Dostoievski şi 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 şi profundă înţelegere a dimensiunii latente a operei, de cel puţin un instrument care se ocupă cu cercetarea culturii, credinţelor sau a psihologiei grupului ori individului. Tipologiile umane proiectate de scriitorul rus, adevărate prototipuri şi arhetipuri, imune, prin urmare, în faţa scurgerii timpului şi a transformărilor de suprafaţă ale culturii şi civilizaţiei, atrag la fel de mult astăzi, la două sute de ani de la naşterea sa. Pe de altă parte, operele sale provoacă şi reacţii de rezervă şi de retragere din faţa orizontului ficţional susţinut cu o autenticitate ieşită din comun de argumente şi de un discurs dedicat celor mai importante concepte ale secolului: libertate, adevăr şi bunătate, păcat şi culpabilitate universală, frumuseţe sau morbiditate.

Debutul creaţiei dostoievskiene s-a aflat de la început sub semnul unor teme complexe, chiar dacă parţial de influenţă gogoliană, la care scriitorul s-a referit adesea, deschis. Nevoia de a părăsi spectrul şi influenţa marelui scriitor, alături de un cumul de evenimente deosebite şi care marchează biografia lui Dostoievski în mod decisiv şi 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 şi de concepte pure, dar puse permanent în opoziţie cu eroi destinaţi luptei de dragul luptei şi, într-o oarecare măsură, chiar de dragul haosului. Opus curajului de tip civilizator, cu scop înalt aşadar, dincolo de propriul orizont de percepţie şi de reprezentări, poate fi observată o atitudine similară, generată de îndoieli şi chiar de spirit analitic, dar complet lipsită de miza culturală, înaltă, metafizică. Arhetipului eroului, animat de energii interogative cu rol important pentru întreaga existenţă, dar şi 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 acţiuni şi atitudini fără o finalitate clară, ar fi doar câteva dintre principalele trăsături ale antieroului, aşa cum l-a descris exemplar Dostoievski şi aşa cum, pe aceeaşi linie a literaturii ruse, s-a metamorfozat în tipologii din cele mai surprinzătoare, fie în

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

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

postmodernism şi cultura pop, fie în literatura americană. Niciodată în opoziţie 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 relaţiilor interumane.

Pradă unei convenţii, am fi tentaţi să considerăm că antieroul este slab şi laş, atât fizic, dar mai ales din perspectiva fibrei morale. Se cuvine, prin urmare, să arătăm că unii dintre cei mai marcanţi eroi ai literaturii universale peste care se suprapune *imago Christi*, ca prototip al salvatorului, par în mod deliberat proiectaţi pentru a evoca opusul puterii fizice. De pildă, cavalerul imaginat de Cervantes, don Quijote, este descris simplu, la cincizeci de ani, „bine legat şi vânos la trup, uscăţiv la faţă..." (Cervantes 1965: 72), în vreme ce figura prinţului Mîşkin este marcată mai ales de elemente simbolice sau cu un bogat conţinut latent. Deloc întâmplător, tânărul cu părul bălai, protagonistul, revenit pe meleagurile natale din străinătate, este pus faţă în faţă şi într-o comparaţie cinică, din primul moment, cu Parfion Rogojin, alături de care îşi petrece în ultima secvenţă a romanului, cele din urmă clipe de luciditate.

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

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

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

Abordat în puţine rânduri în spaţiul cultural românesc, conceptul de antierou a interesat-o totuşi pe Lilia Rufanda, care discută despre componenta socială a acestuia, în sensul în care, dincolo de alteritate, antieroul se află într-o discordanţă faţă de „tipaje existenţiale" (Rufanda 2012: 30–39) ale lumii în care trăieşte. Pentru cercetătoare, personajul care poate fi identificat prin concept, se opune nu doar lumii, ci şi istoriei, „alienat, într-un mediu alienant" (Rufanda 2012: 31). Componenta este, însă, cât se poate de clar, dacă avem în vedere grupul social şi îndepărtarea de el, specifică şi eroilor care se află în rolul arhetipului civilizator sau salvator. Perfecţiunea morală, deliberat construită de scriitor în cazul lui Mîşkin, „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 ficţional, de cele mai multe ori, prilejul îndepărtării şi al ostracizării, aşa cum este vizibil din prima pagină în romanul *Idiotul*. Astfel, nu doar antieroul face parte din tipologia alienării, ci şi 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 „neputinţa, înfrângerea, anonimatul şi ratarea" (Rufanda 2012: 34), care, oricât de eficient ar fi identificate pe plan literar naţional, nu reprezintă şi repere specifice ale literaturii universale. Cu gândul la vocea naratorului din *Însemnări din subterană*, la Rogojin, figurile morbide din *Fraţii Karamazov*, sau la ecourile acestor tipologii, cum ar fi Bateman şi Holden, din literatura americană, vedem mai clar măsura în care atributele specifice antieroului identificate în spaţiul cultural românesc nu pot fi identificate universal. Dimensiunea profundă, arhetipală, este şi cea care stabileşte liniile comune ale psihologiei protagoniştilor, în vreme ce „neputinţa" 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 Mîşkin, sau ca Ghimpl, proiectat de Singer (Singer, 1990), care nu se remarcă nici prin puterea fizică şi nici prin capacitatea lor de a schimba lumea prin simpla prezenţă, indiferent de ideologia care le animă existenţa. Dacă în privinţa antieroilor se poate evoca ratarea, atât dintr-o perspectivă socială, dar şi într-un cadru metafizic, dincolo de câmpul palpabil al interacţiunilor sociale, în privinţa eroilor, peste care suprapunem arhetipul salvatorului, ratarea face parte în mod vizibil dintr-o construcţie care trebuie analizată prin intermediul *destinului tragic*. În vreme ce ratarea antieroului, aşa cum îl descrie Dostoievski în *Subterană*, este îmbrăţişată, dar mai ales, recunoscută, vizibilă, dacă ne raportăm la prototipul lui Mîşkin, sau a lui Quijote, conceptul pare să dispară. Eşecul nu există pentru cavalerul imaginat de Cervantes, la fel cum, cel care se recomandă „prinţul Lev Nikolaevici Mîşkin" nu percepe orizontul superficial al oamenilor între care se întoarce. Meschinele interese ale lumii în care eroul încearcă să se reintegreze, neavând nici instrumentele şi nici reflexele specifice şi necesare adaptării, sunt şi cele care construiesc scena „eşecului" protagonistului, alienat prin judecata celor care îi iau bunătatea drept absenţă a inteligenţei.

