

**Călin-Horia BÂRLEANU
SUB SEMNUL PULSIUNII
EROS ȘI THANATOS
ÎN LITERATURĂ**

Volumul I

Călin-Horia BÂRLEANU (n. 1982) este lector la Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, Departamentul de Limbă și Literatură Română și Științele Comunicării. După studiile universitare de licență în filologie (Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, 2005) și în psihologie (Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, 2008), a absolvit masteratele, *Comunicare și Relații Publice* și *Literatura Română Postbelică* (Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava), iar în anul 2009 devine doctor în filologie al Universității „Ovidius” din Constanța cu teza „*Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*”.

Studii, articole, eseuri și note publicate (selectiv): *Pulsiunea iubirii și «generația MTV»*, în *Contemporanul*, anul XV, nr. 6 (627), iunie, 2004; Pascal Bruckner, *Căpcăunii anonimi*, București, Editura Trei, 2002, în „*Analele Universității «Ștefan cel Mare»*”, Suceava, Seria FILOLOGIE, B. *Literatură*, tomul XII, nr. 1, 2006; *Mircea Cărtărescu, o viziune asupra evoluției omului*, în *Idem*, tomul XII, nr. 2, 2006; *Forme contemporane ale sacralității în literatură*, în *Text și discurs religios*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2009; *Ochiul reprimat și embrionul creației*, „*Communication interculturelle et Littérature*”, Nr. 3 (11), 2010, Editura Europlus, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați; *Postmodernismul elegant – cultura yuppie*, CIC 2010 (ediția a III-a), „*Comunicare, identitate, cultură*”, Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere; *Funcția terapeutică a jocului*, în „*La Lettre R – L’art du jeu*”, 2010, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava; *Generația Xanax*, în „*Acta Iassyensia Comparationis*” – „*Alte lumi*”, Nr. 8, 2010, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași; *Urmele subconștientului dostoevskian*, în *Idem*, „*Măști - Mask - Masques*”, Nr. 9, 2011; *Simbol și literatură*, în *Limbaje și comunicare*, Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi, Dorel Finaru (Coordonatori), volumul XIII, *Dinamica limbilor și literaturilor în epoca globalizării*, Partea a II-a, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2015; *Hainele ca proiecții*, în „*Meridian critic*”, *The discourse of clotihing* (II), „*Annals Ștefan cel Mare University of Suceava*”, Philology Series, No. 2/ 2015 (Volume 25), Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2015; *Shakespeare și Cervantes între imaginar, real și un arhetip – Imago Christi*, în *Idem*, No. 2/ 2017 (Volume 27).

Volume: *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*, Editura Universitas XXI, Iași, 2011, 300 p.; *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015, 250 p. și *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2016, 342 p.

Călin-Horia BÂRLEANU

**SUB SEMNUL PULSIUNII
EROS ȘI THANATOS
ÎN LITERATURĂ**

Volumul I

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2017

Editură acreditată CNCS (B)

Referenți:

Prof. univ. dr. Muguraș CONSTANTINESCU

Prof. univ. dr. Constantin DRAM

Coperta:

Ing. Căpitan Rodica

Fotografie copertă:

Alexandra P. Anițului

Redactor de carte:

Alexandra Blendea

Tehnoredactare pe calculator:

Călin-Horia Bârleanu

Copyright©Călin-Horia BÂRLEANU, Suceava, 2017.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BÂRLEANU, CĂLIN-HORIA

Sub semnul pulsunii - Eros și Thanatos în literatură / Călin-Horia Bârleanu. - Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2017

2 vol.

ISBN 978-606-17-1077-5

Vol. 2. - Conține bibliografie. - ISBN 978-606-17-1079-9

821.135.1.09

Motto:

„Plescăi-vor limbile de foc ale incendiilor, piatră peste piatră nu rămânea-va din zidurile cetăților, lumea întoarce-se-va la viața de sălbăticie din pădure, după năvalnica împreunare, hulpava înfruptare, când, în puterea nopții, calicii vor sfâșia femeile și vor goli îmbelșugatele pivnițe ale bogătaşilor. Și nu va mai rămâne nimic, nici o para spartă din marile avuții, nici un titlu al privilegiilor dobândite, până în ziua în care plămădi-se-va, poate, o lume nouă.”

(Émile Zola, *Germinal*, II, p. 90)

C U P R I N S

1. Cuvânt înainte	9
2. O teorie a pulsioniilor umane	13
2.1. Inconștient și activitate fantasmatică	24
2.2. De la <i>Copilul găsit</i> și <i>Bastard</i> la <i>Eros</i> și <i>Thanatos</i> în literatură	39
3. Biografie, literatură și romanul familial	63
3.1. <i>Transfer</i> și <i>contratransfer</i> în literatură: terapia prin cuvânt	72
4. Miguel de Cervantes și „primul roman modern” – <i>Don Quijote de la Mancha</i>	95
4.1. Scriitura ca imaginar și viață	101
4.2. Romanul tipurilor psihologice	114
4.3. <i>Nașterea</i> lui don Quijote și arhetipul matern	122
4.4. <i>Imago christi</i> între cele două pulsiiuni	135
4.5. Simbolismul <i>centrului</i>	156
5. <i>Moby Dick</i>, epopeea lui Thanatos	163
5.1. Forme literare ale pulsionii vieții în romanul lui Herman Melville	173
5.2. Apa și arhetipul matern	204
5.3. Forme literare ale pulsionii morții în romanul lui Herman Melville	209
6. Dostoievski – exerciții de intimitate cu suferința	239
6.1. <i>Umiliți și obidiți</i>	252
6.2. <i>Amintiri din casa morților</i>	288
7. Émile Zola, <i>Germinal</i> – cronica sau epopeea existenței subterane	313
7.1. Complementaritatea celor două pulsiiuni	319
7.2. Dubla semnificație a arhetipului matern	333
8. Încheiere	337
Bibliografie	341

1. Cuvânt înainte

Pentru că literatura, fără a construi o teorie a ei aici, a fost dintotdeauna rezultatul unor procese trăite și exprimate de o categorie restrânsă de oameni. Cu cât au fost mai puține surse de artă și, mai cu seamă, de literatură, cu atât consumul și funcția ei cathartică au crescut, până în punctul în care societatea de consum și evoluția tehnologică au creat iluzia unei apropieri suficiente de tot ce înseamnă operă de artă. Majoritatea oamenilor știu cum arată Mona Lisa, au auzit de *Epopoea lui Ghilgameș* sau de don Quijote, fără să fi stat în fața picturii niciodată cu adevărat, fără să fi citit paginile pentru a-i descoperi pe eroii amintiți. Tentația consumului parțial, rapid și superficial, dincolo de beneficiile aparente, ar putea reprezenta marele obstacol al lumii puse în fața operei de artă. Răbdarea de a descoperi noul sau lumea, fără garanția că după o călătorie de mii de kilometri, pe pământ sau pe apă, ceva ar putea să se materializeze la orizont pentru a îndeplini toate speranțele căutătorului, ale călătorului, s-a uzat până în punctul în care s-a estompat definitiv. În parte și prin intermediul altei iluzii – că nu mai există nimic de descoperit sau nimic vrednic de căutat.

Antropologia culturală a lăsat, între multe alte lecții, noi specii de om, una care arată că, pentru evoluție, *alteritatea* a reprezentat dintotdeauna o etapă dificilă și, de cele mai multe ori, încă de la început, ratată. După cum manifestarea religioasă a fost și rămâne, în ciuda detaliilor legate de rit, similară la popoare îndepărtate și cu diferențe frapante în nivelul social sau tehnologic, diferența nu a făcut decât să mascheze similitudinile existente, imposibil de observat din pricina blocajelor culturale. Acesta este și motivul pentru care am ales să aplicăm una dintre cele mai palpante ipoteze ale psihanalizei pentru a uni spații culturale diferite, prin intermediul unor opere literare în care arhetipurile au dictat direcții tematice similare, așa cum reflexele psihicului au răspuns în fața unor stimuli asemănători. E ca și cum am spune că, dincolo de cele două pulsuni, ale vieții și ale

morții, identificate cu Eros și Thanatos, omul nu poate exista, animat de nimic sau de o a treia pulsione pasivă, care-l plasează în postura unei creaturi neimplicate, fără pasiuni sau instincte. În relație cu tipologiile umane și psihologice propuse de marii scriitori ai literaturii universale, putem accepta existența celei de-a treia pulsioni, discutate de Friedrich Nietzsche, care se integrează marii categorii guvernate de Thanatos, adică pulsionea puterii sau *voința de putere*.

Mimesisul artei este legat nu doar de elementul natural, atât de important în reprezentările artistice ale începutului, ci și de elementul psihologic, mai puțin înțeles și asumat conștient de creatori. Am ales, așadar, pe lângă raportarea permanentă a literaturii la cele două pulsioni umane, să discutăm și despre importanța activității fantasmatică în opera de artă și, îndeosebi, în economia proceselor psihice, ombilical legate de travaliul creator.

O altă încercare în critica literară, care se folosește de principalele noțiuni ale psihanalizei, i-a aparținut cercetătoarei Marthe Robert, invocată aici, prin clasificarea romanului în două mari filoane de influență psihologică: a «Copilului găsit» și a «Bastardului». Am numărat doar câteva alte articole internaționale care abordează literatura în maniera propusă de noi, aici, prin intermediul vieții pulsionale inconștiente. Încă și mai rare, cel puțin după știința noastră, au rămas abordările, atât în România cât și la nivel internațional, a două fenomene ce caracterizează contactul dintre elemente diferite: *transferul și contratransferul*. În acest sens, ne interesează să surprindem intimitatea contactului dintre cititor și text, scriitor, prin intermediul unei influențe reciproce, care se manifestă cu o subtilitate imposibil de remarcat în absența viziunii psihanalitice. Transferul și contratransferul în literatură, reprezentând în sine o sarcină pe cât de dificilă, pe atât de fertilă în lucrul cu simbolurile literare, ar permite chiar și o abordare separată, centrată doar pe o asemenea temă.

Am ales pentru această primă parte a cercetării noastre să ne referim, în ordinea cronologică a nașterii și a creației scriitorilor, la operele lui Miguel de Cervantes, Herman Melville, F. M. Dostoievski și Émile Zola. Pentru că urmărim să demonstrăm existența simbolică și manifestarea celor două pulsioni umane în text, nu ne-am propus abordarea unor opere complete, ci a unor anumite texte a căror complexitate și tematică fertilă reprezintă o

marcă a întregii creații. Psihocritica lui Charles Mauron, la care vom face trimitere adesea, reprezintă un reper esențial pentru orice incursiune psihologică în literatură pentru că, așa cum urmează să demonstrăm, textul devine pentru scriitor mai mult decât o oglindă. El este un mijloc de compensare sau, în cele mai multe cazuri, reprezintă chiar o blocare inconștientă, obsesivă, între metafore care nu fac decât să repete la nesfârșit evenimente cu o puternică încărcătură morbidă, sursă de suferință fizică sau psihică.

În privința romanului care l-a consacrat pe Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, considerat pe bună dreptate ca primul roman modern, nu numai datorită dimensiunilor, ci și simbolurilor în care scriitorul încifrează cele două pulsioni, Eros și Thanatos, am dedicat o parte importantă a studiului nostru. Cavalerul lui Cervantes, oglindă a tuturor idealurilor și neputințelor personale și, în definitiv, naționale, cu prezența sa metaforică și totdeauna purtătorul unor semnificații care provoacă orice categorie de cititori, este completat prin *dublul său diferit*, motiv frecvent pentru literatura universală, dar nu însă și în felul propus de Cervantes. Existența celor două lumi din roman, cea percepută de don Quijote și cea pe care Sancho Panza o experimentează, ca răspuns sau ca reacție la «realitatea» stăpânului său, reprezintă poate una dintre mizele importante ale abordării de față. Cei doi protagoniști, cavaler și scutier, nebun, bufon, salvator și omul simplu, medie a tuturor celorlalți, fac un neobosit schimb de roluri în care măștile lui Eros și ale lui Thanatos sunt purtate pe rând și asumate pentru a arăta că teoria pulsionilor nu urmărește să stabilească un nivel de autoritate. Pe de altă parte, chiar dacă, sau mai ales, când ne raportăm la literatura lui Dostoievski, senzația principală evocă autoritatea pulsionii de moarte asupra tuturor oamenilor care aglomerează romanele scriitorului rus, ne vom feri să cădem în ispita unui fals discurs care să arate în ce măsură stăpânesc cele două instincte opera de artă.

Pe urmele lui C. G. Jung, la care ne vom referi constant și, desigur, pe cele ale lui Sigmund Freud, vom căuta să identificăm în toate operele discutate tipologii umane care joacă rolurile arhetipului: cel matern și cel al eroului reprezintă o constantă în întreaga literatură, aflată nu doar sub influența inconștientului, dar și a doctrinelor religioase.

Cel mai cunoscut roman al lui Herman Melville rămâne, evident, *Moby Dick sau Balena Albă*, motiv pentru care am ales

să includem în prima parte a demersului nostru și acest text. Considerăm că cele două pulsuni au forme literare care se materializează aproape identic în istoria și evoluția culturală a omenirii, argument pentru care am văzut în arhetipul matern încifrată energia lui Eros, regeneratoare și protectoare a vieții. Pe de altă parte, apa, de pildă, la Melville, își arată adevărata natură, liberă, de neîmblânzit, protectoare a vieții, dar, în anumite condiții, rămâne deturnată de morbiditatea lui Thanatos.

Poate că ar fi fost un clișeu să ne referim, în privința creației dostoevskiene, la unul dintre marile sale romane, considerate de maturitate. Nu doar asta, ci și dorința de a arăta, mai ales, complexitatea și profunzimea operei de început, ne-au determinat să ne referim la două romane care, în permanentă corelare cu biografia lui Dostoievski, vor arăta foarte clar prezența pulsunii de viață sau de moarte în tipologiile umane descrise. *Umiliți și obidiți* și *Amintiri din casa morților* ne-au provocat, în cadrul demersului propus, într-un fel în care doar tenebrosul imaginar dostoevskian o poate face.

În cele din urmă, în aceeași ordine cronologică, ne-a fost realmente dificil să alegem pentru acest prim volum doar una dintre operele lui Émile Zola. *Germinal* nu este în mod gratuit considerat cel mai bun roman al scriitorului francez, după cum vrem să arătăm că subterana dostoevskiană și-a găsit în subteranele lui Zola un corespondent fidel al existenței conștiente într-un infern care, uneori, omoară ca un uter întors împotriva celor pe care-i adăpostește.

Călătorul sau *labirintul* au, în toate romanele supuse de noi viziunii analitice, un rol important, intuit de scriitorii care l-au folosit ca pe un arhetip, purtător de mesaje, indiferent de particularitățile spațiului cultural. Pe pământ, rătăcind prin codri sau prin cartiere întunecate, căutând adăpost și un spațiu propice vieții, pe mări, supuși pericolelor și elementelor naturii sau prin galerii subterane care adăpostesc și omoară în același timp, rătăcesc eroii la care urmează să identificăm un adevărat univers instinctual, reflex, oglindă a inconștientului creator.

Cumva, rătăcirea lor, oferă poate un sens chiar și acestui demers.

2. O teorie a pulsionilor umane

În căutarea surselor profunde, ale literaturii sau ale compulsiilor de a nara, de-a lungul timpului, au pornit mai mulți cercetători, încercând chiar să și descopere ce se poate ascunde în spatele impulsului, uneori de neoprit, de a povesti. Poate că discuția despre o „sursă” a romanului nu ar avea șanse de izbândă de la bun început, însă pornind de la câteva texte care par să folosească ingrediente similare, pe cât de vechi, pe atât de cunoscute, pentru a ajunge la cât mai mulți dintre „consumatori”, lectori, considerăm că acest demers își arată repede perspectiva deosebit de utilă. Și asta pentru că *povestea* a avut întotdeauna nevoie de un public care, la rândul-i, prin prezență și prin implicare, de la identificare și până la catharsis, a întărit, mereu și mereu, puterea și încrederea povestitorului.

Ca urmare, am considerat necesar să avem în vedere și o anumită experiență, proprie, cu grupurile de cititori, specializați sau în curs de specializare, cu ajutorul cărora, în peste zece ani de dialog, am primit o serie de răspunsuri pe care le-am putea considera și „condiționate”, cum ar fi, de educație, de capacitatea de comprehensiune a fiecăruia în parte și, mai ales, de experiența lecturilor anterioare. Cervantes, Dostoievski, Zola sau Kafka, alături de alte repere importante ale literaturii universale, texte citite, de cele mai multe ori, parțial și „în urmă cu câțiva ani”, ca răspuns standard, și, uneori, aproape de adolescență duc nu doar la o înțelegere trunchiată a universului literar, ci chiar, din nefericire, în cele mai multe cazuri, la reacții de rezistență vecine cu senzațiile de neplăcere. Textele studiate în programa școlară propusă în liceu, pe de altă parte, se bucură de o simpatie incomparabilă în rândurile mai tuturor viitorilor cercetători ai limbii și literaturii române. Asemeni unui bumerang, care se întoarce pe ultima parte a drumului său spre locul de unde a pornit, cerințele care ies din tipar sau temele mari ale literaturii universale, cum ar fi *dublul*, cu toate că își găsesc ușor răspuns în literatura universală, îi fac pe viitorii specialiști, critici

și profesori să aleagă orice exemplu, indiferent de gradul de compatibilitate cu tema, exclusiv din cadrul literar românesc, limitat doar la programa amintită. Ceea ce, deși face, până la urmă, cinste literaturii române, nu ajută însă și celor care au rămas blocați într-o falsă mișcare de rotație spre înainte, fără a realiza că *tertium comparationis* reprezintă poate una dintre cele mai eficiente chei prin care culturile lumii își arată subtilitățile lor cele mai surprinzătoare.

Fără să încercăm o comparație sau o analiză a relației «om – carte», ca entități aflate în contact direct și sub presiunea influenței, a determinării din afara propriei persoane, nu vom poza mirarea în fața comportamentelor care urmăresc o soluție simplă, idiferent de eficiența ei, când vine vorba de înțelegerea unui text literar, în special, sau de înțelegerea lumii, în general. În astfel de situații, se cuvine să amintim că Sigmund Freud a rămas principalul reper în privința răspunsurilor simple și, mai ales, a interpretării acestora în funcție de dificultatea sarcinii. Astfel, citind eseurile psihianalistului nu se poate ca, la un moment dat, să nu ne imaginăm că nu numai opera de artă are viață, ci și că, uneori, chiar și analiza oamenilor poate să genereze adevărate capodopere ale culturii. Pentru Freud, *teoria pulsuniilor* a reprezentat o etapă esențială în cunoașterea psihicului uman și a felului în care reacționează el, întotdeauna pendulând în jurul unui soare orbitor, identificat în «plăcere»: „....principiul plăcerii poate fi dedus din principiul constanței”¹, adică, o tendință clară de stabilitate spre ceea ce s-a încercat și a reușit, provocând o cât de mică senzație de plăcere.

Ca urmare, Sigmund Freud a arătat că pulsunile trebuie puse în relație directă cu dorințele și au un caracter instinctiv, de necontrolat sau imposibil de influențat de motorul plin de cenzură al conștientului. Pentru psihanaliză cele două mari instincte, sau pulsuni, pentru viață și, respectiv, pentru moarte, au reprezentat grila care, chiar dacă în aparență nu ar putea cuprinde toată complexitatea factorului uman, reușește să acopere cea mai mare parte din comportamentul indivizilor. Numite de Freud, mai simplu, *Eros* și *Thanatos*, reprezentări ale antichității grecești pentru viață și pentru moarte, cele două

¹ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. III, *Psihologia inconștientului*, Traducere din limba germană Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000, p. 166.

pulsioni, încifrate în inconștientul colectiv, au o paletă generoasă de manifestări specifice, de la simpla atracție și dorință sexuală, la agresivitatea nejustificată, întoarsă, uneori, chiar spre sine. Astfel, fără să-și propună definiții pentru trăsături umane care au însoțit specia pe tot parcursul evoluției ei, Freud vede în pulsione „o tendință inerentă a organismului viu de a reproduce o stare din trecut la care a fost obligat să renunțe sub influența forțelor exterioare perturbatoare...”². Comparația vine, în mod firesc, din registrul animal unde, după cum apreciază și Freud, aceleași pulsioni de bază ghidează întregul univers. Migrarea unor specii de pești sau a unor păsări reprezintă o „compulsie organică la repetiție”³ care urmărește doar să reproducă ceea ce a existat cândva în trecut. În acest sens, psihianalistul a emis poate una dintre cele mai controversate ipoteze ale științei de sondare a inconștientului – „scopul spre care tinde tot ceea ce este viu este moartea, și invers, existența lipsită de viață este anterioară celei vii”⁴.

Cele două pulsioni se află în opoziție cam în aceeași manieră în care *dublul*, oriunde în literatura universală, este prezentat prin intermediul luptei și al încercărilor repetate de a fura sau de a apăra cât mai mult din existența proprie sau din existența celuilalt. Pulsionea vieții sau, mai simplu, Eros, își concentrează energiile pentru a se opune lui Thanatos și tuturor manifestărilor cuprinse în pulsionea morții. Erosul este alimentat de ceea ce atât Sigmund Freud, cât și Carl Gustav Jung, au numit *libido*, fără a se referi exclusiv la sexualitate. Astfel, instinctul sau pulsionea vieții include tot ceea ce protejează viața sinelui și a celorlalți.

Sexualitatea care a fost pentru psihanaliza freudiană poate cea mai ipocrit-neînțeleasă ipoteză și-a demonstrat adevărata putere în studii și strategii de marketing prin care masele au fost manipulate să cumpere și să consume orice prin intermediul simbolurilor sau al aluziilor sexuale, de cele mai multe ori, nepercepute conștient. Cadrul generos al emoțiilor pozitive și creatoare se întinde, așadar, dincolo de simpla nevoie sexuală, spre nevoia de a construi, de a servi un ideal până la moarte, în mod paradoxal, de a scrie și, astfel, de a descărca sau

² *Ibidem*, p. 190.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 191.

de a împărtăși experiențe prin sublimare, de a imagina sau propune utopii care se dedică unui cult al vieții asumate conștient ca la Aldous Huxley, spre exemplu. Mai mult, chiar și ceea ce *Filocalia* consideră a fi păcat se încadrează, de fapt, nu în moartea spiritului, potrivit dogmelor creștine, ci în însăși esența vieții. Ne referim aici la desfrânare și mai ales la „îmbuibare” ca manifestări exclusive ale Erosului: „să nu se amăgească nimeni cu săturarea pântecelui și să nu se lase furat de plăcerea gâtlejului. Pentru că nu numai deosebirea felurilor, ci și mărimea cantității mâncărilor face să se aprinză săgețile curviei. Căci cu orice fel de hrană se va umplea pântecul, naște sămânța desfrânării...”⁵. Ceea ce textul propune ca deviant poate fi, desigur, lesne susținut și argumentat prin impunerea unei vieți în deplin control al spiritului. „Păcatul pântecelui” apare atunci când suntem în prezența unui exces nejustificat, dar cu toate astea, Sancho Panza, scutierul cavalerului don Quijote și, mai rar, chiar protagonistul romanului lui Cervantes, se lasă pradă foamei mâncând cu o poftă atât de savuros descrisă de scriitor, încât parcă întărește teoria freudiană asupra Erosului. „Săgețile curviei” invocate de *Filocalie* amintesc izbitor de mult de o altă reprezentare a lui Eros, la romani – Cupidon: „Era înarmat cu arc și cu săgeți cu care reușea să-i facă să se îndrăgească pe cei aleși de el”.⁶ În acest context, vom reaminti că textul sacru a văzut, ca în toate marile texte religioase de mare intuiție psihologică, ceea ce înseamnă iubirea, cu dramele și tensiunile pe care specia umană le caută pentru a-și satisface nevoia de mai mult. De la Cervantes, la Shakespeare, unde suferința devine sinonim al iubirii, vedem în reprezentarea lui Cupidon un exemplu strălucit de *travaliu simbolic* prin care omul a reușit să încifreze semnificații abstracte și dificil de explicat în cuvinte puține, generând, astfel, o reprezentare a unui zeu.

Pe de altă parte, libidoul nu poate fi făcut singur responsabil pentru toate comportamentele umane, ceea ce l-a determinat și pe Freud să caute un nou aspect sau o nouă formă de manifestare umană pe care să o cerceteze. Afirmția conform căreia scopul fiecărei vieți este moartea devine în limbajul psihanalizei *dorință*, exprimată prin gesturi asumate, arareori

⁵ *Filocalia sfintelor nevoințe ale desăvârșirii*, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediția a IV-a, București, Editura Harisma, 1993, p. 133.

⁶ George Lăzărescu, *Dicționar de mitologie*, Prefață: Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București, Editura Ion Creangă, 1979, p. 141.

conștiințe. Pulsunea morții este exprimată inconștient prin tot ce seamănă cu frica, cu mânia sau cu agresivitatea care caută, mereu și mereu, să rănească. Durerea și nevoia de a o împărtăși, de a o proiecta asupra celorlalți ca în romanul arhetip pentru Thanatos, *American psycho*, de Bret Easton Ellis, intră în aceeași arie de acțiune a energiilor morții. Pentru a exemplifica cu un fragment sugestiv, îi dăm cuvântul protagonistului imaginat de Ellis, Patrik Bateman: „Răul este ceva ce ești?! Sau este ceva ce faci?! Durerea mea este constantă și ascuțită și nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea să o resimtă și alții. Nimeni nu vreau să scape”⁷.

Pulsunea vieții în concepția freudiană apare ca un construct mai complex în comparație cu propunerea făcută de C. G. Jung care pune în centrul inconștientului, ca motor generator de energii nebănuite, doar *libidoul*, nu și o altă resursă. Pentru Jung, însăși libidoul este independent de simplul instinct sexual care, la Freud, rămâne în prim plan: „Prin libido înțeleg *energia psihică*. Energia psihică este intensitatea procesului psihic [...]. Folosesc adesea expresia de libido în același sens cu «energie»”⁸.

Astfel, pentru Jung, o asemenea energie este și garanția unei vieți apropiate de atingerea idealurilor și a țelurilor înalte, dincolo de simpla existență instinctuală a individului: „trebuie să existe o asemenea cantitate de libido (= energie) disponibilă, căci altfel nici o transformare a funcțiilor nu ar mai fi posibilă, întrucât acestea din urmă ar fi atât de strict legate de instinctele extrem de conservatoare în sine [...], încât nu ar mai putea avea loc nici un fel de variații...”⁹. Prin urmare, doar o cantitate suficientă de energie psihică poate facilita și produce sublimarea și tot ceea ce a stat la baza civilizației umane dintotdeauna: specializarea, tehnica și dezvoltarea personală. Astfel, în sens jungian, l-am putea privi pe don Quijote ca pe un reprezentant de seamă al acestei *energii*, numite adesea de psihologul analitic și *libido*. Numai grație unui rezervor generos cavalerul este

⁷ Bret Easton Ellis, *American psycho*, Traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 487.

⁸ Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului, Antologie*, A doua parte, *Descrierea tipurilor psihologice*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994, p. 182.

⁹ *Idem*, *Puterea sufletului, Antologie*, A patra parte, *Reflecții teoretice privind natura psihismului*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994, p. 42.

capabil să treacă prin toate aventurile, de obicei nefericite și dureroase, pe care le vede sau le creează la fiecare pas. Evident, în lumina psihobiografiei, termen propus de Corin Braga¹⁰, în 2011, don Quijote nu este altceva decât oglinda trăirilor și proceselor psihice ale scriitorului. O privire asupra istoriei și vieții lui Miguel de Cervantes este suficientă pentru a vedea cam în ce fel cavalerul devine manifestarea energiilor creatorului.

Dincolo de principiul plăcerii, publicată pentru prima dată în 1920, rămâne lucrarea în care Sigmund Freud reușește să extragă din vasta sa experiență clinică o serie de explicații privind viața pulsională. Lămuririle asupra masochismului și sadismului, chiar dacă nu sunt directe ca trimiteri, se potrivesc pe diferite matrițe reprezentate de texte literare. Dacă, în grilă jungiană, eroul lui Cervantes este un arhetip de viață plină de libido, ca energie, folosirea lornionului freudian aduce o cu totul altă lumină asupra compulsiilor pe care o resimte don Quijote spre drum, spre călătorie și spre fapte de vitejie. Pentru psihanalist masochismul este doar o reorientare a sadismului spre Eul propriu prin deplasarea pulsionii de a face rău, specifică energiilor morții, deci lui Thanatos, spre interior: „Masochismul, întoarcerea pulsionii spre Eul propriu, nu ar fi în realitate decât revenirea sa la o fază anterioară a evoluției sale, adică o regresie”¹¹. Chiar dacă în aparență clasificarea pulsionilor în psihanaliza clasică pare că limitează sau că se axează pe un pansexualism exagerat, nivelul de aplicabilitate, dincolo de teorie, este cu mult mai ridicat față de psihologia analitică a lui Jung. Concret, Erosul se orientează spre conservarea vieții, iar dacă alegem ca exemplu, din nou, pe Cavalerul Tristei Figuri, vedem cum eroul face aproape orice în direcția opusă conservării binelui său. Motiv pentru care, doar în rare ocazii, don Quijote reușește cu adevărat să și rănească pe vreunul dintre „adversarii” săi: morile de vânt, oile, o pisică, un burduf plin cu vin sau vreun călugăr aflat în pelerinaj.

Prin urmare, exemplul lui Cervantes, care întrece în complexitate majoritatea textelor literare, oferă un teren fertil pentru aplicarea paradigmei pulsionilor. Nu discutăm acum în ce fel reușește cavalerul să se dedubleze pentru a satisface ambele instincte, Eros și Thanatos, dar amintim doar că, pentru

¹⁰ Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011.

¹¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 204.

întemeietorul psihanalizei, tendința spre repetiție constituie o compulsiune care l-a condus „la admiterea existenței pulsionilor morții”¹². Nu există în literatura universală caracter mai supus unei asemenea pulsioni de a repeta ceva ce, de fiecare dată, îi aduce durere, nu și nefericire, ca don Quijote! Fără să facă trimitere la opera lui Cervantes, Freud admite totuși că cele două pulsioni, de viață și de moarte, sunt de multe ori asociate și identificate împreună, în comportamente bizare, care și cer de cele mai multe ori intervenția psihoterapeutică.

În acest context, facem trimitere și la câțiva autori care au aprofundat teoriile freudiene, dar care au și experiență practică în psihanaliză, pentru a prezenta teoria pulsionilor într-o manieră cât mai clară. Începem cu cel care a fost printre primii și cei mai importanți susținători ai psihanalizei și ai traducerilor operelor complete în limba română – Vasile Dem. Zamfirescu. În *Filosofia inconștientului*, psihanalistul român dedică celor două pulsioni un capitol întreg: *De la antropologie la ontologie: Eros și Thanatos*. Astfel, cercetătorul reia principalele repere ale pulsionii vieții, prin sexualitate și atitudine orientată spre conservarea vieții, dar insistă asupra mai dificilei pulsioni a morții. Zamfirescu, prin trimiteri punctuale la opera freudiană, arată că principiul repetiției se află în centrul instinctului morții prin *transfer*, identificând „cel mai pregnant fenomen repetitiv pe care-l oferă clinica psihanalitică”¹³.

În relația cu psihanalistul, pacientul se vede în postura de a sonda, asistat de specialist, chiar propriul său inconștient pentru a identifica elementele traumatice care au declanșat nevroza sau, în general, starea sa de rău psihic. Pacientul ajunge inevitabil să proiecteze asupra psihanalistului o paletă întreagă de sentimente și de trăiri intime, experimentate în trecut cu membrii familiei și cu cei ai grupului din care face sau a făcut parte. Trăirile nu sunt întotdeauna pozitive, de pildă fixația și falsa îndrăgostire sau dependența de analist, cunoscute în teoria și practica psihanalizei. Mai mult, parafrazându-l pe Freud, Zamfirescu atrage atenția asupra unei mari categorii umane, prinse parcă în bucle comportamentale: „fenomene repetitive frapante se produc și în viața cotidiană, la persoane lipsite de

¹² *Ibidem*, p. 206.

¹³ Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei, 2001, p. 73.

simptome, care par urmărite de o soartă demonică: binefăcătorii părăsiți sistematic, cu ură, de cei care au beneficiat de gratitudinea lor, bărbați la care orice prietenie se sfârșește prin a fi trădați, îndrăgostiți care parcurg aceleași faze sentimentale cu cele mai diferite parteneri și ajung inevitabil la același sfârșit etc.”¹⁴

Chiar dacă repetiția poate părea specifică principiului plăcerii, prin căutarea stimulului care a provocat o stare de bine, faptul că individul urmărește, cel puțin în egală măsură, implicit o stare care i-a provocat disconfort i-a sugerat întemeietorului psihanalizei să caute ceva mai mult decât pulsunea vieții. Mai mult, un amănunt care contribuie la neînțelegerea unui concept și așa insuficient analizat, ca o verigă slabă în doctrina psihanalitică, este detaliat de către Zamfirescu, care arată cum noțiunea de instinct al morții devine un nonsens, deoarece „pentru biolog, instinctul nu poate fi asociat decât cu viața...”¹⁵.

Ca urmare, psihanalistul român vede și o simetrie ideologică între tezele freudiene și cele ale lui Arthur Schopenhauer privind ipoteza instinctului morții. Adevăratul, și cel mai sigur, rezultat al vieții este și scopul acesteia – moartea. Unii dintre specialiștii în filosofie au identificat în discursul lui Schopenhauer aceeași viziune: „Cea mai simplă experiență e de ajuns pentru a demonstra, fără îndoială, că suferința este legea lumii [...], viața înseamnă în mod necesar concurență și distrugere”¹⁶. Filosoful se raporta la universul uman prin comparație cu cel vegetal în care, fiecare fir de iarbă, floare, copac sau frunză se luptă egoist pentru a căpăta superioritate și hrană. Altfel spus, viața este conservată doar cu prețul unor risipe mari de energie „printr-un război universal”¹⁷. Egoismul cu care se urmărește particula nutritivă în mod repetat spre infinit sau spre final și războiul tăcut în care par a fi implicate toate organismele lumii reprezintă și acum argumente greu de refuzat de criticii psihanalizei.

Ne întoarcem la paradoxala repetiție a episoadelor traumatice pe care ochiul atent al psihanalistului le recunoaște sub orice formă. Unul din momentele în care amintiri reprimite sau dureroase revin cu insistență este în vis, după cum arată

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 72.

¹⁶ C. Challeml-Lacour, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 62-63.

¹⁷ Arthur Schopenhauer, în *ibidem*, p. 127.

Vasile Dem. Zamfirescu. Pe cât încearcă indivizii să evite amintirea episodului care a declanșat senzația de durere sau de nefericire în starea de veghe, folosind, în acest mod, energiile vieții, ale Erosului, pe atât par a fi lipsiți de orice putere sau cenzură în activitatea onirică, ceea ce sugerează că „repetarea halucinatorie a traumatismului trebuie să țină de o realitate psihică guvernată de un alt principiu”¹⁸.

Într-unul dintre ultimile texte teoretice ale sale, *Eul și Se-ul*, Freud aduce lămuriri suplimentare asupra teoriei celor două pulsioni, opuse și totuși complementare. În Eros și Thanatos psihanalistul vede oglindirea unei alte perechi, formate din *iubire* și *ură*. Din nou, experiența clinică se dovedește poate cel mai important instrument de cunoaștere al psihanalizei pentru că îi facilitează cercetătorului observația că „ura este însoțitorul neașteptat și foarte frecvent al iubirii”¹⁹ și „că în anumite împrejurări ura se poate transforma în iubire, iar iubirea în ură”²⁰. Vedem aici o constantă a literaturii lui Llosa sau însăși drama căpitanului Ahab din *Moby Dick*, unde iubirea și menirea de a fi pescar și lider peste întinsul apelor devine obsesie și dorință de moarte, orientată atât asupra balenei, cât și asupra propriei sale ființe.

În privința pulsionilor, dar și a principalelor teme ale psihanalizei, au scris și cei mai influenți cercetători contemporani, cum ar fi Helmut Thomä și Horst Kächele. Compulsia la repetiție, specifică morții, este analizată tot în relație cu activitatea onirică și cu un „destin” nefericit de care unii oameni, pur și simplu, nu pot scăpa. Cei doi afirmă că „evenimentele traumatice pot pune ani de-a rândul stăpânire pe gândirea și simțirea unui om, deși ele aparțin trecutului”²¹. Vedem, aici, proiectate multe dintre crizele personajelor dostoevskiene, blocate într-un trecut de suferință din care fie nu mai pot ieși, fie nici nu-și doresc aceasta. Repetiția ar fi singura metodă, instinctual găsită de psihic, pentru a încerca la nesfârșit o soluționare a evenimentului perturbator, după cum consideră și cei doi psihanalști. Întocmai cum, cel care se simte vinovat de o crimă comisă o re trăiește

¹⁸ Vasile Dem. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 242.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Helmut Thomä, Horst Kächele, *Tratat de psihanaliză contemporană*, Volumul I: *Fundamente*, Traducere din limba germană Carmen Erena, București, Editura Trei, 1999, p. 182.

adesea în vis într-o încercare fără speranță de a și-o asuma: „Compulsia la repetiție se poate, deci, înțelege ca o încercare de a introduce experiența traumatică într-un context interpersonal, pentru a o putea integra psihic pe această cale”²².

Pentru a face și mai bine înțeleasă teoria pulsionilor alegem, ca exemplu, pe D. H. Lawrence, autor modernist englez, care marchează literatura universală prin tipologii hipersensibile, cum sunt și cele din romanul *Curcubeul*²³. Eros și Thanatos reprezintă poate unica rațiune de a exista a tinerilor surprinși de scriitor, tineri care iubesc și urăsc cu aceeași intensitate. Fără excepție, ca și cum pulsionile se transmit genetic și nu există, în mod natural, în fiecare inconștient, toate generațiile din roman fac dovada unor energii enorme de conservare a vieții, egalate doar de pulsionea morții și de manifestarea ei sub forma unei veritabile uri: „Will începu să urască aprig felul ăsta al ei de a fi. Umbla fără rost pe lângă casă, căci frica să n-o piardă pe Anna îl adusesse într-o stare de neputință, aproape de imbecilitate”²⁴. Exemplele sunt nenumărate în roman și, în general, în opera lui Lawrence, poate și pentru că scriitorul englez a fost foarte familiarizat cu toate ipotezele și teoriile psihanalizei până la acel moment. Iubirea și nevoia de celălalt, aproape în sensul sugerat de Platon, în *Banchetul*, unde vorbește despre al treilea gen, cel *androgen*, trufaș, superior și suficient sieși, într-o stare de fericire și împlinire totală, sunt egalate la Lawrence de sentimente cu adevărat negre, care par să umple, precum cea mai dăunătoare umoare, întreaga ființă a celui care, până mai ieri, iubea. Într-un anumit sens, nu se poate să nu planeze asupra lui D. H. Lawrence și o anume suspiciune precum că literatura sa, în sens programatic și cu un discurs angajat, a fost o încercare fidelă de a pune în scenă unele principii teoretizate de psihanaliză.

„Starea primitivă neorganizată”²⁵, după cum o numește *Dicționarul de psihanaliză*, face parte din paleta de trăiri inconștiente și își arată influența asupra indivizilor prin

²² *Ibidem*.

