoievski proiectează, în felul său unic de a percepe lumea, cele mai importante trăsături ideologice, dezvăluind, pe măsură ce crede că descrie lumea, din ce în ce mai mult din propriul sistem de credințe. Exemplificând punctual teoria freudiană a pulsionilor, mai cu seamă pe cea *de moarte*, thanatică (Freud 2000: 190–191), personajul proiectat de scriitorul rus poate recunoaște nevoia umană de a explora, „indiscutabil, omului îi place să creeze și să deschidă drumuri” (Dostoievski 1968: 153), dar și pe cea de a corupe și anula toate eforturile civilizatoare: „Dar oare de ce i-o fi plăcând până la patimă și distrugerea și haosul?” (Dostoievski 1968: 153). Prin urmare, marile teme și întrebări ale literaturii dostoievskiene, actuale prin chiar felul în care surprind cele mai intime angoase sau aspirații, le-am numi chiar de origine inconștientă, oferă astfel prilejul unui discurs a cărui profunzime este egalată doar de sentimentul autenticității trăirii. În direcția *pulsionii de moarte*, masochismul rămâne o constantă a antieroului care se identifică,

în absența filonului creștin, cu nevoia de a suferi. După cum observa, de pildă, și Alina Prelipcean, pe aceeași direcție de investigație a relației dintre literatură și inconștientul colectiv, figura arhetipală a eroului civilizator, Don Quijote, la polul opus lui Thanatos, se suprapune peste o formă aspirațională și de regenerare (Prelipcean 2016: 125–129) care lipsește cu desăvârșire tipologiei umane discutate aici. Cadrul creștin, însă, în cazul cavalerului imaginat de Cervantes, oferă un sens purificator, în mod colectiv, tuturor suferințelor prin care Quijote trece folosindu-și liberul arbitru, subiectiv. Pe de altă parte, *Însemnări din subterană* propune o tipologie complet diferită, care pune suferința în centrul existenței umane, ca motor generator al acțiunilor umane. În acest sens, iată și o afirmație care, mai târziu, ar fi putut fi pusă de psihanaliză în centrul discuției despre cele două pulsuni umane: „Ia gândiți-vă! Nu cumva i-o fi plăcând omului și altceva decât prosperitatea? Uneori, suferința îi place teribil, până la pasiune; e știut că-i așa” (Dostoievski 1968: 154).

Antieroul dostoievskian a inspirat o întreagă categorie ficțională universală de personaje peste care s-au suprapus categorii sociale frecvente, cum ar fi tinerii de succes, ca în *American psycho*, sau adolescenții, tipologie psihologică centrală pentru *De veghe în lanul de secară* (Salinger, 2001). Romanul lui Salinger, actual și permanent proaspăt prin felul în care aduce în scenă o vârstă conflictuală, pune accent pe câteva dintre cele mai importante trăsături ale antieroului, așa cum au fost ele asociate de scriitorul rus bărbatului din *subterană*. Frica de acțiune, mai ales în sens cultural, constructiv este, de obicei, asociată unei temeri accentuate, dar la modul general, de tipul „vrei într-adevăr să spui ceva, dar, din teamă, îți înghiți ultimul cuvânt; pentru că n-ai curajul să-l rostești...” (Dostoievski 1968: 158). Asumarea unei angoase care alterează atitudini și reacții, cenzurând în planul comunicării, dar generând interior frustrări accentuate tocmai prin absența cadrului social, al dialogului și al comparației, se face prin intermediul unui abandon conștient privind disponibilitatea de adaptare. „Eu nu am tăria necesară”, se mărturisește protagonistul din *Subterană*, „nici nu socot că s-ar cuveni s-o am” (Dostoievski 1968: 158), „...cinstit vorbind, sunt un laș” (Dostoievski 1968: 159). Absența mizei sau, poate mai degrabă, superficialitatea ei, într-un registru meschin și despre care scriitorul sugerează cu subtilitate că lipsește din câmpul percepției sociale în fața căreia se opune, imaginar, protagonistul, este și cea care imprimă nehotărâre sau o formă de lașitate.