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

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

componentă, în raport cu un conţinut latent, de semnificaţie la nivelul textului. Comparativ, Cervantes îşi denumeşte eroul, chiar şi satul din care acesta provine, numind şi identificând astfel personaje, locuri, într-un adevărat univers ficţional. 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 aceeaşi 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* îşi făcea slujba *funcţionarul cutare*" (Gogol 2012: 6), sugerează dincolo de construcţia ficţiunii cu elemente ale realităţii de tip istoric, o generalizare de care, în mod paradoxal, pretinde că se fereşte: „...orice persoană particulară consideră că jignind-o pe ea, jigneşti întreaga societate" (Gogol 2012: 5).

Cu toate că Dostoievski este primul care se referă şi formulează în opera sa conceptul de antierou, el poate fi identificat, într-o formă embrionară, în opera lui Gogol, în universul funcţionarilor, adevărat furnicar, permanent în mişcare, aglomerat şi de cele mai multe ori indiferent la micile excepţii sau drame individuale. Alienarea pe care eroii lui Gogol trebuie să şi-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 funcţii de conducere, ilustrează exemplar o tipologie umană marcată de senzaţia puterii şi a superiorităţii în raport cu ceilalţi. Pe această direcţie gogoliană, Dostoievski şi nu doar el, Kafka, dacă ar fi să menţionăm o altă literatură centrată pe figura subtilă a antieroului, dezvoltă adevărate orizonturi psihologice în care alienarea şi senzaţia rătăcirii reprezintă teme centrale.

Modelul propus de Gogol, formă embrionară pentru antierou, poate fi observat atât în *Mantaua*, cât şi în *Nasul*, prin detaliile specifice personajelor interesate, aproape cu exclusivitate, de masca socială sau de titlul deţinut şi prin intermediul căruia interacţionează şi filtrează fiecare contact cu alteritatea sau cu lumea, în general. Parţial, în categoria antieroului, intră meteoricul personaj la care apelează protagonistul din *Mantaua* pentru a găsit ajutor în recuperarea obiectului vestimentar furat. Astfel, „metodele şi obiceiurile persoanei importante erau impunătoare şi pline de prestanţă", descrie Gogol, angajat într-un discurs subtil moralizator: „principiul de bază al sistemului său era severitatea. «Severitate, severitate şi iar severitate»" (Gogol 2012: 43). Hipersensibilul Akaki Akakievici întâlneşte, în căutarea unui ajutor, un complex de prejudecăţi şi de superioritate, funcţionar 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 distanţa imposibil de acoperit, dintre tipologii umane diferite, blocate în credinţe şi ideologii alienante. Forma standard de interacţiune cu subalternii sau cu cei care caută un ajutor, a „persoanei importante", aşa cum este numită, are toate datele specifice antieroului, pentru că „emana severitate şi conţinea aproape întotdeauna trei fraze: «Cum de îndrăzniţi? Ştiţi cu cine staţi de vorbă? Vă daţi seama în faţa cui vă aflaţi?»" (Gogol 2012: 43).

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

Dincolo de ratarea personală sau chiar a eşecului profesional, la adăpostul credinţei că funcţia reprezintă totul şi este destinaţia finală a evoluţiei sociale, ideea de antierou se cristalizează din ce în ce mai clar prin intermediul conceptului de alienare. „Persoana importantă" nu intră totuşi în tipologia menţionată tocmai prin felul în care scriitorul îi lasă personajului de tip antierou, de obicei, şansa de a recupera, în ultimul ceas, terenul pierdut pe scena interacţiunilor sociale. În cazul lui Akakievici, înaltul funcţionar se dovedeşte capabil de schimbare, doar la aflarea veştii că eroul a încetat din viaţă la scurt timp după ce l-a expediat pradă unei angoase ieşite din comun. După ce în prealabil este satisfăcut în ambiţia sa meschină, „mulţumit că efectul chiar i-a întrecut aşteptările şi absolut încântat de ideea că un cuvânt al lui îl poate face pe om să leşine..." (Gogol 2012: 47), trec prin adevărate procese de conştiinţă la aflarea veştii despre moartea celui umilit şi alungat cu o severitate gratuită.