²³ D. H. Lawrence, *Curcubeul*, în românește de Carmen Pațac, Chișinău, Editura Hyperion, 1992.

²⁴ *Ibidem*, p. 155.

²⁵ *Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepte. Mateme*, Sub direcția lui Roland Chemama, Traducere, avanprefață și completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 162.

intermediul pulsuniilor. Ambele instincte, așadar, Eros și Thanatos, duc inevitabil spre *moartea primordială*. Chiar dacă poate părea paradoxală, prin asocierea vieții și (prin toate manifestările sale de a o conserva, cu vasalitate față de principiul plăcerii) a oricărei forme de moarte, întemeietorul psihanalizei aduce, în acest sens, un argument de tipul celor care nu i-ar mai putea surprinde pe cunoscătorii acestei științe. Obişnuit cu biologia și antropologia, ca rezervoare importante pentru multe dintre cele mai fascinante teze ale științei sondării psihicului, Sigmund Freud apelează aici la exemplul oferit de animalele inferioare. Eros și Thanatos coexistă cel mai clar în universul unor asemenea viețuitoare pentru că, de regulă, satisfacția sexuală, ca unică și fundamentală menire a speciei, este urmată imediat de moarte: „aceste ființe mor după ce au procreat, deoarece în urma eliminării Erosului prin satisfacerea sexuală, pulsionea morții are mână liberă în realizarea intențiilor sale”²⁶. Ne simțim datori să menționăm că în regnul animal se poate vorbi doar parțial despre „satisfacție sexuală” pentru că speciile, mai ales cele invocate de întemeietorul psihanalizei, inferioare, sunt mai degrabă puse în mișcare de energii care dinamizează alte milioane de exemplare, în același fel, spre perpetuarea și trecerea în nemurire prin transmiterea mai departe a materialului genetic.

Pentru Freud, asemenea exemple sau comparații reprezintă de fapt singura și poate cea mai eficientă metodă de a observa evoluția și modificarea, acolo unde ea apare, în sistemul somato-psihologic. *Totem și tabu* este construit pe aceeași structură, animalele inferioare fiind înlocuite cu tipologia umană care ar putea fi specifică societății cu caracter primitiv. Doar prin comparație cu formele foarte simple de viață, dar și foarte vechi, se pot obține, în opinia psihanalistului, răspunsuri precise și fidele iar, pentru critici, speculații științifice. Comuna primitivă, animalele inferioare sau cultura antică reprezintă în psihanaliză surse inepuizabile de informații aflate doar în așteptarea interpretării corecte și a redescoperirii lor într-o lumină nouă care să le arate așa cum și sunt – dovezi ale unei perioade uitate de conștiința colectivă.

Astfel, însăși întâlnirea psihoterapeutică se concentrează pe istoria și trecutul pacienților și asta pentru că acolo se află toate elementele traumatice, generatoare de adevărate tulburări

²⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 246.

psihice. Pentru Freud, cea mai îndepărtată și mai semnificativă perioadă istorică a individului este copilăria, considerată adesea ca o formă de „primitivism” în dezvoltarea umană și, în același timp, ca un rezervor nesecat din care personalitatea umană se alimentează mai târziu cu date care încadrează o ființă sau, impropriu spus, destinul acesteia. Psihanalistul nu a fost primul care a observat că un copil este în stare să joace același joc la nesfârșit sau să asculte o poveste de nenumărate ori, dar a fost primul care a identificat aici manifestarea pulsionii repetiției într-o formă arhaică, redescoperită de individul matur în toate situațiile care implică nefericire și durere: „bolnavul se comportă într-o manieră cu totul infantilă”²⁷.

Ca urmare, ne ferim să afirmăm că literatura poate fi încadrată doar în limitele celor două pulsioni identificate de psihanaliza freudiană și, mai mult, nu căutăm doar să reluăm un demers care nu ar putea egala oricum strălucita cercetare întreprinsă de Marthe Robert asupra romanului. Susținem totuși că fenomenul artistic, ca nevoie de a comunica și sublima, se află în vârful turnului valorilor umane ca forme de manifestare. Mitul în legătură cu *intimitatea textului* are de-a face, în principal, cu neputința sau nepregătirea celui care deschide cartea și acceptă invitația povestitorului, pentru că textul, în sine, reprezintă umanitatea în forma ei cea mai înaltă și, totuși, oricând deschisă pentru orice categorie de cititori. Faptul că noi vom alege doar câteva dintre capodoperele literaturii universale pentru încercarea matricei pulsionilor susține, a priori, că inconștientul colectiv este cel care asigură nesfârșita circulație a textului, iar arhetipul devine parte a unui limbaj, dincolo de orice încercare de a comunica verbal sau nonverbal.

2.1. Inconștient și activitate fantasmatică

Alături de teoria pulsionilor, inconștientul este unul dintre principalele repere asupra cărora Sigmund Freud s-a oprit pentru a consolida noua sa abordare a psihicului. Odată cu *Psihopatologia vieții cotidiene*²⁸, inconștientul este prezentat ca

²⁷ *Ibidem*, p. 189.

²⁸ *Idem*, *Opere*, Vol. XIV, *Psihopatologia vieții cotidiene* (Despre uitare, greșeala de vorbire, apucarea greșită a unui obiect, superstiție și eroare),

element de primă importanță în economia aparatului psihic. *Actele ratate*, prezentate și analizate pe larg de psihanalist, atât de întâlnite la toți oamenii, indiferent de categoriile lor sociale, demonstrează fără îndoială că în spatele uitării celor mai simple sau mai uzuale elemente se ascunde, de fiecare dată, acțiunea inconștientului. Cercetătorul austriac a comparat, uneori, instanța psihică cu un hol în care sunt trimise toate elementele neplăcute din conștient, considerate traumatice. Un exemplu mai clar ar fi uitarea numelui unei străzi foarte cunoscute în contextul în care individul a avut un conflict recent acasă sau la serviciu. *Uitarea*, numită și *lapsus*, va fi explicată prin rezonanța similară pe care o are numele străzii cu numele celui cu care protagonistul a avut conflictul, în încercarea de a îndepărta cât mai repede din amintire evenimentul neplăcut. Evident, ne referim aici la un exemplu care presupune o anumită structură psihologică și un cumul de factori comuni oamenilor, ceea ce nu înseamnă, firește, că orice polemică dură are să ducă, obligatoriu, la diferite acte ratate. Invocăm un alt exemplu, plin de semnificații, identificat de Freud chiar în literatură, în *L'Adultera* lui Theodor Fontane. În timpul jocului cu mingea, protagonista vrea să-i arunce soțului ei, în semn de bun venit, o minge din cele câteva aflate la îndemână, „dar nu a țintit bine, așa că mingea a deviat într-o parte și a fost prinsă de Rubehn”²⁹. Textul prezintă mai departe întâlnirea celor doi și conștientizarea unor sentimente ascunse sau nebănuite până atunci, împlinite prin desfacerea relației cu soțul. Nu ar fi prima dată când literatura servește ca teren fertil pentru științe care se folosesc de ea ca de un adevărat izvor de inspirație. Élisabeth Roudinesco este doar una dintre vocile avizate care a remarcat că, în ciuda unor demonstrații valorice clare ale folosirii lornionului psihanalitic, știința pare „cu atât mai atacată, cu cât a cucerit lumea prin singularitatea unei experiențe subiective care plasează inconștientul, moartea și sexualitatea în centrul sufletului omenesc”³⁰. Psihanalista franceză, de origine română, subliniază că Sigmund Freud nu a fost, așa cum s-ar putea grăbi unii să concluzioneze, primul care să descopere inconștientul. Astfel, „încă din Antichitate s-au ivit

Traducere din limba germană Daniela Ștefănescu, Herta Spuhn, București, Editura Trei, 2006.

²⁹ *Ibidem*, p. 223.

³⁰ Élisabeth Roudinesco, *La ce bun psihanaliza?*, Traducere din limba franceză de: Dara Maria Străinu, București, Editura Trei, 2002, p. 35.

întrebări privind o activitate psihică în care era implicat altceva decât conștiința³¹, susține psihanalista care, totuși, îi acordă lui Freud marele merit de a fi intuit un model de organizare a aparatului psihic în care inconștiința pare să devină un rezervor uman de instincte refulate asupra cărora *Supra Eul* a acționat cu toată puterea sa de cenzură.

Pentru autorii *Dicționarului de psihanaliză*, inconștiința devine o sursă de fantasme și de scenarii care caută permanent „să se elibereze de investițiile lor pulsionale...”³², dar și un „adăpost” pentru tot ceea ce este refulat și ascuns conștiinței individului. Conceptul este pus de cele mai multe ori în relație cu cele două acțiuni care orbitează în jurul său: *refularea* și *defularea*. În cazul primei acțiuni, Freud este, fără îndoială, întemeietorul conceptului, observând că ascunderea și/sau îndepărtarea devin sinonime ale refulării cu atât mai mult cu cât episoadele sau amintirile supuse acestui proces conțin o încărcătură afectivă și, în același timp, negativă. Alegem să „îngropăm” prin refulare o amintire jenantă care, în ciuda acestui proces, se întoarce sub formă de simptom prin fobii, angoase sau prin vise nocturne. Uitarea nu a reprezentat niciodată soluția cea mai bună, chiar dacă în aparență și pe termen scurt pare eficientă.

În acest context, vom aminti și că psihanaliza este cea care a consolidat conștiința nevoii de a accepta realități care sunt, de multe ori, incompatibile cu adevărul și conștiința. Nu se militează pentru o trecere în revistă la final de zi a tuturor eșecurilor și dezamăgirilor, dar se propune, prin *defulare*, accesarea informațiilor și episoadelor traumatice, incursiunea în inconștiință, identificarea și acceptarea faptelor îndepărtate din conștiință. *Dicționarul de psihologie* consideră procesul doar prin intermediul unei cure psihoterapeutice în urma căreia pacientul începe să vadă clar cauza tulburării sale și „drept urmare, el își poate rezolva tensiunile [...], acceptându-le și integrându-le în viața sa conștientă”³³.

Dar, fantasma și activitatea de a fantasma este mai apropiată de joc și de plăcerile produse de el copiilor față de

³¹ *Ibidem*, p. 65.

³² Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de: Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, București, Editura Trei, 2002, p. 428.

³³ Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, Traducere, avangprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 93.

orice altă activitate. Psihanaliza se referă la aceasta de fiecare dată în relație cu inconștientul și cu momentele la care „ne dedăm în timpul stărilor când avem atenția distrasă și în care cădem cu ușurință înainte de a adormi sau când nu suntem pe deplin treji”³⁴. Prin urmare, deducem că fantasmarea apare mai degrabă în condițiile unei cenzuri scăzute din partea *Supra Eului*, fiind înrudită și cu o formă a reveriei, considerată de Freud doar o adaptare a jocului, specific adulților. După cum copiii cred cu tărie în realitatea jocului lor și după cum regresia spre infantil reprezintă o realitate care nu ocolește pe nimeni din cei predispuși afecțiunilor psihice, activitatea fantasmatică, deosebit de fertilă și de bogată la scriitori și artiști în general, reprezintă o formă de realitate în care clienții psihanalizei investesc mai mult. Freud este cel care a descoperit, nu fără un anumit sentiment de deznădejde, că ceea ce părea scenă de seducție la pacienții săi, aparent responsabilă de nevroze obsesionale, reprezenta, de fapt, un produs fantasmatic sau, altfel spus, născociri ale subiecților. Concluzia a determinat un pas uriaș spre descoperirea felului în care adulții creează, indiferent de velleitățile lor artistice: „...simptomele nevrotice nu se legau direct de trăiri reale, ci de fantasme-dorință”³⁵, iar „pentru nevroză realitatea psihică însemna mai mult decât cea materială”³⁶. În aceeași direcție merge și psihanalistul francez Jaques Lacan când susține că „fantasma este o formațiune imaginară”³⁷ și identifică în cadrul pulsionii de moarte, ca manifestare umană, *melancolia*. Fără îndoială că „a fi melancolic” poate părea o calitate fundamentală între artiști, dar *Dicționarul de psihanaliză* arată destul de clar că atitudinea este mai degrabă legată de patologic, decât de normal, prin însăși etimologia termenului care invocă o credință a Antichității. *Melas* ‘negru’ și *chole* ‘bilă’ amintesc în principal de o formă de nebunie, „adică de o tristețe profundă, de o stare depresivă care poate duce la sinucidere...”³⁸.

Fantasmarea este analizată și de Donald W. Winnicott, psihanalist american cu o bogată experiență în terapia copiilor.

³⁴ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XVI, *Viața mea și psihanaliza*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2007, p. 279.

³⁵ *Ibidem*, p. 156.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Gilbert Diatkine, *Jaques Lacan*, Traducere din limba franceză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2002, p. 42.

³⁸ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, p. 596.

Experiența clinică a lui Winnicott arată că fantasma poate reprezenta o formă de rezistență psihică în fața celei mai negre și totale regresii. Întors într-un stadiu incompatibil cu viața unui adult, individul se refugiază într-o activitate care în trecut l-a marcat suficient de mult pentru a-și păstra o anumită prospețime în memoria sa. Evident, amintirea nu presupune aproape niciodată o scenă fericită de familie, ci din contra, abuzuri, accidente, dezamăgiri. În aceeași manieră fantasmale pregenitale ale copiilor însoțesc adulții până târziu în viață sau reprezintă fixații care nu pot fi înlăturate decât cu ajutor terapeutic. Un pisoi născut recent și agățat de coada pisicii ar putea duce la o fantasmă specifică în privința nașterii, complet eronată din perspectivă anatomică. Cercetătorul american arată că această capacitate de a imagina sau completa goluri de informații trebuie pusă în legătură cu creativitatea și o infinită abilitate a copiilor de a scrie glume³⁹, motiv pentru care Freud îi și considera pe scriitori asemenea copiilor care se joacă. Exceptându-i pe cei creativi sau având capacitatea de a sublima, corespondentul jocului la copii rămâne totuși la adulți sub forma visului, a halucinației sau a fantasmei.

Practica și concluziile psihanalizei lui Winnicott primesc o formă de confirmare chiar în spațiul cultural românesc, la Gabriel Liiceanu. Filosoful și eseistul român spune că textul reprezintă și o dimensiune în care oamenii se regăsesc și îl pot întâlni și cunoaște pe scriitor: „Mă ofer mie, dar de fapt eu mă ofer ție. Rezultatul este un *eu lărgit* în care «eu» și «tu», străini până atunci, ne apropiem atât de mult încât ne tălmăduim împreună...”⁴⁰. Scriitura devine terapie sau compensare pentru cel care o alege ca mijloc de a defula și de a împărtăși din experiența sa intimă. Pe aceeași cărare a pășit și Winnicott care, cu o înțelegere superioară a psihicului uman, analiza jocul, tot ca pe o manifestare a creativității: „...în joc, chiar dacă o cantitate considerabilă de material nu se poate împărtăși cu cealaltă persoană, există riscul ca fantasmalele celuilalt să se suprapună peste ale tale, astfel încât să existe o experiență împărtășită...”⁴¹.

Ar trebui să menționăm și că, pentru Winnicott, fantasma acoperă o paletă mai largă de trăiri, cel puțin în privința copiilor, în comparație cu viziunea freudiană sau cea jungiană.

³⁹ D. W. Winnicott, *Spaima de prăbușire. Explorări psihanalitice*, Traducere din limba engleză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2005, p. 251.

⁴⁰ Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 323.

⁴¹ D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 47.

Psihanalistul american oferă explicații în articolul *Psihonevroza în copilărie*, unde fantasma este mai mult decât o simplă închipuire și se referă „la întreaga realitate psihică proprie copilului, o parte din ea fiind conștientă, dar cea mai mare fiind inconștientă, și incluzând ceea ce nu este verbalizat...”⁴². Incapacitatea sau lipsa de experiență a copiilor cu aparatul fonator și cu cuvintele face ca o mare parte a concluziilor și raționamentelor, deși simple, să rămână doar procese cognitive și imagini care se imprimă pe retina psihologică a receptorului. Nici protagonistul lui Dostoievski, Goliadkin, din *Dublul*, nu este pe deplin conștient în primele momente ale trezirii din somn, cu toate că este descris ca un individ adult: „nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă, dacă e înconjurat de o lume reală, sau rătăcește în sfera plâsmuirilor încâlcite ale unor vise”⁴³. Scriitorul rus a reușit, cu geniul său intuitiv și cu o capacitate de sondare a propriului psihic greu de egalat, să experimenteze sau să observe felul în care fantasmalele îl abat pe om de la calea reală, spre una iluzorie, compensatorie, mai bună și, totuși, falsă. Am putea reveni și la eroul lui Cervantes, arhetipul salvatorului pierdut de bună voie într-o lume care nu mai are de ce să fie salvată sau, mai degrabă, nu mai are nici o șansă de a mai fi repusă în leagănul de grație din care a plecat fără să mai privească înapoi. Sancho Panza este singurul reprezentant al conștiinței în roman, dar aceasta nu înseamnă că don Quijote ar rămâne cu sinistrul rol al inconștientului. Mai degrabă pare să i se potrivească haina *Supra Eului* și a celor mai importante lecții morale sau etice transmise de familie și de societate. Cert este că don Quijote trăiește cea mai mare parte a aventurilor sale într-o rătăcire de vise și fantasme, care se contopesc într-o singură realitate, cea artistică. Poate chiar că, Cervantes, intenționat, îl pune pe cavaler în ipostaze care arată o incapacitate de a delimita realitatea de vis sau, altfel spus, activitatea diurnă de cea onirică.

După cum pulsionea de moarte sau cea de viață are diferite forme de manifestare, fantasma se îndreaptă, de asemenea, spre activități variate, de obicei mai apropiate de instinctualitate. Astfel, sexualitatea, morbidul, arhetipul eroului salvator reprezintă doar câteva dintre marile teme ale activității

⁴² *Ibidem*, p. 93.

⁴³ F. M. Dostoievski, *Opere*, Volumul 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 155.

fantasmatică în care oamenii se angajează, iar în cazul scriitorilor, după cum demonstrează și Sigmund Freud, paleta motivelor este cu mult mai generoasă. Până la abordarea artiștilor care exersează capacitatea de joc prin imaginar sau prin eliberarea de convențiile sociale care cenzurează spiritul uman și manifestarea lui spontană, ne oprim și asupra experienței clinice adunate de D. W. Winnicott în lucrul cu pacienții mici sau foarte mici. Stăruim asupra exemplelor din sfera clinică pentru a lumina cât mai mult procesul creativ inconștient, atât de important pentru artă. Psihanalistul american este printre primii cercetători ai psihicului infantil care au arătat că mediul unui copil, chiar bebeluș, este perceput ca o realitate unică în prima parte a vieții, fără variabile complexe și fără diferențe notabile. Lumina, hrana, părinții sau perioadele de somn-veghe alcătuiesc un mediu coerent pe care bebelușii îl percep și la care se raportează în funcție de natura stimulilor. Există prin urmare ceea ce Winnicott numește „*dependență de comportamentul mediului* [s. n.]”⁴⁴, când tot ceea ce bebelușul și copilul mic percep reprezintă, de fapt, o formă de comportament decodat în termeni de bine ~ rău sau de plăcere ~ durere. Tipul de comportament al adultului, ca parte a mediului în care se dezvoltă nou-născuții, reprezintă o influență directă asupra viitorului comportament al copiilor: „Există o distincție clară între destinul [...] unui bebeluș ale cărui prime lupte au fost acceptate și al unui bebeluș la ale cărui prime lupte s-a reacționat”⁴⁵. Mai simplu, reacțiile de testare și de experimentare ale copilului mic sunt deosebit de variate și capătă de multe ori aspect agresiv, de distrugere, a elementelor din jur sau a sinelui prin lovire repetată. Lipsa de reacție sau, din contra, reacția imediată și de fiecare dată față de un asemenea comportament naște fantasme diferite pe care bebelușul și copilul mic le dezvoltă până în maturitate. Copilul crede, prin atitudinea activă a părinților sau a supraveghetorilor că „reacția mediului este realitatea a ceea ce ar trebui să fie propriul lui/ ei impuls provocator”⁴⁶ și, prin urmare, nu va putea experimenta sau dezvolta mai departe fantasma agresivă sau distructivă. De cealaltă parte, însă, prin lipsa de atenție și menținerea unui caracter în aparență lipsit de riscuri „bebelușul dezvoltă un model

⁴⁴ D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 299.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 300.

de agresivitate personală care se va dovedi fundalul unei continue fantasme (inconștiente) de distrugere⁴⁷.

Ca urmare, psihanalistul este și mai sumbru când vorbește despre distrugerea unui obiect care supraviețuiește și nu dispare pentru a primi în mod repetat comportamentul copilului: lipsa de reacție înseamnă o garanție a utilizării agresivității. Vedem, așadar, în ce fel pot lua naștere fantezmele și cam în ce măsură pot fi ele controlate de oameni. Un rol și mai important ar trebui acordat activității pentru felul în care construiește nu doar un sistem psihic, ci și unul imaginar, aglomerat de simboluri și de arhetipuri care confirmă această primă dependență de comportamentul mediului, prin care individul ajunge să folosească preponderent ori doar parțial, pulsionea de moarte sau de distrugere. Evident, opera de artă este prima și cea mai fidelă oglindă a dezvoltării instinctului agresiv, după cum copilăria reprezintă, fără îndoială, perioada în care majoritatea fantezmelor iau naștere.

În acest context, vom observa și că o categorie specială de fantezme sunt cele ale pacienților psihotici, personaje nenumărate în literatura universală, dacă ne-am propune o identificare pe baza unor tipare comportamentale. Propriul corp, interiorul și exteriorul, reprezintă cel mai important material fantasmatic pentru unii oameni, chiar dacă nu au căzut într-o criză patologică de nerecuperat: „nimic nu este mai real pentru a exprima realitatea psihică a pacientului decât aceste fantezme ale sale”⁴⁸. Vedem, între fantezmă și realitatea subiectivă, psihică, și personajele sau destinul personajelor unui scriitor, o legătură ombilicală, după cum, de pildă, moartea Mariei Dostoevskaya, mama scriitorului rus, pare să fie repetată de nenumărate ori în opera sa. Imagoul matern se ascunde la Dostoevski în toate figurile feminine, asexuate și, uneori, minore. Grijă și delicatețea bizară pe care o poartă protagoniștilor, bărbați adulți, și suferința cu care se sting, reprezintă indicii destul de clare ale instinctului de a repeta un eveniment care l-a traumatizat pe adolescentul Dostoevski. Am fi chiar tentați să afirmăm că pierderea mamei a generat o fantezmă pe care scriitorul o readuce în diferite forme literare la viață în încercarea tragică de a o salva. Destinul tragic al

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 641.

scriitorului este, de fapt, destinul tragic specific uman, un destin atât de bine ilustrat în lupta inutilă pentru a salva, la fel, o persoană iubită și în epopeea lui Ghilgames.

Pentru Freud fantasmele reprezintă, de fapt, adevărata lume intimă a oamenilor și realitatea în care ei trăiesc. Acestea pot fi de natură infantilă, în care dădaca devine imagine maternă⁴⁹, de natură sexuală, de ambiție sau, pur și simplu, isterice. De exemplu, „un mare număr de vise care sunt adesea pline de angoasă și în care visătorul trece prin spații înguste sau se află în apă au la bază fantasme despre viața intrauterină, despre șederea în pânțele matern și actul nașterii”⁵⁰, susține întemeietorul psihanalizei, ceea ce arată suficient de clar particularitățile apariției fantasmelor. În acest sens, prin intermediul viselor se poate căpăta acces la sursa elementului fantasmatic care, uneori, poate fi chiar și de natură colectivă, mitică. Astfel, după opinia lui Sigmund Freud, „fantasma cainică”, de exemplu, este alimentată de credința colectivă inconștientă că „toți oamenii sunt frați”⁵¹. *Interpretarea viselor* este studiul care lămurește, poate cel mai bine, și modul în care fantasmele influențează imaginarul și reprezentările oamenilor, prin plasarea lor în proximitatea *visului diurn*. Studiul psihanalitic pune fantasma în paralel cu un corespondent aflat mai aproape de conștient și ușor de controlat, asemeni unui joc care atrage aproape toți oamenii. Partea comună a fantasmelor și a viselor diurne este alimentată de amintiri și reprezintă împliniri ale dorințelor⁵², deci, compensări construite de om pentru a depăși o stare de frustrare. Iar felul în care asemenea reacții psihice sunt transferate involuntar în text este arătat de Freud în *Eseuri de psihanaliză aplicată*, un studiu care reunește o serie de cercetări ale domeniului artistic-literar.

Visul, prin construcția sa originală, plină de elemente noi, surprinzătoare, de simboluri care dovedesc o creativitate nelimitată a inconștientului, este controlat prin sublimare și reorientare a energiilor spre scopuri înalte, literare. Scriitorul fantasmează și pare să trăiască într-un vis lucid, situație deosebit de fidel surprinsă și de Arthur Schnitzler în nuvela sa de inspirație

⁴⁹ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999, p. 311.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 374.

⁵¹ *Ibidem*, p. 423.

⁵² *Ibidem*, p. 452.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

psihanalică – *Cu ochii larg închiși*⁵³. Propunerea literară a scriitorului vienez surprinde felul în care eroul nu mai reușește să facă diferența între starea sa de veghe și starea sa onirică și, mai mult, aparenta incapacitate și a celorlalte personaje de a distinge visul de realitate. Miza lui Schnitzler este însăși aceasta, pentru că devine irelevantă încercarea de a distinge ce se află în mod obiectiv în afară, adică realitatea împărtășită de către toți ceilalți și asta pentru că din perspectiva psihicului, nici nu contează. Visul devine o realitate la fel de încărcată cu valorile adevărului, dacă nu chiar mai importantă decât cea din afara lui.

În *Scriitorul și activitatea fantasmatică*, Sigmund Freud așază scriitura și scriitorul pe canapeaua sa de analiză. Am amintit deja felul în care jocul copiilor este comparat cu cel al ideilor și al imaginilor literare. La polul opus jocului, susține Freud, nu se află seriozitatea, ci dimensiunea realului, din care copilul, ca și autorul, își extrage seva care hrănește fantasmele: „scriitorul procedează asemeni copilului care se joacă: el creează o lume a fanteziei, pe care o tratează cu foarte multă seriozitate, adică investește în ea o mare încărcătură afectivă...”⁵⁴. Adultul este supus unor presiuni sociale diferite care îi interzic orice antrenare a ludicului în manieră similară cu un copil, dar tot psihanaliza este cea care atrage atenția asupra dificultăților întâmpinate în fața nevoii de a renunța la o activitate: „...cine cunoaște viața sufletească a omului știe că nimic nu este mai dificil decât să renunți la o plăcere trăită odată”⁵⁵. În realitate, nu are loc o renunțare a adultului la ceea ce i-a făcut plăcere cândva, ci mai degrabă, o înlocuire cu altceva, acceptat social sau mai puțin supus controlului și cenzurii sociale – „astfel și adolescentul, încetând să se joace, nu renunță la nimic altceva decât la suportul oferit de obiectele reale; el înlocuiește *jocul* cu *activitatea fantasmatică*, își clădește castele în Spania, creează ceea ce se numește reverie”⁵⁶.

În mod evident, fantasmele sunt cu mult mai dificil de observat, încă și mai dificil de analizat, în comparație cu orice joc de copii care se desfășoară la vedere, fără adăpostul exclusiv al

⁵³ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2006.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 90.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

imaginarului. Jocul copiilor este manifest și adesea chiar încurajat de cei care asistă la el, ca pe o formă de a explora, de a cunoaște și de a experimenta realitatea cu toți stimulii săi, pe când fantasma în care se refugiază adulții este mai degrabă motiv de rușine și de taină, susține Freud. Diferența apare dintr-un motiv destul de simplu, care vorbește despre oameni în termenii „fericiți” sau „frustrați”: „...oamenii fericiți nu se dedau niciodată acestei activități, ci doar cei nesatisfăcuți. Dorințele nesatisfăcute sunt izvoarele din care se alimentează fantasmele, iar fiecare fantasmă reprezintă împlinirea unei dorințe...”⁵⁷.

În acest context, ne simțim datori să atragem atenția asupra unei contradicții nediscutate și încă nelămurite, în privința „oamenilor fericiți”. Tot psihanaliza a susținut că nu există om care să nu sufere de o formă, mai gravă sau nu, de nevroză. O asemenea afirmație, împreună cu existența pulsiei de moarte, ar putea însemna că omul se află în ipostaza tragică de a nu fi niciodată pe deplin fericit. Însăși mitul biblic și scena comiterii păcatului originar par să demonstreze cu intuiție psihologică un adevăr sumbru – omul nu poate fi mulțumit niciodată cu ceea ce are. Prin urmare, omului nu-i rămâne decât să viseze sau să fantasmeze pentru a se apropia cât de cât de un construct utopic și oricum iluzoriu, precum fericirea.

Freud realizează însă și o clasificare a rațiunilor care generează activitatea fantasmatică, rațiuni aflate la capetele opuse ale piramidei lui Maslow. Pe de o parte, există fantasme orientate spre ambiție, cu multe forme care ascund dorința de a reuși sau de a se afirma social, iar de cealaltă parte, sunt fantasmele generate de dorințe erotice. Destul de slab argumentat, surprinzător pentru Freud, fantasmele de ambiție sunt atribuite cu precădere bărbaților, iar cele erotice, doar femeilor. Dar, ne interesează mai puțin procentul și temele în jurul cărora cele două sexe fantasmează! Mai importantă este concluzia că, spre deosebire de jocul copiilor, adulții ar avea toate motivele să-și ascundă reveriile și visele diurne în care se refugiază pentru a compensa o realitate nesatisfăcătoare. Ceea ce ar confirma tacit o ipoteză mai veche, cum că suferința și trauma au reprezentat întotdeauna garanția unei literaturi strălucite. Tolstoi, Proust, Kafka, Poe sau Hemingway reprezintă doar câteva dintre numele care au marcat spațiul literaturii

⁵⁷ *Ibidem*, p. 91-92.

universale prin texte de o profunzime care argumentează, prin conținutul lor intrinsec, însuși accesul arhetipurilor și folosirea acestora ca pe un limbaj universal. În acest sens, și psihanaliza atenționează cu privire la diferența dintre fantezmele scriitorilor și cele ale celorlalți oameni. Dacă, în general, adulții se feresc să dezvăluie, pe bună dreptate, detaliile activității lor fantasmatică, în mod cert numărul celor care ar vrea să le cunoască trebuie să fie destul de mic, tocmai prin încălcarea unor tabuuri dificil de acceptat pentru ceilalți. O oarecare ipocrizie se ascunde în dezgustul resimțit în fața reveriilor celorlalți, poate și pentru că ei devin oglinda celui care își întoarce capul pentru a nu vedea, de fapt, chiar propria sa proiecție. Dar scriitorul reușește aici să deturneze o asemenea reacție, prin modificări și deghizări, și după cum le numește Freud, „...atenuează caracterul egoist al reveriei sale, reușind astfel să ne câștige prin plăcerea pur formală, adică estetică, pe care ne-o provoacă întruchiparea fantasmelor sale”⁵⁸.

Ne ferim să considerăm totuși fantasma ca pe o formă de „proteză” psihologică, folosită de indivizi, fie ei și creatori de artă, pentru a-și satisface impulsuri incompatibile cu rolurile lor sociale atât de importante pentru coeziunea grupului. Cu toate că activitatea fantasmatică devine o supapă prin care suntem, avem sau distrugem ceea ce dorim, începem să înțelegem mai bine paradoxul uneia dintre maximele creștinătății: „mai grav păcătuim cu gândul decât cu fapta!”, sau, în cuvintele apostolului Matei: „Oricine se uită la femei, poftind-o, a și săvârșit adulter cu ea în inima lui” (Matei, 5:28).

Fără îndoială că, în gând, ca și în reverie, suntem necenzurați în gesturi și de neoprit, pe când acțiunea reală, nu numai că trebuie asumată față de ceilalți, lezați de un derapaj comportamental, dar are toate șansele să nu capete aceeași amploare ca atunci când este doar fantasmă. Mai mult, șansele sunt ca hotărârea de a acționa să nu se ducă la bun sfârșit, de unde și cuvântul de duh care condamnă tocmai gândul, adică locul în care omul este liber să acționeze conform celor mai primare instincte. Paradoxul este totuși prezent aici, în toate cazurile în care gândul nu modifică altă realitate decât a celui care îl formulează, pe când orice gest, indiferent de amploarea lui, să presupunem o fantasmă de răzbunare, pusă în practică,

⁵⁸ *Ibidem*, p. 96.

devine definitivă și de neîntors. O fi păcatul mai mare atunci când este folosită fantasmarea, din perspectiva dogmelor încălcate, dar, în realitatea grupului de oameni, pumnul sau manifestarea agresivă afectează incomparabil actanții. Astfel, putem aprecia cum, din perspectiva valorii economice, reveria, indiferent de forma ei, dar, cu atât mai mult, atunci când are aspect agresiv, poate reprezenta garanția că acțiunea ar putea întârzia la nesfârșit, printr-o satisfacere parțială.

În aceeași manieră, literatura de aventuri sau de dragoste satisface un imaginar frustrat care are nevoie de orice formă de satisfacție pentru a evita starea de rău. „Proteza” reușește să amăgească și să ofere un substitut de hrană psihicului aflat în căutarea plăcerii.

Fără a ne apropia de concluzii, se cuvine să recapitulăm cele expuse până aici și să subliniem că există o diferență semnificativă între simplele reverii, în care continuăm, de pildă, o ceartă în imaginar, și fantezmele mai puțin conștiente după cum le numește și Julia Segal⁵⁹. Astfel, psihoterapeutul britanic Julia Segal oferă o gamă generoasă de exemple în care fantezmele joacă roluri centrale, fără să fie conștientizate de cei care le construiesc. De pildă, o femeie, care are convingerea că urmează să moară în viitorul apropiat, nu înțelege singură că și-a format imaginea morții proprii, pornind de la faptul că seamănă cu tatăl ei care a decedat la o vârstă de care și ea se apropia. O asemenea fantasmă inconștientă i-a declanșat starea nevrotică și avalanșa de trăiri negative pe care le-a împărtășit, evident, familiei și apropiaților. Acesta este doar un exemplu, care arată în ce fel reușește fantasma să altereze relațiile individului cu grupul și, mai ales, cu sine.

Analiza fantezmelor cere o atenție sporită îndreptată spre același joc al copiilor, atât de similar activității scriitorilor. A observa un copil care se joacă înseamnă, parțial, a înțelege și felul în care acesta își construiește o întreagă lume care să-i susțină jocul. De pildă, părțile corpului mamei și, mai ales, uterul este imaginat de un copil „ca o casă complet mobilată”⁶⁰, ceea ce pare să susțină toate propunerile făcute de psihanaliza freudiană în registrul simbolic, anunțând că în spatele tuturor imaginilor din

⁵⁹ Julia Segal, *Fantasma*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, București, Editura Lucman, 2005, p. 10.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 26.

vis, care pot adăposti ceva, case, ambarcațiuni sau oale, se ascunde, de fapt, fie arhetipul mamei, fie o amintire arhaică legată de viața din uterul matern. În alte cazuri, copiii procedează cu totul altfel în fața unor situații sau lucruri pe care nu le înțeleg încă și „alcătuiesc fantasmе înspăimântătoare pe baza neînțelegerilor cu privire la lume, acestea fiind alimentate de anxietățile lor”⁶¹. Minciuna cu barza, de pildă, face parte din același registru care alimentează în mod eronat poziția copilului față de realitatea în care trebuie să trăiască și pe care o înțelege mai greu tocmai din pricina părinților și a prejudecăților acestora. Orice realitate incomodă, susține cercetătoarea, este preferabilă pe termen lung, față de încercarea de a trăi într-o lume alcătuită doar din fantasmе și iluzii.

Pentru a vedea cam în ce manieră modifică întregul conținut fantasmatic relația omului cu realitatea și felul în care o percepe, până la urmă, ne vom referi, în cele ce urmează, și la celebra analiză a unei *amintiri din copilărie a lui Leonardo da Vinci*, realizată de Sigmund Freud, în anul 1910, singura biografie psihanalitică semnată de doctorul austriac. Este cunoscut faptul că da Vinci nu a lăsat aproape nici o informație despre propria sa copilărie, cu o singură excepție, identificată de Freud, strecurată fiind într-un pasaj care descrie și analizează zborul vulturului: „«Se pare că mi-a fost sortit să mă ocup atât de temeinic de vultur pentru că îmi apare ca o amintire foarte timpurie; când eram încă în leagăn, un vultur a venit la mine, mi-a deschis buzele cu coada și m-a izbit de multe ori cu ea peste buze»”⁶². Amintirea lui Leonadro da Vinci este atât de stranie, încât Sigmund Freud o consideră neverosimilă, dar nu și falsă, apreciind că „...nu va fi o amintire [...], ci o fantasmă mai târzie transferată din copilărie”⁶³. Nu ne aventurăm în a prezenta întreaga analiză a fantasmei dar vom aminti, totuși, că psihanaliza pune scena în relație cu spațiul cultural egiptean unde, în scrierile sacre, mama era reprezentată de un vultur. Suntem deja pe terenul inconștientului colectiv și al arhetipului. C. G. Jung, fiind printre principalii cercetători ai arhetipului, pentru el psihicul, mitologicul și fantasmaticul aveau o

⁶¹ *Ibidem*, p. 30.

⁶² Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, apud Sigmund Freud, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, p. 117.

⁶³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 118.

importantă bază comună: „... tipul Sinelui poate fi găsit peste tot în mitologie, ca și în produsele individuale fantasmatică”⁶⁴.

Ceea ce este sau pare de neînțeles, într-o amintire, povestire, vis sau text literar, poate fi tradus cu ajutorul noțiunii de fantasmă inconștientă. Nu reducem activitatea artistică la simple producții care se folosesc de reverii, dar susținem că în artă ne-am putea orienta mult mai ușor în desișul de semnificații cu ajutorul informațiilor oferite de instrumentele psihanalizei. Un astfel de model de analiză ar putea înlesni și decriptarea a cât de ciudată este întreaga poveste a *arhitectului* lui Mircea Cărtărescu. Un bărbat face economii pentru a-și cumpăra o mașină de care se atașează din ce în ce mai mult, la propriu. Senzațiile pe care le încercă atunci când se apropie de mașină, când urcă în ea sau când o curăță, sunt descrise cu amănunte care au nevoie de interpretare pentru a fi înțelese. De pildă, „...când trântea portiera, zgomotul lumii înceta și arhitectul se simțea fericit în acel spațiu tandru și confortabil, în care totul era făcut ca să-l servească. Nici în patul conjugal nu se simțea mai bine”⁶⁵. Însăși felul în care evoluează destinul eroului amintește de producția fantasmatică pentru că acesta devine atât de obsedat de mașina lui încât se identifică încet cu ea, devenind parte integrată în caroserie și claxon. Modifică mașina și felul în care claxonează până în punctul în care devine un instrument muzical autosuficient care înrobește lumea prin muzica sa. Arhitectul devine un zeu și un reper într-un univers zgomotos, redus, acum, doar la armonia muzicii sale.