Pe de altă parte și personajul gogolian, cu destinul său tragic, nesemnificativ și abuzat direct sau indirect de colegii lipsiți de orice sensibilitate față de alteritate, se regăsește într-o formă ușor diferită în structura antieroului dostoievskian, la fel de stereotipizat, retras din fața unei lumi pe care o percepe ca fiind alienată. „În tot biroul, numai mie mi se părea într-una că eram laș și rob”, mărturisește în scris bărbatul, găsind însă și explicația, absentă din construcția personajului „mic” la Gogol: „tocmai din pricină că eram evoluat [...], așa eram în realitate: un laș și un rob” (Dostoievski 1968: 162). Sentimentul acut că reprezintă *alteritatea*, prin urmare că este diferit și incompatibil cu lumea, are la bază același exercițiu proiectiv, toxic prin care cele specifice propriului câmp imaginar și de percepții, este transpus *celuilalt*. Amprenta complexă a literaturii lui Dostoievski poate fi identificată oricând și prin capacitatea scriitorului, dincolo de analitic, de a se folosi de reflexele specifice tipologiilor nevrotice, ascunzând detalii în legătură cu eroii în felul în care

aceștia percep și interpretează lumea: „Mă mai chinuia ceva pe-atunci: anume, faptul că nu-mi semăna nimeni și, la rându-mi, nu semănam nimănui. «Eu sunt singur, iar ei sunt *toți*», îmi spuneam...” (Dostoievski 1968: 162). Fără îndoială că ceva din suferința eroului gogolian, supus sistemului, obedient, dorind o viață în mijlocul celorlalți chiar dacă nu deține instrumentele necesare scenariului caracterizat de aglomerație, se regăsește și în proiectarea antieroului dostoievskian.

Dar, fără a umbri dimensiunea personajului din opera lui Dostoievski, se cuvine totuși să precizăm că forma embrionară a antieroului poate fi întâlnită peste tot în opera lui Gogol, începând chiar cu figurile tragice din *Nasul* și *Mantaua*. Dacă asesorul de colegiu, Kovaliov, este poate mai clar identificabil cu structura corupției morale, Akaki Akakievici pare mai mult apropiat de specificul destinului tragic, rezervat eroilor și funcției lor civilizatoare. Retragerea între litere, identificarea cu serviciul său, prin a copia rândurile scrise de ceilalți, uneori chiar și acasă, conturează totuși o alegere pe care atât de cunoscutul personaj gogolian o face, e adevărat, în absența unor cogniții și raționamente clare. Antieroul, așa cum îl propune Dostoievski, însă, sugerează și o formă de aparentă luciditate care dezvăluie un veritabil complex de inferioritate: „din pricină că eram evoluat”. Pe lângă toate atributele eroului gogolian, alienat, adesea batjocorit, retras printr-o acțiune de tip reflex, antieroul din *Însemnări din subterană* este animat de credința că ceea ce este sau știe se află în relație directă cu adevărul, dincolo de orice îndoială.

În acest context, se cuvine să delimităm teoretic, în câteva cuvinte, diferențele dintre figura *bastardului*, așa cum a analizat-o Marthe Robert în opera lui Dostoievski, și cea a *antieroului*, așa cum este construită în opera literară, cu ecouri dincolo de *Însemnări din subterană*. Bastardul, ca tipologie umană care generează acțiunea unui tip de roman, răstoarnă un sistem și are capacitatea, după cum am menționat deja, de a lupta cu el și cu reprezentanții săi, în vreme ce antieroul este, înainte de orice, în căutarea unei căi pentru a evita conflictul. Folosind conceptul de adevăr, ascunzându-se după el cu pretenția că îndeplinește rolul unui *trickster*, jonglându-l permanent, cu atât mai mult și mai vizibil cu cât lezează sau ofensează morala comună a celor care se întâmplă să fie prezenți, antieroul evită aproape cu orice preț confruntarea directă. Lupta este, de cele mai multe ori, dinainte câștigată, așa cum arată tipul psihologic dostoievskian, dar și literatura lui Salinger sau a lui Ellis, unde avem de-a face cu forme aproape pure ale antieroului. În *Subterană*, senzația ofensei supreme, potențată, evident, prin imaginar și contribuție personală, nu poate genera acțiunea împotriva obiectului care a lezat. De pildă, „...am plecat, lipsindu-mă de încăierarea proiectată” (Dostoievski 1968: 166).