Modelul antieroului gogolian, pus în faţa alegerii, ca într-o răscruce care îi oferă, în cele din urmă, ocazia asumării unei ideologii noi, este marcat de constanţa care, la Dostoievski, face parte, aproape exclusiv, dintr-o lege a naturii umane. În vreme ce *persoana importantă*, de pildă, se vede măcinată de remuşcări şi regrete, antieroii lui Dostoievski par incapabili să simtă asemenea trăiri sau, dacă avem în vedere tipologia personajului din *Subterană*, sunt prea puţin dispuşi să-şi asume o schimbare după o viaţă dedicată morbidului şi *pulsiunii de moarte.* Singura atitudine disponibilă funcţionarului care-l umileşte pe Akakievici este, însă, la fel de sterilă ca întreaga sa atitudine: încearcă să uite. Întâi cu ajutorul unei serate alături de cunoscuţi, iar apoi prin intermediul prezenţei feminine spre care se îndreaptă când este atacat de fantoma celui rămas fără manta. Subtila sugestie, a posibilităţii de a abandona un tipar comportamental, va fi reluată de Gogol în *Nasul*, unde protagonistul celui de-al doilea capitol al poveştii, Kovaliov, stigmatizat de un eveniment atât de neobişnuit cum este dispariţia nasului, pierde, în mod repetat, revelaţia privind ratarea în plan personal şi social.

Alienarea absolută în care îşi trăieşte bărbatul viaţa, asumându-şi un titlu pe nedrept, pretinzând permanent, mai ales în faţa companiei feminine, că deţine o funcţie, şi parazitând în mod repetat familii cunoscute şi influente din oraş, doar pentru a se putea folosi meschin de asocierea cu numele respective, stabileşte clar o tipologie imună în faţa ideii de schimbare. Autosuficient, împăcat, chiar şi aşa, marcat de dispariţia propriului nas, asesorul Kovaliov, care se recomandă ca fiind maior, trece în mod repetat pe lângă revelaţia care ar fi reprezentat, pentru imaginarul gogolian, o victorie a umanităţii şi 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 aparenţă şi de felul în care este perceput, îngrijorat în dimineaţa în care descoperă dispariţia nasului de un coş apărut şi care i-ar aduce prejudicii pe termen scurt în relaţiile cu ceilalţi, mai cu seamă cu personajele feminine, ascuns în spatele hainelor şi a propriilor concepţii, doar de el ştiute, batjocoritor la adresa celor care îi deschid uşa, „«Uite-aşa, muierilor, găini proaste ce sunteţi! Dar cu fiică-ta tot nu mă însor. N-am nici un chef s-o fac...»" (Gogol 2012: 104), bărbatul întruneşte cele mai importante trăsături specifice antieroului.

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

Asumarea unui rol care se află în opoziţie flagrantă cu eroul, identificarea cu el într-o manieră pe care am numi-o conştientă, 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 prezenţă constantă pentru întreaga cultură pop, de la figura legendară a lui Michael Jackson, care a revoluţionat 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 împărţite. Personajele cunoscute sau propuse ca negative, fac parte dintr-o ideologie stabilă şi de cele mai multe ori imposibil de modificat.

Să ne amintim aici şi de Hannibal Lecter, figura bufonului Joker care în contemporaneitate a primit propria producţie şi care se opune „cavalerului nopţii", 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 animaţia „Ţestoasele ninja", personaje opuse eroilor şi care, tocmai prin opoziţia lor imposibil de schimbat, pun în valoare marile teme culturale, privind sacrificiul de sine, empatia şi spiritul civilizator.

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

Răul sau urâtul, aşa 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 şi obsesia pentru corporalitate la finalul secolului al XVIII-lea, referindu-se la mesajele transmise de trup, adevărate purtătoare de revelaţii, dar şi 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 îşi descrie eroii, fie ei şi cu evidente trăsături specifice antieroilor. Dispariţia nasului, atât de importantă doar pentru protagonistul celui de-al doilea capitol al poveştii, nu şi pentru toţi ceilalţi, însă, pune în valoare capacitatea corpului de a comunica, şi astfel, de a dezvălui informaţii preţioase cu privire la intimitatea celui marcat sau atins de neobişnuitul eveniment.

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

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

goticului se găsesc, nu doar în antieroi, la Gogol şi Dostoievski, ci şi în protagoniştii peste care se suprapune, după cum am afirmat deja, adesea, *imago Christi*, izolaţi şi ostracizaţi 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 raţiune şi de discernământ, cum ar fi cele de tip zombi, alienarea şi înstrăinarea, în trecut, reprezentau principalele trăsături ale antieroilor. Perfect adaptaţi în rolul care îi opune nu atât lumii, cât protagoniştilor, aceştia încalcă orice regulă sau tabu cu o uşurinţă ieşită 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 şi a cinematografului, evident, evocând cadrul în care Harry Potter, de pildă, studiază şi se iniţiază în tainele vrăjitoariei. Retras, întunecos, la înălţimi ameţitoare sau în subterane reci, copilul gotic se metamorfozează după cum antieroii gogolieni sau dostoievskieni, cu mult înainte, încercau să supravieţuiască unor ierni aparent nesfârşite, adevărate sugestii freudiene pentru refulare şi blocare într-un tipar axat pe pulsiunea morţii.