Tot în cadrul activității fantasmatică intră și scriitura lui Dostoievski, în care specialiștii au identificat un tipar în privința pulsuniilor de moarte. Vladimir Marinov vede o analogie „între omorul fraților Karamazov și omorul fraților hoardei primitive”⁶⁶, respectând și ipoteza psiho-antropologică propusă de Sigmund Freud în *Totem și tabu* cu privire la existența unui omor originar la începuturile organizării culturale a omenirii.

La finalul introducerii conceptelor de inconștient și fantasmatic mai amintim o situație neobișnuită în care oamenii sunt incapabili să activeze orice fantasmă sau reverie. Sándor

⁶⁴ C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 8, *Dinamica inconștientului*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2013, p. 365.

⁶⁵ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, București, Editura Humanitas, 1993, p. 294.

⁶⁶ Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, Traducere din limba franceză de Brîndușa Orășanu, București, Editura Trei, 2004, p. 476.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

Ferenczi⁶⁷ este psihianalistul care a pus bazele tehnicii de *fantasmare provocată*, pentru situațiile în care pacienții făceau dovada unui blocaj în care nu-și puteau imagina ce ar putea sau ce ar trebui să simtă în situații diferite. Depășirea obstacolului se făcea relativ ușor, prin inducerea unei fantasme care să stimuleze pacientul: „pacientul respinge atunci fantasma care îi este propusă și, prin acest ocol, ajunge să-i substituie acesteia o fantasmă personală”⁶⁸. Ca și jocul, așadar, fantasma devine un mijloc de cunoaștere sau de aprofundare a unei realități intime, străine individului.

Dar, pentru Jung fantasma reprezintă esența moștenirii culturale a omenirii pentru că în inconștientul colectiv „sunt rezultatele funcționării psihice a șirului de strămoși [...] imagini mitice și de aceea *simbolice*”⁶⁹. Psihologul atrage atenția asupra încercării de a privi produsele incoștientului ca pe semne sau realități cu mesaj prin sine când acestea sunt, de fapt, imagini care cer un travaliu de traducere „în limba epocii respective”⁷⁰. La fel ca literatura, psihologia analitică sapă pentru a găsi imagini fantasmatiche îngropate, după opinia lui Jung, de „intelectul raționalist”⁷¹.

Astfel, prin luminarea parțială a incoștientului și a producțiilor sale vedem mai clar atitudinea bizară a lui don Quijote sau a căpitanului Ahab, protagoniști aflați în situația de a urmări idealuri aparent imposibile, împotriva cărora s-a orientat toată societatea și istoria în care s-au născut temerarii eroi. Cele două epopei, pe uscat și pe apă, pe cal sau pe corabie, ascund sensuri mitice, ancestrale, dar specifice omului.

2.2. De la Copilul găsit și Bastard la Eros și Thanatos în literatură

Cercetarea făcută de Marthe Robert în domeniul literaturii a rămas, până astăzi, de o prospețime deosebită și aceasta pentru că a reușit să includă în analiza romanului o serie

⁶⁷ Thierry Bokanowski, *Sándor Ferenczi*, Traducere din limba franceză Magda Ionescu, București, Editura Fundației Gerația, 2003.

⁶⁸ Janine Chasseguet-Smirgel, *Psihanaliza artei și a creativității*, Traducere din limba franceză de Georgeta Mitrea, București, Editura Trei, 2002, p. 144.

⁶⁹ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 438.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 439.

de concepte de inspirație psihanalitică. În acest sens, *Romanul începuturilor și începuturile romanului* își propune o miză curajoasă, aceea de a stabili o serie de relații între arhetipuri, independente de timp și de temele mari ale literaturii. Studiul se concentrează inclusiv pe psihologia scriitorului și pe felul în care opera de artă, în general, ar reprezenta o satisfacție de tip compensator. Conceptele de bază folosite de Marthe Robert sunt, prin urmare, în mod evident, instrumente folosite de psihanaliză pentru a sonda inconștientul uman. Opera de artă, după cum arată și Sigmund Freud, într-o altă analiză a unei picturi a lui Leonardo da Vinci, are, asemeni visului, două părți care o construiesc structural: una *manifestă* și una *latentă*. Ca și visul, textul este construit la suprafață din acțiuni simple sau imagini pe care oricine le poate decoda și înregistra, indiferent de experiența în plan literar. Povestea, la nivelul cel mai descriptiv, ar reprezenta partea manifestă a scriiturii. Partea latentă a visului, dar și a actului artistic, este reprezentată de semnificațiile ascunse de cele mai multe ori în spatele acțiunii și al simbolurilor.

Atât copilul, cât și adultul, nevrotici sau nu, posedă capacitatea de a imagina, susține Marthe Robert, construind realități alternative vieții pe care o au. Așa se naște „romanul familial al nevroticilor”⁷², dintr-un reflex specific copilăriei de a construi și de a se juca implicit cu imaginația, mai puțin specific însă adulților, sau fiind chiar un semn patologic atunci când îl elaborează neconținut ca pe realitatea vieții lor. Ne abatem aici, pentru scurt timp, de la demersul nostru și observăm că noii stimuli în materie de jocuri video speculează tocmai această capacitate exersată de adult în trecut, dar abandonată ca parte a procesului de maturizare și de acceptare a principiului realității. De la jocurile de cărți, la cele care mimează cam toate sporturile, jocurile video au ajuns, în cele din urmă, să mimeze viața, oferind celui care joacă „șansa” de a deveni un personaj așa cum își dorește el, în funcție de timpul investit în joc: puternic, influent sau temut de toți ceilalți care sunt conectați la joc ca la o realitate alternativă în care ar putea fi implicați chiar și când nu joacă.

Eseista și cercetătoarea pune activitatea scriitorului în proximitate cu cea a copilului care investește în jocul lui și consideră că, pentru a înțelege mai bine fantasmеle ascunse în

⁷² Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983, p. 70.

spatele operei de artă, trebuie să încercăm, mai întâi, analiza imaginarului infantil. Misiune la care psihanaliza a răspuns de mult și ale cărei concluzii sunt preluate pe scurt de Robert. Dragostea exclusivă a părinților pentru copil îi pune pe aceștia în postura unor zei, singurii și primii cu puterea de a aduce satisfacții sau amenințări obiectului iubit. Ceea ce pornește ca dependență și se transformă într-o idealizare a părinților aduce în scurt timp o altă concluzie nefondată, dar în care copilul se refugiază reflex: devine și el un copil-zeu⁷³. Pe măsură ce maturizarea începe să alunge proiecțiile și fantezmele nejustificate, copilul-zeu realizează că atenția părinților săi este din ce în ce mai puțin axată pe el, că au și alte preocupări, că un alt copil, frați de obicei, acaparează cea mai mare parte a energiilor zeilor dedicați lui și astfel, se refugiază în singurul loc unde poate avea totul – în vis.

Filonul comun care se află la baza oricărui text, în opinia eseistei de origine franceză, își trage seva din imaginea sau arhetipul eroului. Argumentele pe care le aduce Marthe Robert sunt de natură istorică, mitică, biblică sau literară pentru că identifică un tipar care nu se schimbă aproape deloc în apariția eroului: „nu există erou mitic, cuceritor legendar sau profet religios care să nu aibă o naștere anormală într-un fel, obscură sau miraculoasă, fabuloasă sau divină [...], toți vin pe lume într-un fel «pe dos»...”⁷⁴. Pentru erou viața nu este legată de nici o altă putere sau influență umană, iar, aici, Robert propune o clasificare simplă, dar care are capacitatea de a structura și organiza toată literatura universală. Astfel, *Romanul Copilului găsit* sau cel al *Bastardului* sunt cele două tipologii psihologice încifrate în orice text sub forma unei „alegeri” pe care scriitorul o face inconștient. Între dragoste și ură, ca trăsături fundamentale ale *Copilului găsit* sau ale *Bastardului*, se construiește viziunea creatorului, în primul caz, eroul aflându-se în ipostaza de a nu-și înțelege părinții decât printr-o puternică proiectare sau identificare, „care-i anula ca persoane separate; de aici echivocul sentimentelor sale și absența conflictului care îi paraliza acțiunea...”⁷⁵. În privința *Bastardului*, obiectul de investire a iubirii sau a urii este foarte clar, dar se accentuează situația de criză și dorința sa de a pune în orice fel capăt conflictului.

⁷³ *Ibidem*, p. 72.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 78.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 80.

Marthe Robert filtrează marii scriitori și personajele acestora prin cele două tipuri de manifestare a protagoniștilor, imagini reflectate ale creatorilor. Există o serie de trăsături comune poveștii Bastardului sau Copilului găsit. Pentru Bastard este preferată acțiunea de a „parveni” prin femei sau prin „femeia care întruchipează întreaga seducție a celorlalte”⁷⁶, ceea ce nu atenuează în nici un fel o poftă de putere de nestins care „năzuiește dincolo de rang, la absolutul creației”⁷⁷. Dostoievski este, pentru Marthe Robert, scriitorul care folosește exemplar figura Bastardului, recunoscută fie în lăudăroșenia sa deșartă cu privire la nașterea mai puțin legitimă, fie în comiterea unui act criminal la care alți eroi doar fantasmează, fără a avea curajul să acționeze. Pentru romanul Bastardului, uciderea tatălui, ca Oedip și ca în propunerea eseului *Totem și tabu*, devine motiv central și obsesie în încercarea de a-l înlocui, de a-l copia și chiar depăși. Vedem în aceasta o copie fidelă a scenariului propus de Freud în *Totem și tabu*, unde fiii se unesc împotriva autorității tatălui, singurul cu drepturi asupra femeilor. Crima este urmată de consumul celui care i-a ținut blocați într-un statut inferior, în încercarea de a deveni ca el, de a-și însuși prin gestul ritualic, puterea și frica proiectată asupra lor.

La polul opus, se situează Copilul găsit care este caracterizat în primul rând printr-o naștere plină de mister. Atitudinea eroilor care se încadrează în tipologia psiho-literară a Copilului găsit este de a evita lupta până în ultimul moment, „prin fugă sau prin închidere în sine”⁷⁸, pe când tipul Bastardului atacă lumea frontal în dorința de a se afirma și de a o modela după chipul și asemănarea sa. Marthe Robert nu concepe și prezintă cele două categorii care pot încadra romanul ca pe structuri fixe și definitive, ci ca pe construcții elastice care pot exista în unele opere literare chiar și în același timp: „există fără îndoială tot atâtea capodopere de partea Copilului găsit cât și de partea Bastardului mai angajat în timp...”⁷⁹. Cele două atitudini romanești, după cum le numește Robert, alternează în opera aceluiași scriitor, se completează sau, adesea, se nuanțează unele pe altele și în funcție de complexitatea materialului literar. Cazul Cervantes, la care

⁷⁶ *Ibidem*, p. 81.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 95.

⁷⁹ *Ibidem*.

eseista face trimitere adesea, reprezintă un exemplu potrivit de ambiguitate fantasmatică, după cum era și de așteptat din partea unei asemenea creații (*Don Quijote*), încât „astăzi nu se știe prea bine care e sensul exact al ideilor sale”⁸⁰.

Romanul începuturilor și începuturile romanului susține ferm că operele literare ar putea fi clasificate și după abundența sau raritatea conținutului prezentat, ca fantastic sau realist, în acest sens, concluzionând că *Moby Dick* este o plăsmuire inspirată din realitate, dar a cărei prezență nu poate exista decât la nivel simbolic. Ceea ce nu acoperă cu nimic frumusețea și nemurirea motivului construit de Melville. Cu cât se apropie mai mult de simbol și de fantastic, opera literară, paradoxal poate, nu se îndepărtează de nici o formă a realului, ci îl încifrează în forma sa cea mai complexă. Pentru Marthe Robert, atât *don Quijote*, cât și *Raskolnikov* reprezintă figuri improbabile la nivel social, ceea ce nu exclude totuși, existența sau posibilitatea apariției lor. Tot eseista franceză oferă și o serie de exemple cunoscute printre care nu lipsește cel al momentului apariției romanului *Crimă și pedeapsă*. Imediat după apariția acestei opere în librării, presa timpului menționează un tânăr care ar fi încercat să comită cele două crime fictive ale protagonistului⁸¹. Și totuși, mai mult cu caracter general, acest demers analitic al romanului are curajul să încadreze o serie de autori, după cum urmează: pentru glasul literar al Bastardului au scris Balzac, Hugo, Sue, Tolstoi, Dostoievski, Proust, Faulkner sau Dickens și în general „toți cei care, zicându-și psihologi, veridici, realiști, naturaliști, «angajați», își corectează propriile lor povești, simulând ritmul și colcăiala vieții...”⁸², iar pentru Copilul găsit, au scris Cervantes, Hoffmann, Jean-Paul, Novalis, Kafka sau Melville și toți cei care scot „lumea din matcă, ignorând sau răstălmăcind istoria și geografia”⁸³.

În acest context, punem în paralel, alături de propunerea formulată de Marthe Robert, teoria celor două pulsioni umane, de moarte și de viață, care acoperă fără îndoială întregul spectru al fenomenului literar, ca pe oglinda cea mai fidelă a umanității, considerând că tipologia axată pe erou poate fi completată de cea a pulsionilor, cu atât mai mult cu cât Bastardul pare să facă uz de toată gama de manifestare

⁸⁰ *Ibidem*, p. 96.

⁸¹ *Ibidem*, p. 92-93.

⁸² *Ibidem*, p. 197.

⁸³ *Ibidem*.

a lui Thanatos. Analogia Copilului găsit este doar parțial potrivită cu pulsiunea vieții, Eros, în primul rând pentru ezitarea pe care eroul o manifestă în toate situațiile. Creația altor lumi, paralele, în care se refugiază pentru a evita lupta, reprezintă totuși un comportament care se potrivește matricei Erosului creator, susținător și protector al vieții.

Ne amintim, în acest context, de căpetenia Bromden și de Randle McMurphy, eroii lui Ken Kesey din celebrul roman *Zbor deasupra unui cuib de cuc*⁸⁴. Primul, un amerindian traumatizat de experiența și de schimbul cultural cu „modernitatea” celor care i-au invadat spațiul sacru, este descris mai degrabă ca un colos uman, de dimensiuni care ar stârni spaima oricărui bărbat. Bromden face însă dovada unei pasivități patologice și a unei muțenii care îl caracterizează, față de ceilalți, ca având o formă de întârziere mentală. Căpetenia nu refuză doar lupta, ci și orice contact cu lumea exterioară printr-o muțenie asumată conștient, dar din care iese, se eliberează, doar în momentul în care simte că partenerul de dialog nu-l stereotipizează sau valorizează negativ. Închiderea în sine naște o întregă lume sau un univers compensator, pentru că uriașul bărbat pare să trăiască din *amintirile ecran*, din perioada copilăriei sale, într-o regresie secvențială, care devine refugiu în fața unui sistem medical ostil și dezumanizat. Conform tipologiei Copilului găsit, Bromden se închide în fața lumii și alege o realitate subiectivă, formată nu doar din amintiri, ci și din fantezmele sale care completează sau traduc toate interacțiunile pe care le are cu personalul medical. Fantezmează cu privire la toate tehnicile terapeutice și vede un întreg sistem mecanic, sau o lume acoperită de ceață, în momentele în care medicația își face efectul și-l reduce la o simplă prezență pasivă: „pun în funcțiune mașina de ceață și ea mă-mpresoară cu o ceață albă și rece ca o spumă de lapte, așa de groasă că m-aș putea ascunde-n ea dacă nu m-ar țintui pe locul meu”⁸⁵.

Pe de altă parte, în același roman, ca un dublu al nativului american, dar cu o arhitectură interioară construită parcă pentru a fi tot ceea ce nu este Bromden, apare Randle McMurphy, un prizonier care alege ospiciul din neștiință, crezând

⁸⁴ Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuc*, Traducere și prefață de Marcel Pop-Cornîș, București, Editura Univers, 1983.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 21.

că poate fi mai ușor decât la închisoare. După cum am arătat în altă parte, în cele din urmă și în ciuda tatuajelor care pot reprezenta, în plan simbolic, tocmai o confirmare, McMurphy devine *imago christi* pentru pacienții care au atâta nevoie de salvare. Și conform tipologiei propuse de Marthe Robert, McMurphy se încadrează fără îndoială, în rândul eroilor care dinamizează romanul Bastardului. Dezinvolt și vulcanic, fără nici un fel de jenă în privința faptelor pe care le-a comis (de natură erotică, agresiune sexuală), eroul luptă de la bun început cu sistemul medical care i-a supus pe toți ceilalți, fără excepție. Atacă și la propriu și la figurat un sistem care se propune singur ca infailibil, iar ceilalți sunt puși în ipostaza unor apostoli care, pe măsură ce sunt părtașii *faptelor* ieșite din comun și care par să răstoarne un sistem vechi, abuziv și nepotrivit, se lasă convingși să-l urmeze. Ne referim tot la simbolul ceții, atât de frecvent în romanul lui Kesey: „nimeni nu se plânge totuși de ceața asta. Acuma știu de ce: așa rea cum e, tot poți să pierzi și să te-adăpostești în ea. Asta nu vrea să priceapă McMurphy, că noi vrem să ne simțim la adăpost. El tot încearcă să ne tragă afară din ceață, la vedere...”⁸⁶. Toate acțiunile celui care alege din neștiință ospiciul sunt orientate împotriva sistemului și universului pe care îl descoperă.

Sub lentila teoriei pulsionilor însă, cei doi eroi demonstrează că sunt animați de energii complet diferite sau, mai degrabă, că au ales, ghidați de prejudecăți și de presiuni sociale, să urmeze căi pulsionale specifice. Bromden, prin introversiunea sa totală și prin regresia cu valențe melancolice, aproape blocat în copilărie cu aportul psihofarmacologiei abuzive, pare un exemplu tipic pentru pulsionea morții, Thanatos. În mod evident, atitudinea sa de muțenie asumată, reprezintă o moarte simbolică a lumii de care vrea să se despartă cu orice preț. McMurphy, chiar dacă este incomparabil mai agresiv și mai extravertit în absolut toate situațiile imaginate de Kesey, chiar dacă se poate discuta și despre o tentativă de omor asupra simbolului opresiunii și emascularii colective, Sora șefă, este manifestarea pură a pulsionii Erosului și a vieții. Dacă Bromden urăște lumea care l-a prigonit și față de care alege muțenia, McMurphy pare să fie îndrăgostit de toate aspectele ei. Conform Erosului, parțial pentru că încearcă neconținut, parțial prin

⁸⁶ *Ibidem*, p. 136.

contagiune, îi atrage pe toți pacienții salonului său de „activi” până la starea în care au curajul să redevină bărbați independenți, încrezători, liberi. Lupta sa cu sistemul este orientată aproape pedagogic spre resetarea sistemului de valori împărtășit de grupul supus ospiciului. Ca un părinte răbdător, bărbatul cu pielea acoperită de tatuaje face eforturi pentru a-i duce la pescuit pe colegii de salon, pentru a le face cunoștință cu diferite femei sau pentru a-i iniția în alte activități ale căror detalii ne interesează în general, dar mai puțin în abordarea de față. Pas cu pas, mentalul colectiv al celor de pe secția activilor evoluează și pare să se maturizeze și chiar să se elibereze de sub tutela unei instituții care i-a abuzat ani la rând. Erosul este energia care pune în mișcare eroul și faptele sale, pe cât de revoluționare, pe atât de civilizatoare.

Despre simbolic în opera de artă vorbește pe larg și cercetătoarea universitară Anca Oroveanu, care acceptă tezele de bază ale psihanalizei, nu fără a le completa sau arăta, acolo unde este cazul, punctele slabe din armura științifică. Pasărea din fantasma lui da Vinci sau cea repetată în pictura *Sfânta Ana* ori în *Fecioara și Pruncul* se dezvăluie ca un conținut refutat și deghizat, chiar enigmatic pentru autorul însuși: „el nu își înțelege simbolismul, nu îl dirijează, nu îl mânuiește deliberat, dar formularea coerentă în exterioritatea psihicului are pentru el o funcție «pacificatoare»; ca și visul, opera de artă e o formă iluzorie de realizare a dorinței...”⁸⁷. Cumva, în continuarea tezelor revoluționare la acea vreme, emise de pionierul psihanalizei în România, C. Vlad, în amplul studiu *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*⁸⁸, Anca Oroveanu demonstrează savant felul în care opera îl descoperă pe creator, cu sau fără voia acestuia. Dincolo de concluzia, pe filon creștin, că întotdeauna creatorul rămâne superior creației sale, cercetătoarea susține existența unui „raport genetic”⁸⁹ între operă și artist și că opera de artă „capătă o istorie proprie, care e cea a condițiilor conceperii și realizării ei...”⁹⁰. Fără îndoială că, dacă ne gândim la *Decameronul* lui Boccaccio și la contextul

⁸⁷ Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000, p. 7.

⁸⁸ C. Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, București, Editura Cartea Românească, 1932.

⁸⁹ Anca Oroveanu, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁰ *Ibidem*.

social-istoric al Renașterii, vedem în acest text mai mult decât simple povești cu un conținut erotic. Erosul și energia sa capabilă să regenereze viața reprezintă cheia istorică potrivită și în armonie cu nevoia de a depăși cenzura Evului Mediu și blocajele impuse de el. Grupul de tineri care se refugiază la țară pentru a scăpa de ravagiile ciumei (simbolizarea morții prin excelență) alege imaginarul și reprezentarea Erosului pentru a supraviețui și a compensa realitatea. Conform propunerii autoarei Marthe Robert, *Decameronul* intră, în principal, în categoria romanului Copilului găsit, chiar dacă încălcarea tuturor tabuurilor sociale și lipsa de inhibiții evocată în povești descriu, mai degrabă, un roman al Bastardului.

O ipoteză deosebit de fertilă emisă de Anca Oroveanu se referă la toate operele de artă care au rămas neterminate, la etapa de schiță. Cu toate că în plan literar pot fi identificate câteva titluri importante care se sfârșesc brusc prin întreruperea manuscrisului, cercetătoarea susține că asemenea texte sau opere de artă, în general, „oferă un acces mai direct la mintea artistului...”⁹¹. Nu se poate să nu primim fără o oarecare îndoială o asemenea teorie care, mai degrabă, seamănă cu orice final deschis care permite cititorului să completeze un gol pe care arhitectul lumii create îl lasă în mod intenționat. Fără îndoială că *Suflete moarte*, de Gogol, în contextul literaturii ruse, aduce o lumină importantă și nouă în creația romancierului rus. Dar când un final pe care cel care este cel mai în măsură să-l scrie, lipsește, văduvește evident opera de artă de o parte esențială a sa. Am putea vedea în operele neterminate din orice motiv, acea întâmplare fericită care a permis artistului să păstreze pentru el cea mai frumoasă și mai plină de semnificații experiență. Andrei Pleșu a încercat să arate, în *Jurnalul de la Tescani*⁹², că singura metodă de a păstra pentru totdeauna un moment de neasemuită frumusețe ori semnificație este întreruperea lui în punctul care emoționează cel mai mult. Întorcându-i spatele și întrerupându-l nu se consumă niciodată, iar ultima impresie, cea mai importantă, și-ar putea păstra prospețimea și intensitatea pentru o perioadă nedeterminată de timp. Anca Oroveanu se folosește de vocile avizate ale principalilor artiști plastici, iar în acest caz îl invocă pe Pablo Picasso: „A termina o operă? A termina o

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Andrei Pleșu, *Jurnalul de la Tescani*, București, Editura Humanitas, 2001.

pictură? Ce nonsens! A o termina înseamnă a te descotorosi de ea, a o ucide, a o deposea de sufletul ei, a-i da lovitura de grație: cea mai mare nenorocire pentru pictor, ca și pentru pictură. Valoarea unei opere rezidă în ceea ce ea nu este”⁹³.

Semnificația adusă de încheierea operei de artă sau expunerea gratuită a mizei demersului creator a fost privită, în context istoric, de Tudor Vianu. Pentru criticul și teoreticianul român, perioadele istoriei aduc o dualitate în privința capacității umane de a crea sau de a se mulțumi cu ceea ce s-a făcut până la acel moment. Astfel, după perioade lungi în care operele au sondat profunzimile umane prin idei pline de noutate și de originalitate, „apar răstimpuri când scriitorii retrag interesul lor vieții, se refugiază în reverie nebuloasă și stranie sau cultivă jocul steril al fanteziei oțioase”⁹⁴. Ar exista, prin urmare, asemeni unui rezervor limitat, care are nevoie de pauze pentru a-și împropăța încărcătura, un substrat din care creatorii obțin material sub forma unei energii necesare creației ca act. Epocile de creație umană sunt, în opinia lui Vianu, condiționate de contextul social și de orice înseamnă curiozitate și descoperire, pe când cele de consum, ajunse la extenuare, nu fac decât să reia formule propuse în trecut, dintr-o incapacitate structurală și împărtășită de întreaga colectivitate de a găsi mijloace noi de exprimare. În acest context, nu se poate să nu ne amintim și de o ipoteză mai puțin cunoscută, formulată în trecut de antropologul Claude Lévi-Strauss, care pare să discute în aceeași termeni evoluția umană și capacitatea ei de a inova sau de a diversifica ceea ce există deja: „...de la inventarea scrisului până la nașterea științei moderne, lumea occidentală a trăit vreo 5000 de ani, timp în care cunoștințele sale mai mult au fluctuat decât s-au îmbogățit. [...] În neolitic, omenirea a mers cu pași gigantici fără să recurgă la scris, cu scrisul însă, civilizațiile istorice ale occidentului au stagnat mult timp”⁹⁵.

Și C. G. Jung își aduce aportul la discuția influențelor profunde ale actului artistic. Psihanalistul tratează analitic opera de artă și o vede scindată în două fronturi de creație: unul

⁹³ Pablo Picasso *apud*. Anca Oroveanu, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁴ Tudor Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 291.

⁹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*, în românește de Eugen Schileru, Irina Pîslaru-Lukacsik, București, Editura Științifică, 1968, p. 310.

psihologic și unul *vizionar*⁹⁶. Creația născută prin modalitatea de tip psihologic rămâne, de fiecare dată, în proximitatea faptelor de inspirație umană, de la experiențe, emoții sau trăiri deoarece „se mișcă în limitele psihologice ale inteligibilului și sesizabilului”⁹⁷. În această categorie se încadrează toate „produsele literare”⁹⁸, după cum le numește Jung, de la romanele de dragoste, de mediu, de familie, la cele polițiste sau sociale. Cele mai multe dintre poeziile lirice intră tot în această categorie, consideră psihanalistul, chiar împreună cu tragediile și comediile. Pe de altă parte, creația artistică de tip vizionar presupune o abordare complet diferită, de la subiect până la particularitățile trăirii. Literatura vizionară aduce o esență mai puțin cunoscută cititorului, „de natură ascunsă, provenind parcă din abisurile vremurilor preumane...”⁹⁹. Textul este caracterizat prin trăirea ieșită din comun, aproape necunoscută cititorilor în prezentarea ei, iar rezultatul este, de cele mai multe ori, de rezistență: „ești surprins, uimit, încurcat, neîncrezător sau, mai rău, chiar dezgustat”¹⁰⁰.

În prima categorie de creație, psihologică, am putea include toată literatura care se studiază în programa școlară din România, bazându-ne mai mult pe reacțiile agresive pe care o parte importantă dintre studenți le încearcă în timpul sau după lectura lui Dostoievski, Melville, Kafka, Huxley sau Pynchon. Obişnuiți cu axa umană de bază, în privința percepției și consumului literar, neîndepărtată de orice înseamnă manifestare umană, saltul spre literatura de tip vizionar este aproape agresiv. La cel mai simplu nivel de înțelegere, cei nepregătiți simt că textul nu are nimic de-a face cu viața sau cu orice univers cât de cât familiar lor. Comparația și clasificarea propusă de Jung este cu atât mai clară, dar și mai hilară, cu cât privim spre două exemple de creatori, născuți în ani apropiați: Kafka, născut în 1883, și Rebreanu, în 1885. Oricât de strălucit ar fi textul *Ion*, inclus parcă dintotdeauna în materia fundamentală pentru examene finale, indiferent de prăpastia care se cascadează între realitatea propusă și descrisă de text și categoriile de cititori

⁹⁶ C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2007, p. 93.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 94.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 96.

tineri, literatura lui Kafka, fie și la alegere, nuvele sau povestiri de câteva pagini, arată adevărata natură a creației vizionare.

Creația de tip vizionar cere din partea artistului un cu totul alt tip de travaliu creator prin incursiunea în arhetipologie. Demersul scriitorului are astfel o rezonanță diferită în rândurile cititorilor, vorbind cu un „glas mai puternic decât al nostru. Cine vorbește cu prototipuri vorbește cu mii de voci parcă, impresionează și copleșește...”¹⁰¹. Pentru Jung opera de artă este desăvârșită doar dacă are loc o stimulare inconștientă a arhetipurilor, ceea ce face din *Moby Dick* un adevărat roman care se referă, între altele, și la aventura unor oameni aflați pe mare în căutarea unui mod de viață. Sensurile profunde ale textului se leagă de capacitatea stimulării arhetipului, de sublimare și, apoi, de felul în care cititorii acceptă „pactul” propus de scriitor – de a deschide cartea și de a crede.

Am stabilit până aici cum cele două pulsiiuni umane care se transpun în orice creație artistică, mai ales în literatură, reprezintă motoare principale la nivelul scriiturii, dar și în perspectivă simbolică. După cum arată și Erich Fromm, care se raportează adesea la psihanaliza freudiană, psihicul uman este un câmp de luptă pentru cele două pulsiiuni, de viață și de moarte. Eros și Thanatos, ca principale energii ale vieții inconșiente, rămân totuși, prin însăși simultana lor prezență în structura psihică a omului, nesatisfăcute în totalitate niciodată, și pentru că „satisfacerea completă a tuturor nevoilor instinctuale nu numai că nu este fundamentul fericirii, dar nici nu garantează măcar sănătatea mintală”¹⁰².

Un alt cercetător al psihanalizei este și universitarul Leonid Dragomir care observă aceeași trăsătură a psihicului în care se luptă tendințe opuse. De fapt, psihicul devine oglindă a naturii, unde Thanatos pare suveran dintotdeauna. Dragomir apreciază că instinctul de distrugere este unul natural, iar ceea ce se opune este o construcție culturală, creată cu scopul de a compensa¹⁰³.

Analiza comparată a principalelor ideologii susținute de Freud și Nietzsche îl duce pe Leonid Dragomir pe cărări noi și

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁰² Erich Fromm, *Arta de a iubi*, Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1995, p. 85.

¹⁰³ Leonid Dragomir, *Nietzsche și Freud: Un eseu asupra ideii de inconștient*, București, Editura Trei, 2006, p. 81.

surprinzătoare, unde *repetiția*, ca manifestare principală a lui Thanatos, guvernează cu suveranitate peisajul. Cercetătorul român se referă mai întâi la ideea *eterneli reîntoarceri a identicului* pe care filosoful o construiește sub masca aforismului: „Viața asta [...], așa cum ai trăit-o și cum o trăiești și astăzi, va trebui s-o mai trăiești o dată și încă de nenumărate ori; și nu va fi nimic nou în ea, ci fiecare suferință și fiecare plăcere, fiecare gând și fiecare suspin [...] trebuie să ți se reîntoarcă...”¹⁰⁴. Așadar, Dragomir vede aici o altă formă a manifestării pulsionii de moarte unde repetiția, după cum am mai arătat, se manifestă compulsiv la toți pacienții psihanalizei, aparent blocați în simptome sau în vise care evocă episoade sau amintiri neplăcute și imposibil de acceptat în plan conștient în același timp. „Erosul este o forță a dezvoltării vieții”¹⁰⁵ concluzionează Leonid Dragomir, singura energie suficient de puternică pentru a se opune morții, în ciuda unui pesimism specific psihanalizei freudiene. Acolo unde psihanaliza vede în Eros, tot o finalitate a morții, prin pacea dobândită în momentul atingerii unei stări vecine cu cea dinaintea existenței, arta sau literatura propune nemurirea. Prin actul creației artistice, nu degeaba numit adesea *travaliu*, ne raliem opiniei jungiene care îl vede ca generator de viață în formă simbolică: „psihologia creației”, spune Jung, „este de fapt psihologie feminină, căci opera crește din adâncuri inconștiente, chiar din împărăția Mumelor”¹⁰⁶. În cu totul altă lumină se vede acum cea mai sterilă și mai inutilă dezbatere în legătură cu capacitatea diferită a genurilor (masculin și feminin) de a produce/ crea opere de artă sau, în general, de a se implica total și până la măiestrie în practicarea unei meserii. După cum s-a și spus deja, bărbații, considerați cei mai mari și primii povestitori sau poeți, nu au făcut altceva decât să compenseze o incapacitate de a «naște» cu adevărat ceva.

Ajunși aici, în vecinătatea prezenței ființei complete sau a androginului, ferită de orice dispută legată de gen, trebuie să amintim contribuția cea mai importantă asupra Erosului și, poate, la originea tuturor celorlalte. Ea îi aparține lui Platon. Tot ceea ce înseamnă pentru psihanaliză pulsione de viață, în *Banchetul* este în relație directă cu un zeu: „*primul zeu dintre toți adus în ființă* –

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche, *apud*. Leonid Dragomir, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁵ Leonid Dragomir, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁶ C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, p. 109.

a fost Eros [...] este unul dintre zeii cei mai vechi”¹⁰⁷. Prin urmare, nu divinitatea care guvernează tărâmul morților, ci aceea care cultivă și susține viața oamenilor este considerată a fi și cea mai plină de binefaceri pentru omenire.

Doar în urma unui demers speculativ s-ar putea identifica o direcție similară cu cea a psihanalizei care susține că pulsivitatea morții se ascunde în toate gândurile și gesturile individului. Pentru cel care a pus bazele primei instituții de învățământ superior, Eros devine, prin contagiune de la zeu, cel mai important principiu sau adevăr al omenirii. În interiorul său sau sub diferitele forme de manifestare acesta poate căpăta, într-adevăr, un aspect pe care psihologii l-ar putea numi lesne patologic și care se îndepărtează de la scopul său primar – de a proteja viața și de a asigura continuitatea speciei și a informației genetice. Afrodita sau Eros sunt plasați în *Banchetul* în ipostaza *dublului*, pornind de la dihotomia aproape firească a felului în care oamenii se raportează la iubire.

Astfel, Platon scrie despre un *Eros Obștesc* și despre unul *Ceresc*. Diferența dintre cele două forme de manifestare ține mai degrabă de un principiu care ar fi pe placul tuturor societăților deschise la diversitate și toleranță. În timp ce *Obștescul* caracterizează majoritatea oamenilor, femei și tineri mai ales, „pentru că urmăresc numai și numai săvârșirea actului, fără să le pese dacă el duce la bine sau rău”¹⁰⁸, Erosul *Ceresc* ar fi legat strict de masculinitate, ca o manifestare „străină de porniri nestăpânite”¹⁰⁹. Iubirea devine, după cum arată și Erich Fromm la distanță de multe secole, o artă sau, de ce nu, o știință a felului în care omul alege să trăiască. Platon duce ideea erosului dublat mai departe și vorbește direct despre două tipuri de iubire: bună sau rea. În cazul în care individul se află în incapacitate de a controla energia declanșată de Eros, se cere intervenția unui doctor, care, prin priceperea sa, știe să facă diferența, dar mai știe și cum să le înlocuiască: „...e în stare să trezească dragostea acolo unde ea lipsește și e bine să fie, precum și să o îndepărteze de acolo de unde s-a înrădăcinat și e vătămătoare”¹¹⁰.

¹⁰⁷ Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1995, p. 84.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 88.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 97.

Tot ca despre un fel de Eros Ceresc vorbește și Sfântul Apostol Pavel în *Întâia Epistolă către Corinteni*: „...dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuiește, nu se laudă, nu se trufește” (I Corinteni 13:4). Propunerea făcută în *Banchetul* este regăsită deghizat și în *Biblie*. Eros, spune Platon, este cel mai vechi și mai important zeu pentru omenire, iar în *Epistola* lui Pavel regăsim aceeași supremație: „Și acum rămân acestea trei: credința, nădejdea, dragostea. Iar mai mare decât acestea este dragostea” (I Corinteni 13:13). Chiar dacă par diferite, Erosul propus de Platon, iubirea și dragostea propovăduită de Pavel au mai multe elemente în comun.

Tot în *Banchetul*, se insistă pe neștiința oamenilor și incapacitatea lor de a vedea adevărata putere a lui Eros: „...oamenii habar n-au cât de mare e puterea lui Eros. Dacă și-ar da seama, i-ar înălța cele mai mărețe temple și altare și i-ar închina jertfele cele mai bogate”¹¹¹. Măcar din această perspectivă, toate criticile aduse psihanalizei pentru rolul esențial acordat sexualității și iubirii în viața oamenilor, primesc un răspuns greu de combătut.

O altă propunere a lui Platon, care a făcut istorie, poate fi regăsită în variantă embrionară și în *Biblie*: „...a luat una din coastele lui și a plinit locul ei cu carne. Iar coasta luată din Adam a făcut-o Domnul Dumnezeu Femeie...” (Facerea 2:21-22). Nu este singura propunere care vede bărbatul și femeia ca pe un întreg, dar care a fost separat. La Platon, se discută despre cele trei specii de oameni, a treia fiind numită *androgen*, dispărută tocmai din cauza unei trufii sau autosuficiențe: „erau înzestrate cu o putere uriașă, iar mândria lor era nemăsurată, astfel că s-au încumetat să-i înfrunte până și pe zei”¹¹². Putem vedea în trufia și nevoia de nimic a androgenului reflexul de a nu asculta sau de a se lăsa purtați de nevoia de a cunoaște a celor doi protopărinți creștini.

Cuvintele lui Platon devin ambasadori ai psihanalizei atât prin supremația pe care o atribuie Erosului, cât și prin atenționarea împotriva nesupunerii în fața zeului. Firește că ne raportăm la divinitate ca la o materializare a umanului, oglindire a trăirilor complexe care proiectează și nasc, de fapt, imaginea zeilor. Din nevoia de a se simți în control, iluzoriu de altfel, omul

¹¹¹ *Ibidem*, p. 102.

¹¹² *Ibidem*, p. 103.

și-a construit o viață plină de tabuuri: „Nimeni dintre noi să nu-i stea împotrivă lui Eros”¹¹³, spune Platon și atrage atenția asupra pericolelor care s-ar abate asupra celor care nu ar asculta. Este chiar ipoteza formulată de Freud, ipoteză care vede, în inhibarea sau cenzurarea socială și culturală a instinctului sexual, principala sursă de nevroză.

Ca urmare, se cuvine să amintim cum cel mai potrivit exemplu al prezenței celor două pulsii umane, Eros și Thanatos, în registrul literar, este reprezentat prin *Epopoea lui Ghilgameș*, reper esențial pentru capacitatea umană de a se proiecta prin artă, încă din timpurile pierdute în istorie. Că povestea are un pronunțat caracter morbid, este destul de clar prin finalul și dramatismul acceptării morții implacabile și de neocolit. Viața și Erosul civilizator, născător de oameni, sunt brodate prin metafore care surprind prin prospețime până astăzi. Zeii se hotărăsc să ofere lui Ghilgameș un partener pe măsura puterii lui cu care să-și potolească setea de luptă. Îl plămădesc din lut și apă pe Enkidu, care arată și se comportă ca o fiară sălbatică. Dar, soluția este găsită chiar de Ghilgameș, care propune ca o femeie să-i iasă în întâmpinare pentru a-l seduce și pentru a-i răspunde lui Enkidu: „femeia nu s-a sfiit să-l atragă, și-a despuiat trupul și a întâmpinat cu bucurie ardoarea sa, ea l-a stârnit pe omul sălbatec, să o iubească și, cu iscusința ei de destrăbălată, l-a deprins cu dragostea”¹¹⁴. Efectele descoperirii Erosului sunt pentru Enkidu similare cu descoperirea civilizației, pentru că celelalte animale fug, iar el nu găsește puterea de a se ține după ele: „Enkidu devenise moale și slab, căci înțelepciunea și cugetul unui bărbat sălășluiau acum în inima lui”¹¹⁵.