Ciocnirea pe stradă, de umărul unui ofițer cu statură impunătoare, asupra căruia antieroul a proiectat sentimente și trăiri, personale și care îl definesc exclusiv pe el, devine scopul suprem și cea mai eficientă cale pentru a-și demonstra, colectiv, puterea și prezența. Încercările repetate, însă, au același sfârșit, de tipul abandonului în ultima clipă: „...când să spun și eu că uite, hop, acumă gata, ne ciocnim, iarăși mă pomeneam făcându-i loc; iar el trecea fără a mă lua în seamă” (Dostoievski 1968: 171). Cu altă ocazie, în ciuda unor majore eforturi interioare, „în ultimul moment, la numai câteva degete de dânsul, m-a părăsit curajul”, doar pentru ca cel demonizat să treacă pasiv mai departe, străin de întreaga construcție thanatică a celui care îl urmărește și se împiedică încercând să-l evite: „El a trecut foarte liniștit peste mine,

iar eu m-am rostogolit spre rigolă ca o minge” (Dostoievski 1968: 171). Boala pe care o evocă protagonistul *subteranei* în chiar debutul operei, „sunt un om bolnav”, se arată ca somatizare doar în context social. Fiecare eșec de a-și manifesta puterea sau măcar de a stabili o formă de egalitate, prin ciocnirea de umărul ofițerului, gest steril și complet lipsit de sens sau de tentă profundă, în relație cu vreo formă de protest sau de evoluție, duce la îmbolnăvirea bărbatului: „Noaptea aceea am fost iarăși bolnav, am avut febră, am delirat” (Dostoievski 1968: 171). Pe de altă parte, singura metodă prin care își poate duce la îndeplinire planul este să-l abandoneze. Pentru ultima dată, pe pod, locul în care-l urmărește pe ofițerul complet indiferent și străin de sentimentele protagonistului, determinat să renunțe la plan, se găsește față în față cu o nouă posibilitate de a acționa. Cu scopul atins, dar mai ales cu sentimentul unei realizări deosebite, „mi-am păstrat demnitatea, că n-am cedat măcar un pas [...], m-am postat pe picior de egalitate socială cu el. Am revenit acasă deplin răzbunat pentru toate. Eram încântat” (Dostoievski 1968: 171).

Tipul pe care l-am putea numi pur, descris de Dostoievski, provoacă unde în întreaga literatură, sub forma unor caractere care au marcat aproape la fel de puternic, orizontul receptării literare, cum a făcut-o scriitorul rus. Adolescentul proiectat de Salinger, de pildă, în centrul capodoperei sale literare, Holden Caulfield, se încadrează exemplar în tipologia antieroului, cu toate că felul în care își percepe existența, pe termen lung, protagonistul sugerează mai degrabă, aspirațional, o identificare cu arhetipul eroului salvator. Întrebat în legătură cu planurile sale de viitor, străin de profesia de avocat, coruptă moral, adolescentul, atât de cinic și la limita alienării, se vede îndeplinind un rol a cărui dimensiune simbolică nu a încetat să fie dezbătută și discutată. Singur între copiii care se joacă, ascuns de câmpul de secară, îi protejează de marginea prăpastiei în care ar putea cădea din neatenție: „Și eu stau la marginea unei prăpastii amețitoare. Și știi ce fac? Prind copiii să nu cadă în prăpastie [...]. Asta așa face toată ziua” (Salinger 2001: 210).

Până la acest moment, însă, nimic din ceea ce îl reprezintă pe tânăr nu sugerează tipologia salvatorului. Iată, de pildă, ce similitudini între felul în care se percepe și descrie Holden și protagonistul *subteranei*. Pus în fața unui conflict fizic, își simte prezența anulată de statura oponentului: „Era un tip foarte puternic, iar eu sunt foarte slab” (Salinger 2001: 40). Sau, meditănd asupra propriei condiții, acceptă o realitate chiar dacă aceasta îi provoacă frustrare și neplăcere fizică: „Sînt un tip foarte laș. Fac tot ce pot ca să nu se vadă, dar sînt laș” (Salinger 2001: 109). Pe măsură ce personajul central este construit, din detalii și particularități psihologice, specifice unor scenarii concrete, poate fi remarcată similitudinea cu antieroul dostoievskian. Din nou, în fața posibilității unui conflict, recunoaște și îmbrățișează o pasivitate generatoare de frustrări: „Numai că n-aș fi avut curajul s-o fac. Aș fi stat acolo ca un prost, străduindu-mă să par puternic” (Salinger 2001: 109). Slăbiciunea fizică a antieroului, ecou interior al unei stări de spirit viciate, „...nu sunt în stare. Sunt într-o formă proastă, *împuțită*” (Salinger 2001: 161), reprezintă reluarea aceleiași ecuații care formează prototipul uman opus sistemului și pulsunii de viață. În vreme ce fantasma lui Holden Caulfield îl plasează în proximitatea eroului, dorindu-și o viață cu sens clar, prin evidenta încercare de a proteja copiii de orice formă de corupție morală, o posibilă interpretare a rolului asumat imaginar,

personajul dostoievskian manifestă aceleași stări, de atracție față de grup, față de o lume căreia nu i-a oferit nimic, neașteptând la rândul-i, nimic din partea ei.