Iernile siberiene, care dezumanizează oraşele sau, mai degrabă, permanentul oraş al alienării, Sankt Petersburg, formează cadrul perfect pentru retragere, ascundere şi scindare. Sub presiunea permanentă a frigului, prin intermediul arhetipurilor materne corupte, deci generatoare de moarte şi nu de viaţă, Dostoievski descrie clima petersburgheză ca pe un veritabil personaj, cu un rol foarte clar stabilit. Zăpada, de pildă, nu este decât foarte rar albă şi proaspăt depusă. De cele mai multe ori ea este un amestec de gheaţă şi apă, murdară, asociată viscolului şi deplasării cu dificultate, uneori combinată cu ceaţa şi incapacitatea de a vedea prin întunericul învăluit într-un nor imposibil de străpuns. Oraşele lui Gogol şi Dostoievski, aglomerate de un grup uman animat de aceleaşi reflexe, furnicar permanent în acţiune şi indiferent, atâta timp cât se mişcă, 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 împărtăşesc un contract ideologic şi de credinţă, respectându-l de cele mai multe ori, doar prin intermediul asumării unui exerciţiu necesar.

American psycho, de pildă, se foloseşte de oraş şi de grupul tinerilor de „succes", din categoria *yuppie*, într-o manieră aproape identică funcţionarilor care formează grupurile umane proiectate de Gogol sau de Dostoievski. Grăbiţi, preocupaţi şi marcaţi de educaţia formală primită, parte a frăţiilor universitare cu „pedigree", atenţi aproape exclusiv la registrul vestimentar şi la firmele pe care le poartă sau cu care se acoperă, înstrăinaţi de valorile fundamentale ale umanităţii, tinerii *yuppie* trăiesc într-o permanentă ceaţă 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 şi ceilalţi sunt confundaţi în mod repetat. Acoperiţi 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 şi fără personalitate, uniţi în nevoia de a-şi satisface

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

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

> Owen m-a confundat cu Marcus Halbestram [...] şi este o confuzie justificată din partea lui, pentru că Marcus lucrează şi el tot la P&P, ba chiar se ocupă cu exact acelaşi lucru ca şi mine, are şi el o slăbiciune pentru costumele Valentino şi ochelarii de vedere incolori, plus că şi eu, şi el mergem la acelaşi 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 şi percep alteritatea. În altă parte, antieroul, şi s-ar cuveni acum să menţionăm 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 şi confundat pe Steve Rubell cu Brooke Astor..." (Ellis 2005: 164). Climaxul în privinţa 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, împărtăşită de ceilalţi membri ai grupului. Faţă în faţă cu propriul avocat, după ce i-a lăsat un mesaj înregistrat în care îşi mărturiseşte o parte dintre crime, Bateman primeşte două răspunsuri dezarmante. Crezând ca a fost o glumă, avocatul nu o gustă pentru că personajul nu pare credibil şi, nici măcar capabil de asemenea fapte: „...hai să fim serioşi, măi omule, a avut un cusur fatal: Bateman este aşa un pupincurist ordinar, aşa un întreabă-mă să te-ntreb cu pretenţii de mironosiţă..." (Ellis 2005: 502). Şi, 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). Şi, în definitiv, se cuvine să avem în vedere că prototipul dostoievskian este descris şi proiectat fără nume sau alte trăsături convenţionale, specifice unui om şi prin intermediul cărora este, de cele mai multe ori, „recunoscut" sau asociat unor reprezentări mentale.

În vreme ce scriitorul american reuşeşte să interiorizeze principalele trăsături manifeste ale antieroului, trebuie să remarcăm şi să ne referim mai departe, exclusiv, la subtilităţile specifice personajului, aşa cum a fost el proiectat exemplar de Dostoievski în *Însemnări din subterană*, unde dincolo de conţinutul psihologic vizibil, se află, în stare latentă, germenii tuturor antieroilor literaturii universale de după scriitorul rus. Nota care însoţeşte opera, cu privire la orizontul ficţional specific, nu ezită să proiecteze acţiunea şi tipologia protagonistului în realitatea imediată:

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

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

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

„condiţiile în care ni s-a format societatea”, evocă indirect viziunea politică prin care oamenii au fost împărţiţi pe categorii sociale fixe şi în acelaşi timp îndepărtaţi unii de alţii.

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

Vom observa, prin urmare, cum, cu vizibile rădăcini în tipologia antieroului propusă de Gogol, se construieşte personajul pe matriţa interacţiunii sociale, acolo unde, ca toţi bărbaţii literaturii gogoliene, marcaţi şi în acelaşi timp alienaţi de iluzia puterii sau se manifestă frustrarea şi complexele de inferioritate. „Persoana importantă” la care apelează eroul lui Gogol, este în cazul lui Dostoievski pusă în centrul viziunii sale analitice. Într-o funcţie care presupune contactul cu oamenii, nevoia de putere se manifestă printr-un rol perfect asumat: „Cînd veneau la biroul meu diverşi petiţionari după informaţii, îi măsuram, scrîşnind; era, pentru mine, o desfătare nemaipomenită dacă izbuteam să mîhnesc pe cineva. Şi izbuteam aproape întotdeauna” (Dostoievski 1968: 129).