În acest context, vom constata că este necesară și o cheie simbolică pentru a înțelege cu adevărat la ce se referă textul când vorbește despre „slăbiciune”, după cum metafora devenirii umane a lui Enkidu nu ar fi fost posibilă sau credibilă fără o prezență feminină civilizatoare, care să-l umanizeze pe erou prin intermediul pulsionii vieții. Și, mai mult, abia după acest moment putem discuta despre „nașterea” lui Enkidu, în sens convențional, uman.

¹¹³ *Ibidem*, p. 108.

¹¹⁴ *Povestirea lui Ghilgameș în Tăblițele de argilă. Scrieri din Orientul Antic*, Traducere, prefată, cuvinte înainte și note de Constantin Daniel și Ion Acsan, București, Editura Minerva, 1981, 1981, p. 73.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Otto Rank arată că, prin intermediul motivului *Don Juan*, artiștii au reușit să încifreze un arhetip uman și, considerăm noi, să folosească simultan cele două pulsioni umane. Muzica, poezia sau romanul au abordat arhicunoscuta temă, ceea ce nu înseamnă că trebuie să căutăm în realitate un asemenea personaj „istoric”. Mai mult, faptul că Mozart sau o bună parte a poeților și a romancierilor, risipiți pe o perioadă de creație care acoperă sute de ani, acordă importanță tipologiei umane, reprezintă un indiciu destul de clar că accesul spre arhetip s-a făcut din interior și nu inspirat din surse istorice, oricât de tragice ar părea personajele. Rank se referă, în primul rând, la felul în care modelul *Don Juan* a fost abordat de muzica lui Mozart și nu uită să amintească rolul esențial al interpretărilor făcute de Freud pe linia creației ca sublimare și compensare. Astfel, „*Tatăl lui Mozart a murit* chiar în vremea în care compozitorul începea să studieze subiectul [... iar] câteva luni mai târziu, a murit cel mai bun prieten al său”¹¹⁶, scrie Rank, pentru a susține, împreună cu biografia lui Mozart, că opera *Don Juan* a fost creată pentru a-și ușura suferința și, prin urmare, ca un reflex care a primit straie frumoase, estetice. Psihanalistul vede în moartea tatălui un declanșator important al „reacțiilor afective ambivalente care dormitează în orice om și mai ales în orice artist”¹¹⁷. Altfel spus, moartea în general sau, mai ales, a celor apropiați, reprezintă motorul actelor de compensare specifice vieții sau lui Eros.

Pentru Otto Rank imaginația artistului nu este atât de liberă pe cât am fi gata cu toții să o susținem, mai mult grație prejudecăților. Astfel, cercetătorul arată, în capitolul *Explicația psihologică în opera poetică*, felul în care creațiile și personajele sunt legate de „modele tipice” sau „primordiale”¹¹⁸ de care opera nu se poate despărți. Ca arhetip, *Don Juan* reprezintă o figură tragică pentru modul în care destinul său îl poartă întotdeauna spre nefericire și neîmplinire. Psihanaliza vede în neobosita sa căutare și goană după dragostea cât mai multor femei o proiecție a mamei unice, de neînlocuit, a cărei pierdere, asemenea unei traume, marchează inconștient psihicul.

Dar, Otto Rank, pentru analiza arhetipului *Don Juan*, nu face referiri și la un alt autor, cum ar fi Dostoievski. Poate, mai

¹¹⁶ Otto Rank, *Dublul, Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iași, Editura Institutul European, 1997, p. 148.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 149.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 197.

puțin cunoscut dar în egală măsură intuitiv psihologic este și romanul *Eternul soț*¹¹⁹. În analiza pe care am făcut-o în altă parte¹²⁰ ne-am referit în principal la simbolurile care formează viziunea artistică dostoevskiană, dar am omis să vedem în figurile tragice ale amantului și ale soțului (Alexei Ivanovici Velceaninov și Pavel Pavlovici Trusoțki) manifestarea tipologiei lui Don Juan. Unul dintre protagoniști, Velceaninov, se află în ipostaza de a trăi cu toate femeile iubite de *dublul* său, Trusoțki, destinat unei vieți neliniștite și supuse complet femeilor pe care le iubește. Din această scurtă prezentare a textului ne reamintim poate cea mai marcantă manifestare a lui Tahantos – *repetiția*. Pulsivitatea morții se manifestă, după cum am arătat deja, în toate situațiile în care oamenii sau personajele se văd urmăriți de un „destin” nedrept sau nefericit și nu pot scăpa de anumite scenarii care le caracterizează întreaga viață: prietenii care sfârșesc totdeauna în dușmănie, iubiri care se metamorfozează în ură și relații sociale întotdeauna tensionate și belicoase.

MITUL biblic, care descrie încercările lui Iov pentru a dovedi credința sa nestrămutată în Iahve, este un alt text care a trezit interesul multor cercetători de renume. Astfel, Jung este printre primii autori care încearcă să aducă lumină într-un text care poate concura ca intuiție cu eseul freudian *Totem și tabu*. Este vorba despre *Răspuns lui Iov*¹²¹, dar care pornește de la mult prea umană psihologie a divinității Vechiului Testament. Ispita, pe care Satan reușește să o brodeze în jurul lui Iahve, împreună cu o anumită mândrie sau gelozie regăsită în descrierea divinității, l-au făcut pe Jung să privească la povestea lui Iov ca la o metaforă în ale cărei adâncuri doar psihologia analitică poate privi. Altfel spus, și după cum s-a afirmat deja, Jung îl invită oarecum forțat pe Iahve să se așeze pe canapeaua psihanalizei pentru a da socoteală și pentru a-și justifica pornirile violente latente împotriva celui care îl iubește și cinstește necondiționat. Pentru a înțelege contextul care a dus la nașterea unui asemenea eseu, puțin spus „revoluționar”, trebuie să mai

¹¹⁹ F. M. Dostoievski, *Opere*, Volumul 4, *Romane, nuvele și povestiri (1862-1869)*, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 416.

¹²⁰ Vezi Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2016, p. 252.

¹²¹ C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 11, *Psihologia religiei vestice și estice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010, p. 387.

amintim câteva date cronologice relevante. *Răspuns lui Iov* apare pentru prima dată în anul 1952, așadar, la șapte ani distanță de la încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial, care a arătat pentru prima oară fața plină de orori a lumii. Holocaustul împreună cu abandonarea oricărui sentiment cultural care a stat la baza civilizației și a evoluției societății l-au influențat pe Carl Gustav Jung, poate și pentru că era fiul unui pastor creștin.

Ca urmare, ipoteza unui psihic al divinității și, mai mult, a unei părți întunecate a structurii lui Iahve, a fost pentru Jung o miză cu dificultate ieșită din comun. Psihanalistul arată în ce fel Vechiul Testament a plătit tribut în primul rând lui Thanatos și tuturor manifestărilor pe care Freud le-a catalogat ca specifice pulsionii morții. Însăși *antinomia* și „opозиția interioară totală”¹²² pe care o demonstrează pentru ochiul analitic Iahve reprezintă manifestarea aceluiași context guvernat de *nimicul* specific morții sau începutului când „pământul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adâncului...” (Facerea 1:2).

Pe canapeaua lui Jung, Iahve nu mai poate avea nici un secret și arată încă din vechime „toanele incalculabile și izbucnirile pustiitoare de mânie...”¹²³. Analiza lui Jung, care îl privește pe Iahve ca într-un proces de maturizare pe toată întinderea Vechiului Testament, arată că divinitatea nu moraliza aproape niciodată, ci conducea instinctiv: „Natura lui geloasă și iritabilă, care cerceta bănuitor inimile infidele ale oamenilor și gândurile lor ascunse, impunea o relație personală între el și om...”¹²⁴.

Mai mult, Jung arată și cum scenariul idilic sau cu aspecte care se aseamănă androginiei din paradis este completat de o prezență mai puțin cunoscută. Protopărinții au fost, de fapt, trei! Pe lângă Adam și Eva ar fi existat, înaintea primei femei născute din coasta bărbatului, o alta, numită Lilith, prima soție a lui Adam care, după ce își părăsește soțul, s-a transformat în demon sau în spirit al nopții.

Dar, să ne întoarcem la povestea lui Iov și la intuiția psihologică a lui C. G. Jung. Analistul jungian Edward Edinger observă în structura poveștii forma de dialog, singura de altfel din Vechiul Testament, reprezentând și o dovadă că „se bazează

¹²² *Ibidem*, p. 398.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

pe o experiență a imaginației active”¹²⁵. Astfel, Edinger merge încă și mai departe ca Jung, susținând că neobișnuita „colaborare”, pentru a nu o numi competiție ori luptă, dintre Dumnezeu și Satan, reprezintă manifestarea aceluiași lucru, despărțit în două elemente, asemenea Sinelui¹²⁶.

Și Ileana Mălăncioiu se referă la bizara poveste a lui Iov pe care o pune pe același palier al destinului tragic cu un alt pedepsit al mitologiei, Sisif. Cei doi eroi devin exemplari pentru omenire prin Erosul ca pulsione exclusivă care îi îndeamnă să trăiască în continuare, indiferent de atrocitățile care se abat asupra lor și indiferent de vina pe care ar putea-o purta. Menționăm, aici, și că literatura de specialitate și, mai cu seamă, psihanaliza, au acordat un interes sporit sentimentului de *culpabilitate* și efectelor pe care aceasta le are asupra proiecțiilor și cognițiilor individului. Nu considerăm a fi exagerată alăturarea ciobănașului mioritic, prototip uman, alături de Iov și Sisif, cel puțin din perspectiva atitudinii pe care o discuta și Albert Camus. *Miorița* surprinde în continuare și pare să depășească de multe ori capacitatea unui copil de a înțelege dincolo de renunțarea sau acceptarea unui destin impus de voințele străine Eului. Ne interesează toată gama de trăiri pe care ciobănașul o simte imediat ce află că i se pregătește un complot, după cum, înaintea noastră, cu strălucirea-i specifică, Albert Camus îl imagina pe Sisif, nu în timpul efortului de a ridica bolovanul până în vârful muntelui, ci imediat după ce acesta se rostogolește înapoi: „Sisif privește atunci piatra cum se rostogolește în câteva clipe spre acea lume de jos de unde va trebui s-o urce din nou către înălțimi [...], îl văd pe acest om cum coboară cu pasul greoi dar măsurat către chinul său fără sfârșit”¹²⁷. Camus arată că tragicul muncii stă în însăși imposibilitatea de a se salva prin ea, deci, în chiar conștiința care este trează și implicată total în lipsa oricărei speranțe.

Abandonul în fața destinului și a unei realități frustrante, cauzatoare de suferință, a fost pus, după cum am menționat mai sus, în relație cu o structură psihică în care pulsionea de moarte

¹²⁵ Edward F. Edinger, *Ego și arhetip, Individuarea și funcția religioasă a psihicului*, Traducere din limba engleză Claudiu Pănculescu, *Studiu introductiv* Lavinia Bârlogeanu, București, Editura Nemira, 2014, p. 119.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 120.

¹²⁷ Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, Traducere, prefată și note de Irina Mavrodin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 129.

domină prin masochism și afecțiune care devin echivalentul unei conștiințe atinse de culpabilitate. S-ar putea pune în valoare, prin urmare, nu trecutul ipotetic al ciobănașului, după cum și Iov suferă fiind nevinovat. În schimb, puțini cercetători au pus atitudinea pasivă a păstorului în context antropologic, unde violența naște violență, iar răzbunarea închide un cerc care de multe ori decimează și risipește inutil fondul uman atât de important. După cum arată Alin Cristian, „păstorul încearcă să dezamorseze mecanismul de formare al violenței *dinlăuntru* ei...”¹²⁸. După cum am arătat și noi, în *Antropologie și comunicare interculturală*, culpabilitatea a reprezentat poate cea mai importantă stare constantă a omenirii. De la scena alungării din Rai și până în Evul Mediu, când biserica s-a folosit de dogme pentru a înfricoșa și a atrage, în acest fel, oamenii spre credință, Jean Delumeau¹²⁹ încearcă să demonstreze că omenirea a fost educată să se teamă și, mai mult, să trăiască în conștiința propriului păcat. De la alegerea hainelor și până la diferitele forme de distracție, pastorii și preoții au militat, reprimat și culpabilizat omul pentru a-l aduce, în opinia lor și a vremurilor, cât mai aproape de Dumnezeu. Reluăm o idee formulată de noi în 2015: „Nu am exagera cu nimic dacă am spune că Biserica a exersat tehnicile de culpabilizare la un asemenea nivel, încât a făcut o știință din a le provoca oamenilor adevărate crize existențiale”¹³⁰. Cel mai bun exemplu în acest sens rămâne, fără îndoială, «minerul» subconștientului colectiv, F. M. Dostoievski: „... fiecare dintre noi este vinovat pentru toți și pentru toate, față de toți și față de toate...”¹³¹.

Filonul cultural creștin a indus aproape hipnotic, prin repetarea pavloviană a acelorași amenințări cu infernul, o stare de care, la sute de ani după, omenirea încă nu se poate descotorosi. Baladele și miturile care prezintă eroi surprinși în situații de criză existențială reprezintă indicii importante care

¹²⁸ Alin Cristian, *Etos românesc și sacrificiu. A fi înlăuntru fenomenelor*, București, Editura Eminescu, 1998, p. 96.

¹²⁹ Jean Delumeau, *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident (Secolele XIII-XVIII)*, vol. I, II, Traducere de Ingrid Ilinca, Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1998.

¹³⁰ Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015, p. 97-98.

¹³¹ F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov, Roman în patru părți și epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabela Dumbravă, București, Editura Cartea Românească, 1986, p. 514.

susțin această ipoteză. Păstorul din *Miorița*, meșterul Manole, Iov sau Sisif reprezintă figuri tragice în luptă cu un sentiment de culpabilitate, pe care psihanaliza l-a analizat ca trăire și l-a încadrat ca „agresivitate refulată”. Întoarcerea sadismului și tendințelor agresive spre interior, spre sine, provoacă tocmai acest sentiment de culpabilitate. Sau, pentru a se feri de el și pentru a nu genera alte manifestări agresive, ca în exemplul păstorului mioritic, acceptă un destin oricât de nedrept ar părea acesta.

Dar, Iov poate fi încadrat în aceeași categorie cu păstorul arhetip românesc și prin câteva similitudini contextuale. Astfel, în ambele cazuri, puteri exterioare conștiinței și liberului arbitru uman acționează pentru a-i modifica destinul: ceilalți păstori în *Miorița* și cele două divinități opuse în Vechiul Testament. La fel, în ambele cazuri, o anumită mândrie sau o dorință de a-și demonstra în cadru social (comunitatea păstorilor sau, aproape ca în Olimp, concurența pentru supremație între zei) puterea sau influența oferă exemple umane care, în suferința lor, inutilă pentru ei sau gratuită, devin sublime manifestări ale Erosului, ale vieții.

După cum arată și Ileana Mălăncioiu, credințele, miturile sau poveștile trebuie puse în relație cu detaliile atât de importante care alcătuiesc universul mental în care au apărut și s-au promovat: „Dumnezeul crud al *Vechiului Testament* este așa cum l-a văzut societatea vremii când a fost concepută Sfânta Scriptură încercând să dea o explicație ordinii cosmice...”¹³².

Mituri sau literatură folclorică încărcate de manifestarea pulsionii morții, a lui Thanatos, se arată de fapt ca ode ridicate umanității surprinse în lupta cu moartea. Ce altă manifestare mai poetică a lui Thanatos poate fi găsită în comparație cu munca lui Sisif? *A repeta* pentru veșnicie, cu conștiința inutilității și a imposibilei mântuirii, o muncă și a nu o abandona, a nu te răzvrăti, ori a alege sinuciderea sau revolta arată cu fidelitate categoria umană, identificată de psihanaliză, care se simte blocată într-o viață care pare să repete, independent de voința lor, același scenariu: suferință, minciună sau trădare în toate relațiile lor. În timpul acceptării chinului și a pedepsei, eroii devin reprezentanții lui Eros, arhetipuri care se agață de viață după

¹³² Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică: tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Ediția a doua, revăzută, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 169.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

cum Iov, ajuns la cea mai de jos treaptă a nenorocirilor, fără familie, plin de răni și bube, continuă să trăiască. Psihanaliza a vehiculat că în inconștient omul se simte nemuritor, iar Erosul reprezintă cea mai potrivită dovadă în acest sens. Nu înseamnă doar agățarea cu orice preț de viață, ci și acceptarea suferinței ca parte integrantă a existenței. Nemurirea inconștientului se reflectă în forța pe care o au protagoniștii baladelor și ai miturilor în acceptarea destinului, în ciuda conștientizării unei pedepse fără vină.

3. Biografie, literatură și romanul familial

Premisa de la care pornește psihanaliza este că, oricum, nimeni nu este ferit de umbrela nevrozei care ne acoperă, în mai mare sau mai mică măsură, fără excepție. Singura diferență care se face privește creativitatea și capacitatea de a susține travaliul creator prin sublimarea energiilor și canalizarea lor pentru a exprima sau, adesea, pentru a defula. Scriitorul este prins între impulsul de a scrie, de a crea și nevoia sau imperativul rememorării. După cum spunea și Camus, „a crea înseamnă a trăi de două ori”¹³³, ceea ce pune scriitorul în ipostaza unui permanent călător în timp sau în imaginar, blocat în *repetiția* care caracterizează atât de bine pulsionea morții, pe Thanatos.

Miza dificilă a capitolului abordat sau chiar a demersului pe care și l-a propus Corin Braga, în *Psihobiografii*, este să stabilească dacă există o relație între viața scriitorului și opera sa la nivelul sugerat și de Charles Mauron¹³⁴ și, mai mult, cum arată influența biografică la nivelul metaforei sau la nivelul simbolurilor literare. Ipoteza de la care pornește psihocritica și analiza operei literare este că doar în urma lecturii integrale a creației unui scriitor ar putea fi identificate cu succes o serie de metafore, ca mărci, care se repetă sub formă identică sau, mai des, deghizate. A repeta devine, în lumina oricărei abordări care se folosește de psihologie, o sugestie clară a fixației sau a imposibilității de a ieși dintr-un cadru mental care oferă coordonate precise operei. În definitiv, scriitorul poate avea acces la inconștient, intuitiv, poate scrie folosindu-se de arhetip, dar rămâne prizonierul psihicului care determină imagini și simboluri în funcție de stimulii pe care îi primește.

Cel mai pertinent exemplu ar putea veni din biografia lui Cervantes și a felului în care scriitorul compensează o rană la mână, pe care o va purta toată viața ca pe un handicap, cu atât

¹³³ Albert Camus, *op. cit.*, p. 100.

¹³⁴ Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

de sugestiva lance purtată de don Quijote, ca pe o prelungire a unui braț obosit și îmbătrânit. Principiul a fost formulat și de Alfred Adler în psihologia individuală, tradusă parțial ca știință a psihicului și în limba română – *Sensul vieții*¹³⁵. Adler, un alt disident de la doctrina freudiană a psihanalizei, ajunge la concluzia că handicapul sau incapacitatea de orice fel, cu manifestare psihologică în complexe de inferioritate, reprezintă pentru om un adevărat motor al evoluției sale. Psihanalistul susține că înălțimea sau defectele de vorbire au garantat apariția liderilor mondiali sau a oratorilor desăvârșiți, totul ca parte a luptei de a-și depăși complexul¹³⁶.

Și Nicolae Mărgineanu discută ipoteza lui Adler plină de profunzime: „dezvoltarea personalității nu este atât o expresie a însușirilor native [...], ci este mai degrabă o compensare a diverselor defecte de ordin organic, corporal”¹³⁷. A fi om reprezintă, așadar, manifestarea inevitabilă a sentimentelor de inferioritate sau, mai degrabă, asumarea lor prin compensare. Din perspectivă antropologică, ipoteza adleriană este pe deplin justificată și argumentată dacă ne gândim la raportul om – natură în ciuda tuturor reușitelor și descoperirilor specifice civilizației, care au fost, încă de la început, îndreptate spre îmblânzirea naturii și a forțelor ei distructive. În tot timpul dedicat încercării de a supune forțele naturii, omul a exersat nu doar frica, ci și sentimentul absurd al inutilului și al inferiorității, ceea ce întărește propunerea lui Adler. Prin urmare, eroul imaginat de Cervantes pentru a deveni simbol al absurdului pentru unii, *imago christi* pentru alții, sau pur și simplu un neadaptat sau un smintit, devine un răspuns, o reacție la tot ceea ce i s-a întâmplat creatorului. În acest context, poate ne-am hazarda să răspundem întrebării următoare cu „nu”: dacă unul sau mai multe evenimente din cele pline de aventuri, care l-au marcat pe Cervantes, ar fi lipsit, sau dacă rana invalidantă nu ar fi existat, am mai fi putut vorbi despre *Don Quijote*? Pe de altă parte, la modul real, întrebarea nu are absolut nici un fel de relevanță și asta pentru că opera de artă trebuie pusă în relație cu biografia, dar nu într-un raport ombilical de determinare a

¹³⁵ Alfred Adler, *Sensul vieții*, Traducere, cuvânt înainte și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura IRI, 1995.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹³⁷ Alfred Adler *apud*. Nicolae Mărgineanu, *Psihologie și literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 66.

creației. După cum susțin Warren și Wellek, orice elemente biografice care ar putea fi identificate în text „sunt rearanjate și transformate în așa fel încât își pierd întregul înțeles specific personal...”¹³⁸.

Cei doi savanți și critici literari, Warren și Wellek, propun cu prudență parcă și fără a invoca vreun termen vecin cu psihanaliza, o ipoteză formulată identic de Freud, care are în centrul activității creatoare *visul*. Pentru cei doi cercetători opera literară este mai puțin legată de biografie și mai mult de tot ce înseamnă activitate onirică: „...este o «mască», un «anti-eu», îndărătul cărora se ascunde personalitatea lui adevărată, sau reprezintă imaginea vieții din care autorul vrea să evadeze”¹³⁹. O asemenea dorință, de a trece dincolo de realitatea manifestă, mai este experimentată și de copil în timpul activității sale fantasmatică. După cum am arătat deja, cele două părți ale simbolului pot fi preluate din analiza psihanalitică a viselor și adaptate pentru tot spectrul uman de manifestare sau de comunicare. Orice ține de actul comunicării umane (ipoteză care ar putea fi preluată și de biologi) intră sub incidența unui registru manifest și al unuia latent, profund, a cărui semnificație trebuie căutată prin diferite mijloace. După cum susținea și Michel Foucault, psihanaliza rămâne singura care se îndreaptă spre spațiul ignorat până la ea: „...nici una dintre științele umane nu merge în direcția inconștientului decât întorcându-i spatele...”¹⁴⁰. Așadar, orice act de comunicare, cu atât mai mult literatura, este format din două părți esențiale: una vizibilă de către toată lumea și una ascunsă care are legătură cu intimitatea trăirii celui care generează mesajul.

Despre *romanul familiei de nevrotici* vorbește nu doar Sigmund Freud ci și Otto Rank, care a susținut că la baza oricărei nevroze se află activitatea fantasmatică, exersată devreme, în copilărie și în jocuri¹⁴¹. *Visele cu ochii deschiși*, după cum arată

¹³⁸ René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, În românește de Rodica Tiņiș, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 112.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁴⁰ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Rao, 2008, p. 500.

¹⁴¹ Otto Rank, *Mitul nașterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei*, Traducere și îngrijire ediție: Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2012, p. 110.

psihanalistul, reprezintă poate cea mai importantă parte a imaginației celui care construiește scenarii când fie se joacă, fie scrie. În mod natural și identic pentru o majoritate a copiilor, aceștia, în imaginație, „își asumă sarcina de a scăpa de părinți, care sunt acum disprețuiți, și de regulă, înlocuiți cu alții având o poziție socială superioară”¹⁴². Rank arată mecanismul care se ascunde în spatele construcției fantasmatică prin evocarea diferitelor coincidențe din viața copilului, în urma unor evenimente reale, sub forma întâlnirilor cu alte persoane care lasă o impresie puternică asupra sa. Invidia stă, de cele mai multe ori, la baza fenomenului fantasmatic, deși acesta mai poate fi alimentat și de dorința de independență a copilului.

Prin urmare, se cuvine să facem referire și la *Dicționarul de psihanaliză*, pentru a încheia introducerea conceptului de *roman familial*. Nu doar nevroticii, arată dicționarul, au tendința de a-și idealiza părinții în primă fază, pentru a-i devaloriza mai apoi și a-i înlocui prin fantasmare cu alții. Marele merit al lui Rank stă în felul în care a arătat „că poveștile mitice se pot citi ca fantasme în care situațiile reale sunt inversate”¹⁴³. Altfel spus, mitologia a reprezentat, fără îndoială, o formă de manifestare a psihicului uman care a încifrat în structuri mitologice diferite reflexe sau complexe specifice vieții interioare și inconștientului.

În acest sens, chiar și în aproape toată opera lui Mircea Cărtărescu și mai ales în trilogia *Orbitor*, vom vedea preluarea și mascarea pulsiei care duce la apariția *romanului familial*. Nu se face doar referire permanentă la propriul Eu, dar se și construiesc istorii care ar sta într-un trecut dincolo de memorie la originea celui care este erou și alter-ego al scriitorului. Astfel, Cărtărescu se pune în ipostaza postmodernistă a lui Creangă prin referire neconținută la trecut, copilărie și mamă. În *Aripa stângă* arhitectura romanului se bazează pe povestea neamului Badislavilor care sunt nevoiți să-și caute un nou loc pentru a trăi. În raport cu cercetarea lui Otto Rank, unde apa, în mai toate miturile, reprezintă un simbol fundamental prin reprezentarea ei inconștientă, observăm cum textul cărtărescian este supus aceleiași matrice. Mai întâi, ne referim la comentariile făcute de psihanalist asupra apei pe care o consideră ca un *lichid amniotic*: „această fantasmă despre o apă imensă este extrem de

¹⁴² *Ibidem*, p. 111.

¹⁴³ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, p. 816.

relevantă în ceea ce privește grupul mare și răspândit al miturilor potopului, care par să nu fie altceva decât expresia universală a mitului abandonului¹⁴⁴. Rank exemplifică și susține ipoteza sa prin numeroase exemple de mituri și legende în care apa reprezintă o metaforă a nașterii, chiar dacă partea manifestă a poveștii o prezintă ca pe un element distructiv sau care omoară. În textul lui Cărtărescu, apa este asociată atât abandonului, cât și arhetipului eroului care este, în genealogia *romanului familial*, la baza trilogiei *Orbitor*. Pentru a putea trece apa înghețată a Dunării, Badislavii oferă ca sacrificiu umbra unui băiat care devine nu doar erou, ci și tată al protagonistului trilogiei: „«Primește, primește umbra», murmurau fără-ncetare Badislavii, și deodată, sub ochii lor, strigoiul crucii începu să se mănânce [...], stinghiuța brațelor se subțiară, [...] în câteva minute, Vasili, care pălise [...], rămase fără nici o urmă de umbră”¹⁴⁵. Ceea ce în economia manifestă a romanului reprezintă un sacrificiu, în registrul latent semnifică nașterea unui erou care devine părintele unei generații întregi din care face parte și protagonistul trilogiei. Avem de-a face așadar cu un model de *roman familial* în manifestarea sa deplină.

Chiar dacă fantasmarea reprezintă un proces care poate echivala iluzia, asta nu înseamnă că este lipsită de importanță în plan psihologic. În opinia lui Freud, arta în sine, reprezintă o iluzie importantă „datorită rolului întreținut de fantezie în viața psihică”¹⁴⁶. Putem vorbi despre principiul compensării din nou, în condițiile în care Freud scrie, în celebrul său eseu *Disconfort în cultură*, că realitatea, cu toate formele ei de manifestare, reprezintă „singurul dușman; ea este sursa întregii suferințe, care nu ne lasă să trăim...”¹⁴⁷. Întemeietorul psihanalizei vede în ruperea de realitate, ipotetic desigur, singura soluție pentru a accesa experimentarea fericirii.

Deloc ipotetic, însă, ne este prezentat eroul lui Cervantes care pare să facă întocmai ceea ce Freud doar sugerează la o distanță temporală apreciabilă. Astfel, modul în care don Quijote

¹⁴⁴ Otto Rank, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁵ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă*, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002, p. 51-52.

¹⁴⁶ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate și religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000, p. 157.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 161.

Întoarce spatele realității reprezintă fără îndoială mai mult decât o sminteală sau un joc care să compenseze neputința vârstei înaintate a hidalgoului, după cum și căpitanul Ahab din *Moby Dick* pare prins în aceeași nevoie de a refuza orice altă realitate cu excepția celei care îi aduce răzbunarea și propria moarte. Iată cum doi eroi care, chiar cu riscul de a muri, aleg să se îndepărteze de tot ce înseamnă convențional sau social acceptat. Dacă don Quijote urmărește cu orice preț să fie cavalerul salvator, fie și în condițiile în care nu mai există nimeni care să poată fi salvat de o asemenea prezență, Ahab își propune să fie mai mult un căpitan de navă aflată în război și mai puțin căpitan pe un vas care adună untură de balenă. Singurul său scop este să prindă balena albă și să-și obțină răzbunarea sau moartea. Eroi celor două romane dovedesc o imunitate curioasă în fața suferinței, ceea ce ar determina Iornionul psihanalizei să speculeze prezența unui complex masochist sau a unor instincte agresive reorientate spre Sine.

O clasificare similară celei freudiene a propus și Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*¹⁴⁸, unde, în locul celor două pulsuni, de viață și de moarte, sunt propuse două regimuri ale imaginii: *nocturn* și *diurn*. Conform conținutului fiecărui regim se poate observa apropierea tezelor lui Durand de cele ale psihanalizei freudiene cu nota că lângă Eros și Thanatos mai este menționat, ca parte a instinctualității umane, *Cronos* – „implacabila față amenințătoare a timpului”¹⁴⁹ care caracterizează dintotdeauna registrul uman.

Pentru Freud nu există biografie sau, în general, viață de om în care să nu se aplice teoria câmpului de luptă. Conținutul esențial al vieții, susținea psihanalistul în *Disconfort în cultură*, ar fi acela rezultat din lupta neobosită a celor două pulsuni orientate una împotriva celeilalte. Mai mult, a identificat o serie de contradicții care arată că civilizația și toate câștigurile culturale aduse de evoluție nu reprezintă decât structuri sterile pentru psihic, cu un impact mai degrabă negativ. Freud însiră pe scurt câteva dintre elementele fundamentale ale civilizației: diminuarea mortalității infantile sau în general, telefonul sau trenul. În ciuda unor facilități care, pe vremea lui Freud, erau încă

¹⁴⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 196.

În fază embrionară de evoluție, ele au schimbat pentru totdeauna fața lumii și felul în care oamenii se raportează la ea. Totuși, concluzionează psihanlistul, „la ce ne folosește restrângerea mortalității infantile dacă tocmai ea ne obligă la cea mai severă abținere în procreere, astfel încât per ansamblu noi nu procreem mai mulți copii decât pe vremurile de dinaintea dominației igienei, în schimb a pus viața noastră sexuală în căsnicie sub condiționări severe...?”¹⁵⁰. Tot ce, astăzi, înseamnă cultură pare sau este orientat împotriva instinctelor umane, nu întotdeauna, dar de cele mai multe ori, morbide. Normele și regulile nescrise care se ascund în coduri etice sau religioase par să educe indivizii în spiritul introversiunii și al timidității, în spiritul sentimentelor de culpabilitate, situație în care instinctele își găsesc și o deplină satisfacție.

Un alt erou al literaturii universale, care se vede în situația de a trăi într-o realitate complet opusă celei convenționale, este și Gulliver. Corin Braga este printre puținii cercetători ai imaginarului care arată că textul lui Swift trebuie întâmpinat mai ales prin simbolurile latente prezente în el. Pentru Braga, oceanul pe care îl traversează Gulliver reprezintă, conform sugestiilor psihanalizei, inconștientul, iar textul are în vedere o categorie frecventă de consumatori – copii „refuțați în cititori adulți”¹⁵¹.

Metaforele obsedante și mitul personal, propuse de Charles Mauron în psihocritică par să spună că de cele mai multe ori nu scriitorul alege temele și simbolurile, ci invers. Omul devine doar mobilul care pune în acțiune imagini prezente în inconștient ca într-un dialog marcat de informații latente. Cu referire la mitocritică sau psihocritică, Corin Braga vede opera literară prin intermediul imaginarului legat, evident, de partea nevăzută a psihicului și remarcă, acolo unde este cazul, de pildă, „obsesia subteranelor și a pivnițelor”¹⁵² ca manifestare simbolică a „atrăției morbide exercitate de abisurile inconștientului asupra personajelor”¹⁵³. Legătura textului cu inconștientul este de netăgăduit, ceea ce înseamnă că oricând se poate susține o anumită ancorare a literaturii în viața de toate zilele a cititorului sau, după cum spune Braga, literatura devine un „supliment al

¹⁵⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 166.

¹⁵¹ Corin Braga, *Psihobiografii*, p. 221.

¹⁵² *Ibidem*, p. 246.

¹⁵³ *Ibidem*.

realității”¹⁵⁴. Eseiul și cercetătorul român nu vede un viitor în folosirea psihanalizei în artă, cu toate că de câte ori psihanaliza s-a aplicat textului literar, de exemplu, rezultatele au fost fascinante. Relația inconștientului cu orice produs finit cu formă și valoare artistică, sau pur și simplu cu procesul de comunicare cere instrumentele psihanalitice pentru a fi înțelese în profunzimea lor. Ca în vise, „semnificațiile inconștiente sunt deghizate și deplasate, folosesc metafora și imageria...”¹⁵⁵, ceea ce înseamnă că textul se adresează oricui, dar puțini vor avea acces la semnificațiile latente. Este și motivul pentru care Corin Braga preia pesimismul psihanalistului român Ion Vianu când spune că trăim într-o lume interesată doar de suprafață, nu de profunzimi care cer pregătire, travaliu și răbdare¹⁵⁶.

Atenția pe care trebuie să o acordăm biografiei pentru a înțelege mai bine textul este susținută și de Stelian Cincă în analiza autorului român Gib Mihăescu. Pentru cercetător „viața scriitorului nu este nici banală, nici lipsită de evenimente...”¹⁵⁷, ceea ce pare să susțină influența clară a biograficului asupra textului. Dar, Stelian Cincă nu leagă pur și simplu textele autorului de viața sa, ci face o prezentare succintă, dar plină de evenimente relevante care, într-o formă sau alta, se deghizează în interiorul operei literare. Ca pentru a susține ipoteza creatorilor care au pornit foarte lent, cu dificultăți de vorbire și cu rezultate școlare nesatisfăcătoare, cercetătorul aduce la lumină informații inedite despre abandonul școlar și imposibilitatea continuării studiilor la vârste diferite. Elemente simple din viața oricărui om sau scriitor, dar care influențează în mod clar demersul artistic creator după cum arată Stelian Cincă.

În acest context, se cuvine să amintim și un alt critic și teoretician remarcabil, canadianul Northrop Frye, care vede în viața artistului o sursă fundamentală de acces la teme și arhetipuri sub forma unei condiționări. „Biografia creatorului va face întotdeauna parte din critică”¹⁵⁸ susține Frye, după cum

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 249.

¹⁵⁵ Phil Mollon, *Inconștientul*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, București, Editura Lucman, 2004, p. 61.

¹⁵⁶ Corin Braga, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁵⁷ Stelian Cincă, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995, p. 12.

¹⁵⁸ Northrop Frye, *Anatomia criticii*, În românește de Domnica Sterian și Mihai Spărișu, București, Editura Univers, 1972, p. 138.

poezia, de pildă, reprezintă un document de o intimitate la care biografii nu vor avea acces niciodată. Așadar, vom observa și noi că datele, care par să-l intereseze pe Stelian Cincă în analiza operei lui Gib Mihăescu, nu sunt cele mai importante sau cele care pot avea cea mai mare relevanță în analiza mitocritică sau psihocritică. Centrală rămâne opera și motivele oferite de text, datele biografice reprezentând insule de informații care susțin în interpretare criticul.

Astfel, se pot naște și o serie de întrebări, cum ar fi: în ce fel ajută demersul analitic al operei lui Dostoievski dacă știm sau nu că scriitorul a fost condamnat la moarte și grațiat în chiar ziua în care sentința trebuia executată? Sau, se poate identifica în toată opera scriitorului rus tocmai acest sentiment al așteptării, angoasa unui timp care se scurge implacabil spre moartea programată sau spre un sfârșit deghizat în diferite straie? Întrebări retorice, fără îndoială, pentru că toată literatura lui Dostoievski se află sub semnul *timpului suspendat*, care pare oprit într-o așteptare la finele căreia eroii își află soarta și răspunsul tuturor faptelor săvârșite.

Ca urmare, indiferent că ne referim la *Copilul găsit* sau la *Bastard*, că folosim teoria psihanalitică a pulsionilor umane sau clasificarea lui Albert Thibaudet¹⁵⁹, „roman pasiv” sau „roman activ”¹⁶⁰, în funcție de principiul ordonator, din realitate sau din interiorul artistului, literatura reprezintă convergența dintre intenția scriitorului și viața sa, ca mozaic de evenimente care marchează conștientul și, mai ales, inconștientul. De exemplu, unii cercetători au mers mai departe de complexul Oedip așa cum a fost prezentat de Freud și au susținut că sursa reală a mitului ar fi o fantasmă colectivă¹⁶¹.

Din această perspectivă, *romanul de familie al nevroticilor* rămâne una dintre cele mai fertile propuneri ale psihanalizei, atât prin generoasa aplicabilitate, cât și prin dovezile incontestabile din domeniul psihicului uman. Dorința, în general, întâlnită a copilului de a fi independent și de a-și înlocui familia cu o alta, mai bine așezată în balanța puterii și a influenței

¹⁵⁹ Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 144-145.

¹⁶¹ Driek Van Der Sterren, *Psihanaliza literaturii. Oedip rege*, Traducere din limba germană și note Georgeta Mitrea, București, Editura Trei, 1996, p. 50.

sociale, lasă urme până în maturitate, conform teoriei interpretării viselor: „...și în anii târzii în visele despre împărat și despre împărăteasă aceste personalități ilustre înseamnă tatăl și mama”¹⁶². Imagoul parental devine, atât în opinia lui Freud, cât și în cea a lui C. G. Jung, un izvor al cărui curs influențează decisiv poziția copilului și a adultului de mai târziu în fața societății și în relația acestora cu divinitatea.