Singura cale, încă disponibilă, pentru antierou, de a se apropia de imaginea și profilul salvatorului, rămâne cea onirică. Pe linia directă spre inconștient, pentru a parafraza un dicton psihanalitic larg cunoscut și vehiculat, putem propune acum ipoteza conform căreia conceptul de antierou este înțeles de scriitorul rus în toate dimensiunile sale psihologice. Altfel spus, aspirațional, tipologia psihologică opusă oricărei aspirații civilizatoare, are permanent în vedere o identificare cu mitul și persoana eroului: „Visam ceva de speriat; retras în bârlogul meu, visam câte trei luni în șir, și, credeți-mă, vă rog, în momentele acelea nu mai semănăm [...]. Deveneam dintr-o dată erou” (Dostoievski 1968: 172).

Dacă *Însemnări din subterană* propune o tipologie umană de puritate crescută, viitoarele caractere ale operei dostoievskiene ascund, adesea foarte subtil, germeii structurii pe care se formează antieroul. Trăsăturile principale ale personajelor atinse de tipologie presupun o formă de dispreț sau de ură, nejustificată rațional. Personajul central al *Subteranei* manifestă o asemenea formă de „agresivitate malignă” față de unul dintre cunoscuții săi, vechi coleg: „...începusem a-l urî din cursul inferior: tocmai pentru că era un băiat drăguț și vioi [...], îi detestam fața frumoasă [...], îi detestam manierele degajate...” (Dostoievski 1968: 176–177).

Așadar, trăsăturile antieroului pot fi identificate în toată opera lui Dostoievski, nicăieri însă mai clar ca în *Frații Karamazov*, în figura tatălui, Feodor Pavlovici, care este proiectat, pe întreg parcursul romanului, pe filonul principiului plăcerii, căruia îi plătește tribut. Întrebat, de pildă, din ce motiv disprețuiește câte un om, bătrânul răspunde, fidel reprezentărilor specifice arhetipului de tip *trickster*: „...omul nu mi-a făcut nimic, ce-i drept, în schimb, eu i-am făcut o porcărie crasă, și de atunci nu mai pot să-l văd în ochi, îl urăsc, numai și numai din pricina acelei porcării!” (Dostoievski 1993: 147). În altă parte, între puținele fragmente în care Smerdeakov prinde glas în primul volum din *Frații Karamazov*, tânărul se angajează într-un discurs care evocă aceeași formă de a simți lumea, lumea în general și nu doar alteritatea: „Urăsc întreaga Rusie...” (Dostoievski 1993: 380).

Pentru Holden, de pildă, ura sau disprețul, reprezintă una dintre cele mai frecvente stări, având în vedere că Salinger folosește cuvântul „*hate*” și derivatele lui de peste șaiszeci de ori. Uneori pentru cele mai simple motive, pentru că sentimentul disprețuitor nu este justificat în contextul discuției despre dimensiunile antieroului, tânărul se folosește de trăirea intensă pentru a răspunde situațiilor în care nu o poate face altfel. Profesorul care îi citește fragmente din propria lucrare, la limita ironicului, prin urmare, doar foarte subtil și prudent în a critica eseul tânărului, este blocat de același sentiment: „Începusem să-l urăsc!” (Salinger 2001: 18). În alt fragment, blocat în singura dimensiune unde se poate exprima și își permite o formă de libertate în reacții, în interiorul propriilor reprezentări, Holden apelează la singurul instrument senzorial disponibil pentru contextele care îi provoacă frustrare: „Doamne, ce-l uram!” (Salinger 2001: 54).

Întors spre sine, antieroul nu poate reacționa decât prin intermediul unor reacții limitate și care proiectează în exterior, ceea ce resimte la nivel primar. Egoist prin excelență, „dacă-i de ales: să se dărâme lumea, ori să-mi bea eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărâma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul” (Dostoievski 1968:

226), tipologia umană nu este imună la o anumită atracție față de cadrul specific arhetipului salvatorului, a cărei seducție se simte ori de câte ori este construit antieroul. Ușurința de a îmbrățișa o ideologie coruptă, un tipar comportamental animat cu exclusivitate de pulsiunea de moarte, face din antierou un personaj unic în câmpul literaturii universale, proteic prin felul în care primește trăsături care sugerează tipologii diferite.