În rolul victimei antieroului găsim acelaşi tip: omul care caută un răspuns, o soluţie. Nevoia cea mai simplă şi care îl aduce în faţa antieroului îl vulnerabilizează şi răneşte în acelaşi timp. „Veneau mai ales oameni sfioşi” (Dostoievski 1968: 129), îşi aminteşte bărbatul; prin urmare, erau oameni asupra cărora iluzia puterii se poate manifesta cu uşurinţă. Pe de altă parte, cu deosebită subtilitate, scriitorul rus croieşte şi o perspectivă subiectivă, firească pentru orizontul scriiturii sale şi al detaliilor ei psihologice. Bărbatul îşi manifestă dispreţul şi nevoia morbidă de a umili, nu doar spre tipologii vulnerabile, ci şi spre cele opuse şi care evocă masculinitate: „Dintre ceilalţi, dintre semeţi, nu puteam suferi mai ales pe-un ofiţer. Se ţinea mândru şi-şi tot zornăia oribil sabia” (Dostoievski 1968: 129). Relaţia directă cu imaginarul gogolian poate oferi, aici, câmpul unei abordări de tip comparat, dar în egală măsură se cuvine să recunoaştem în orizontul simbolic al operei literare o influenţă care se manifestă, poate, cel puţin în cazul marilor texte şi a creatorilor acestora, capabili să sondeze în propriul inconştient, pe linie arhetipală. Înainte de Gogol şi până în contemporaneitate fără îndoială, pe direcţia psihanalizei freudiene (Freud 2003: 376–377), obiectele care evocă arme sau capacitatea de a răni au fost plasate de inconştient aproape sau suprapuse peste imaginea masculinităţii. În orice caz, protagonistul din *Subterană* găseşte în sabia ofiţerului, dincolo de statutul social, un motiv pentru dispreţ, iar scriitorul, aşa cum am afirmat, proiectează asupra personajului central umbrele specifice unei percepţii corupte a realităţii. „Din pricina

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

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

Nehotărârea, din perspectiva viziunii dostoievskiene, evocă o formă de conflict cognitiv, asumat intim şi care sugerează, aproape de fiecare dată, sensibilitate veritabilă, opoziţia dintre dorinţa egoistă şi cenzura necesară imaginarului creştin. Pe de altă parte, antieroii 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 conştiinţa propriei naturi corupte, se arată, aşadar, lipsit de constanţă. În ciuda momentelor în care îşi manifestă puterea, umilind sau trezind spaima în faţa celor care aveau nevoie de un răspuns sau de o formă de ajutor, mărturiseşte eroul subteranei că „îmi dădeam seama, ruşinat, că nu-s un om rău, nici măcar înrăit" (Dostoievski 1968: 129).

În acest sens, şi masochismul pus de Cervantes în relaţie cu figura cavalerului, gata oricând să sufere şi, pe de altă parte, aruncându-se în aventuri dincolo de care există, de cele mai multe ori, urma conştiinţei care poate identifica viitoarele suferinţe, are un ecou puternic în toată literatura universală. În privinţa tipologiei opuse figurii *imago Christi*, a antieroului, suferinţa devine dincolo de partea intimă, specifică existenţei, prilej de satisfacţie. „Mă torturam până amărăciunea mi se prefăcea", notează eroul fără nume, „în nu ştiu ce simţământ dulceag, ruşinos, apoi, în sfârşit, într-o adevărată desfătare! Da, în desfătare, în desfătare!" (Dostoievski 1968: 132). Durerea, generată de propriile procese, pe care bărbatul le cunoaşte şi controlează, are şi un motor, potenţial exterior, la care omul subteranei se raportează permanent. Poate fi, aşadar, 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 şi în viaţa cotidiană, la persoanele lipsite de simptome, care par urmărite de o soartă demonică: binefăcătorii părăsiţi sistematic, cu ură, de cei care au beneficiat de gratitudinea lor, bărbaţi la care orice prietenie se sfârşeşte prin a fi trădaţi (Freud, *apud* Zamfirescu 2001: 73).

Alături de felul în care eroul subteranei îşi alimentează singur suferinţa, atunci când nu are la dispoziţie cadrul social, sub forma ei fizică sau psihologică, există şi tipologia conflictuală prin intermediul căreia, la modul exclusiv, bărbatul percepe alteritatea şi poate atinge, imaginar, acelaşi rezultat. Iată de pildă cum împărtăşeşte o altă dorinţă ascunsă, parte a aceleiaşi pulsiuni de moarte: „...vă jur, am avut unele momente când, de mi-ar fi ars cineva o palmă, aş fi fost poate de-a dreptul bucuros" (Dostoievski 1968: 133). În imaginar, orizont al existenţei în care protagonistul *Subteranei* trăieşte, hiperbolizarea apare în raport cu acţiunile sau amintirile sale ca unică soluţie care să reflecte intensitatea suferinţei care a devenit o parte a vieţii. Durerea, percepută de antierou, generalizată, dincolo de corporalitate, are o dimensiune psihologică evidentă pe care scriitorul o descrie cu acurateţe analitică. Astfel, vom observa şi că nici un eveniment nu poate fi interiorizat obiectiv de

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

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 şi mai ofensatoare; obligându-şi propria imaginaţia să-l zădărască..." (Dostoievski 1968: 135).