3.1. *Transfer și contratransfer în literatură: terapia prin cuvânt*

Sigmund Freud a întâmpinat mult timp dificultăți teoretice, dar și practice, legate de atitudinea pacienților săi și, mai cu seamă, legate de ceea ce psihanaliza a numit *rezistențe* sau o formă de fixație care seamănă foarte mult cu acțiunea de a fi îndrăgostit. Aproape toți pacienții săi și ai discipolilor, care au practicat *psihoterapia prin cuvânt*, manifestau la un anumit moment, în relația cu psihanalistul, fie o criză subită de ostilitate și de opoziție în fața partenerului de dialog terapeutic, fie apariția unor sentimente de dragoste a căror chemare cerea un răspuns imperativ din partea psihanalistului. O asemenea acțiune a fost denumită de Sigmund Freud ca *transfer*. Sentimentele pe care clientul sau pacientul le-a trăit în relația intimă de familie, cu tatăl, cu mama, cu unul din soți și așa mai departe, sunt în timpul dialogului resuscitate și proiectate asupra analistului. Menționăm, aici, că Freud a specificat că acțiunea nu este exclusiv aplicabilă în registrul terapeutic, astfel încât „la persoanele nevrotice aflate în analiză transferul este la fel de intens ca și la alte persoane, care nu sunt analizate”¹⁶³. Mai mult, cercetătorii psihanalizei au recunoscut existența transferului în mai toate interacțiunile umane repetate, cum ar fi în spitale sau școli, unde pachetul evenimential psihic este purtat și prezentat involuntar celor cu care indivizii interacționează. Am spune chiar că se construiește treptat un scenariu din cele foarte frecvente, cum ar fi cel în care un copil proiectează asupra profesorului

¹⁶² Sigmund Freud, *Opere*, Vol. VIII, *Comicul și umorul*, Traducere din limba germană de: Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2002, p. 210.

¹⁶³ *Idem*, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Traducere din limba germană și note introductive Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004, p. 93.

anumite trăiri pe care le-a experimentat inițial acasă. Felul acestor trăiri și valorizarea lor influențează de multe ori definitiv, relația cu *celălalt*. Freud vede o anumită influență a pulsionii de moarte în privința transferului, pentru că, de fapt, pacientul nu face decât să repete un scenariu psihic: „...bolnavul îl re trăiește în relațiile sale cu medicul”¹⁶⁴ prin reactualizarea unor fantasme inconștiente.

Astfel, o dată în plus vedem importanța activității fantasmatică și a sentimentelor inconștiente, dar prezente, active, ale copilului care mai târziu, ca adult, le va reactualiza. Freud a clarificat aspectul, demascând „conexiunea intimă dintre complexul patern și credința în Dumnezeu”, apreciind chiar că „Dumnezeul personal nu este nimic altceva decât un tată ridicat pe o treaptă mai înaltă...”¹⁶⁵.

Existența transferului aparține, dincolo de îndoială, psihanalizei, însă a generat și o ipoteză care a rămas deschisă cercetării și dezbaterii. În interiorul practicii analitice, transferul se manifestă cu ostilitate împotriva terapeutului sub forma rezistențelor, pe când, practica a demonstrat că, de obicei și de cele mai multe ori, în afara cabinetului de psihanaliză, transferul se manifestă pozitiv și garantează o relație trainică, spre sănătatea mentală a individului care pare să deturneze acest transfer într-un scop igienic pentru psihic. În acest sens, vom aminti și că, în *Despre dinamica transferului*¹⁶⁶, Freud a arătat că acțiunea spre care se îndreaptă inconștient pacientul poate deveni însăși garanția succesului demersului terapeutic. Dinamica terapeutică cere ca și analistul să facă uneori dovada umanității și a predispoziției spre greșală sau derapaj comportamental. Vorbim aici despre iluzia împărtășirii unor informații care să ajute pacientul să depășească un blocaj sau un sentiment de inferioritate în urma gândurilor sau a faptelor sale.

Astfel, transferul reduce distanța dintre pacient și analist în sensul în care aduce un plus de intimitate care, chiar dacă este periculoasă pentru evoluția terapiei, garantează că analistul și pacientul nu se feresc, prin clișee sau reacții acceptate social, unul de celălalt. Iar aici ne referim în special la analizand. Pentru

¹⁶⁴ *Idem, Opere, Vol. XIII, Compendiu de psihanaliză*, Traducere din limba germană Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005, p. 57.

¹⁶⁵ *Idem, Psihanaliză și artă*, Traducere din limba germană: Vasile Dem. Zamfirescu, Cosmin Teodoru, București, Editura Trei, 1996, p. 163-164.

¹⁶⁶ *Idem, Opere, Vol. XI, Tehnica psihanalizei*, p. 92.

el, „beneficiarul” de bază al terapiei, transferul reprezintă o soluție de compromis „între reprezentările conținute în inconștientul său și percepția pe care o are despre corpul analistului și despre mediul înconjurător”¹⁶⁷. În acest context, vom semna și că, până aici, am trecut de mai multe ori pe lângă conceptul de *alteritate*, fără să îl discutăm. Deși despre acest aspect am discutat mai pe larg într-un alt context¹⁶⁸, mai precizăm doar că fantasma este alimentată, după cum am arătat deja, de o realitate asumată intim de individ. „Contactul cu Celălalt”¹⁶⁹ reprezintă un motor universal care, dintotdeauna, a alimentat activitatea fantasmatică a întregii omeniri.

Un alt avantaj al relației de transfer se referă la statutul celui care conduce dialogul terapeutic. Interacțiunea cu unii pacienți poate fi extrem de dificilă, prin particularități de educație, culturale sau pur și simplu de temperament. În acest sens, Freud arată că înlocuirea psihiatristului cu imaginea inconștientă a unuia dintre părinți conferă analistului „puterea pe care Supraeuul său o exercită asupra Eului său...”¹⁷⁰. Reamintim și că tot psihanaliza este cea care a arătat că Supraeuul reprezintă instanța cu rol moralizator, etic al psihicului, aglomerată de informații dobândite prin educație, din familie, deci transmise de figurile parentale, dar și de grup, sub forma interdicțiilor și a tabuurilor specifice oricărei societăți. A accesa o asemenea ipostază în dialogul terapeutic reprezintă, fără îndoială, atât un pas important în terapie, cât și o responsabilitate suplimentară de care analistul este obligat să țină cont: „noul Supraeu are acum ocazia unui fel de *posteducație* a nevroticului, el poate corecta greșeli de care s-au făcut vinovați părinții în educație”¹⁷¹.

Compendiul de psihanaliză atrage atenția în mod special tocmai asupra aspectului care poate deveni un adevărat complex mesianic pentru analist, iar *Despre dinamica transferului* evidențiază că există două tipuri de acțiune: transfer pozitiv, prin sentimente tandre sau sensibile care pot fi valorificate în beneficiul analizandului, sau transfer negativ, în

¹⁶⁷ Gisèle Harrus-Révidi, *Psihanaliza simțurilor*, Traducere din limba franceză Nicolae Baltă, București, Editura Trei, 2008, p. 158-159.

¹⁶⁸ Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*.

¹⁶⁹ Simona Nicoară, *Istorie și imaginar. Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000, p. 158.

¹⁷⁰ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XIII, *Compendiu de psihanaliză*, p. 180.

¹⁷¹ *Ibidem*.

care ostilitatea proiectată spre psihanalist produce rezistențe de nedepășit¹⁷². Din acest motiv, începutul curei este cel mai dificil moment pentru terapeut, cu toate că teoria rezistențelor a arătat cât de dificilă și abruptă poate fi calea spre ceea ce înțelegem că ar fi normalitate sau sănătate mentală. În opinia lui Freud, primul și cel mai important pas este stabilirea unei relații de intimitate platonice și de „atașament pentru cură și persoana medicului”¹⁷³. Stabilirea transferului aduce cu sine o grilă mult prea cunoscută celui obișnuit cu cercetarea psihicului uman, motiv pentru care șansele de vindecare cresc considerabil. Ura sau dragostea dependentă pentru analist arată, asemeni unei oglinzi fidele, sentimente care au trecut în inconștient și care au marcat evoluția psihică a individului. Apariția unor sentimente puternice, de orice fel, proiectate spre terapeut, reprezintă un fapt al curei care o și facilitează, sau, în cuvintele întemeietorului psihanalizei, „transferul creează astfel un domeniu intermediar între boală și viață...”¹⁷⁴.

Cu toate că este cât se poate de real, deplasarea unor sentimente asupra unui om abia cunoscut sună neobișnuit de ciudat, în sensul familiar, pentru majoritatea cititorilor. Diferența dintre iubirea la prima vedere, în spatele căreia lucrează asemeni unui motor, inconștientul, și transferul din relația de terapie prin cuvânt și dialog, constă în capacitatea, cel puțin a unui singur actant, terapeutul, de a recunoaște nefirescul trăirii¹⁷⁵. Sarcina sa este de a menține această linie directă de comunicare sinceră și deschisă cu pacientul și de a-l conduce pe acesta spre inconștientul propriu în care se află și sursa transferului.

Conform uneia dintre tezele jungiene cu referire la procesele alchimice¹⁷⁶, două substanțe care se amestecă sau care intră în contact, vor suferi în egală măsură modificări structurale, de suprafață și interioare. Așa cum arată și Lorelei

¹⁷² *Idem, Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, p. 97.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 132.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 146.

¹⁷⁵ Nu doar iubirea la prima vedere poate fi explicată prin intermediul transferului, ci și sentimentele ostile sau de antipatie pe care unele persoane le resimt chiar de la primul contact cu o altă persoană și care nu pot fi justificate rațional.

¹⁷⁶ C. G. Jung, *Opere complete*, 16, *Practica psihoterapiei. Contribuții la problema psihoterapiei și la psihologia transferului*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2013, p. 186-189.

Caraman¹⁷⁷, într-unul dintre puținele studii dedicate transferului aplicat în literatură, cele două elemente ale dialogului, fie că este vorba despre analist și analizat, fie că este vorba despre scriitor și cititor, suferă modificări în urma raportării mentale la prezența celuilalt. Ceea ce înseamnă că nu numai medicul sau profesorul exercită o influență unidirecțională asupra partenerului de dialog, ci și invers. În relația analitică, psihanalistul maghiar Ferenczi a fost primul care a remarcat că pacienții săi reușesc, firește fără să-și propună, să-l influențeze dincolo de controlul său conștient. Opusul transferului a fost numit de psihanaliză, *contratransfer* „datorită influenței pacientului asupra afectivității inconștiente a medicului...”¹⁷⁸. Datoria analistului ar fi, după cum a precizat Freud în prelegerile sale de psihanaliză, să recunoască și să încerce stăpânirea fenomenului în sine pentru o bună desfășurare a terapiei și pentru beneficiul ambilor actanți implicați. Identificarea contratransferului aduce cu sine schimbări importante în regimul mental și comportamental al celui care conduce dialogul terapeutic, de unde și nevoia unei autoanalize permanente care să încerce identificarea influențelor inconștiente pe care pacienții le au asupra psihanalistului. Contratransferul poate deveni inclusiv o limitare în perspectiva terapeutică pentru că „fiecare psihanalist ajunge numai până unde îi permit propriile sale complexe și rezistențe interne”¹⁷⁹. Corespondența dintre Freud și Jung abordează de multe ori problema transferului și a contratransferului. De pildă, Jung acuza în anul 1909, într-o scrisoare trimisă lui Freud, în data de 7 martie, o „pulsione de identificare”¹⁸⁰ cu o pacientă care a transferat asupra sa un adevărat asalt de seducție. Altfel spus, transferul pacientei declanșează un contratransfer analistului: „Mi-a făcut un scandal urât numai fiindcă am renunțat la plăcerea de a-i concepe un copil”¹⁸¹. Răspunsul lui Freud este oarecum surprinzător în acest sens și, poate, mai departe de o abordare științifică și mai aproape de una spirituală. Îi recomandă lui Jung răbdarea și să

¹⁷⁷ Lorelei Caraman, în „The Psychoanalytic Concept of Transference: Its Applications in Literary and Translation Studies. Transferential Models of Reading”, http://www.academia.edu/7892099/The_Psychoanalytic_Concept_of_Transference_Its_Applications_in_Literary_and_Translation_Studies._Transferential_Models_of_Reading.

¹⁷⁸ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, p. 60.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, *Corespondența Freud-Jung*, Traducere din germană de Laura Karsch, București, Editura Trei, 2015, p. 303.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 302.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

aștepte să-i crească „o piele mai groasă”¹⁸², singura și cea mai bună soluție în fața contratransferului.

În acest sens, și Freud atrage atenția asupra iluziei periculoase și pline de vanitate în care oricine poate cădea. Sentimentul pe care îl aduce transferul și observarea felului în care pacientul îl prețuiește pe cel cu care interacționează, doar pentru a se transforma mai târziu în ostilitate, poate aduce false senzații psihanalistului care nu se află într-un complet control al tehnicii. „Îndrăgostirea” trebuie pusă în relație cu tratamentul și contextul terapeutic specific și, în niciun caz, cu unele merite pe care specialistul le-ar putea avea! A cădea în capcana contratransferului, unde cel care coordonează dialogul terapeutic este influențat de client sau de pacient, poate reprezenta și un real impediment în calea terapiei. Nu doar în privința obiectivității psihanalistului, ci și în cea a capacității sale de a observa și analiza mișcările și reflexele psihicului uman. Iar pentru a merge mai departe, trebuie să arătăm că un om, care intră în contact, zilnic ori săptămânal, cu mai multe categorii sociale, ca parte a specificului muncii sale, are un viitor incert din punct de vedere al sănătății psihice dacă nu este în deplin control al contratransferului. Influențele repetate ale pacienților, fiind fie necontrolate, fie îndepărtate tardiv, înlocuiesc propriul Eu până la dispariția sa și lasă în loc un mozaic psihologic, format din fragmente diferite doar în aparență legate unele de celelalte. În majoritatea relațiilor sociale avem de-a face cu cele două acțiuni identificate de psihanaliză și denumite *transfer* și *contratransfer*.

În relațiile dintr-o clasă, cu profesorul sau cu colegii, în familie sau în cuplu, între prieteni sau cu colegii de muncă, putem afirma că cele două acțiuni sunt diferite în privința felului în care influențează. Diferite, dar la fel de dăunătoare, pentru că a proiecta și a repeta sentimente trăite deja nu lasă loc creșterii și cultivării relațiilor adevărate, bazate pe sentimente reale. În privința contratransferului, ne gândim doar la felul în care imaginile din media sau, în general, de la televizor ajung să influențeze și să caracterizeze viețile adolescenților. Cei mai apreciați colegi, din varii motive iubiți și respectați, arareori din rațiuni reale și înalte, influențează și sunt influențați într-un cerc închis și imposibil de spart doar cu ajutorul judecății de suprafață.

Am insistat mai mult asupra aspectelor discutate mai sus și pentru faptul că propunerea pe care o facem în capitolul de

¹⁸² *Ibidem*, p. 337.

față este aceea că, pe divanul psihanalizei nu se află un client, după cum nici ședința nu este condusă de un psihanalist. Cele două instanțe sunt înlocuite cu altele, aparținând *cititorului* și *scriitorului*. Astfel, mai întâi, vom aminti că Aristotel spunea în *Poetica*, referindu-se la tragedie și la produsul artistic, că „întreg e ceva ce are început, mijloc și sfârșit”¹⁸³. Prin sfârșit noi înțelegem astăzi, cu siguranța dată de foarte mulți ani în care teoria literaturii a discutat textele antice, *încheierea manifestă* a operei și a textului, chiar dacă am invocat uneori și opinii diferite, care au văzut în punctul pus la finalul ultimei propoziții o eroare gravă a spiritului artistic. Pentru Aristotel catharsisul pare să fie legat tocmai de îndepărtarea de operă. Momentul purificării trebuie să fie în final, atunci când cel care a privit piesa sau a citit cartea se îndepărtează și ia cu el o temă pe care creatorul a plantat-o sub formă embrionară în conștientul său. Imperativul ca opera să fie moralizatoare este completat între rânduri de nevoia ca ea să se încheie și să „elibereze”, în dublu sens, omul. Mai întâi, de complexe sau trăiri care așteaptă să se descarce ori să defuleze, apoi prin eliberarea lui de sub imperiul iluzoriu, dar terapeutic și, în același timp, pedagogic, al operei de artă. Ca urmare, vom evidenția și faptul că nu există îndoieli în sensul că, așa cum serialele televizate sau jocurile video au reprezentat obiecte asupra cărora s-au format fixații colective, prin care s-au stimulat în principal principiile compensatorii, și cărțile au reușit să substituie viața, dar cu mult timp mai înainte. Consumatorii de literatură „tematică” reprezintă o categorie importantă a cititorilor de astăzi, câți au mai rămas [!], pasionați de mistere și viziuni, încercând să tragă cu ochiul în viitor, sau dependenți de povești de iubire a căror drame sunt repetate la nesfârșit, dar în forme diferite și care par să hrănească, mereu și mereu, afectele omului contemporan.

Pentru a continua paralela propusă, menționăm că într-un alt caz, care pare să urmeze cuvintele lui Aristotel, trebuie să existe o încheiere prin despărțire – relația terapeutică. Pentru a încheia demersul psihanalitic sau, în general, terapeutic, de orice natură, pacientul trebuie să plece și să revină la viața sa independentă de forța celui cu ajutorul căruia s-a însănătoșit. În registrul psihologic miza este mai mare pentru că aici

¹⁸³ Aristotel, *Poetica*, Traducere de acad. prof. C. Balmuş, București, Editura Științifică, 1957, p. 28.

dependența de cel care conduce dialogul, asemeni unui scriitor, are șanse mult mai mari să se manifeste și să se instaleze. Relația trebuie întreruptă, iar cel care a beneficiat de pe urma ei va fi încurajat să nu mai revină fără motive întemeiate. Aici criticii psihanalizei au folosit multă cerneală mai ales pentru motivul că Freud a fost adeptul unor ședințe care s-au întins pe durata a câtorva ani de zile.

Prin comparare, nu trebuie un efort de imaginație prea mare pentru a-l vedea pe cititorul unui roman în locul clientului întins pe canapeaua terapeutică a psihanalizei. Atât textul, cât și analistul, dincolo de exclusivitatea cu care folosesc cuvintele, imaginile sau metaforele (în psihoterapie sunt cunoscute chiar *poveștile terapeutice*), se află în ipostaza de a conduce, prin intermediul cuvintelor, imaginarul celui care le ascultă și le transformă în scenarii mentale. Astfel, ne permitem, aici, să evocăm una dintre cele mai palpitate teme pe care le-am primit, ca student la Litere, temă care cred că surprinde cu o intuiție genială însăși sufletul propunerii capitolului. Profesoara noastră de atunci i-a invitat pe studenți ca, până la finalul semestrului, să pregătească câte o lucrare, care să pornească de la o temă simplă doar în aparență, și anume o carte care nu le-a plăcut. Dificultatea nu seamănă mult cu ceea ce înseamnă transfer negativ în relația terapeutică. A identifica un text care nu place și, mai mult, motivul pentru care textul a provocat „rezistență” înseamnă fără îndoială un proces analitic orientat spre sine. Motivele pe care majoritatea le-au invocat au fost, dincolo de arhitectura sau stilul textului, de natură subiectivă în urma proiecțiilor provocate de scriitură. Orice text, dincolo de propunerea lui Liiceanu, că ar fi o întâlnire între două conștiințe, provoacă și facilitează prin mimesis o altfel de întâlnire, cu mult mai importantă și care poate reprezenta, prin catharsis, o formă de terapie. Consumul artei, prin experiența de a asista la manifestarea ei, invită și produce în același timp, dincolo de voință, într-o lume a proiecțiilor și a fantasmelor. Felul în care romanul reușește aceasta poate fi intuit, mai ușor, prin cinematograf. Sala plină de oameni și pactul colectiv de a privi, emoțiile și angoasele sau izbucnirile în râs nu pot avea loc în absența unui sentiment de identificare cu acțiunea prin care cel care privește poate, de fapt, să trăiască pe toată perioada filmului, piesei, sau a timpului petrecut cu romanul în mână, o altă viziune a vieții.

Orice îndoială în privința capacității umane de a se identifica sau de a se pune în diferite roluri, oricât de străine ar părea ele de universul propriu, poate fi înlăturată dacă ne gândim la câteva dintre testele proiective folosite de psihologi. Ne referim mai întâi la Testul de Apercepție pentru Copii (TAC) și trebuie să amintim aici capacitatea specific puerilă de a se identifica mai repede cu animale decât cu oameni sau chiar cu copii. Cele zece planșe ale testului prezintă diferite situații sub forma unor desene cu animale antropomorfizate pentru a stabili diferite aspecte ce țin de viața interioară a copilului. Este dificil orice dialog cu formă terapeutică atunci când la mijloc se află un copil, motiv pentru care *jocul* reprezintă un intermediar potrivit pentru a afla răspunsuri relevante. TAC poate arăta, prin urmare, natura nevoilor și a pulsuniilor resimțite de copilul supus testării, conflictele prin care trece sau a trecut în relația cu părinții sau cu frații, particularitățile viziunii asupra lumii la modul general sau intim, anxietăți sau temeri simple în relația sa cu mediul familial. Copilul trebuie să brodeze o poveste în urma vizionării planșei și să încerce să explice acțiunea sa și ce crede că se întâmplă în desen. Alături de alte teste, de apercepție tematică, Rorschach sau Szondi, TAC urmărește la primul nivel de cercetare imaginarul și abia mai apoi aspecte specifice personalității. Lucrul acesta se întâmplă pentru imaginație când reprezintă doar o altă formă de realitate în care acțiunea are loc la un nivel diferit.

În consecință, vedem, în lectura unui roman și povestea brodată de copil în fața unei planșe, același mecanism de proiecție care devine o cheie a omului în relația sa cu universul înconjurător. Un bun exemplu de cum funcționează proiecția este imaginea tatălui pe care copilul și-o formează în prima parte a copilăriei și care reprezintă un combustibil nesecat pentru viitor. Ceea ce înseamnă că proiecțiile sunt legate de cele mai multe ori de amintiri vechi sau, așa cum le numește psihanaliza, arhaice. Nu vom face diferență așadar între realitate și proiecție pentru că cea din urmă vorbește doar despre o formă latentă a ceea ce este adevărat pentru individ. Testul proiectiv, ca și textul literar, provoacă receptorul spre interpretare prin intermediul subiectivității și se folosește de toate reușitele, eșecurile, angoasele sau dorințele umane pentru a obține un răspuns.

Un exemplu de planșă în cadrul Testului de Apercepție pentru Copii este cea care arată un leu așezat pe un scaun din lemn, ținând o pipă și un baston. În fundal se poate observa, în perete, o gaură și un șoricel care pare că așteaptă să acționeze.

Planșa este suficient de expresiv desenată pentru a lăsa loc copilului să stabilească dacă șoricelul se ascunde, fuge sau vrea să se joace cu leul. Variantele diferite de răspuns arată o realitate psihică în care copilul trăiește și oferă șansa terapeutului de a căpăta acces destul de ușor în viața psihică a copilului. Descrierea planșei, asemeni textului literar sau asemeni visului, reprezintă partea manifestă a ei. În privința informațiilor latente putem discuta în cazul planșei cu leu despre o serie de simboluri care, prin stereotipie, sugerează puterea sau superioritatea paternă. Important aici, după cum am arătat, este felul în care se raportează copilul la imagoul patern.

Și, în sfârșit, ultima planșă la care vom face referire poate deveni lesne metaforă literară sau poate fi identificată oricând ca metaforă obsedantă în sensul propus de psihocriticul Charles Mauron. Planșa conține desenul unei camere întunecate cu perspectiva printr-o ușă care arată un pat pentru copii și un iepure alb, treaz, cu fața spre ușă. Conținutul latent, care va fi proiectat de copil, se referă la tema abandonului sau a respingerii. Într-o singură imagine se poate discuta despre relația copilului cu părinții și mai ales despre „scena primitivă”, atât de importantă pentru psihanaliză.

O altă metodă care se folosește de creativitate și de proiecție pentru a provoca răspunsuri și reacții ale inconștientului a fost propusă de psihanalistul D. W. Winnicott. Mai mult decât un simplu test, Winnicott invită copiii la un joc fără reguli și care seamănă foarte mult cu procesul creativ specific literaturii. Psihanalistul discută pe larg în toată opera sa cu un bogat material cazuistic despre „jocul *squiggle*”. La fel de importantă ca jocul este înțelegerea impactului pe care îl are primul contact dintre copil sau adult și analist. Oricine se îndreaptă spre terapeut, are anumite așteptări, după cum majoritatea celor care deschid o carte își formează un set de așteptări și scenarii de pe urma cărora speră să obțină mai mult sau mai puțin ajutor. În jocul *squiggle* sunt urmărite în principal reacțiile copiilor și felul în care aceștia reușesc să metaforizeze trăirile psihice neînțelese încă. Ceea ce copilul dorește să comunice¹⁸⁴, după cum formulează Winnicott, este de cele mai multe ori deosebit de complicat de formulat sau de înțeles. Jocul este limbajul comun prin care orice diferență de vârstă este îndepărtată în

¹⁸⁴ D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 366.

comunicare. Pentru psihanalistul american a da detalii despre regulile jocului terapeutic reprezintă oarecum un tabu care își găsește sursa în dorința sa de a păstra jocul cât mai îndepărtat de orice reguli sterile care ar sta împotriva creativității și libertății de exprimare a copiilor.

După cum în contactul cu opera literară, viziunea scriitorului o întâlnește pe cea a cititorului în plin exercițiu creativ și proiectiv, în *squiggle* „terapeutul contribuie cu imaginația sa aproape la fel de mult ca și copilul”¹⁸⁵. Pe scurt, jocul este pe cât de simplu, pe atât de eficient: psihoterapeutul trasează o linie, de obicei ondulată sau dreaptă, iar copilul este invitat să o continue dându-i un anumit sens sau semnificație. Apoi copilul este cel care trasează linia, iar terapeutul se străduiește să-i dea un sens. Evident, desenele copiilor sunt cele importante, pentru că ele încifrează universul lor intim de motive și simboluri care așteaptă să fie descoperite de analist. Creativitatea, proiecția și libertatea de exprimare sunt aici concepte fundamentale care duc de fiecare dată, prin cramponarea copiilor la simboluri care se repetă, la fantasme sau la nevroze alimentate de episoade traumatizante, imposibil de identificat altfel. Psihanalistul american invita copiii să se implice în joc și să ducă mai departe o linie care pare să fie lipsită de orice semnificație: „«Arată-mi dacă ți se pare că seamănă cu ceva sau dacă poți face să semene cu ceva...»”¹⁸⁶. Această întâlnire prin intermediul imaginației și al creativității, limitată aparent doar la hârtie și semne, ni se pare similară cu întâlnirea înlesnită de paginile cărții pentru celelalte două instanțe, una a cititorului și cealaltă a scriitorului. Orice „linie” trasată de scriitor este completată aproape reflex de cel care intră în contact cu „linia”, după particularitățile proprii, sociale, psihologice sau de educație. Așa cum fiecare copil ar continua o linie ondulată în felul său propriu, fiecare cititor al unui roman înțelege, după măsura capacității sale, propunerile celui care a scris și proiectează asupra textului experiențe personale, reale sau mentale, care formează în scurt timp senzația de *plăcere a textului* sau opusul său.

Complexitatea testului trebuie să fie adaptată la tipologia psihică a celui supus testării. Efortul unui copil de a citi Dostoievski se va dovedi inutil prin nepotrivirea celor două

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 367.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

entități aflate față în față. Planșa, ca literatura, cere o anumită experiență lingvistică, dar și o anumită maturizare a psihicului. Dacă nu vorbim despre a percepția pentru copii, putem invoca arhicunoscutul test al lui Hermann Rorschach care a reușit în zece planșe să introducă o serie de arhetipuri care stimulează proiecția și oferă informații relevante cu privire la sexualitate, morbiditate sau la relații sociale. Literatura reușește, cu mult înaintea oricărui test proiectiv, să propună imagini și scenarii în care oamenii să se regăsească și, mai ales, care să-i pună în situația de a identifica un conflict care să le permită parțial accesul unor experiențe și trăiri care au rămas îngropate în inconștient¹⁸⁷.

După cum în transfer pacientul începe să investească sentimente pe care nu le poate controla, actul lecturii aduce reacții similare prin credința, uneori, până la identificare, în scenariul și personajele operei. Umberto Eco semnală tocmai acest pericol într-un strălucit eseu de teorie a literaturii. „Pădurile posibile” vorbește despre felul în care unii cititori fie refuză, fie pur și simplu nu știu că gestul de a deschide cartea aduce cu sine semnarea unui „pact ficțional” prin care vor crede și vor aștepta ca orice să se întâmple, fără a considera literatura ca pe o istorie repovestită sau ca pe o realitate manifestă. Descrierile pline de realism pe care Eco le face în *Pendulul lui Foucault*, de la cele mai mici detalii până la cum a arătat cerul în noaptea dinspre 24 iunie 1984, l-au făcut pe unul dintre cititorii săi să apeleze la arhive pentru a cerceta evenimente semnificative din viața protagonistului din acea noapte: „...descoperise că, în colțul străzii Réaumur, pe care eu n-o numisem, dar care realmente intersectează la un moment dat Rue Saint-Martin, după miezul

¹⁸⁷ Într-un dialog pe care l-am avut cu profesor doctor Andrei Cemârțan pe marginea subiectului, istoricul ieșean a adus o contribuție interesantă și proaspătă la teza identificării prin literatură. Opinia sa a fost că *Biblia* propune prin povestea lui Cain și a lui Abel tocmai un scenariu conflictual care să faciliteze identificarea și un anumit proces terapeutic pentru că lăcomia și invidia sunt încifrate în inconștient. Introspecția prin lectură este facilitată aici, în opinia lui Andrei Cemârțan, și printr-un registru simbolic destul de evident: ocupațiile celor doi frați sunt, de fapt, primele meserii din lume – agricultor și păstor (crescător de animale). Simbolicul marchează o etapă fundamentală în evoluția omenirii: trecerea de la stadiul de vânător-culegător la cel de producător, capabil să susțină o linie constantă a bunurilor pe care le îngrijește. Dincolo de acest aspect istoricul a remarcat că agricultura și creșterea animalelor se află la baza sedentarizării, proprietății private, stratificării sociale (implicit a inegalităților) și a primelor așezări și orașe.

noptii, mai mult sau mai puțin pe la ora la care trecea Casaubon, fusese un incendiu – un incendiu de dimensiuni destul de mari [...] Cititorul mă întreba cum făcuse Casaubon că nu-l văzuse”¹⁸⁸. Umberto Eco își asumă parțial o parte din vină, mai ales pentru că întregul text urmărește cu realism să redea o atmosferă din trecut pentru care a făcut muncă de cercetare: „... îmi place să am în fața ochilor spațiile despre care povestesc: asta îmi dă un soi de confidență cu faptele și-mi servește ca să mă identific cu personajele”¹⁸⁹. Toate eforturile scriitorului, la modul general, sunt orientate spre încercarea de a crea o lume cu toate aspectele și valențele celei reale pentru a oferi cititorilor experiențe senzoriale prin care să poată trăi textul cu adevărat. Teoreticianul și romancierul italian a făcut tot ce i-a stat în putință, astfel încât cei care citesc să creadă, dar în același timp recunoaște că nu toți dintre cei care citesc au și semnat „pactul ficțional cu autorul”¹⁹⁰, care garantează că lumea poveștii în care se intră este deschisă spre orice posibilitate.

Apropierile dintre lumea ficțională a textului și cea a realității, chiar dacă uneori până și cea din urmă capătă aspecte care par să țină mai mult de ficțiune, sunt vizibile dacă ne gândim la o altă propunere făcută de Umberto Eco în 1964 și reiterată în *Pădurile posibile*. Teoreticianul a susținut că din multe puncte de vedere „îl cunoaștem mai bine pe Julien Sorel, protagonistul din *Roșu și negru* al lui Stendhal, decât pe tatăl nostru...”¹⁹¹ și asta pentru că textul oferă informații suficiente și niciodată irelevante cu privire la oamenii care trăiesc în el. Gândindu-se la propriul tată și la câte informații i-au scăpat cu privire la copilăria sa, de pildă, Umberto Eco recunoaște că lectura repetată reprezintă un adevărat dialog, dar nu închis în granițele acelorași discursuri, întrebări și răspunsuri, ci deschis întotdeauna, spre operă și spre sine: „...de fiecare dată când îl recitesc pe Stendhal învăț despre Julien câte ceva în plus”¹⁹². Eco nu ne spune explicit că recitește *Roșu și negru*, ci pare că subliniază la modul general că reia lectura autorului, ceea ce

¹⁸⁸ Umberto Eco, *Pădurile posibile*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005, p. 229.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 228-229.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 229.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 234.

¹⁹² *Ibidem*, p. 234-235.

schimbă mult sensul în care vede relația personaj – operă – scriitor. Personajele nu par să fie legate *stricto sensu* de operele în care apar, ci trebuie privite ca pe manifestări ale creatorului care nu își încheie cu adevărat niciodată activitatea și acțiunea în operă. Fiecare text nou ajută la cristalizarea suplimentară a personalității și a psihologiei fiecărui personaj în parte pentru că măștile reprezintă aceeași manifestare artistică în spatele căreia se află creatorul și capacitatea sa de a imagina și propune lumi. Scriitorul nu își dorește universuri care să fie testamentar compensatorii, dar de multe ori ele devin întocmai aceasta!

Dar, Eco apelează și el la analogia cu jocul copiilor, încercând să arate funcția terapeutică a lecturii sau a simplei povestiri – „copiii se joacă [...] ca să se familiarizeze cu legile fizice și cu acțiunile pe care într-o zi vor trebui să le facă serios. Tot așa, a citi înseamnă a face un joc cu ajutorul căruia învățăm să dăm sens imensității lucrurilor care s-au întâmplat și se întâmplă în lumea reală. Citind romane scăpăm de angoasa ce ne cuprinde atunci când încercăm să spunem ceva adevărat despre lumea reală. [...] Aceasta și este funcția miturilor; să dea formă dezordinei experienței”¹⁹³. Vedem, în aceste rânduri, cum teza teoreticianului italian se află în perfectă armonie cu propunerile psihanalitice ale lui Winnicott. Așadar, orice «linie» neterminată reprezintă însăși simbolul haosului și al dezordinii, iar acțiunea de a o continua, ca și acțiunea de a citi, aduce ordine și sens.

Dacă transferul există în toate relațiile umane, prezența sa în cadrul relației cu textul a avut nevoie de un ocol ceva mai mare pentru a arăta în ce fel acționează proiecția asupra imaginarului. Ceea ce poate fi numit ca „relație cu cartea” presupune o formă de intimitate a unor conștiințe aflate în contact prin intermediul unui text sau al unei opere de artă. Cum, altfel, am putea explica reacțiile negative ale unor studenți aflați în fața unor texte scrise de Dostoievski, Kafka, Salinger sau Ellis, pentru a numi doar câțiva remarcabili autori? Răspunsul poate fi găsit în fixația la câteva teme arhaice și complet nepotrivite universului actual, dar și în aparent suficienta stimulare prin singurii autori disponibili și prezenți în programele școlare. Puși în fața universalității arhetipului și a sondării inconștientului, cititorii, chiar cu pretenția studiului complet al literaturii, nu găsesc resorturi interioare și nici repere cunoscute de care să se agațe în

¹⁹³ *Ibidem*, p. 235.

receptarea textelor care, prin comparație, fie reprezintă ciudățenii și bizarerii, fie o adevărată artă a cuvântului, deci, literatură.

Motivul pentru care o carte nu place, dincolo de posibilitatea ca ea să fie cu adevărat slabă, motiv pentru care am ales să ne referim la o serie de texte arhicunoscute din panteonul literaturii universale, considerăm că poate fi *transferul negativ*. Ceva din conținutul operei literare declanșează o formă de rezistență prin folosirea fie a unui motiv, fie a unui arhetip sau a unui personaj care amintește cititorului, fără a-i și da certitudinea aceasta, de fapte reale sau de evenimente din propria viață, puternic valorizate negativ. A transfera inconștientul și a-l proiecta peste un text reprezintă gesturi care nu țin de voința celui care citește, dar care explică, în opinia noastră, rezervele și senzațiile negative care duc la atât de cunoscutul verdict – „nu mi-a plăcut”. După cum transferul negativ face ca unii indivizi să abandoneze ședințele terapeutice, e greu de precizat sau de intuit cam câte cărți au rămas începute și neterminate, fie din motive de exercițiu, de răbdare, de cultură, fie din pricina transferului negativ.

Pe de altă parte, avem de-a face și cu o categorie de cititori care, în diferite momente ale vieții sau, și mai bizar (ca manifestare psihică), în funcție de sezon sau de sărbători, *recitesc* aceeași carte. Vedem aici respectată cu fidelitate teoria psihanalitică a transferului pozitiv care, mai mult, provoacă o stare de dependență de ceea ce îi provoacă plăcere/ stare de bine cititorului sau pacientului. Nu ne îndoim de valoarea textelor care au rămas în literatura universală prin capacitatea lor de a oferi modele noi și parcă nesupuse trecerii timpului, dar blocarea în același cadru care pare să ofere ceea ce nici o altă operă literară nu poate este, fără îndoială, nu doar un semn de nevrozism, în sensul cel mai freudian al cuvântului, ci și o manifestare morbidă prin pulsivitatea la repetiție. Atitudinea rămâne în normal, la modul general, conform ecuației care cere repetiție în situațiile de plăcere, doar pentru lumea copilăriei în care un joc sau o poveste poate fi repetată la nesfârșit la cererea copilului care nu se mai satură să o asculte și să și-o imagineze. Ca adult, comportamentul aduce mai degrabă cu cel compulsiv-compensator tocmai printr-o identificare profundă cu părțile componente ale operei literare.

Tot în categoria transferului negativ, manifestat ca rezistență și nevoie de a impune voința sau de a-și exprima numaidecât opinia, am identificat și un alt exemplu interesant.