În acest sens, Dostoievski a reușit, printr-o manieră asumată și prin intermediul unei psihologii complexe, autentice, a personajului, să construiască sau, mai degrabă, să pună în evidență un model uman morbid, opus vieții și tuturor formelor ei de manifestare.

Bibliografie

- Cervantes 1965: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Dostoievski 1966: F.M. Dostoievski, *Opere* în 11 volume, vol. 1, *Studiu introductiv* de Tudor Vianu, *Aparatul critic* de Tamara Gane, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Dostoievski 1968: F.M. Dostoievski, *Opere* în 11 volume, vol. 4, *Romane, Nuvele și Povestiri (1862–1869)*, *Aparatul critic* de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Dostoievski 1974: F.M. Dostoievski, *Opere* în 11 volume, vol. 11, *Traducere și aparat critic* de Leonida Teodorescu, *Studiu introductiv* de Ion Ianoși, București, Editura Univers.
- Fridlender 1962: G. Fridlender, *Prefață*, în F.M. Dostoievski, *Idiotul, Roman în patru părți*, în românește de Tamara și Gane, Nicolae, *Prefață* de G. Fridlender, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Dostoievski 2020: F.M. Dostoievski, *Idiotul, Roman în patru părți*, traducere din limba rusă de Nicolae Gane, București, Editura Litera.
- Dostoievski 1993: F.M. Dostoievski, *Frații Karamazov, Roman în patru părți și epilog*, vol. 1, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, București, Editura Cartea Românească.
- Ellis 2005: Bret Easton Ellis, *American Psycho*, traducere și note de Mihai Gafița, Iași, Editura Polirom.
- Freud 2000: Sigmund Freud, *Opere*, vol. III, *Psihopatologia inconștientului*, traducere din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Freud 2003: Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX, *Interpretarea viselor*, traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei.
- Gogol 2012: N.V. Gogol, *Mantaua. Nasul. Însemnările unui nebun*, traducere din limba rusă și note de Emil Iordache, Iași, Editura Polirom.
- Prelipcean 2016: Alina Viorela Prelipcean, *Don Quijote, el héroe de nuestro pensamiento*, în „Meridian Critic”, no. 2, vol. 26, p. 125–129, https://www.academia.edu/35494312/DON_QUIJOTE_el_h%C3%A9roe_de_nuestro_pensamiento.
- Robert 1983: Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers.
- Rufanda 2012: Lilia Rufanda, *Manifestările antieroului în literatura română contemporană*, în „Diacronia”, LIV, septembrie–decembrie, p. 30–39, <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A6841/pdf>.

- Salinger 2001: J.D. Salinger, *De veghe în lanul de secară*, traducere și note de Catinca Ralea și Lucian Bratu, Iași, Editura Polirom.
- Singer 1990: Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpl-netotul și alte povestiri*, traducere de Anton Celaru, București, Editura Cartea Românească.
- Smith 2018: Michelle J. Smith, *Vampires and Witches go to School: Contemporary Young Adult Fiction, Gender, and the Gothic*, în „Children’s Literature in Education”, Mar., Vol. 49, Issue 1, p. 6–8, <https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-018-9343-0>.
- Wagner 2012: Corinna Wagner, *The dream of a Transparent Body: Identity, Science and the Gothic Novel*, în „Gothic Studies”, May, Vol. 14, Issue 1, p. 74–92, https://www.researchgate.net/publication/264681364_The_Dream_of_a_Transparent_Body_Identity_Science_and_the_Gothic_Novel.
- Williams 2019: Sebastian A. Williams, *The ghotic grotesque: Disability, Deformity, and Monstrosity in Faulkner’s Sanctuary*, în „Journal of Literary & Cultural Disability Studies”, Vol. 13, Issue 4, p. 461–476, <https://muse.jhu.edu/article/742519/pdf>.
- Zamfirescu 2001: Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei.

Dostoevsky and the Dimensions of the Antihero

Having a creation based on a Christian pattern, but also integrated into a universal cultural horizon, Dostoevsky was among the first writers to design, in all the psychological senses of the word, the human typology of the antihero. The enormous influence of the Russian writer can be identified in the universal literature, especially in the way in which such an unusual character began to respond, ideologically, to a different need, felt by literature consumers. From the ancient tragedy to the novel and the cinema, the antihero has different masks and, obviously, different forms of manifestation, within the same psychological matrix. Weakness, that sometimes is real or apparent, cowardice and fighting avoidance, along with a specific dimension of the trickster archetype, define the protein figure of the antihero.