Subterana în care s-a refugiat, ca ultimă soluţie în faţa vieţii 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:

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

Opoziţia sau particularităţile viziunii antieroului în privinţa lumii şi a legilor care o guvernează, este dezvăluită prin formula „doi ori doi", la care personajul central se referă în mod repetat, evocând în acelaşi timp „tipologia bastardului", chiar dacă ar fi să respectăm propunerea făcută de Marthe Robert (Robert 1983: 80), atunci când împărţea romanul în două mari categorii, susţinute de prototipuri psihologice diferite: a *eroului* şi a *bastardului*. Scriitorul rus avea, din perspectiva cercetătoarei, o capacitate ieşită 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 acţionează criminal în vreme ce alţi eroi doar fantasmează (Robert 1983: 82). Prin urmare, „doi ori doi", ca oglindă a celor mai importante trăsături ale raţiunii umane, devine pentru antierou doar o altă piedică. Doar un alt sistem pe care trebuie să-l dărâme pentru a-şi face prezenţa simţită şi pentru a-şi satisface setea de nepotolit în privinţa felului în care este perceput şi apreciat de ceilalţi. Opuşi lumii şi eroilor convenţionali, testându-le limitele, antieroii urmăresc, pe aceeaşi linie tematică şi 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 viaţă, ci începutul morţii" (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 credinţe. Exemplificând punctual teoria freudiană a pulsiunilor, mai cu seamă pe cea *de moarte*, thanatică (Freud 2000: 190–191), personajul proiectat de scriitorul rus poate recunoaşte nevoia umană de a explora, „indiscutabil, omului îi place să creeze şi să deschidă drumuri" (Dostoievski 1968: 153), dar şi pe cea de a corupe şi anula toate eforturile civilizatoare: „Dar oare de ce i-o fi plăcând până la patimă şi distrugerea şi haosul?" (Dostoievski 1968: 153). Prin urmare, marile teme şi întrebări ale literaturii dostoievskiene, actuale prin chiar felul în care surprind cele mai intime angoase sau aspiraţii, le-am numi chiar de origine inconştientă, oferă astfel prilejul unui discurs a cărui profunzime este egalată doar de sentimentul autenticităţii trăirii. În direcţia *pulsiunii de moarte*, masochismul rămâne o constantă a antieroului care se identifică,

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

în absenţa filonului creştin, cu nevoia de a suferi. După cum observa, de pildă, şi Alina Prelipcean, pe aceeaşi direcţie de investigaţie a relaţiei dintre literatură şi inconştientul colectiv, figura arhetipală a eroului civilizator, Don Quijote, la polul opus lui Thanatos, se suprapune peste o formă aspiraţională şi de regenerare (Prelipcean 2016: 125–129) care lipseşte cu desăvârşire tipologiei umane discutate aici. Cadrul creştin, însă, în cazul cavalerului imaginat de Cervantes, oferă un sens purificator, în mod colectiv, tuturor suferinţelor prin care Quijote trece folosindu-şi liberul arbitru, subiectiv. Pe de altă parte, *Însemnări din subterană* propune o tipologie complet diferită, care pune suferinţa în centrul existenţei umane, ca motor generator al acţiunilor umane. În acest sens, iată şi o afirmaţie care, mai târziu, ar fi putut fi pusă de psihanaliză în centrul discuţiei despre cele două pulsiuni umane: „Ia gândiţi-vă! Nu cumva i-o fi plăcând omului şi altceva decât prosperitatea? Uneori, suferinţa îi place teribil, până la pasiune; e ştiut că-i aşa” (Dostoievski 1968: 154).

Antieroul dostoievskian a inspirat o întreagă categorie ficţională universală de personaje peste care s-au suprapus categorii sociale frecvente, cum ar fi tinerii de succes, ca în *American psycho*, sau adolescenţii, tipologie psihologică centrală pentru *De veghe în lanul de secară* (Salinger, 2001). Romanul lui Salinger, actual şi permenent proaspăt prin felul în care aduce în scenă o vârstă conflictuală, pune accent pe câteva dintre cele mai importante trăsături ale antieroului, aşa cum au fost ele asociate de scriitorul rus bărbatului din *subterană*. Frica de acţiune, 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, îţi înghiţi ultimul cuvînt; pentru că n-ai curajul să-l rosteşti...” (Dostoievski 1968: 158). Asumarea unei angoase care alterează atitudini şi reacţii, cenzurând în planul comunicării, dar generând interior frustrări accentuate tocmai prin absenţa cadrului social, al dialogului şi al comparaţiei, se face prin intermediul unui abandon conştient privind disponibilitatea de adaptare. „Eu nu am tăria necesară”, se mărturiseşte protagonistul din *Subterană*, „nici nu socot că s-ar cuveni s-o am” (Dostoievski 1968: 158), „...cinstit vorbind, sunt un laş” (Dostoievski 1968: 159). Absenţa mizei sau, poate mai degrabă, superficialitatea ei, într-un registru meschin şi despre care scriitorul sugerează cu subtilitate că lipseşte din câmpul percepţiei sociale în faţa căreia se opune, imaginar, protagonistul, este şi cea care imprimă nehotărâre sau o formă de laşitate.

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

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

aceştia percep şi interpretează lumea: „Mă mai chinuia ceva pe-atunci: anume, faptul că nu-mi semăna nimeni şi, la rându-mi, nu semănam nimănui. «Eu sunt singur, iar ei sunt *toţi*», îmi spuneam...” (Dostoievski 1968: 162). Fără îndoială că ceva din suferinţa eroului gogolian, supus sistemului, obedient, dorind o viaţă în mijlocul celorlalţi chiar dacă nu deţine instrumentele necesare scenariului caracterizat de aglomeraţie, se regăseşte şi în proiectarea antieroului dostoievskian.