Prima dată, fără să-l putem înțelege ca manifestare, a fost în studiile lui Charles Darwin, traduse în limba română. Evoluționismul în antropologie a reprezentat înainte de orice ipoteză culturală o revoluție a gândirii care, pentru prima dată apărută de argumente științifice solide, s-a simțit liberă de jugul și tabuul religiei. Observațiile, cercetările și studiile publicate de naturalistul Charles Darwin au fost primite într-o manieră care ne amintește de mai recente concluzii ale psihanalizei. Ambele științe au avut în egală măsură de luptat cu teritoriile noi ale propunerilor teoretice, dar și cu opoziția lumii care a manifestat o rezistență bizară în fața unor teorii și ipoteze care, totuși, susțineau contrariul a tot ceea ce lumea a crezut sau a știut până atunci. Nu fără un sentiment de mirare am citit pentru prima dată unul din studiile lui Darwin, publicate în limba română și puse la dispoziția cititorilor la bibliotecile din toată țara. Mirarea nu a fost declanșată de studiul și ipotezele propuse, ci de *urmele* unora dintre cititori (deloc puține) care au simțit nevoia, în ciuda obligației de a conserva și respecta cartea împrumutată, de a-și exprima punctul de vedere, absolut de fiecare dată în opoziție cu una dintre teoriile revoluționare (pentru perioada în care au fost publicate concluziile) propuse de Darwin. În cunoscuta sa lucrare, *Originea speciilor*, Charles Darwin se folosește de o experiență adunată, ca naturalist, într-o perioadă greu de cuantificat în timp. Nu vom expune argumentele folosite de părintele evoluționismului, pentru că nu asta interesează aici și ne ferim să cădem în capcana unei dezbateri deosebit de interesante, dar care, la fel, se îndepărtează de ceea ce ne propunem noi – transferul celui care acceptă dialogul terapeutic, indiferent de forma sa, fie cu un psihanalist, fie cu scriitorul, prin textul său. În studiul amintit, dincolo de sublinierile agresive, de semnele de exclamație sau de întrebare, trasate cu pixul sau creionul și adesea prin linii repetate, ca pentru a sublinia și apăsa întrebarea sau atenționarea celui care a citit, am găsit o adevărată polemică, complet nedreaptă pentru autorul cercetării. Pasaje întregi, în creion sau pix, scrise de mână, pe lângă textul lui Darwin, pot fi citite între paginile studiului, ca și cum cititorii devin co-autori nedrepti, care simt nevoia de a-și exprima opinia, atât în fața textului, cât și în fața celor care vor citi pe viitor cartea. De pildă, capitolul *Efectele probabile ale acțiunii selecției*

*naturale asupra descendențelor dintr-un strămoș comun prin divergența caracterelor și prin extincție*¹⁹⁴, pe lângă textul lui Darwin putem citi următorul comentariu: „Teorie stearpă, neclară, plutește în domeniul probabilităților”. În altă parte, ediția pe care am studiat-o este marcată de cuvinte aruncate ca pentru a se apăra de unii cititori: „neadevăr”, „vezi concluziile” etc. Alte comentarii, nu puține, fac referire la alți autori și îl critică sau completează textul autorului: „Substanța vie organizată în diferitele forme de viață (celulă, țesut, organ, organism) reacționează față de mediu (factori externi) la fel – așa se explică asemenea modificării ființelor...”¹⁹⁵. Observăm până aici, chiar și fără a mai continua analiza unui asemenea derapaj „științific”, că argumentele vin întotdeauna împotriva celui care scrie studiul. Nici un alt text științific, care să poată fi găsit în bibliotecile publice și din cele cercetate în diferite ocazii de autorul acestui demers, de filosofie, de antropologie sau de psihanaliză nu are considerații pozitive la adresa cercetătorilor. Instinctul de apărare al propriului univers, de cele mai multe ori redus la câteva coordonate fixe și veșnic delimitat cu «mine explozive», se manifestă de fiecare dată când în mâna cititorului cade, din varii motive și ca urmare a unei conjuncturi speciale, o carte în completă opoziție sau completare a ideilor deja înrădăcinate în cel mai intim strat al propriei ființe. Cei care apreciază noutatea adusă de text sau scriperea de geniu prin care autorul introduce un concept complet nou, argumentat și solid pentru timpurile în care a trăit, se rezumă de obicei la notițe decente, în fișe de lectură sau, cel mult, sublinieri pe textul care aparține unei biblioteci, din dorința de a-și întipări cât mai bine, studentește mai degrabă, informația respectivă.

Cititorul care trece prin transferul negativ, pe de altă parte, simte nevoia de a critica, de a distruge cât mai repede și prin orice mijloc discursul autorului fără să-și dea seama că făcând asta spune mai degrabă ceva despre el, decât despre teoria spre care țintește. În cazul lui Darwin, religia, și mai mult,

¹⁹⁴ Charles Darwin, *Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*, Tradusă din limba engleză Ion E. Fuhn, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1957, p. 117.

¹⁹⁵ Cum cititorii care au comentat sau contrazis ipotezele darwiniste nu s-au și semnat, poate și din pricina contravențiilor impuse de biblioteci pentru asemenea manifestări ostile cărților, ne rezumăm doar la ghilimele atunci când le cităm gândurile și concluziile pline de angoasă.

o formă de credință, reprezintă principalul motor al criticii și al nevoii de a anula principalele teze. Impulsul de a scrie pe marginea textului, în acolade, cu săgeți spre paragrafe și idei, pentru a fi sigur că se indică precis fragmentul criticat, ne arată în ce manieră apare procesul de identificare în text și cum anume poate influența proiecția capacitatea de receptare a omului. Mai rezervăm aici câteva rânduri pentru a preciza că, din punctul nostru de vedere, al lecturii și al identificării prin proiecție, diferențele dintre texte sunt nesemnificative. Opera literară provoacă același tip de reacție ca și opera științifică publicată, mai ales, după cum am și arătat, în cazul transferului de tip negativ.

Rămânem în domeniul transferului provocat de literatură și considerăm că se cuvine să arătăm și felul de funcționare sau de manifestare a transferului de tip pozitiv. După cum am precizat, de cele mai multe ori, aprecierile laudative ale ideilor se manifestă rezervat, iar noi nu putem emite nici o pretenție de a fi parcurs toate studiile din vreo bibliotecă publică. Cu toate astea, avem avantajul deosebit de-a fi moștenit o bibliotecă impresionantă, prin meritul unui bun, Neculai I. Bîrleanu (1902-1997), care a strâns și a citit, de-a lungul vieții și activității sale în învățământ, aproape zece mii (!) de cărți, dicționare și reviste științifice. Cum multe dintre cărțile care au făcut parte din bibliografia demersului de față sau a altor cercetări sunt parte din acea moștenire, parcursă și nu deținută doar cu titlul de laudă de profesorul Neculai I. Bîrleanu, am remarcat că sublinierile se axează de multe ori pe un subiect anume, care l-a interesat toată viața. Supraviețuitor al unui regim nedrept și al închisorilor politice ale anilor 50, într-una din cărțile sale, apare următorul fragment: „Cine a zis popor, a zis un animal nebun, plin de o mie de rătăcirii, de o mie de zăpăceli, fără gust, fără judecată, fără statornicie”¹⁹⁶. Comentariul de pe marginea paginii, mai degrabă neutru, arată o experiență intimă cu un regim nejustificat și aparent fără rațiune, și este următorul: „Așa e bine să faci astăzi în dictatură”¹⁹⁷. Prin sublinieri și notițe de felul acesta, stârnite de procese de identificare, care atrag ochiul și provoacă uneori adevărate travalii de citire, în sensul de a descifra scrisul tremurat, am căpătat acces într-un univers

¹⁹⁶ Francesco Guicciardini *apud*. George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 206.

¹⁹⁷ Neculai I. Bîrleanu, Tătăruși-Baia, 2 iulie 1965, în George Călinescu, *op. cit.*, p. 206.

personal și de cunoaștere în care nu aş fi avut cum intra în perioada copilăriei. Desigur, ar mai fi «de rostit» și multe alte cuvinte în plus pe acest subiect, dar ele ne-ar pune deja în situația de a fi pasibili de propriul transfer prin scriitură și, ca urmare, ne oprim.

Am amintit, până aici, că analistul se află în postura de a influența decisiv viața celui analizat prin plasarea sa în rolul de Supra Eu. Pacientul oferă o investiție temporară celui care coordonează dialogul terapeutic, dar care uneori se extinde pe durata întregii analize și mult după. Poate că, în această privință, analogia celor două scenarii pe care le-am propus este cea mai potrivită. De cele mai multe ori, tipul de cititor naiv, care caută doar senzații și trăiri prin intermediul operelor cu care interacționează, se raportează la text ca la o instanță superioară Sinelui propriu, care conduce și educă, dar devine ghid și substituit de părinte în același timp. Viziunea scriitorului, la rândul-i, devine lentilă pentru viață și o traducere pentru diferite scenarii pe care indivizii le încearcă.

În privința contratransferului lucrurile nu sunt atât de simple și asta pentru că, dacă nu toți psihanaliștii sau psihologii devin conștienți de influența pe care clienții o au asupra lor, în cazul literaturii lucrurile devin și mai complicate. Asta ar însemna că scriitorul, creatorul, se lasă influențat de ceea ce simte cititorul sau, în orice caz, de felul în care îl percepe pe cititor. O serie de precizări importante au adus asupra subiectului Mihail Bahtin și Umberto Eco. Primul, într-un articol care surprinde întocmai teza propusă de noi spre cercetare aici, fără să numească însă nici un termen din psihanaliză.

În *Dubla orientare a genului spre realitate*, Bahtin afirmă, după cum spuneam, fără să facă nici o referire la pulsivitatea vieții sau la Eros, că opera este orientată „spre ascultători și receptori”, dar, în același timp, rămâne și complet „orientată spre viață [...], prin conținutul ei tematic”¹⁹⁸. Pentru Bahtin, scriitorul și opera devin una și aceeași entitate, trimisă în întâmpinarea unei mase care este percepută cu toate caracteristicile ei, idealizată sau nu.

Scriitorul se raportează întotdeauna la cititor și se lasă influențat de el, de această dată, în mod voit, pentru că își

¹⁹⁸ Mihail M. Bahtin, *Dubla orientare a genului spre realitate*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005, p. 129.

dorește ca opera lui să fie receptată ca atare și valorificată prin toate elementele ei. Filosoful și criticul rus afirma că „opera presupune un anumit auditoriu care s-o recepteze sau s-o citească, un anumit mod de a reacționa al lor, o anumită relație între receptori și autor”¹⁹⁹.

Transferul și contratransferul reprezintă acțiunile care leagă invizibil cele două instanțe, oricum puse una în completarea celeilalte. Bahtin s-a raportat la „dubla orientare” a textului și din perspectivă istorică. A observat că oda sau lirica de rugăciune însoțesc serbări sau sărbători populare, manifestări umane în care ceea ce poate semăna cu opera de artă servește ca un adevărat catalizator al sentimentelor de apartenență la grup. Pentru Bahtin, nu există nici o îndoială, „opera pătrunde în viață și se interferează cu diferite aspecte ale realității care o înconjoară în procesul înfăptuirii ei reale ca interpretare, ascultare, lecturare...”²⁰⁰. Parcă pentru a arăta că psihologicul poate fi scos din ecuația relației de identificare cu opera de artă, Bahtin așază literatura, în conformitate cu o teorie deja discutată aici, într-o postură aproape pedagogică: „...îmbogățește vorbirea noastră interioară cu noi procedee de asumare și interpretare a realității”²⁰¹.

Bibliografia în privința *transferului* și a *contratransferului* este minimală în România, iar în ce privește partea aplicată în literatură a celor două acțiuni ne aflăm în ipostaza descălecătorilor. Contratransferul, conform celor mai avizate voci în domeniul psihanalitic la nivel internațional, reprezintă, în principal, o reacție la transferul pacientului²⁰². *Depart*e de noi intenția de a ne crede deschizători de drumuri în domeniul relației reale dintre scriitor și cititor. Cele două instanțe, după cum am încercat să arătăm, se află într-o relație reciprocă de influențare.

Am afirmat că, pe lângă Mihail Bahtin, și Umberto Eco a adus asupra subiectului o seamă de lămuriri utile, pe care le vom trece rapid în revistă, referindu-ne la un alt articol de teorie literară – *Cititorul model*. La fel ca și teoreticianul rus, Eco pare

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 132.

²⁰² Robert J. Marshall and Simone V. Marshall, *The transference-Countertransference Matrix. The emotional-cognitive dialogue in Psychotherapy, Psychoanalysis and Supervision*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 59.

să se ferească în mod voit de terminologia psihanalitică, în ciuda faptului că se află pe terenul unde Freud și discipolii săi au evidențiat toate mișcările și reflexele înconștientului. După cum contratransferul afectează analistul printr-o influență de care nu este conștient și care acționează asupra sa prin cel cu care dialoghează, pacientul, în relația scriitor-cititor, contratransferul se manifestă printr-o proiecție. Umberto Eco susține că orice scriitor se folosește de proiecție ca de o hologramă care îl ghidează în scriitura sa și, mai mult, care îi influențează alegerile artistice, altfel spus, însăși stilul: „pentru a-și organiza propria strategie textuală, un autor trebuie să se refere la o serie de competențe, [...] care conferă conținut exprimărilor pe care le folosește. [...] Așadar, va prevedea existența unui Cititor Model...”²⁰³. Tot Eco susține că „a prevedea”, nu „a proiecta”, imaginea unui Cititor Model reprezintă ceva mai mult de o simplă speranță că există – „înseamnă a orienta textul, astfel încât să-l construiască. Un text doar nu se bazează pe o competență, el contribuie la producerea ei”²⁰⁴.

Din nou întâlnim viziunea unei dinamici de tip pedagogic prin intermediul operei literare și obținem un argument în plus pentru existența unei influențe din exterior care schimbă ceva în demersul artistic creator. Scriitorul se gândește întotdeauna, chiar dacă bravează adesea, la cel care urmează să îi consume creația și se lasă influențat de o imagine pe care și-o construiește singur, aproape ca o fantasmă. Sau, mai bine, în cuvintele lui Umberto Eco: „a genera un text înseamnă a aplica o strategie din care fac parte presuposițiile mișcărilor celui alt...”²⁰⁵.

Cercetătorul italian duce raportul scriitor-cititor până la comparația relațiilor specifice strategiilor militare care se construiesc, ca în șah, doar în funcție de proiecția pe care o poate face strategul și care să se alimenteze din realitatea în care trăiește adversarul. Cu cât modelul este mai aproape de realitate, cu atât strategia, militară, în joc sau în demersul artistic, va fi încununată de mai mult succes. Ne referim, aici, și la unele competențe puțin ieșite din comun, dacă avem în vedere registrul general. Creatorul, totuși, face parte dintr-un scenariu particular, în care alteritatea este receptată în detalii și în

²⁰³ Umberto Eco, *Cititorul model*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, p. 208.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 209.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 208.

profundimi la care majoritatea nu are decât un acces limitat. Lumea și evenimentele războiului, să zicem, ar fi provocat altfel generații întregi de scriitori străluciți. Cervantes, Ernest Hemingway sau Golding sunt doar câțiva scriitori la care ne vom referi și a căror scriitură a fost influențată de experiența războiului în mod cert.

Un exemplu concret de funcționare a contratransferului credem că poate fi chiar la Dostoievski, după cum am arătat în *Urmele subconștientului dostoievskian*²⁰⁶. Am spus, în anul 2011, că unul dintre romanele scriitorului rus, *Dublul*, a fost asociat cu două contexte de care trebuie să ținem seama atunci când ne gândim la creația lui Dostoievski și la particularitățile inconștientului său creator: „a receptării critice și a speranțelor scriitorului în ce privește subiectul operei. Deloc întâmplător, critica vremii a primit opera lui Dostoievski cu mari rezerve [...] Intuiția scriitorului și sondarea în subconștientul personal și indirect în cel colectiv nu puteau provoca decât «rezistența» opiniei publice»²⁰⁷.

Dezamăgirea lui Dostoievski este singura măsură și poate cea mai validă a existenței unei acțiuni care și-a exercitat influența asupra operei sale. Răspunsurile negative și reacțiile în contradicție cu așteptările sale arată că scriitorul rus a avut atât așteptări în privința romanului, cât și o serie de proiecții de tipul Cititorului Model. Remarcăm prezența unor așteptări neîmpărtășite întotdeauna și cu care cele două instanțe se angajează, prin intermediul operei de artă, într-un dialog. Conform formulării lui Marshall & Marshall, care se refereau la relația terapeutică, succesul constă de multe ori și în folosirea unor dialoguri sau convorbiri libere în manifestarea emoțiilor – „emotional dialogues”²⁰⁸.

Nu trebuie să uităm că, de pildă, dacă prin transfer și mai ales prin cel pozitiv, psihanalistii au pretins că pot ajunge la starea dorită de normalitate cu pacienții lor, transferul și contratransferul este, totuși, valorizat negativ în dinamica psihoterapeutică. Despre caracterul distructiv al celor două acțiuni inconștiente a vorbit, într-un articol generos, și Brîndușa

²⁰⁶ Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconștientului dostoievskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Măști”, Nr. 9/ 2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 15-30.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Robert J. Marshall and Simone V. Marshall, *op. cit.*, p. 195.

Orășanu²⁰⁹. Influența trebuie să se oprească acolo unde se termină procesul de identificare și catharsisul, dacă ne raportăm la opera literară.

Elementele care interacționează, sub orice formă ar fi ele, conform ipotezei enunțate de Jung cu referire la alchimie, suferă modificări mai mari sau mai mici în funcție de natura interacțiunii și a naturii materialului constitutiv. Șansele ca modificările și influențele să apară cresc cu atât mai mult cu cât elementele sunt entități umane nu numai aflate în contact, ci și care manifestă, sub forma proiecțiilor conștiente sau inconștiente, așteptări din partea partenerului de dialog.

Cititorul își formează un set de credințe, de așteptări și de reflexe care își au rădăcina în experiența sa cu literatura, iar textul îi facilitează uneori, mai mult prin concursul lecturii voluntare, procese de identificare prin care acționează transferul, sub forma sa pozitivă sau negativă. Cititorul se află pentru o perioadă scurtă, de grație, sub conducerea scriitorului care îl ghidează pe cărări pline de arhetipuri specifice inconștientului colectiv.

Am încercat să arătăm că scriitorul este supus, în relația sa de la distanță și prin intermediul textului, împreună cu cititorul, aceluiași tip de acțiune, numit în limbaj psihanalitic *contratransfer*. Prezența celor două instanțe ale comunicării prin artă reprezintă în mod automat nașterea unor așteptări și a unor proiecții care, la rândul lor, modifică comportamentul la nivel mental și modalitatea în care indivizii se raportează la alteritate. Celălalt a reprezentat, dintotdeauna, marea miză și adevăratul test al umanității.

²⁰⁹ Brîndușa Orășanu, *Memories and triangulation in psychoanalytical work*, I, II, în „Revista de psihologie”, Nr. 3, București, iulie-septembrie 2011, p. 227-236.

4. Miguel de Cervantes și „primul roman modern” – *Don Quijote de la Mancha*

A vorbi despre cel mai cunoscut text al lui Cervantes înseamnă aproape a vorbi despre o epopee a Antichității. Și, într-un anumit sens, *Don Quijote* are toate datele unei epopei care surprinde, prin intermediul unor simboluri sau al unor caractere umane deosebite, însăși esența umană, chiar și dincolo de factorul temporal. Nu suntem primii care susținem că alături de Faust, de Don Juan și de Robinson Crusoe, don Quijote reprezintă un arhetip uman esențial²¹⁰, surprins într-o creație literară monumentală.

Contemporan cu William Shakespeare, Miguel de Cervantes Saavedra a rămas în literatura universală, în primul rând, grație unui text pe care mulți cercetători l-au asemănat cu *Iliada*. Asemănarea cu epopeea antică se bazează pe o serie de elemente comune pe care cei doi eroi, Ulise și don Quijote, par să le împărtășească. Romanul *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*²¹¹, apărut în două volume la diferență de zece ani, primul în 1605 și al doilea în 1615, a devenit aproape imediat obiectul unui interes deosebit acordat de toate categoriile de cititori. Și mai fascinant este că, până astăzi, *Don Quijote de la Mancha* reușește să surprindă cititorii și demonstrează o prospețime inexplicabilă chiar și după mai bine de patru sute de ani de la momentul creației sale. În sine, un asemenea amănunt ar trebui să ne intereseze pentru că nu o dată am amintit despre alienarea în masă a tinerilor cititori, abuzați cu texte care vorbesc despre realități imposibil de conceput sau de actualizat, texte în care nu se mai pot identifica sau proiecta. În comparație cu

²¹⁰ Andreea Olaru Cervatiuc, *Don Quijote – punte între mituri. Mituri antice și medievale în Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, București, Editura Floare Albastră, 2006

²¹¹ Miguel de Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

textul lui Cervantes și, mai ales, cu arhetipurile pe care le propune, majoritatea textelor din categoria impusă de ani de zile în școlile românești par încercări sau schițe.

Despre Cervantes s-a scris enorm, ca și despre toată opera sa, dar cele mai importante repere ale vieții sale pot fi caracterizate printr-un singur cuvânt: *suferință*. La vârsta de douăzeci și doi de ani se înrolează ca soldat și este rănit în timpul unei bătălii, din anul 1571, la piept și la mâna stângă. Unul dintre istoricii literari, Juan Chabás, trece în revistă câteva dintre episoadele vieții tânărului Cervantes, pe care le descrie în general ca pline „de amărăciune sfâșietor patetică”²¹². Recuperat după rănilor suferite, se întoarce plin de speranțe, dar și de recomandări, pentru a fi numit în gradul de căpitan, dar hazardul face ca galera care îl duce spre Spania să fie atacată de pirații turci. Istoricul Juan Chabás menționează cum „Cervantes și fratele lui sunt făcuți prizonieri și duși în Algeria ca sclavi...”²¹³, de unde încearcă de câteva ori să evadeze, sfârșind prin a fi deconspirați și aruncați în temniță. Întors în cele din urmă acasă, după intervenția familiei sale, se angajează într-o slujbă de comisar pentru aprovizionarea flotei regale.

Când psihanaliza a susținut că unii oameni sunt urmăriți de un „destin” nefast prin care toate relațiile se termină în același fel, în încercarea de a teoretiza pulsiunea morții și principiul repetiției, nu a invocat și viața plină de ghinioane pe care Cervantes a avut-o. Nici în poziția de comisar nu a avut noroc, pentru că nu îndeplinește o serie de formalități necesare în achiziționarea proviziilor, motiv pentru care este dat afară și trimis în judecată.

Istoricul literar Chabás amintește că „în același timp însă, fiind foarte inexpert și neîndemânatic în comerț, a fost înșelat de agenții săi și s-a văzut nevoit să se îndatoreze [...], pentru a nu fi acuzat de nereguli bănești”²¹⁴. Face cu greu rost de suma de bani, deloc de neglijat, trebuind să suporte o viață plină de privațiuni, ceea ce nu pare să fie de ajuns, pentru că „nenorocul îl urmărește neconținut”²¹⁵. Bancherul de la care reușește să

²¹² Juan Chabás, *Istoria literaturii spaniole*, Traducere, studiu introductiv, note și *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, București, Editura Univers, 1971, p. 218.

²¹³ *Ibidem*, p. 219.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 219-220.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 220.

împrumute banii intră în faliment, iar Cervantes este din nou închis, de unde iese și iarăși intră pentru că nu reușește să-și mai achite datoriile. Când apele par a se mai liniști, „într-o noapte un cavaler e ucis în fața porții sale și scriitorul este din nou azvârlit la închisoare”²¹⁶. Chiar dacă autorul *Istoriei literaturii spaniole* nu pare să folosească niciodată termenii psihologiei sau cei ai psihanalizei observă că Cervantes este urmărit de evenimente și acțiuni nefericite, toate din aceeași categorie și cu același final. Chiar dacă recunoaște nepriceperea lui în funcțiile și relațiile pe care încearcă să le susțină, Juan Chabás observă ghinioanele care par să contureze tabloul unui individ cunoscut de lume pentru problemele sale cu legea, dar nu subliniază și că, de cele mai multe ori, autorul primului roman modern *a intrat singur în situațiile care i-au adus atâta nefericire și durere*. Iar această pulsione, pentru că vorbim tocmai despre un tipar comportamental inconștient, revine la viață cu intensitate crescută în *Don Quijote de la Mancha*. Nu există nici o îndoială în privința unui masochism specific lui don Quijote, arhetip al curajului care nu se gândește niciodată la pericol sau la durere.

Fără să anticipăm concluziile, remarcăm că don Quijote reușește totuși acolo unde principalul protagonist al *Noului Testament*, Iisus Hristos, pare să eșueze și, invers, Mântuitorul duce până la capăt cu anduranță un destin tragic, pe când Cavalerul Tristei Figuri se stinge într-o luciditate care ne lasă mai degrabă un amar gust de fals. Momentul în care Hristos își dovedește natura umană și se îndoiește de capacitatea sa de a purta povara vinii întregii omeniri, prin moarte, în grădina Ghetsimani, pare să lipsească la modul absolut din structura cavalerului lui Cervantes, care dovedește o voință de nestrămutat în povara tagmei pe care vrea să o resusciteze într-o lume care nu mai are nevoie de salvare.

Ca urmare, ne raportăm la cel mai cunoscut text al lui Cervantes prin intermediul principalelor mituri și arhetipuri ale omenirii, fără pretenția de a fi și primii care fac asta. La noi, Andreea Olaru Cervatiuc a susținut ipoteza conform căreia scriitorul a filtrat opera sa prin sita romanului de tip cavaleresc, dar a și „răsturnat o mulțime de mituri antice precum mitul lui

²¹⁶ *Ibidem*.

Ulise, al lui Orfeu, al lui Hercule, al Labirintului..."²¹⁷, devenind astfel „un roman hibrid”²¹⁸.

Pe scurt, Alonso Quijano sau Quesada, hidalgo din zona La Mancha, în urma repetatelor lecturi ale povestirilor cavalerești, „călărește prin spațiul propriei sale fantezii care se transformă pentru el în viață adevărată”²¹⁹ și începe să creadă cu tărie că este un cavaler al cărui singur scop este să salveze sau să protejeze pe cei slabi, în numele tagmei cavalerilor și a celei care îi guvernează sufletul, domnița Dulcinea, reprezentând, de asemenea, rodul imaginației sale. Sau, mai degrabă, rod al proceselor de fantasmare care trebuie să fi avut loc în urma lecturilor cu care și-a ocupat timpul Alonso Quijano.

Nu se vorbește în roman despre cum anume cărțile de aventuri cavalerești au influențat ceea ce poate fi lesne numit derapaj la don Quijote, dar, după aspectele discutate în capitolele anterioare, ne putem face o imagine destul de clară asupra felului particular în care bărbatul, învins de atât de multe eșecuri, a receptat textele. Proiecția și identificarea trebuie să fi fost acțiuni de nestăpânit în momentul lecturii, iar amănuntul că don Quijote e trecut de mult de prima tinerețe nu face altceva decât să întărească ipoteza că avem de-a face cu un bărbat, necăsătorit, care, prin intermediul literaturii, găsește un scop potrivit propriei sale vieți în care singurătatea (și ea parțială, pentru că și-o împarte cu imagoul de apostol, Sancho Panza) poate fi compensată și chiar justificată rațional. Cu argumente de ordin psihologic, își construiește discursul și Andreea Olaru Cervatiuc care vede în călătoria cavalerului „valoare curativă și purificatoare, deoarece don Quijote nu se poate elibera de toate acele obsesii decât trăindu-le...”²²⁰.

Din punctul de vedere formulat de cercetătoarea amintită, reiese că toate aventurile prin care trece Cavalerul Tristei Figuri reprezintă elemente de ordin cumulativ, așteptând doar atingerea unui climax care să declanșeze întoarcerea la realitatea obiectivă și împărtășită de către ceilalți. Astfel, despre sănătate sau chiar sminteală se poate discuta practic la nesfârșit

²¹⁷ Andreea Olaru Cervatiuc, *Don Quijote – punte între mituri. Mituri antice și medievale în Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, București, Editura Floare Albastră, 2006, p. 14.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

²¹⁹ Juan Chabás, *op. cit.*, p. 222.

²²⁰ Andreea Olaru Cervatiuc, *op. cit.*, p. 22.

și concluziona, în cele din urmă, că ceea ce a fost considerat a fi nebunie pe vremea lui Cervantes, astăzi ar putea fi semn de noblețe sau de nonconformism, după cum și starea considerată sănătoasă variază în funcție de mulți factori în timp. Pe de altă parte, am afirma, mai degrabă, că trăind tocmai toate aventurile pe care în prealabil le-a citit și la care a fantasmă sau a visat cu ochii deschiși, don Quijote și-a întărit castelul de nisip imaginar cu ziduri puternice și de nepenetrat. Astfel, nu vedem în aventurile sale apropierea unui catharsis pentru că prin acestea don Quijote pare să creadă din ce în ce mai mult în misiunea sa, iar misterioasele boli de care este cuprins de câte ori este forțat să rămână acasă, arată destul de clar că pulsionea de a călători, de a umbla în căutarea aventurilor reprezintă nu numai noua sa normalitate, ci și garanția pentru viață. Abandonul armelor înseamnă moartea sa, altfel spus, numai continuarea misiunii care îi aduce dureri în cele mai amuzante feluri, înseamnă pentru el viața.

Că *Don Quijote* nu se referă doar la un nebun care caută cu orice preț aventura o susține și Ioana Mustață când afirmă că „Dante și Cervantes nu înseamnă două lumi ireale, ci două posibile fețe ale realității ascunse experienței comune”²²¹. Altfel spus, pentru a-l înțelege mai bine pe Cervantes, considerăm că este util să facem pe scurt și o comparație cu Shakespeare, mai exact cu o lucrare mai puțin cunoscută, *Timon din Atena*, despre care am mai discutat și cu o altă ocazie²²².

„Pictura omului e-un om aievea.

De când necinștea s-a-ncuibat în om,

El nu e decât față; dar tabloul

Ce pare – este”²²³.

Prin intermediul cuvintelor lui Shakespeare putem vedea mai clar scopul pe care don Quijote pare să și-l impună. După cum am afirmat deja, viața devine o ecuație în care alegerea

²²¹ Ioana Mustață, *În preajma lui Don Quijote*, București, Editura Roza Vînturilor, 1991, p. 3.

²²² Vezi Călin-Horia Bârleanu, *Shakespeare și Cervantes între imaginar, real și un arhetip – Imago Christi*, în *Meridian critic, The discours of clothing* (II), Annals Ștefan cel Mare University of Suceava, Philology Series, No. 2/ 2016 (volume 27), Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2016, p. 93-98.

²²³ William Shakespeare, *Regele Lear; Timon din Atena; Cymbeline*, traducere de Mihnea Gheorghiu, Leon D. Levițchi, Dan Duțescu, București, Editura Adevărul Holding, 2009, p. 337.

face diferența între oameni, iar cel care are să devină cavaler „alege dintre lumile posibile, pe cea mai curajoasă și mai sinceră în raport cu dorințele inconștientului său. Cavalerul devine, astfel, un arhetip uman tocmai prin capacitatea sa de a-și asuma conștient o viață pe care, de fapt, cu toții o trăiesc prin reverii diurne ori prin vise în care devin eroi sau urmăresc să cucerească acceptarea și dragostea, săvârșind fapte ieșite din comun”²²⁴.

Ioana Mustață încearcă să-l poziționeze pe Cervantes și, implicit, opera sa într-un cadru social armonios din care nu pot fi uitate descoperirile noilor teritorii. Astfel, susține că „în Spania lui Don Quijote mai răzbate cu ultimele forțe fervoarea căutărilor, a cercetărilor nelimitate pentru stabilirea noului raport dintre om și natură, frenezia reconsiderării demnității umane prin care omul este așezat în centrul universului ca valoare supremă”.²²⁵ Este, fără îndoială, o încercare laudabilă de a stabili existența unor coordonate mentale colective care au favorizat sau au determinat apariția Cavalerului Tristei Figuri. Doar o sută de ani par să fi stat între publicarea romanului și marile teritorii descoperite de Cristobal Colon. Călătorul sau descoperitorul este în opinia cercetătoarei un individ care se ridică peste propria condiție, conștient de sine și de misiunea sa de „regăsire a dimensiunilor umane demiurgice”.²²⁶ Propunere care aduce cel puțin un element important atunci când vorbim despre înțelegerea tipologiei propuse de Cervantes în cel mai cunoscut roman al său, dar care nu pare să aibă nimic în comun cu realitatea faptelor istorice. Așa cum a arătat foarte clar Tzvetan Todorov²²⁷ și așa cum am încercat să demonstrăm și noi²²⁸, „descoperitorii”, despre care vorbește Ioana Mustață, au fost mai degrabă declanșatorii celui mai mare genocid din istoria omenirii, iar călătorii care își riscau viața pentru a atinge noile teritorii o făceau doar pentru a fura, a viola și a profana la adăpostul religiei și al pretențiilor lor civilizatoare. Și mai concret, înainte de a fi descoperiți de „aventurierii” spanioli, Mexicul ar fi avut aproximativ 25 de milioane de băștinași, „iar în anul 1600 nu mai

²²⁴ Călin-Horia Bârleanu, *art. cit.*, p. 97.

²²⁵ Ioana Mustață, *op. cit.*, p. 9.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Institutul European, 1994.

²²⁸ Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015, p. 72-85.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

avea nici măcar un milion”²²⁹. Conchistadorii, cu scuturi, cu arme forjate și cu cai au făcut demonstrații de putere și de curaj cu niște oameni pașnici, care i-au primit ca pe niște zei. Suntem gata să credem și să susținem că *Don Quijote de la Mancha* nu are nimic în comun cu spiritul brutal și monstruos (în sensul cel mai uman al cuvântului) al navigatorilor (reprezentanți ai călătorilor pe mare) și devine, în interpretarea subiectivă și sinceră a scriitorului, oglinda celor descoperiți doar parțial și la cel mai superficial nivel de înțelegere umană. Don Quijote pare să devină încercarea unei întregi civilizații de a compensa o greșeală și un genocid care are să rămână în istoria Spaniei ca o pată rușinoasă a eșecului întâlnirii cu celălalt, a întâlnirii cu diferența.

Dincolo de cele două pulsuni, de viață și de moarte, ambele prezente în opera lui Cervantes, ca parte din tabloul comportamental al lui don Quijote, ne vom referi și la alte aspecte care devin conexe Erosului sau lui Thanatos. Nu puține sunt fragmentele în care scriitorul discută rolul literaturii în viața oamenilor sau în care eroul este descris în moduri cât se poate de diferite: pare să fie o copie fidelă a eroului salvator, ca arhetip *imago christi*, sau este infantilizat dincolo de ridicol pentru neputințe diverse. Pe lângă *imago christi* am remarcat prezența unui alt arhetip care se află în relație cu Erosul, deci cu viața – *imagoul matern*, care, după cum vom arăta, capătă forme extrem de variate și diferite.

4.1. Scriitura ca imaginar și viață

Prima pagină, a primului volum din roman, atrage atenția cititorilor prin faptul că satul de care scriitorul pare să nu-și aducă aminte („Într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu țin să-mi aduc aminte”²³⁰) se referă tocmai la o amintire pe care, în mod deliberat, scriitorul o evită: satul în care și-a ispășit o pedeapsă cu închisoarea, din cele multe, și, mai important, „unde Cervantes a conceput, în temniță, povestea lui don Quijote”²³¹. Un asemenea detaliu pune textul lui Cervantes pe un alt nivel de creație și de sublimare, dobândind un rol clar de a compensa. Nu ne referim doar la faptul că protagonistul devine o

²²⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 125-126.

²³⁰ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha, Partea întâi*, p. 71.

²³¹ Ion Frunzetii, *Note în Don Quijote de la Mancha*, p. 71.

reflectare a celor mai fierbinți dorințe ale celui înțemnițat, ci și la forma realității pe care orice proces de fantasmare o aduce. Una compensatorie în care cel privat de libertate se simte mai liber ca oricând să hotărască, să încalce prejudecăți și norme nescrise care presetează atât deciziile, cât și comportamentele indivizilor. După cum am arătat, a fantasma pe o anumită temă presupune proiecții și procese de identificare, prin care scriitorul trebuie să fi trecut când a dat naștere ideii de cavaler rătăcitor, liber de orice lanț social care stereotipează și oferă roluri și măști adesea în mod abuziv.

Fără să se afunde în introduceri prea lungi, Cervantes descrie în câteva cuvinte ce s-a întâmplat cu eroul poveștii sale: „...se dedase la cititul romanelor cavalești cu atâta foc și cu atâta plăcere, că-și uită aproape cu totul de vânatoare și chiar de gospodărirea avutului său”²³² și vinde chiar aproape tot ce are doar pentru a-și putea cumpăra acest combustibil pentru fantasmare – romanele. Nu este de trecut cu vederea nici felul în care eroul hidalgo se abandonează unui viciu în care găsește stimuli și senzații atât de provocatoare. Uitarea sarcinilor care sunt specifice statutului său social ne amintește de o altă „uitare” și îndepărtare de sine: a lui Bertoldo, personaj din tragedia lui Luigi Pirandello, *Henric IV*²³³. Fiind scrisă în anul 1921 avem motive întemeiate să considerăm că scriitorul italian a luat ca model textul lui Cervantes atunci când a construit nebunia lui Bertoldo, unul dintre actorii care pregătesc punerea în scenă a vieții împăratului german. Pentru pregătirea rolului, Bertoldo acționează în mod specific actorilor, în direcția greșită însă, citind despre un alt rege cu același nume: „În cele două săptămâni pe care mi le-ați lăsat să învăț, numai eu știu câte cărți am răsfoit!”²³⁴. În urma unui accident petrecut în timpul repetițiilor, Bertoldo, al cărui nume, deloc întâmplător, poartă și o semnificație încifrată după cum ne asigură traducătorul, „în folklorul italian, Bertoldo ar corespunde cu Păcală al nostru”²³⁵, tânărul care a studiat intens, dar un alt personaj, se lovește la cap și începe să creadă că este cu adevărat împăratul pe care

²³² Cervantes, *op. cit.*, p. 72.

²³³ Luigi Pirandello, *Henric IV, Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale Principele Carol, 1926.

²³⁴ *Ibidem*, p. 14.

²³⁵ Alexandru Marcu, în *Ibidem*, p. 15.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

Încearcă să-l joace²³⁶. Prietenii săi în dialogul cu doctorul care îl consultă nu fac decât să întărească ipoteza și similitudinile cu opera lui Cervantes. În acest sens redăm un fragment care ni se pare extrem de relevant:

„MATILDA. Eu cred că i-a influențat și obsesia acelei serbări costumate, doctore, obsesia care-l stăpânise neconținut timp de-o lună și mai bine [...]

BELCREDI. Câte cărți a citit, Doamne, ca să se prepare! Până în cele mai mici amănunte... toate mărunțișurile...

DOCTORUL. Se prea poate! Ceea ce era doar o obsesie momentană, se fixă prin cădere și prin lovitura din ceafă, care produsese deranjarea cerebrală”²³⁷.

Cert este că, în cazul lui don Quijote, nu se poate identifica un singur eveniment declanșator al „alegerii” de a fi ceea ce citește. În schimb, ne este prezentată constanța cu care hidalgoul se adâncește în lectura romanelor și felul în care acestea îi devin surogat de viață până când, în cele din urmă, o înlocuiesc complet: „...se cufundă hidalgul nostru în așa hal în citanie, că-și trecea nopțile toate citind, din murgul serii și până-n revărsatul zorilor, și toate zilele, de cum se lumina și până ce se-ntuneca; și așa, din prea mult citit și din prea puțin dormit, i se uscară creierii, încât își pierdu mințile”²³⁸. Don Quijote își înlocuiește propria-i viață cu poveștile și aventurile pe care le-a citit. Efectul pe care o carte sau un film bun îl au de fiecare dată asupra noastră, prin senzația și implicarea în subiect, chiar și după ce rulează genericul de final sau închidem romanul, se manifestă la o intensitate diferită în cazul eroului ales de Cervantes. Identificarea și purificarea necesară actului artistic sunt trecute de Alonso Quesada printr-o lentilă de percepție hipersensibilă, astfel încât nu se mai poate despărți de universul în care bărbații devin salvatori și pot înfrunta orice pericol. Tranziția lui Quesada spre Quijote este o alegere care nu poate fi înțeleasă fără o bază psihologică și fără a conștientiza că

²³⁶ În timp ce don Quijote se trezește la realitatea obiectivă, împărțită de toți ceilalți pe finalul celui de-al doilea roman, aflat pe patul de moarte, Bertoldo își revine din iluzia și credința că este cu adevărat Henric, dar, amănunt important, alege să joace mai departe nebunia și rolul său. Dacă Bertoldo amintește de un corespondent italian al lui Păcală, nu ne putem abține să transpunem asupra lui don Quijote imaginea și arhetipul *tricksterului*.