Dar, fără a umbri dimensiunea personajului din opera lui Dostoievski, se cuvine totuşi să precizăm că forma embrionară a antieroului poate fi întâlnită peste tot în opera lui Gogol, începând chiar cu figurile tragice din *Nasul* şi *Mantaua*. Dacă asesorul de colegiu, Kovaliov, este poate mai clar identificabil cu structura corupţiei morale, Akaki Akakievici pare mai mult apropiat de specificul destinului tragic, rezervat eroilor şi funcţiei lor civilizatoare. Retragerea între litere, identificarea cu serviciul său, prin a copia rândurile scrise de ceilalţi, uneori chiar şi acasă, conturează totuşi o alegere pe care atât de cunoscutul personaj gogolian o face, e adevărat, în absenţa unor cogniţii şi raţionamente clare. Antieroul, aşa cum îl propune Dostoievski, însă, sugerează şi 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 acţiune de tip reflex, antieroul din *Însemnări din subterană* este animat de credinţa că ceea ce este sau ştie se află în relaţie directă cu adevărul, dincolo de orice îndoială.

În acest context, se cuvine să delimităm teoretic, în câteva cuvinte, diferenţele dintre figura *bastardului*, aşa cum a analizat-o Marthe Robert în opera lui Dostoievski, şi cea a *antieroului*, aşa cum este construită în opera literară, cu ecouri dincolo de *Însemnări din subterană*. Bastardul, ca tipologie umană care generează acţiunea unui tip de roman, răstoarnă un sistem şi are capacitatea, după cum am menţionat deja, de a lupta cu el şi cu reprezentanţii 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 pretenţia că îndeplineşte rolul unui *trickster*, jonglându-l permanent, cu atât mai mult şi mai vizibil cu cât lezează sau ofensează morala comună a celor care se întâmplă să fie prezenţi, antieroul evită aproape cu orice preţ confruntarea directă. Lupta este, de cele mai multe ori, dinainte câştigată, aşa cum arată tipul psihologic dostoievskian, dar şi literatura lui Salinger sau a lui Ellis, unde avem de-a face cu forme aproape pure ale antieroului. În *Subterană*, senzaţia ofensei supreme, potenţată, evident, prin imaginar şi contribuţie personală, nu poate genera acţiunea împotriva obiectului care a lezat. De pildă, „...am plecat, lipsindu-mă de încăierarea proiectată” (Dostoievski 1968: 166).

Ciocnirea pe stradă, de umărul unui ofiţer cu statură impunătoare, asupra căruia antieroul a proiectat sentimente şi trăiri, personale şi care îl definesc exclusiv pe el, devine scopul suprem şi cea mai eficientă cale pentru a-şi demonstra, colectiv, puterea şi prezenţa. Încercările repetate, însă, au acelaşi sfârşit, de tipul abandonului în ultima clipă: „...când să spun şi eu că uite, hop, acuma gata, ne ciocnim, iarăşi 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 construcţie thanatică a celui care îl urmăreşte şi se împiedică încercând să-l evite: „El a trecut foarte liniştit peste mine,

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

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 eşec de a-şi manifesta puterea sau măcar de a stabili o formă de egalitate, prin ciocnirea de umărul ofiţerului, gest steril şi complet lipsit de sens sau de tentă profundă, în relaţie cu vreo formă de protest sau de evoluţie, duce la îmbolnăvirea bărbatului: „Noaptea aceea am fost *iarăşi* bolnav, am avut febră, am delirat" (Dostoievski 1968: 171). Pe de altă parte, singura metodă prin care îşi poate duce la îndeplinire planul este să-l abandoneze. Pentru ultima dată, pe pod, locul în care-l urmăreşte pe ofiţerul complet indiferent şi străin de sentimentele protagonistului, determinat să renunţe la plan, se găseşte faţă în faţă cu o nouă posibilitate de a acţiona. 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 îşi percepe existenţa, pe termen lung, protagonistul sugerează mai degrabă, aspiraţional, 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 şi la limita alienării, se vede îndeplinind un rol a cărui dimensiune simbolică nu a încetat să fie dezbătută şi discutată. Singur între copiii care se joacă, ascuns de câmpul de secară, îi protejează de marginea prăpastiei în care ar putea cădea din neatenţie: „Şi eu stau la marginea unei prăpastii ameţitoare. Şi ştii ce fac? Prind copiii să nu cadă în prăpastie [...]. Asta aş 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 şi descrie Holden şi protagonistul *subteranei*. Pus în faţa unui conflict fizic, îşi simte prezenţa anulată de statura oponentului: „Era un tip foarte puternic, iar eu sunt foarte slab" (Salinger 2001: 40). Sau, meditând asupra propriei condiţii, acceptă o realitate chiar dacă aceasta îi provoacă frustrare şi neplăcere fizică: „Sînt un tip foarte laş. Fac tot ce pot ca să nu se vadă, dar sînt laş" (Salinger 2001: 109). Pe măsură ce personajul central este construit, din detalii şi particularităţi psihologice, specifice unor scenarii concrete, poate fi remarcată similitudinea cu antieroul dostoievskian. Din nou, în faţa posibilităţii unui conflict, recunoaşte şi îmbrăţişează o pasivitate generatoare de frustrări: „Numai că n-aş fi avut curajul s-o fac. Aş 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, *împuţită*" (Salinger 2001: 161), reprezintă reluarea aceleiaşi ecuaţii care formează prototipul uman opus sistemului şi pulsiunii de viaţă. În vreme ce fantasmele lui Holden Caulfield îl plasează în proximitatea eroului, dorindu-şi o viaţă cu sens clar, prin evidenta încercare de a proteja copiii de orice formă de corupţie morală, o posibilă interpretare a rolului asumat imaginar,

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

personajul dostoievskian manifestă aceleaşi stări, de atracţie faţă de grup, faţă de o lume căreia nu i-a oferit nimic, neaşteptând la rându-i, nimic din partea ei.