²³⁷ Luigi Piradello, *Henric IV*, p. 39.

²³⁸ Cervantes, *op. cit.*, p. 75.

arhetipul salvatorului se manifestă, la fel ca arhetipul matern, în cele mai variate și surprinzătoare forme. Tipul salvatorului, în general, își dedică viața binelui celorlalți la modul necondiționat, dar în cazul de față, don Quijote reprezintă o apariție care ar dori să salveze, în sensul de a da sens vieții, chiar pe cel care-l inventează.

Complexitatea psihică a celui care se naște, don Quijote, nu este însă egalată de cea a cititorului de romane cavalierești. Quesada pare să se integreze într-o tipologie superficială de receptor, caracterizat de naivitate în perceperea textului, pe care o face oricum cu un anumit sentiment de frustrare. „Pactul ficțional” invocat de Eco pare să nu fi fost semnat de Alonso Quesada care crede în lumea romanelor ca într-un univers adevărat din toate punctele de vedere, după cum unii cititori ai lui Umberto Eco i-au cerut socoteală scriitorului italian după ce au răscolit arhivele perioadei descrise în operele sale. Cititorul naiv caută sau proiectează în text o viață pe care nu o are, iar în momentul în care o găsește, așteptarea, frustrarea și nevoia de a compensa îl fac să supraliciteze ficțiunea, asumându-și-o. Așadar, vom apela la roman pentru un fragment grăitor în acest sens: „«Înălțul cerului care-ți înalță, în chip dumnezeiesc, dumnezeiescul chip, cu stele, te face să fi binemeritat meritul pe care înălțimea-ta îl merită». Cu cimilituri ca acestea își storcea bietul cavaler creierii [...], ca să le dea de rost și să le smulgă din măruntaie tâlcul [...] și nu o dată îi veni cheful să pună mâna pe pană și să-i dea el un sfârșit în lege...”²³⁹. Textul devine viață pentru cel care citește, iar impulsul de a scrie, la rândul-i, de a depăși condiția celui care consumă sau trăiește, reprezintă, în opinia noastră, elementul declanșator care ar fi putut să-l pună pe cititorul Alonso Quesada în siguranță față de orice derapaj comportamental.

A scrie, spre deosebire de actul lecturii, înseamnă aici a acționa, a da viață, deci a conduce toate energiile psihice spre creația care permite defularea unei supape aflate adesea sub presiuni prea mari. Scriitorii de romane cavalierești trăiesc în lumea aventuroasă a personajelor inventate pe toată durata scrierii pentru ca la final să resimtă travaliul creator ca pe o eliberare, pe când, în cazul cititorilor, lucrurile stau complet invers. Trăiesc în lumea propusă de scriitor, iar propriile

²³⁹ *Ibidem*, p. 73-74.

complexe psihice îi îndeamnă sau le susțin iluzia că realitatea textului este una care poate înlocui și, mai mult, poate fi chiar îmbunătățită. Alonso Quesada nu se apucă de scris, ci alege cititul în continuare, dintr-un motiv oarecum misterios și supus interpretărilor: „... s-ar fi descurcat cum nu se poate mai bine, dacă alte gânduri, mai însemnate și mai statornice, nu l-ar fi sustras de la aceasta”²⁴⁰.

Opera scrisă solicită un alt fel de travaliu creator, față de opera citită, după cum arată și psihanalistul Didier Anzieu: „cititorul care începe să fie muncit de o operă intră cu aceasta într-un fel de legătură. Chiar și în întreruperile lui de lectură, pregătindu-se s-o reia, el se abandonează reveriei, fantezia lui trează e stimulată, el inserează fragmente din aceasta între pasajele cărții, iar lectura sa este un amestec, un hibrid, grefarea propriei lui activități de fantasmare pe produsele activității de fantasmare a autorului”²⁴¹. În acest context, am putea revedea propunerea psihanalistului francez și ca suport pentru cele două acțiuni care devin specifice întâlnirii cititorului cu textul și autorul: *transferul* și *contratransferul*. Există, prin urmare, o formă de travaliu în cazul ambelor instanțe, atât la capătul celui care creează opera, cât și la cel unde ea este receptată și integrată într-un sistem ideologic personal cu „ustensile” de lectură personale, specifice fiecărui individ în parte.

Am afirmat până aici, la modul general și fără a ne referi la text, că invaliditatea de care a suferit Cervantes la mâna stângă și-a găsit formulă compensatorie prin intermediul vieții personajului don Quijote care nu doar că nu suferă de nici un fel de handicap de pe urma multelor dureri și bătăi pe care trebuie să le îndure, dar se folosește și de o „prelungire” a mâinii sub forma unei lănci. Brațul devine, în roman, un adevărat simbol pe care nu îl putem trece cu vederea, chiar dacă amănuntul poate scăpa foarte ușor chiar și ochiului antrenat. De pildă, „sărmanul de el, se și vedea răsplătit, pentru brațul său viteaz...”²⁴² sau, cavalerul umbla cu un scut fără nici o deviză în așteptarea zilei „când și-ar fi câștigat-o prin vrednicia brațului”²⁴³.

Cu toate că protagonistul aventurilor descrise de

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 74.

²⁴¹ Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator*, Traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, 2004, p. 55.

²⁴² Cervantes, *op. cit.*, p. 76.

²⁴³ *Ibidem*, p. 80.

Cervantes nu pare să fi reușit să scrie nimic din câte ar fi putut și chiar și-ar fi dorit, pentru a da cu totul alte direcții romanelor citite, potrivit principiului plăcerii și al cititorului naiv care caută ceva palpabil, concret și imediat în text, eroul se arată ca un strălucit interpret în viziunea căruia destinul unui cavaler trebuie să se încadreze într-un tipar foarte clar. Astfel, Don Quijote devine ceva ce oricare scriitor ar trebui să fie înainte de a scrie primul său cuvânt – un povestitor.

Cu rădăcini adânc înfipite în romanele de aventuri pe care le-a citit acesta devine, la rândul-i, prin fiecare fantasmă care pare să prindă contur și viață în ochii săi, un creator similar oricărui scriitor. Capitolul XXI, *Care vorbește de aventura năzdrăvană și de bogatul câștig al coifului lui Mambrino, dimpreună cu altele, întâmplare neînfrântului nostru cavaler*, surprinde perfect felul în care don Quijote se metamorfozează treptat și sigur într-un creator, avându-l pe Sancho Panza, scutierul său aproape la fel de cunoscut în literatura universală, în rolul cititorului. Între cei doi se stabilește o relație de clasic *transfer* și *contratransfer* despre care vom discuta pe măsură ce înaintăm în analiza textului lui Cervantes. Așadar, don Quijote este cât se poate de implicat în relația cu propriul scutier, de unde și nevoia de a-l convinge că universul său este unul palpabil și care presupune, undeva spre finalul carierei, pentru amândoi, cele mai generoase oferte din partea nobililor. Nu vom reda pagini întregi în care cavalerul devine scriitor pentru scutierul său²⁴⁴, dar vom alege fragmentul în care don Quijote înțelege exact ce anume caută Sancho Panza și îi oferă întocmai precum scriitorul care a identificat tipologia cititorilor săi. Astfel, după ce concepe o istorie a unui cavaler care servește ca exemplu pentru propriul caz, îl pune în situații ipotetice specifice romanelor cavaleriești, dar creează și o poveste de iubire curată și neprihănită în bună armonie cu tipologiile iubirii identificate de psihanaliza lui Sigmund Freud. E mai mult decât cunoscut scenariul fantasmatic în care bărbații, uneori, se abandonează în rolul de salvatori ai unei femei cu o situație materială bună. Contextul este atât de potrivit, încât ei devin stăpânii noii averi, dar, dincolo de psihanaliză, se cuvine să ne raportăm doar la roman: „Moare tatăl, infanta moștenește tronul, și, nici una, nici două, cavalerul devine rege. Acuma vine clipa răsplătirii

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 269-275.

scutierului său...²⁴⁵. Reacția pe care o stârnește scutierului este însăși manifestarea tipului de cititor naiv care compensează prin intermediul literaturii și devine supus posibilității transferului: „ – Asta-i! strigă Sancho. Asta cer și eu, ce să mai umblăm cu șoalda! La asta ținesc, fiindcă toate, până într-o iotă, au să ți se întâmple măriei-tale...²⁴⁶.

Trebuie să alăturăm creației cavalerului și o altă sugestie a textului, din același capitol. *Romanul familial* sau al *nevroticilor*, despre care am discutat pe larg într-un alt capitol, își găsește un material extrem de bogat în opera lui Cervantes. Marthe Robert este cea care susține destul de clar ipoteza când afirmă că „Cervantes leagă «romanul familial» al bătrânului său copil incurabil de genul literar cel mai potrivit să-i susțină cauza ambițioasă²⁴⁷. O sugestie facilă în privința registrului infantil în care pare să trăiască don Quijote, dar și una prețioasă atunci când observă că scriitorul nu face decât să se manifeste prin intermediul textului, ca bărbat aflat într-o situație limită în care procesul de fantasmare devine reflex și supapă pentru psihicul surprins în mijlocul conflictului. Dar, Robert se referă și la tema eroului salvator, tot cu rădăcini în activitatea psihică inconștientă a creatorului, „pe care copilul normal și adultul nevrotizat le asociază efectiv în reveriile treze²⁴⁸.

Cercetătoarea de origine franceză susține, într-un mod imbatibil, tipologia de manifestare artistică a romanului de familie în care scriitorul, asemeni copilului, imaginează pentru el origini diferite, superioare celor pe care le are și scenarii în care devine salvator. Identifică, pe linia clasică a psihanalizei, un fragment mai mult decât grăitor în *Jurnalul* lui Franz Kafka, unde este descrisă o reverie pe care scriitorul ceh o avea în adolescență: „el se vedea oprind niște cai speriați și salvând o fată frumoasă, care în mod firesc îi dăruiește mâna; fie un domn important, care-i dovedește recunoștința, copleșindu-l cu binefaceri (eventual luându-l de ginere)²⁴⁹.

Dacă Marthe Robert nu se referă punctual la textul romanului lui Cervantes, noi considerăm că, prin citarea fragmentelor care surprind tocmai manifestarea romanului

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 272.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 192.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

nevroticilor, întărim o ipoteză niciodată îndeajuns argumentată și servim în același timp un scop pedagogic. Prin urmare, în continuarea fragmentului în care își imaginează și îi împărtășește lui Sancho Panza posibilitatea de a câștiga titluri și domenii întinse, cavalerul cade pradă reveriilor firești structurii sale psihologice (ca oglindă a creatorului): „mai e un lucru care-mi lipsește, [...] căci regele n-are să vrea să-mi dea pe fiică-sa de nevastă [...] din pricina acestei lipse a osului domnesc. [...] e drept că sunt hidalgo, boier de viță veche și vestită, cu moșie și acareturi...”²⁵⁰. Cavalerul se lasă purtat în reverie, iar puținele urme ale rațiunii care i-ar putea aminti de realitatea obiectivă sunt rapid suprimate prin înțelegerea procesului de fantasmare. În linie cu toate tezele psihanalizei, despre care am discutat în prima parte a demersului nostru, don Quijote își rescrie istoria, iar cititorii nu trebuie să uite detaliile importante oferite de Cervantes încă din deschiderea romanului: Alonso Quesada și-a vândut aproape tot pentru a-și cumpăra literatură. Orice discurs al eroului capătă valențele scrierii și par să se îndrepte spre forma de reminiscență simbolică a realității: scutierul Sancho Panza. A-l convinge pe el pare să devină pentru cavaler mai mult decât o confirmare a universului de credință pe care și l-a construit. Procesul argumentativ îndreptat spre propriul scutier satisface din plin cerințele teoretice ale romanului de familie: „...sunt două feluri de obârșii pe lume: unii își trag obârșia din domnitori și monarhi, [...] alții au început ca niște oameni de jos și au mers urcând [...] și cum eu aș putea fi dintre cei dintâi de îndată ce-ar ieși la iveală că am o obârșie înaltă și glorioasă, cu asta va trebui să se mulțumească regele, socru-meu...”²⁵¹.

Produsul imaginar care poartă semnătura lui don Quijote devine, pentru scutierul său, un univers care pare să-l atragă din ce în ce mai mult asemeni unui miraj. Nu ne-am hazarda să-l considerăm pe Sancho Panza un individ simplu, de tipul *tabula rasa*, al cărui scop este doar de a oferi o formă de răspuns „nebuniei” stăpânului său. Dimpotrivă, scutierul simplu devine simbol al mulțimii care poartă cu sine întreaga înțelepciune a colectivității adunată în nenumărate vorbe de duh.

Cert este că majoritatea cercetătorilor lui Cervantes au văzut în roman o relație cu dublu sens, de influențare, între cei

²⁵⁰ Cervantes, *op. cit.*, p. 273.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 273-274.

doi eroi. Rolul de scriitor i se potrivește atât de bine cavalerului încât cititorul său cel mai fidel pare să se agațe fără să-și dea seama de fragmente ale realității pentru a se adânci doar și mai tare în reverii incompatibile cu orice realitate obiectivă și împărtășită social.

După cum am afirmat deja, în capitolul *Inconștient și activitate fantasmatică*, golurile de informații, în cazul copiilor, duc la procese complexe de fantasmare prin care se încearcă împlânzirea și apropierea unei lumi complet străine și necunoscute, amenințătoare din multe puncte de vedere, așa cum cei doi protagoniști au vădite trăsături infantile, la care ne vom mai referi, și pentru că vedem visarea cu ochii deschiși ca pe o acțiune care, în cel mai antropologic sens al cuvântului, se supune *contagiunii*.

Émile Durkheim în *Formele elementare ale vieții religioase* propune o definiție pe cât de simplă, pe atât de potrivită dinamicii dintre cei doi protagoniști ai romanului: „O stare, o calitate, bună sau rea, se comunică prin contagiune de la un subiect către un alt subiect care întreține un raport oarecare cu cel dintâi”²⁵². Într-un anumit sens nu putem să nu remarcăm că în vechiul principiu al contagiunii, identificat la populații cu trăsături primitive, se regăsește o bună parte din teoria *transferului* și a *contratransferului*. Așadar, asemeni unui copil care preia fragmente de informații neintegrate încă într-un sistem coerent și le completează prin folosirea imaginației, Sancho Panza vede, în urma poveștilor pe care cavalerul i le împărtășește ca unui consumator naiv, din ce în ce mai multe valențe ale realității: „ – Fie, răspunse Sancho, vreau să spun că le-aș veni eu de hac, fiindcă, pe cinstea mea, am fost o vreme paraclisier la o mănăstire, și-mi ședea așa de bine cu fusta de paraclisier, încât zicea toată lumea că eram destul de chipos ca să pot fi chiar stareț...”²⁵³. Altfel spus, pentru scutierul lui don Quijote, experiența la mănăstire s-a redus doar la interpretarea, subiectivă și plină de un umor savuros, a unui amănunt din viața monahală.

Dar, în privința «nebuniei» lui don Quijote încă nu s-a propus o teorie susținută în mod definitiv sau acceptată de toți cercetătorii lui Cervantes. Ceea ce înseamnă pentru unii alegere

²⁵² Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud și Silvia Lupescu, Iași, Editura Polirom, 1995, p. 206.

²⁵³ Cervantes, *op. cit.*, p. 275.

deliberată și conștientă, pentru alții poate fi pur și simplu o sminteală, după cum chiar ar și sugera textul lui Cervantes. Cu toate acestea, după cum am încercat să arătăm și noi prin apropierea existente între roman și piesa lui Pirandello, cavalerul este totuși departe de o tipologie ruptă de realitate. Primul volum o arată destul de clar prin cuvintele celui în căutare de aventuri: „– Știu eu prea bine cine sunt [...] și știu că pot fi nu numai ceea ce am spus, ci pot să fiu toți cei doisprezece pairs ai Franței laolaltă...”²⁵⁴. Undeva, în spatele măștii, pe care de multe ori și-o ține cu forța ca pe un scut, se află de fapt Alonso Quesada, iubitorul romanelor de aventuri care a hotărât că fantasma nu trebuie să fie limitată numai la imaginație.

Am afirmat, până în acest punct, că romanul lui Cervantes adună o experiență de viață, pe care scriitorul a trebuit să o suporte cu stoicism, dar și că apropierea dintre momentul apariției primului volum și atrocitățile comise de navigatori, de multe ori în numele bisericii, în căutarea Lumii Noi, nu reprezintă o simplă coincidență. Înainte de a pune romanul *Don Quijote de la Mancha* într-un context care privește cu mult mai mult decât un grup oarecare de cititori, trebuie să ne referim la câteva sugestii propuse de Ioana Mustață în legătură cu relația existentă, în roman, dintre religie și scriitor, prin chiar don Quijote. Cercetătoarea respinge pe bună dreptate orice teză care ar susține că romanul reprezintă o metodă inteligentă de a critica un creștinism obtuz, specific Inchiziției: „creatorul lui Don Quijote a fost un bun catolic, dispus, ca exponent al Renașterii, să facă unele concesii rațiunii, dar în nici un caz ateu care să demaște sterilitatea creștinismului”²⁵⁵. Cel mai puternic argument este, aici, tocmai felul în care cavalerul se stinge din viață, într-un mod aproape forțat pedagogic: „conform tradiției și dogmei creștine, Don Quijote moare exemplar, transformat interior în vederea absolvirii de păcate”²⁵⁶. Este o ipoteză interesantă, dar totuși insuficient documentată și supusă ușor criticii care are nevoie de informații concrete în legătură cu sistemul de credințe practicat de către scriitor. Moartea lui don Quijote trebuie privită prin semnificațiile simbolice implicite, iar aici imaginea lui Hristos reprezintă un reper peste care nu am trecut atunci când am discutat-o.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 107.

²⁵⁵ Ioana Mustață, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 54.

Faptele pentru care se pregătește protagonistul romanului nu suportă amânare, iar aspectul este în sine încărcat de cele mai importante valori creștine. Dostoievskianul fragment, la care ne-am mai referit, „fiecare dintre noi este vinovat pentru toți și pentru toate, față de toți și față de toate”, devine în lumina aventurilor lui Cervantes un ghid care dirijează lectura și, mai mult, plasează „nebunia” lui don Quijote într-un cadru care o face necesară. Al doilea capitol al romanului îl surprinde pe viitorul cavaler în frenezia pregătirilor de plecare, „căci îi dădea ghes starea nevoiașă în care-și zicea el că zace lumea din pricina întârzierii lui, într-atât de multe erau nedreptățile, [...] jignirile [...], relele [...], silniciile...”²⁵⁷. În ochii cavalerului și în noul său sistem ideologic de receptare a lumii nu pare să existe entitate lipsită de vină.

Dar, nu putem ignora și o funcție cathartică pe care Cervantes trebuie să o fi propus prin chinurile la care don Quijote este supus, în lumina noilor teritorii descoperite și a eșecului omenirii și a civilizației în contactul cu alteritatea. Prin violența sa, cavalerul caută să-i îndrepte pe cei care au greșit, adică toți cei pe care-i întâlnește, iar chinurile și suferințele în care de multe ori sfârșește servesc unei purificări generale prin lectură și prin contactul cu opera sa. Ceea ce pare exagerare specifică nebuniei, ascunde metafore și simboluri fără înțelegerea cărora textul devine literatură (de cea mai bună calitate, desigur) pentru copii.

În acest sens, ne vom referi la două bătălii purtate de don Quijote, prezentate de scriitor în interiorul aceluiași capitol. Prima, este chiar lupta simbol a protagonistului și cea mai cunoscută marcă a lui Cervantes, *Despre biruința viteazului don Quijote în înfricoșătoarea și nemaîînchipuita aventură a morilor de vânt*. Atenționarea celui care reprezintă vocea realității obiective, Sancho Panza, rămâne fără ecou și pare să-l îndârjească și mai mult pe cel gata de atac. Astfel, scutierul observă doar că „ăștia care se văd aicea nu-s uriași, ci mori de vânt, iar ceea ceiei dumneata drept brațe sunt aripile...”²⁵⁸. Răspunsul cavalerului este prompt și nu ocolește referirile la religie și credință: „...sunt uriași, și dacă ți-e frică de ei, șterge-o de-aici și pune-te pe rugăciuni, cât timp m-oi încheșta eu cu ei în luptă crâncenă și de

²⁵⁷ Cervantes, *op. cit.*, p. 80.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 129.

fel dreptă²⁵⁹. Întâlnirea cavalerului cu morile de vânt, pe care le recunoaște, doar după ce este accidentat, este realizată nu numai într-un registru magic, care să-i întărească ceea ce crede, „...i-a preschimbat pe uriașii aceștia în mori de vânt, ca să mă lipsească de gloria răpunerii lor...”²⁶⁰, ea stă și sub semnul unei inegalități ce trebuie redusă prin intermediul luptei. Violența manifestată de don Quijote nu este una de tip malign, ci întotdeauna justificată în propriul sistem de credințe, benign, conform clasificării agresivității propuse de Erich Fromm²⁶¹.

Cea de-a doua luptă a lui don Quijote din Capitolul VIII îi pune sub semnul purificării pe doi trecători întâmplători, călugări, pe care cavalerul îi consideră în ciuda avertismentelor pline de observații îndreptățite ale lui Sancho, drept „oameni vânduți Diavolului”²⁶², care au răpit două domnițe nevinovate (de fapt, o caleașcă simplă de călători): „...noi nu suntem nici oameni ca neoamenii, nici vânduți Diavolului, ci doi bieți călugări din tagma sfântului Benedict [...] și habar n-avem dacă în careta asta călătoresc sau nu niscaiva domnițe răpite”²⁶³. O nouă sugestie religioasă pe care cavalerul o folosește aproape de fiecare dată în interpretarea personală a lumii. Doi slujitori ai Domnului sunt încă de la început considerați tocmai opusul a ceea ce ar vrea să fie. Fiecare luptă a cavalerului trebuie pusă sub semnul unei realități percepute de el subiectiv și complet străină celor care încearcă, în zadar, să-l convingă de altceva. *Alteritatea* prin lipsa de empatie și travaliu hermeneutic minim, necesar în relațiile interumane, devine astfel temă fundamentală în roman. Chiar dacă în primă fază, călugării au de suferit, de această dată Sancho Panza este cel care primește cathartica și plina de umor pedeapsă a celor care se apără sau reacționează agresiv.

Doar despre tipologia agresivității în *Don Quijote de la Mancha* s-ar putea face o cercetare separată în cuprinsul căreia să se analizeze factorii declanșatori ai violenței la don Quijote și la cei cu care cavalerul interacționează. Agresivitatea de tip benign, cu rol de îndreptare, și justificată într-un univers interior guvernat de o moralitate care este mai mult teorie în realitatea

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 131.

²⁶¹ Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, PICADOR, 1973.

²⁶² Cervantes, *op. cit.*, p. 134.

²⁶³ *Ibidem*, p. 135.

societății care a primit pentru prima dată romanul, este confruntată de o violență malignă, nu doar ca reacție de apărare, ci ca dorință de a omorî. Detaliile pedepselor pe care cei doi eroi le primesc evocă adevărate patimi, la limita dintre viață și moarte de fiecare dată.

De exemplu, în cazul călugărilor, apar doi servitori care se hotărăsc să reacționeze asupra scutierului, trântindu-l jos, „fără să-i mai lase fir de păr în barbă, îl zvântară în bătaie și-l părăsiră, lat la pământ, fără suflare și fără cunoștință”²⁶⁴. În tabloul lumii cavalerilor rătăcitori nu pot exista nedreptăți de genul celor comise de „reprezentanții civilizației” în contactul lor cu aborigenii din Noua Lume. Discrepanța dintre lumea imaginată a romanelor cavalierești, pline de fapte eroice adesea absurde, dar întotdeauna acoperite de o morală specifică Supra Eului și realitatea produsă de conchistadori și de cavaleri la fel de rătăcitori, dar peste ape, este anulată prin romanul lui Cervantes. Scriitorul pedepsește prin intermediul lui don Quijote pe toată lumea, conform structurii religiei care a promovat conștiința păcatului și a vinii fără excepție. În același timp, Cavalerul Tristei Figuri suferă și devine simbolul unei civilizații care trebuie să primească tacit orice pedeapsă în schimbul atrocităților comise de cavalerii realității obiective, împărțite de grup.

Am comparat romanul lui Miguel de Cervantes cu tragedia mult mai recentă scrisă de Luigi Pirandello din mai multe puncte de vedere. La nivel simbolic, o lovitură fixează derapajul mental în cazul celui care devine Henric IV, pe când în cazul eroului care se metamorfozează în don Quijote nu există nimic asemănător unei lovituri. În schimb, *jocul* este acțiunea care leagă ombilical cele două texte, despărțite de câteva sute de ani. În cazul tragediei, Bertoldo este un actor care pregătește un rol pentru jocul dramatic, iar jocul este, la modul general, și mai cu seamă pentru copii, cea mai potrivită metodă de a experimenta și de a cunoaște lumea din jur.

Nu suntem surprinși să citim despre mărturiile nepoatei lui Alonso Quesada, cel dinaintea metamorfozei sale în cavaler rătăcitor, care l-a văzut de multe ori pe unchiul său cum, nemaiputând răbda simpla lectură a romanelor, arunca „cât colo cartea din mână, apuca spada și începea să se dueleze cu pereții; și când cădea de oboseală, spunea că omorâse patru

²⁶⁴ *Ibidem*.

uriasi...²⁶⁵. Vedem aici o apropiere treptată de scindarea care a permis apariția lui don Quijote, prin impresia din ce în ce mai puternică pe care romanele de aventuri o lasă asupra cititorului.

Acțiunea atât de specifică universului copiilor, care se joacă și imită folosind ce au la dispoziție, adesea chiar părți ale corpului cum ar fi degetele, găsește un corespondent fidel în descrierea nepoatei lui Alonso Quesada. Pentru copil jocul reprezintă o acțiune lăudabilă și firească, de a descoperi și experimenta, dar în cazul adulților el devine motiv de suspiciune și provoacă proiecții din cele mai sumbre din partea celor care asistă la el.

4.2. Romanul tipurilor psihologice

Am preluat o parte din terminologia pe care C. G. Jung a folosit-o într-o încercare istorică de a identifica și încadra cele mai importante tipuri psihologice. Psihanalistul a analizat *introversiunea*, *extraversiunea*, *atitudinea naivă*, *sentimentală*, *idealismul* sau *realismul* în diferite exemple reale sau oferite de *bogatul* și atât de umanul material literar²⁶⁶. Epopeea conștiinței scindate sau romanul *Don Quijote de la Mancha* reușește să-și păstreze prospețimea prin folosirea instinctuală a unor elemente legate de inconștientul colectiv. Tipurile umane, sub forma arhetipurilor, reprezintă poate cea mai convingătoare unealtă artistică de care se folosește Cervantes. Dincolo de cei doi eroi, ca *imago christi*, arhetip al eroului salvator însoțit de *dublul* său, ca un apostol, Sancho Panza, toate femeile, copiii sau bărbații, întâlniți la răscruce de drumuri, în hanuri, cu diferite ocazii sau pur și simplu din povestiri, acoperă într-un fel concret anumite tipologii umane care nu credem să se fi schimbat în mod fundamental în ultimele secole.

Scena descrisă de *Capitolul VI, Despre marea și plina de haz rânduială pusă de preot și de bărbier în biblioteca iscusitului nostru hidalgo*, propune atât tipologii feminine, cât și personaje de gen masculin unite într-un efort comun de a epura printr-un fel de samizdat biblioteca gospodarului Alonso care a căzut într-o patimă de necontrolat. Cea mai bună soluție identificată este

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 108.

²⁶⁶ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Humanitas, 1997.

arderea romanelor cavalierești, acțiune mai greu de pus în practică din cele mai subiective motive. Preotul (din nou o sugestie directă care privește religia), ajutat de bărbier (indivizi implicați social în viața întregii comunități) pregătesc un morman de cărți pentru a-i da foc în speranța unei soluții abrupte la ceea ce ei consideră a fi nebunie. Sarcina devine dificilă încă de la început și se dovedește plină de semnificații pe tot parcursul ei. Dacă preotul vede „o tainică potriveală” când întâlnește un roman despre care a auzit că ar fi fost „cel dintâi roman cavaleresc din câte s-au tipărit în Spania”²⁶⁷ și în care și-ar afla sursa de inspirație toate celelalte scrieri de aventuri, condamându-l direct la foc, bărbierul, a cărui voce este respectată, are o opinie în completarea celei emise de preot și nu în contradicție cu ea: „... am mai auzit spunându-se și că e cea mai bună dintre toate cărțile de soiul acesta câte au fost vreodată scornite, așa că trebuie iertată...”²⁶⁸. Negocierea dintre cei doi, care îl exclude pe don Quijote ca pe un individ a cărui capacitate decizională este afectată oricum, face ca propunerea bărbierului să fie primită fără nici un fel de rezerve: „ – Adevărat, zise preotul. Așa că, până una-alta, o lăsăm cu viață”²⁶⁹. Din atitudinea celor doi se poate vedea că există o familiarizare cu obiectul acum supus criticii și dorinței de a-l distruge, iar romanul de aventuri devine în opera lui Cervantes un corespondent al jocului infantil care se manifestă la adulți.

Carte cu carte, la început condamnate doar la grămada destinată purificării prin foc, trec prin mâna celor doi bărbați care arată cunoștințe avansate în aventurile cavalierești. Astfel, tot ce pornește ca epurare, în scopul eliberării minții lui Alonso Quesada, se termină printr-un jaf mascat pentru că preotul și bărbierul redescoperă doar citind titlurile o lume deja cunoscută și care le-a adus, în trecut, doar satisfacții. De pildă, „cartea asta, cumetre, te face să i te închini din două pricini: mai întâi, pentru că e o carte bună în sine; și al doilea, pentru că umblă vestea că a compus-o un rigă înțelept...”²⁷⁰, sau, mai târziu, unul dintre bărbați așteaptă doar confirmarea celuilalt pentru a mai salva de la foc și alte volume: „... căci asta pe care o am în mână e faimoasa poveste a lui don Belianís”²⁷¹.

²⁶⁷ Cervantes, *op. cit.*, p. 111.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 116.

²⁷¹ *Ibidem*.

Cei doi autori ai samizdatului bibliotecii celui care a devenit cavaler se ascund în spatele unei atitudini civilizatoare, terapeutice, doar pentru a-și manifesta în taină aceleași pasiuni care l-au dus pe Quesada la alegerea căii cavalerilor rătăcitori. În acest sens nu există nici o îndoială privind ipocrizia celor doi: „iar până una-alta, ține-l dumneata, cumetre, la dumneata acasă, și nu lăsa pe nimeni să-l citească”²⁷². Altfel spus, cei doi bărbați au la discreția lor un bun pe care-l exploatează în timp ce proprietarul se află, conform interpretării lor, într-o stare inferioară, vecină copilăriei. Bărbierul și preotul îl jefuiesc pe don Quijote după cum aceleași tipologii umane (ne referim mai ales la cei care s-au ascuns în spatele crucii și a demagogiei religioase) au păcălit și au furat nativii descoperiți în noile teritorii, oameni considerați sălbatici, inferiori social, mai ales din perspectiva religiei totemiste practicate.

Nu mai poate exista nici o îndoială în privința falsei epurări a bibliotecii lui Alonso Quesada, cu atât mai mult cu cât Cervantes pare să insiste aici tocmai pentru a demonstra că tipologia propusă ca superioară și reprezentantă a societății gata să judece și să emită un verdict din partea ei nu este decât o iluzie, puțin mai bine mascată, în comparație cu „nebunia” cavalerului nostru. Cu atât mai mult cu cât, evident, totul se face întru slava divinității: „— Domnul fie lăudat! dete glas preotul, strigând. Dădurăm peste Tirante cel Alb! Adu-l încoace repede, cumetre, pe răspunderea mea, căci am găsit în el o comoară de desfătări și o mină de aur pentru clipele de răgaz”²⁷³.

Capitolul VI, la care ne-am referit, încifrează o tipologie care oferă o perspectivă asupra folosirii personajelor în romanul *Don Quijote de la Mancha*, niciodată întâmplătoare și, cu siguranță, întotdeauna servind un scop cathartic prin ciocnirea cu Cavalerul Tristei Figuri. Unul dintre principalii cercetători ai operei lui Cervantes are, în contradicție cu aspectele amintite de noi despre acest capitol, o atitudine care surprinde la modul absolut. Miguel de Unamuno, în ampla cercetare care analizează aproape fiecare capitol din epopeea cavallerească a lui don Quijote, a rezervat pentru *Capitolul VI* doar următoarele rânduri: „...nefiind decât critică literară prea puțin ne va interesa. Vorbește de cărți

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*, p. 117.

și nu de viață. Să trecem peste el”²⁷⁴. Nici măcar nu sugerăm că ne apropiem de o asemenea abordare completă a operei lui Cervantes, dar considerăm în același timp că textul reprezintă în toate aspectele sale o metaforă care, asemenea visului, propune două conținuturi ale aceleiași forme: manifest și latent. Prea puțin ni se pare că vorbește capitolul în discuție despre cărți atunci când ne concentrăm atenția și asupra tipologiilor umane descrise. Și pentru că, cei doi bărbați, care se hotărăsc să-l „vindece” pe Quesada, ca și toți ceilalți care îl întâlnesc pe cavaler, dovedesc o lipsă de empatie curioasă pentru noi, cu atât mai mult cu cât fac parte dintr-un cerc apropiat de cunoștințe, și credem că devin arhetipuri de ignoranță într-o ecuație umană care se repetă la nesfârșit în viața din afara scriiturii. Neavând cum fura toate cărțile pe care le apreciază și ei, dar nesusportând nici să le lase pradă focului, preotul și bărbierul găsesc o soluție care li se pare tămăduitoare în zidirea camerei cu biblioteca, în speranța că „poate că odată cu cauza avea să dispară și efectul...”²⁷⁵.

Astfel, pentru a opri orice încercare a lui don Quijote de a găsi camera, găsesc de cuviință să născocească și ei, în mod similar poveștilor imaginate de cavaler, o istorie care să explice dispariția cărților și anume cum că un vrăjitor le-a luat cu tot cu încăpere. Mai mult, dacă, în plan manifest, intenția celor doi are scop terapeutic, în plan latent, nu reușește decât să adâncească și să alimenteze iluzia celui care se pregătește de o nouă plecare: „— Așa și este, vorbi don Quijote, căci e vorba de un mag ce-mi e vrăjmaș de moarte și-mi poartă pică...”²⁷⁶.

În spatele a ceea ce mulți numesc încă nebunie, noi credem că se află o tipologie la care cel mai bine s-a referit Mircea Eliade în strălucitul său eseu *Invitație la ridicol*. Marile descoperiri ale lumii au început prin a purta stigmatul ridicolului, afirmă Eliade. Un ridicol care este, înainte de orice, unul dintre cei mai buni și mai aspri profesori, de la care oricine are de învățat: „...gândiți-vă la ridicolul lui Iisus care afirma sus și tare că El e fiul lui Dumnezeu; la ridicolul lui Don Quijote, care agoniza pentru că oamenii de lângă el (oameni cu bun-simț,

²⁷⁴ Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho Panza*, În românește de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, București, Editura Univers, 1973, p. 104.

²⁷⁵ Cervantes, *op. cit.*, p. 124.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 125.

oameni raționali, oameni cu frica ridicolului, oameni morți) refuzau să vadă într-o față slută pe Dulcinea lui...²⁷⁷.

Pentru Mircea Eliade, orice lucru, gest sau chiar carte perfectă reprezintă o formă moartă, incapabilă să formeze aceeași impresie dinamică, specifică vieții, fertilă prin efectul ei de a rupe rutina prin ridicol. Viața este constituită atât din forme perfecte sau în culorile perfecțiunii, dar și din încercări care ocupă întreaga viață a indivizilor dedicați evitării ridicolului, ceea ce reprezintă în sine un eșec al omenirii aflate în fața cunoașterii, „căci la aceasta se rezumă ridicolul: la trăirea vieții tale proprii, nude, imediate – refuzându-te superstițiilor, convențiilor și dogmelor. Cu cât suntem mai personali, mai identificați cu intențiile noastre, cu cât fapta noastră coincide mai perfect cu gândul nostru – cu atât suntem mai ridicoli”²⁷⁸. Este însăși descrierea vieții lui don Quijote, pe care Mircea Eliade, între altele, îl plasează în continuarea tipologiei Mântuitorului.

Cavalerul este manifestarea unei fantezii, care, în ordinea firească și psihologică a lucrurilor, poate fi numită prin definiție, ridicolă sau exagerată. Tocmai libertatea pe care o oferă cadrul mental al fantasmei garantează o construcție de multe ori la dimensiuni grotești, fie că se axează pe valori materiale, cum ar fi banii sau bogățiile în general, fie pe aspecte care țin de sine și mai ales de stîmă de sine, unde fantasmele sexuale ar face orice teorie freudiană considerată pansexualistă să pălească. Don Quijote devine arhetip prin curajul său de a trăi ceea ce pentru toți ceilalți rămîne în corsetul fanteziei sterile. Nu simpla sa hotărâre de a deveni cavaler rătăcitor, în slujba celor surghiuniți și nefericiți, exemplifică cel mai bine felul în care eroul își asumă ridicolul atât de fertil vieții, ci episodul bătăliei cu morile de vînt în care își rupe lancea și își amintește de o poveste unde un alt cavaler, la fel, rămas fără lance în urma luptelor, își face una din trunchiul unui copac. Astfel vom constata și cum cavalerul nu rămîne doar cu procesul rememorării, ci face din el un proiect care se și adevărește: „...din cel dintîi stejar sau fag ce mi-o ieși în cale am de gînd să rup o cracă, un par la fel...”²⁷⁹.

Don Quijote este, înainte de orice, un vizionar și un filosof care aplică asupra-și, fără nevoia confirmării colective, un

²⁷⁷ Mircea Eliade, *Oceanografie*, Ediția a III-a, Traducere din franceză de Brîndușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 2013, p. 20.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁷⁹ Cervantes, *op. cit.*, p. 131.

sistem ideologic rămas, până astăzi, mai mult neînțeles și greu de acceptat. Pe de altă parte, viața și arhetipul eroului salvator trece în registrul transcendent pentru că este exclusă orice discuție despre alegerea lui don Quijote ca ideal de viață sau ca posibilă sugestie pentru cititori. O lume populată de tipologii similare celor propuse de cavaler și de scutierul său ar fi mai degrabă o lume supusă instinctualității și anarhiei și asta pentru că propunerea lui Cervantes are chiar un caracter general. Ceea ce declanșează criza și nevoia de a alege o realitate subiectivă, adică romanele cavalești, poate fi înlocuit de fiecare individ cu altceva din interiorul universului său fantasmatic. Iar aici, după cum vom arăta și în cazul lui don Quijote, supremația aparține inconștientului care este egoist. Fantasmеle sau visele diurne, după cum arată și psihanalistul Alfred Adler, sunt „reprezentări referitoare la viitorul care-l interesează pe om și pe care el încearcă să-l edifice...”²⁸⁰.