Singura cale, încă disponibilă, pentru antierou, de a se apropia de imaginea şi profilul salvatorului, rămâne cea onirică. Pe linia directă spre inconştient, pentru a parafraza un dicton psihanalitic larg cunoscut şi vehiculat, putem propune acum ipoteza conform căreia conceptul de antierou este înţeles de scriitorul rus în toate dimensiunile sale psihologice. Altfel spus, aspiraţional, tipologia psihologică opusă oricărei aspiraţii civilizatoare, are permanent în vedere o identificare cu mitul şi persoana eroului: „Visam ceva de speriat; retras în bârlogul meu, visam câte trei luni în şir, şi, credeţi-mă, vă rog, în momentele acelea nu mai semănam [...]. 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, germenii structurii pe care se formează antieroul. Trăsăturile principale ale personajelor atinse de tipologie presupun o formă de dispreţ sau de ură, nejustificată raţional. Personajul central al *Subteranei* manifestă o asemenea formă de „agresivitate malignă" faţă de unul dintre cunoscuţii săi, vechi coleg: „...începusem a-l urî din cursul inferior: tocmai pentru că era un băiat drăguţ şi vioi [...], îi detestam faţa frumoasă [...], îi detestam manierele degajate..." (Dostoievski 1968: 176–177).

Aşadar, trăsăturile antieroului pot fi identificate în toată opera lui Dostoievski, nicăieri însă mai clar ca în *Fraţii Karamazov*, în figura tatălui, Feodor Pavlovici, care este proiectat, pe întreg parcursul romanului, pe filonul principiului plăcerii, căruia îi plăteşte tribut. Întrebat, de pildă, din ce motiv dispreţuieşte 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, şi de atunci nu mai pot să-l văd în ochi, îl urăsc, numai şi numai din pricina acelei porcării!" (Dostoievski 1993: 147). În altă parte, între puţinele fragmente în care Smerdeakov prinde glas în primul volum din *Fraţii Karamazov*, tânărul se angajează într-un discurs care evocă aceeaşi formă de a simţi lumea, lumea în general şi nu doar alteritatea: „Urăsc întreaga Rusie..." (Dostoievski 1993: 380).

Pentru Holden, de pildă, ura sau dispreţul, reprezintă una dintre cele mai frecvente stări, având în vedere că Salinger foloseşte cuvântul „*hate*" şi derivatele lui de peste şaizeci de ori. Uneori pentru cele mai simple motive, pentru că sentimentul dispreţuitor nu este justificat în contextul discuţiei despre dimensiunile antieroului, tânărul se foloseşte de trăirea intensă pentru a răspunde situaţiilor în care nu o poate face altfel. Profesorul care îi citeşte fragmente din propria lucrare, la limita ironicului, prin urmare, doar foarte subtil şi prudent în a critica eseul tânărului, este blocat de acelaşi sentiment: „Începusem să-l urăsc!" (Salinger 2001: 18). În alt fragment, blocat în singura dimensiune unde se poate exprima şi îşi permite o formă de libertate în reacţii, 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 reacţiona decât prin intermediul unor reacţii limitate şi care proiectează în exterior, ceea ce resimte la nivel primar. Egoist prin excelenţă, „dacă-i de ales: să se dărâme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărâma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul" (Dostoievski 1968:

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

226), tipologia umană nu este imună la o anumită atracţie faţă de cadrul specific arhetipului salvatorului, a cărei seducţie se simte ori de câte ori este construit antieroul. Uşurinţa de a îmbrăţişa 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 primeşte trăsături care sugerează tipologii diferite.

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

Bibliografie

Cervantes 1965: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Bucureşti, 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 şi Povestiri (1862–1869)*, *Aparatul critic* de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

Dostoievski 1974: F.M. Dostoievski, *Opere* în 11 volume, vol. 11, *Traducere şi aparat critic* de Leonida Teodorescu, *Studiu introductiv* de Ion Ianoşi, Bucureşti, 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, Bucureşti, 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 şi note de Mihai Gafiţa, Iaşi, Editura Polirom.

Freud 2000: Sigmund Freud, *Opere*, vol. III, *Psihopatologia inconştientului*, traducere din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei.

Freud 2003: Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX, *Interpretarea viselor*, traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, EdituraTrei.

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 şi începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, Bucureşti, 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.

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)

Salinger 2001: J.D. Salinger, *De veghe în lanul de secară*, traducere şi note de Catinca Ralea şi Lucian Bratu, Iaşi, 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 „Childern'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, Isuue 4, p. 461–476, https://muse.jhu.edu/article/742519/pdf.
Zamfirescu 2001: Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconştientului*, Bucureşti, 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.

BDD-A31851 © 2021 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:58:20 UTC)