Tipurile psihologice la care facem referire în acest capitol sunt oglindiri pe care le-a suportat și experimentat, înaintea propriului protagonist, chiar scriitorul. Capacitatea artistului de a vedea și simți stimulii specifici vieții trebuie să fi fost pentru Cervantes, ca și pentru Dostoievski sau pentru toți ceilalți artiști care au fost absolvenții școlilor de suferințe, induse de generoasele pulsuni ale morții, un motor care a reconstruit tipuri umane cu o complexitate a trăirilor specifică celui care a cunoscut îndeaproape cea mai urâtă parte a umanității. În acest context, José Ortega Y Gasset vede în hidalgo o cristalizare a lui Cervantes: „acesta este pentru mine adevăratul quijotism; quijotismul lui Cervantes, nu cel al lui Don Quijote”²⁸¹. Cercetătorul și filosoful spaniol surprinde între cele două instanțe, creator și creație, o relație de dublă determinare. Astfel, cavalerul devine compensare pentru scriitor și facilitează eliberarea unor energii psihice acumulate în timp ce scriitorul beneficiază de pe urma propriei creații într-un sens cathartic.

Nu este dificil să identificăm un exemplu în care scriitorul cu toată gama trăirilor sale poate fi intuit în vorbele lui don Quijote. Poate că este cu atât mai potrivit exemplul pe care îl

²⁸⁰ Alfred Adler, *Cunoașterea omului*, Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Științifică, 1991, p. 66-67.

²⁸¹ José Ortega Y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*, Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1973, p. 60.

alegem dacă el se referă la psihologia celui lipsit de libertate. Într-una dintre aventurile sale, cavalerul întâlnește câțiva prizonieri care merg spre ocnă și se decide să-i elibereze după ce stă de vorbă cu cel care îi conduce și răspunde de ei, tipologie a legii intransigente care nu are nici o valoare în orizontul ideologic al lui don Quijote. Violența comisarului asupra unui prizonier îl face pe erou să reacționeze într-o așa manieră încât lasă să se vadă firele care îl leagă de scriitorul păpușar: „...se vârî între ei și-l rugă să nu-l chinuiască, căci nu era de mirare ca un om ferecat cu atâtea lanțuri la mâini să fie ceva mai slobod la limbă”²⁸². Citind, intuim, dincolo de astfel de rânduri, prezența scriitorului care a purtat în destule rânduri lanțuri diferite și povara lipirii de libertate. Ca urmare, nu considerăm nici noi că ar fi o supralicitare a textului, dacă am încerca o analiză a unui simbol discutat deja în relație cu dizabilitatea pe care Cervantes ar fi purtat-o toată viața prin rana de la mână și care, conform teoriei adleriene referitoare la complexul de inferioritate, îl determină inconștient să investească pe eroul romanului cu mâini libere, chiar dacă nu și din cele mai puternice. Privarea de libertate și neputința devin stări generatoare ale trăirii artistice prin nevoia de a le exprima, de a le defula. Prin urmare, vom observa cum creatorul și personajul creat devin fini cunoscători și opozanți ai suferinței atunci când o întâlnesc.

Încheiem cu un ultim exemplu de empatie care poartă semnul quijotesesc și care, după cele expuse mai sus, nu mai are nevoie decât să fie reliefat. Dacă în fața suferinței trupesti, prin violență, protagonistul se vede obligat de codul pe care îl urmează să acționeze, în același timp, el nu rămâne indiferent nici ca martor al zbuciumului interior: „...mă gândeam să vă dau ajutor a o plânge și a o jeli cât m-oi pricepe mai bine, căci e, totuși, mare mângâiere la vreme de restriște să te afli lângă cineva pe care să-l doară inima pentru tine”²⁸³.

O altă tipologie, între figurile care prind viață în romanul lui Cervantes, este cea a hangiului. Cu psihologie predictibilă și atitudine de multe ori batjocoritoare, inclusiv în relația cu eroul nostru, Cervantes insistă în sublinierea unor detalii care ne atrag atenția în mod special. Dacă pentru don Quijote, romanele de aventuri au reprezentat o pulsione de viață, prin scindarea și

²⁸² Cervantes, *op. cit.*, p. 287.

²⁸³ *Ibidem*, p. 306.

nașterea unei noi conștiințe, pentru hangiu, un alt cititor împătimit, rezultatul lecturii este ceea ce ar putea fi considerată ca o stare normală. Nu ni se pare doar o coincidență faptul că hangiul se referă la romanele care au luat mințile lui Alonso Quesada cu aceeași pasiune. De pildă, „nu se află pe lume [...] mai desfătătoare zăbavă”²⁸⁴, sau „parcă mi-au dat viață, nu numai mie, ci multora altora”²⁸⁵. Atunci când se adună în jurul unui cititor mai iscusit, Cervantes se apropie de un teoretician literar care explică felul în care acționează catharsisul: „și-l ascultăm cu atâta plăcere, că parcă ne-ar lua cine știe ce greutate de pe suflet!”²⁸⁶. Iar, pentru a se asigura că cititorii nu pot trece cu vederea ceea ce vrea să spună în plan latent, scriitorul îl pune pe hangiu într-o ipostază rezervată exclusiv lui don Quijote, cu tot cu judecata socială, despre care am discutat deja mai sus. Cititul sau ascultatul aventurilor cavalerilor care se aruncă în lupte plini de curaj, ca forme de consum ale artei, trezesc întocmai aceeași *dorință* care la don Quijote devine reacție și gest: „mare chef îmi mai vine să fac și eu la fel, și nu m-aș mai da dus nici zi, nici noapte, când le ascult”²⁸⁷.

Ceea ce pentru eroul lui Cervantes devine acțiune, dovedind prezența unei structuri fertile, generatoare de viață și de Eros, în sensul dinamicii, care regenerează și scoate individul din apatia existenței, la hangiu, prototip al cititorului sau al consumatorului de artă, care se încadrează în medie, rămâne doar ca dorință sterilă, parte a lui Thanatos. Fascinația în fața textului se oprește la granița care trece spre ridicol. Un copil mânuind o sabie invizibilă este ceva natural, dar un adult care se angajează într-un comportament similar provoacă reacții violente de judecată și de valorizare socială. Astfel, și cei doi autori ai samizdatului în biblioteca lui don Quijote încearcă să impună inchizitorial același regim și hangiului, pentru simpla vină de a avea câteva cărți pe care autorii epurării le apreciază oricum în strat latent. Reacția celui care își apără biblioteca și fantasmele pe care ea le provoacă ridică o nouă și esențială întrebare: unde se ascunde cu adevărat nebunia? Și asta pentru că protagonistul romanului devine arhetip al Erosului prin *renașterea* sa într-o formă și conștiință nouă, superioară moral, pe când hangiul este

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 424.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

blocat în reverii și gata să renunțe tocmai la o parte din el pentru ele: „mai bucuros aș lăsa să-mi fie dat pe foc un copil decât să las pradă flăcărilor pe vreunul...”²⁸⁸. Alte personaje identifică în tipologie riscul derapajului quijotesco încât afirmă cu îngrijorare că „ – Nu mai are mult gazda noastră până s-ajungă un al doilea don Quijote”.²⁸⁹ Cu toate acestea, drama se arată sub forma completei alienări a indivizilor în relație cu alteritatea. Hangiul se dovedește încă de la bun început un caracter obtuz, care alege batjocura de câte ori se ivește un prilej, iar cei care îl judecă se aseamănă cu don Quijote, și, neînțelegând metafizica alegerii cavalerului, caută să-l îndrepte cu orice preț, plasându-se singuri într-o postură de superioritate spirituală. Cu toate acestea, hangiul nu este singur în *plăcerea textului*, după cum putem găsi chiar mai multe indicii în acest sens. Astfel, diferite personaje cu care cavalerul interacționează consideră atât de blamatele romane de aventuri ca adevărate capodopere, „parcă-ți unge sufletul cu miere când auzi”²⁹⁰. Și femeile se dovedesc cititoare împătimate și unele chiar au experimentat, prin intermediul fanteziei, trăirile și pasiunile specifice literaturii cavaleresti.

Ne întoarcem astfel la conceptul de joc, ca mimare a realității care, în anumite condiții, este acceptat social. Un număr crescut de oameni par a-și uni forțele pentru readucerea acasă a celui care și-a propus să reînvie tagma cavalerilor rătăcitori. Între ei și o tânără femeie care acceptă să joace un rol, de domniță neajutorată, pentru a-l atrage într-o cursă tămăduitoare pe cavaler. Asumarea unui rol care să se încadreze în realitatea subiectivă a cavalerului are la bază tot o experiență cu literatura pentru că „ea citise multe cărți de cavalerie și cunoștea bine stilul în care obișnuiau domnițele nemângâiate să ceară hatârul cavalerilor rătăcitori”²⁹¹.

4.3. Nașterea lui don Quijote și arhetipul matern

Există în scindarea care îi permite lui don Quijote să iasă în lume o serie de sugestii care trebuie corelate cu pulsivitatea de viață, așadar, cu Erosul. Relația lui Quesada cu cărțile și nevoia

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 426.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 428.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 425.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 388.

de a le citi ca pe fapte de viață în care crede din ce în ce mai mult și din care își dorește să facă el însuși parte are la bază un teren fertil, constituit din structura psihică și socială a cititorului. Bărbat, „ca la vreo 50” de ani, după cum arată Cervantes și, mai important decât asta, singur. Tocmai singurătatea și liniștea care o însoțește mai totdeauna facilitează și pregătesc nașterea unui nou om caracterizat prin opusul celui pe care îl înlocuiește. Vârsta nu mai reprezintă un factor în momentul în care personalitatea lui Quesada este suprimată, iar singurătatea își găsește alinare în scutierul Sancho Panza pentru universul terestru în care trăiește don Quijote, dar și în plăsmuirea unei imagini feminine inaccesibile, Dulcinea.

Există o gradație sau o evoluție lentă în tot ce înseamnă *nașterea* lui don Quijote care începe din momentul în care literatura plantează în cititor un embrion aflat în dezvoltare odată cu trecerea timpului. Scriitorul surprinde cele mai importante etape simbolice care anunță metamorfoza cititorului de romane, iar botezul calului pare legat de cel al stăpânului, pentru că „schimbându-se starea stăpânului său, trebuia să i se schimbe și lui numele...”²⁹². Starea despre care vorbește Cervantes că s-ar fi schimbat este, de fapt, cea mai intimă și mai subiectivă dintre trăiri, metoda și criteriile de receptare a lumii și a sinelui, motiv pentru care vechiul nume devine nu doar inutil, ci și opus chiar noii personalități apărute. „Nou născutul” cavalier nu se grăbește decât în a porni la drum în căutarea aventurilor, pe când în găsirea numelui care să îl reprezinte stăruie cu multă răbdare, sugestie a importanței ritualice a momentului: „...și-și mai bătu capul cu asta încă opt zile, iar la capătul lor hotărî să se numească *don Quijote*...”²⁹³.

Romanul de familie începe cu adevărat aici, în punctul în care bărbatul atinge un climax în trăire și se lasă pradă inconștientului și nevoii de a-și plăsmui o istorie și o viață nouă. Să ne amintim de clasificarea strălucită propusă de Marthe Robert literaturii și, mai ales, romanului! Suntem în proximitatea *Copilului găsit*, atât prin nașterea miraculoasă a eroului cavalier, cât și prin misterul care planează în general în cele două volume care alcătuiesc epopeea *Cavalerului Tristei Figuri*. Interiorizarea și închiderea în sine, la care don Quijote apelează adesea, pentru

²⁹² *Ibidem*, p. 77.

²⁹³ *Ibidem*, p. 78.

meditație sau pentru „rugăciune” (deoarece chiar și gândurile la domnița inimii sale seamănă mai degrabă cu rugăciunea) amintesc de tipologia Copilului găsit.

Numele ales calului ne mai arată ceva și despre natura afecțiunii lui don Quijote, dar și despre relația sa cu lumea obiectivă. După un lung travaliu ajunge la numele Rocinante, despre care traducătorul primului volum al romanului ne spune că este un „nume derivat de la *rocin* (mârtoagă)”²⁹⁴. Ca și perceperea propriei corporalități, eroul este perfect lucid de felul în care percepe informațiile, iar diferența esențială față de lumea în care trăiește ține de modul de interpretare a acestora. Pe de altă parte, curajul sau nebunia cavalerului ține de alegerea interpretării pe care o dă lumii. El are toate informațiile necesare, dar alege să le supună unei viziuni diferite.

La fel de importantă este și alegerea imaginii celei căreia „să-i dea titlul de stăpână a gândurilor lui”²⁹⁵. Se oprește astfel la o țărancă tânără de care a fost îndrăgostit, fără ca ea să știe măcar de existența lui, după cum precizează scriitorul. „O chema Aldonza Lorenzo”²⁹⁶ dar, ca și în cazul său, numele real devine insuficient pentru misiunea în care pleacă și „se hotărî să-i spună Dulcinea del Toboso [...] cum i se părea lui, mângâios la auz, ieșit din comun și plin de tâlcuri adânci”²⁹⁷. La fel de plin de semnificație este și felul în care cavalerul își dă seama că are nevoie, ca orice cavaler, de un imago feminin spre care să-și îndrepte toate binefacerile și actele sale de vitejie. Un obiect de adorație trebuie să existe pentru posibilitatea în care găsește un uriaș pe care să-l înfrângă, „să am cui îl trimite să se înfățișeze drept ofrandă [...] dinaintea dulcii mele stăpâne...”²⁹⁸, după cum gândește eroul. Uriașul învins și lăsat în viață ar urma să dea mărturie domniței despre vitejia lui don Quijote și să-și pună viața la dispoziția ei. În acest context apare și decizia protagonistului de a-și proiecta o imagine feminină în toate aventurile sale.

Faptul că este aleasă, pentru distinsul rol de domniță, o țărancă de care Alonso Quesada ar fi fost îndrăgostit nu ne miră, ci, dimpotrivă, reprezintă aproape un truism, în lumina celor discutate până aici în legătură cu activitatea fantasmatică a

²⁹⁴ Ion Frunzetti, în *Ibidem*, p. 78.

²⁹⁵ Cervantes, *op. cit.*, p. 79.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*.

copiilor. Pentru că despre copii pare să vorbească și Cervantes, cel puțin în privința naturii iubirii pe care hidalgoul i-a purtat-o Aldonzei Lorenzo. Registrul infantil pare să fie un imperativ metaforic, legat de evoluția rapidă a lui Alonso spre statutul de cavaler, prin arderea tuturor etapelor, specifică activității ludice. Am folosit expresia „nou născut”, la care vom aduce o serie de argumente, tocmai pentru că don Quijote este în postura unui individ nou intrat într-o formă de viață complet diferită de cea pe care a avut-o. Însăși pasiunea resimțită, la adăpostul distanței, pentru o femeie dintr-o localitate vecină stă mărturie despre o anumită imaturitate a celui care devine salvator și luptător în numele unei femei și pentru bine în general.

În privința nevoii unui destinatar care să primească dovezile sale de curaj și de iscusință, ne aflăm pe terenul manifestării Erosului. Freud a scris *Despre un anumit tip de alegere a obiectului la bărbat*, în 1910, și a identificat câteva tipuri psihologice specifice ale bărbatului îndrăgostit. Al patrulea tip corespunde într-un fel totului felului în care cavalerul se raportează la orice înseamnă *imago feminin*, prin tendința „de a o salva pe cea iubită”²⁹⁹ sau de a-i salva renumele. După cum don Quijote reprezintă un arhetip uman, nu ne așteptăm ca eroul să se poată integra doar într-o categorie dintre cele, oricum limitate, identificate de Freud. Al treilea tip de îndrăgostit pune femeia în locul unui „obiect de iubire de cea mai înaltă valoare”³⁰⁰, iar relația va fi caracterizată de un consum psihic neobișnuit și de manifestări compulsive, supuse mai degrabă inconștientului decât unei alegeri raționale bazate pe sentimente asumate.

În acest context, observăm o evoluție în atitudinea de bază a cavalerului, care își propune să slujească bine și pe cea aleasă pentru a-i guverna toate faptele de vitejie. Astfel, chiar dacă gândurile i se îndreaptă, înainte de o bătălie, mai de fiecare dată spre Dulcinea, eroul se vede furat de iluzia marilor nume care au rămas în istorie prin fapte de război. Folosim cuvântul „furat” pentru că în contextul lui *imago christi* un asemenea raționament amintește de superficialitatea și vanitatea celor care se ascundeau în spatele unor principii. Protagonistul cade așadar în ispita istoriei și își dorește să poată avea șansa unei aventuri

²⁹⁹ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 1999, p. 165.

³⁰⁰ *Ibidem*.

pe măsura celor întâlnite în legende: „... o ispravă prin care-mi voi câștiga nume veșnic și faimă pe toată fața pământului”³⁰¹!

Am afirmat deja, în mai multe rânduri, că don Quijote este pus, fără ocolișuri și deliberat de către scriitor, în ipostaze infantile. Și asta parcă pentru a reprezenta o confirmare a faptului că scriitorul poate fi comparat în activitatea sa creatoare cu copilul care se joacă și că don Quijote se află pe o cărare a dezvoltării personale, blocat într-o inocență pe care o caută și la ceilalți, în mod inutil.

În prima plecare, deci, exact în debutul tuturor aventurilor sale, încăpățânat să păstreze armura și armele pe el, în ciuda greutății lor, cavalerul simte nevoia firească de a mânca, „căci truda și greutatea armelor nu pot fi răbdate fără sprijinul stomacului”³⁰². Înarmat în cel mai hazliu mod și încercând să mănânce „nu putea să ducă nimic cu mâna lui la gură dacă nu-i dădea altul îmbucătura, așa că una din cele două doamne îi împlinea această nevoie”³⁰³. Sugestiile comportamentale ale copilăriei sunt destul de clare, în încăpățânarea cu care refuză să oprească un joc abia început și așteptat de mult timp și în faptul că este pur și simplu hrănit. Atitudinea lui, dincolo de latura extrem de savuroasă, specifică întregului roman, este la fel de grăitoare. Astfel, „el primea răbdător toate acestea...”³⁰⁴, întocmai ca un copil care se vede prins între două pulsuni esențiale pentru el: jocul și nevoia de a mânca.

Copil ~ salvator nu reprezintă o ecuație care trebuie înțeleasă prin excluderea uneia dintre cele două instanțe. Cel puțin la nivel psihologic, universul ludic al copiilor și mai ales al băieților, este aglomerat cu mituri și exemple moderne oferite de cinematograful sau chiar de literatură în care se induce ideea de salvator sau cea de erou. Nici filonul creștin nu face diferență ci, din contra, promovează aceeași imagine a *fiului trimis pentru a salva lumea*. Aici avem în vedere două aspecte importante ale epopeii lui don Quijote: *arhetipul matern* și cel al *Mântuitorului*.

Cu toate că protagonistul lui Cervantes își plăsmuiește imaginea Dulcineei pentru a-i servi tot lui, ca destinatar al tuturor acțiunilor sale, domnița începe să se arate în scurt timp ca o reprezentare superioară femeii adorate. Astfel, prin repetiție, se

³⁰¹ Cervantes, *op. cit.*, p. 320.

³⁰² *Ibidem*, p. 87.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

formează un tipar prin care cavalerul apelează la proiecția celei care îi stăpânește inima, după cum o afirmă chiar el în nenumărate rânduri. De pildă, „ridică ochii la cer și, înălțându-și gândul (pe cât se pare) la doamna și stăpâna sa Dulcinea, rosti: - Vino-mi într-ajutor, stăpână, întru această dintâi obidă [...] și nu mă lipsi în astă dintâi primejdie de sprijinul și oblăduirea ta”³⁰⁵. Sau, cu ocazia altei confruntări, îl aflăm „...încredințându-se cu trup și suflet stăpânei sale Dulcinea, pe care o rugă să-l ajute...”³⁰⁶. Prin urmare, nu am fi primii care sugerează că Dulcinea servește mai degrabă ca imagine divină prin arhetipul protector al mamei. Andreea Olaru Cervatiuc pune romanul lui Cervantes în context istoric-social și arată că era un fapt obișnuit ca trubadurii și artiștii să colinde întreaga Europă occidentală invocând în cântecele lor o Doamnă misterioasă cu atribute neegale. Se naște astfel la nivel colectiv un cult al „principiului feminin al perfecțiunii [care] a fost motto-ul multor legende medievale...”³⁰⁷. Eroul invocă, așadar, imaginea femeii adorate, nu ca iubită, ci ca imagine divină, protectoare.

În acest cadru, se cuvine să reamintim că C. G. Jung rămâne cel mai important cercetător al simbolurilor inconștientului colectiv prin analiza a două tărâmurî aglomerate de diferite manifestări arhetipale: mitologia și inconștientul. Pentru psihianalist, simbolul mamei este de obicei însoțit de unul al renașterii, după cum arată și în *Simboluri ale transformării*³⁰⁸. Din concluziile jungiene vedem mai clar că don Quijote are nevoie în aventura sa, nu de iubire, pe care nici nu o urmărește sub nici o formă, ci de imaginea inconștientă a maternității, motiv pentru care Dulcinea reprezintă în același timp o manifestare a Erosului, dar și una care aparține mai degrabă pulsionii de moarte. Dragostea este una sterilă, iar femeia este încă de la început inaccesibilă, tocmai prin rolul pe care trebuie să-l îndeplinească în economia relației cavalerului cu noua sa realitate și viață. „Separarea fiului de mamă semnifică despărțirea omului de inconștientul animalului”³⁰⁹, susține Jung,

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 92.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 130.

³⁰⁷ Andreea Olaru Cervatiuc, *op. cit.*, p. 182.

³⁰⁸ C. G. Jung, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Angheliescu, București, Editura Universitas, 1999, p. 45.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 119.

fără a face nici măcar o singură referire la romanul sau protagonistul lui Cervantes, care pare să reprezinte fidel relația de dependență cu imagoul matern, protector. Pentru Jung, o singură operă artistică sau chiar un vis, încifrează informații cu caracter general pentru întregul grup, prin prezența arhetipurilor și a temelor cu un conținut mitologic latent. „Călătoria înseamnă parcurgerea drumurilor fără țel, de aceea semnifică totodată o căutare și o transformare...”³¹⁰, susține Jung în *Psihologie și alchimie*, ceea ce luminează mai bine evoluția și cristalizarea scopurilor în care don Quijote a plecat în căutarea aventurilor. Nu destinatarul sau gloria eternă, ci *transformarea* și capacitatea de a *reînvia* sub formă nouă pare să fie mesajul latent, ascuns în spatele umorului cu care fiecare aventură a cavalerului este descrisă.

Transformarea, în viziunea alchimiei, este atribuită în primul rând unui element care a constituit și simbol religios implicit – *Mercur*. Fiind înțeles ca argint-viu, pentru că „este compus dintr-un *cerc* feminin și o *cruce* masculină, sugerând conjuncția a două elemente...”³¹¹, se explică mai ușor nevoia prezenței domniței în planul mental al celui aflat în călătorie și, ca urmare, în plin proces de metamorfoză. Nu este suficientă o simplă afirmație pentru a susține că don Quijote propune, prin informațiile latente ale textului, o viziune asupra *imago christi* și a procesului de transformare care este premergător și necesar marii treceri, adică morții. Ne întoarcem la Jung, care preia o imagine din *Tractatus duo egregii de Lapide philosophorum* (1676), unde este reprezentat „Mercurius tricephalus ca anthropos” care stă așezat pe o sferă cu un simbolism extrem de complex. Un om gol, legat la ochi, urmează un animal care îl conduce pe un drum nearătat. După cum am arătat mai devreme, separarea de mamă aduce și o distanțare a individului de inconștientul animal, ceea ce nu se întâmplă nici în reprezentarea grafică a lui Mercur, nici în romanul lui Cervantes. Ca urmare, nu ne vom limita doar la imaginea din 1676 în acest proces argumentativ, ci vom reliefa din textul literar și câteva

³¹⁰ *Idem, Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individualizare. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, Traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Universitas, 1998, p. 77.

³¹¹ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007, p. 22.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

sugestii surprinzătoare, deși aparent fără semnificație. Încă de la prima sa plecare și de la debutul textului, în Capitolul II, îl vedem pe don Quijote cum își urmează drumul „lăsându-se în voia calului, să aleagă el ce cale i-o plăcea”³¹², sau, mai târziu, „lăsându-se în voia lui Rocinante, căreia voia stăpânului său i se supunea...”³¹³ și, din nou, „nu-și mai bătu capul să vadă încotro merge, lăsându-se în voia lui Rocinante, adică luând calea pe care o putea alege calul”³¹⁴. În multe dintre scenele dinamice, în care se pornește la drum, cavalerul alege să nu ia nici o decizie în privința destinației, cel puțin la nivel conștient. El nu se desparte de imagoul matern, protector, și rămâne întotdeauna în proximitatea instinctului de tip primar care-i dictează pașii în toate aventurile. Prin acțiunea de a nu alege direcția, cavalerul, de fapt, alege, doar că în mod mai puțin convențional. Simbolic, instinctul animalului preia sau substituie voința civilizatoare a stăpânului într-o inversare de roluri care trebuie înțeleasă cu ajutorul psihologiei analitice și a arhetipologiei.



Edward Kelley, *Tractatus duo egregii, de Lapide philosophorum* (1676)
în C. G. Jung, *Psihologie și alchimie*

Mercur cu trei capete, domnind peste imaginea omului condus de animal, din studiul lui Jung, devine un indiciu important în semnificația unui roman despre care s-au scris pagini imposibil de numărat și de cercetat. În primul rând ne atrage atenția imaginea de fundal, unde peisajul montan

³¹² Cervantes, *op. cit.*, p. 81.

³¹³ *Ibidem*, p. 268.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 299.

sugerează călătoria pe care omul și-o asumă prin renunțarea la vedere și la orice înseamnă decizie în privința destinației. Patru elemente care țin de stare alcătuiesc prezența omului în schița din 1676: acesta pășește, confirmare că se află într-o călătorie, este gol, confirmare a instinctualității care-i guvernează lumea, pare că se roagă prin poziția mâinilor îndoite și împreunate, ceea ce ne amintește de felul în care evocă don Quijote imaginea Dulcineei și, în cele din urmă, cel mai important detaliu, central, este legat la ochi.

Ne gândim la ochi, inclusiv prin povestea regelui Oedip, care-și scoate deliberat ochii, interpretându-i ca porți de acces cu dublu sens între lume și conștiință. Ochii, ca ferestrele casei, permit nu doar accesul luminii, atât de importantă vieții și specifică stării de veghe din timpul zilei, dar și obținerea informațiilor fără a părăsi intimitatea și siguranța casei. Închiderea lor aduce un obstacol fundamental în relația cu lumea externă, dar ar putea facilita o apropiere mai mare de propriul sine după cum sugerează și un text al unui scriitor de inspirație psihanalitică, *Cu ochii larg închiși*³¹⁵, despre care am discutat pe larg într-un alt studiu, *Simboluri în literatură* (2016). Închiderea ochilor sugerează nu doar întunericul, ci și activitatea onirică specifică somnului, în care balanța puterilor este înclinată vădit spre inconștient. Tot ce este obiectiv, prin intermediul văzului și al relației cu lumea, dispare și lasă loc interpretării subiective care, în absența vederii, devine reflex.

Trebuie să ne referim și la cele câteva simboluri care însoțesc omul în drumul său legat la ochi. În primul rând, ar trebui identificată și discutată natura animalului care-l conduce pe om, prin trăsătura sa dominantă: urechile lungi. Fiind un desen mic și, prin urmare, condensat, dimensiunile vor rămâne în plan secundar atunci când încercăm să-i stabilim natura, astfel că ar putea fi identificat fie cu un iepure, fie cu un măgar. Față de această dublă posibilitate, suntem tentați să vedem în primul rând un iepure, prin specificul vieții sale nocturne care poate fi lesne asociată cu lipsa vederii omului. Ivan Evseev arată că iepurele a fost perceput de unele triburi de amerindieni ca vietate cu rol civilizator sau de *trickster*, asociat adesea lumii

³¹⁵ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2006.

întunecate a nopții și a morții³¹⁶. Pentru a înțelege natura sa de tip *trickster* trebuie să amintim aici numele folcloristei Lucia Berdan, dar și numele antropologului James Frazer³¹⁷. Acest important antropolog, analizează un mit care plasează iepurele în prim plan și care este discutat și de Lucia Berdan în *Totemism românesc*³¹⁸. Astfel, aflăm că Luna îl însărcinează pe iepure să ducă oamenilor un mesaj în privința nemuririi lor. Așa cum ea dispare și re apare pentru a lumina cerul și oamenii vor reînvia după moarte, deci vor deveni nemuritori. Nu se știe din ce motiv, de unde și stigmatul de *trickster*, că nu a înțeles sau poate chiar din rea voință, iepurele duce oamenilor un mesaj greșit și devine cel care stabilește că oamenii vor fi muritori. Pedepsa îi este să alerge la nesfârșit speriat de oamenii pe care i-a înșelat după ce a fost mai întâi pedepsit și marcat fizic prin buza despicată. În acest context, Lucia Berdan amintește de unul dintre basmele românești ale nemuririi, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, unde „eroul plecat la vânătoare, se ia după iepure și urmărindu-l, ajunge în Valea Plângerii”³¹⁹, pierzându-și chiar el însuși nemurirea.

În privința psihologiei figurii *trickster*-ului, Jung este cel care aduce unele dintre cele mai importante precizări care, chiar dacă nu îl includ și pe eroul lui Cervantes, par să îl privească în mod direct. Psihanalistul invocă incidența crescută a unui individ cu rol de simbol în mai toate culturile lumii – cel cu rol de prostănac: „un personaj [...] care obține prin prostia lui ceea ce alții nu reușesc să realizeze nici cu cel mai mare efort”³²⁰. Avem aici în vedere și o libertate totală în privința acțiunii pe care o remarcăm la cavalier și în toate cazurile în care ceilalți sunt, de fapt, prizonierii convențiilor care le impun limite. Legarea ochilor devine o formă de libertate imposibil de experimentat de cei care se bucură de vedere, dar se limitează la ea doar pentru a intermedia relația cu universul. Spiritul *trickster*-ului mai poate fi

³¹⁶ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 271.

³¹⁷ James Frazer, *Folclorul în Vechiul Testament*, traducere și adaptare de Harry Kuller, București, Editura Scripta, 1995.

³¹⁸ Lucia Berdan, *Totemism românesc. Simboluri mitice arhetipale în obiceiuri, ceremonialuri, credințe, basme*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2001, p. 61.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

³²⁰ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014, p. 288.

intuit la individ și în „capacitatea de a-și schimba înfățișarea”³²¹, ceea ce pare să fie la don Quijote una dintre abilitățile cele mai la îndemână, începând chiar de la marea sa metamorfoză.

Pe de altă parte, ipoteza că omul este condus de un măgar ne duce pe cărări care evocă tot o ființă cu rol sumbru, pentru că în India, după cum arată Evseev, „este mijlocul de locomoție al divinităților funeste, iar în Egipt – gardianul sufletelor morților”³²². Simbolismul este contradictoriu pentru că măgarul a fost asociat și simplității, umilinței și cunoașterii, prin alăturarea lui lângă imaginea lui Iisus intrând în Ierusalim. Mai mult, și *Măgarul de aur* al lui Lucius Apuleius evocă, în opoziție cu imaginea creștină, instincte primare, de neoprit, sau chiar o exacerbată sexualitate.

În concluzie, în orice cadru ipotetic ne-am plasa, vom observa că animalul care coordonează pașii omului trebuie înțeles ca manifestare a instinctualității și a inconștientului. Don Quijote a renunțat în mod clar la folosirea ochilor în sensul comun al înțelegerii utilizării lor, astfel încât aceștia îi și permit să vadă ceea ce nici o altă pereche de ochi nu reușește pe parcursul celor două volume ale romanului. Pentru că protagonistul a descoperit o nouă dimensiune a realității, prin intermediul privirii sale, cu ferestrele doar pe jumătate deschise, reușește să adapteze fiecare stimul exterior orizontului propriu de așteptare și de fantasmare. Rezultatul este o percepție a lumii de tip hibrid unde totul are amprenta fanteziei celui care s-a renăscut ca alt om.

În imaginea identificată de Jung în *Tractatus duo egregii De Lapide philosophorum* și considerată ca manifestarea unui arhetip, pe lângă elementul animal care îl conduce pe om mai pot fi observate, stilizate în mod simplu, două păsări. Corbi sau vulturi, orice ar fi, ele îndeplinesc aceleași sensuri de animale mediatori, între cer și pământ, în cazul corbilor³²³ sau de intermediari între cele două lumi, viață și moarte, după cum arată și *Enciclopedia* lui Evseev³²⁴.

Drumul unei asemenea transformări nu poate fi asumat decât ca aventură solitară. Don Quijote devine un arhetip al călătorului care servește, în scurta sa trecere prin metamorfoza eroului, ca exemplu pedagogic lumii pe care o

³²¹ *Ibidem*.

³²² Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 354.

³²³ *Ibidem*, p. 139.

³²⁴ *Ibidem*, p. 645.

întâlnește și cu care încearcă să interacționeze conform viziunii sale. Pe de altă parte, Sancho Panza este un apostol care se leapădă cu fiecare ocazie de stăpânul său, iar în final, pe patul de moarte, din fidelitate și nu din credință, preia temporar optica folosită de cavaler în aventurile sale. De altfel, Cervantes îl descrie pe cel care devine scutier ca pe un „om vrednic de toată cinstea [...] dar cam sărac cu duhul”³²⁵, care nu pornește în aventură alături de don Quijote din convingere, ci din interes economic în urma poveștilor repetate despre câștiguri și beneficii ale faptelor de curaj.

Ne întoarcem la arhetipul matern al Dulcineei, personaj înzestrat cu valențe specifice unei divinități. Am putea găsi în figura femeii idealizate și un imbold inconștient de tipul celor identificate de psihanaliză în *alegerea obiectului* la bărbați, pentru că pulsionea vieții și Erosul se arată nu doar ca motoare generatoare și regeneratoare ale vieții, ci și sub forma îndemnului spre curaj și fapte ieșite din comun, doar pentru a le putea închina alesei inimii și pentru a-i câștiga astfel dragostea. Erosul, față de imagoul Dulcineei, este redus la o manifestare în cel mai platonian sens al cuvântului, pentru că don Quijote nu lasă nici un moment senzația că relația cu „doamna gândurilor lui” ar putea exista și în alt plan, decât cel asigurat de distanța de neacoperit dintre lumea fantasmelor, unde Dulcinea există și cea reală, unde existența ei se oprește. Idealizarea firească a femeii are loc în condițiile în care ea devine simbol matern, în primul rând, și divin, în al doilea rând. După cum încearcă, până la urmă, chiar și Cervantes să se asigure că cititorii, din toate categoriile, vor înțelege, fără lacune, tipul de relație a cavalerului cu imaginea mentală a femeii. Într-un dialog pe care don Quijote îl are cu un călător, cel din urmă încearcă (de fapt unul dintre puținile personaje care, în ciuda spiritului ludic, dau curs unui travaliu hermeneutic al comportamentului și sistemului de credințe folosit de don Quijote) să înțeleagă ce se ascunde în spatele comportamentului atât de bizar afișat de cavaler. Prima remarcă este de o profunzime cel puțin curioasă pentru un drumeț oarecare, pentru că face o comparație lucidă și profundă din punct de vedere teologic, chiar între Dumnezeu și Dulcinea. Cunoscător al romanelor cavalești, călătorul știe că orice cavaler se gândește, înainte de a se arunca în luptă, la iubita sa și i se încredințează întru totul, în contradicție vădită cu doctrina

³²⁵ Cervantes, *op. cit.*, p. 126.

creștină care sugerează că gândurile înainte de război trebuie să fie îndreptate spre Dumnezeu. Concluzia este pe cât de abruptă, pe atât de incitantă pentru don Quijote: „...mi se pare că miroase puțintel a treabă păgânească”³²⁶.

Drumețul nu are cum să înțeleagă tipologia „iubirii” pe care o experimentează eroul și nevoia ca ea să existe în economia procesului de transformare a omului. Într-un anumit fel, Cervantes și don Quijote, în egală măsură, sunt suspectați că nu înțeleg complet prezența feminină desexualizată din gândurile cavalerului. Răspunsul cavalerului arată întocmai asta și pare potrivit și pentru o situație în care un pelerin se roagă unei icoane făcătoare de minuni. În opinia sa, intră în firescul lucrurilor ca „orice cavaler răătăcitor [...] să ridice spre ea privirile, gales și drăgăstos, ca și cum i-ar cere din ochi să-l susțină și să-i fie prielnică în isprava pe care o făptuiește, [...] e legat să murmure anume cuvinte printre dinți, și prin care să i se încredințeze...”³²⁷. Astfel, înțelegem și mai bine importanța prezenței unui imago feminin când don Quijote afirmă că dragostea pentru un cavaler este „tot atât de firesc și de trebuincios [...] cum este pentru cer să aibă stele”³²⁸.

Despre simbolismul matern trebuie să discutăm și în relație cu tipologia omului simplu, a drumețului, dar și a lui Sancho Panza, scutierul purtător al valorilor sociale de bază sau superficiale. El nu face decât să reacționeze în fața discursului cavalerului, de asemenea plin de semnificații simbolice. Don Quijote pune în slujba unei domnițe, aproape cu exclusivitate, orice gest de curaj sau orice victorie a unui cavaler: „toate acestea se întorc spre mai marea ei laudă...”³²⁹. Mai departe ne convingem că atât Dulcinea, cât și orice imago feminin, reprezintă cristalizări ale figurii Fecioarei Maria sau, în orice caz, ale unei imagini cu valențe divine: „...e mare cinste pentru o domniță să aibă cât mai mulți cavaleri răătăcitori care s-o slujească, fără să meargă cu gândul mai departe decât la a o sluji...”³³⁰.

Se construiește treptat ideea unui cult religios care are în centru, desigur, o figură feminină. Sancho Panza ne întărește ipoteza și confirmă cuvintele și „acuzele” drumețului: „ – Din

³²⁶ *Ibidem*, p. 174.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*, p. 175.

³²⁹ *Ibidem*, p. 418.

³³⁰ *Ibidem*.

predici am auzit [...] că o dragoste ca asta se cuvine să-i purtăm Mântuitorului nostru, pentru el însuși...”³³¹. C. G. Jung aduce asupra subiectului, dar din perspectiva particularității psihicului, și nu a literaturii, o serie de considerații valoroase. Cum literatura și textul devin oglinda trăirii înconștiente, vedem în cuvintele psihiatristului un conținut important și semnificativ pentru ipoteza propusă. Vidul de conștiință, afirmă Jung, „este provocat de o cufundare în înconștient a libidoului”³³², ceea ce, aplicat vieții și evoluției cavalerului, explică întru totul de ce Alonso Quesada nu este căsătorit și duce o viață de burlac în care alege pueril să iubească, de la distanță, o necunoscută și să-și alimenteze fantezmele cu romane de aventuri. Libidoul, considerat de Jung extrem de important în economia aparatului psihic uman, iar de Freud, ca vital, este uneori îndepărtat din spațiul conștientului, ceea ce duce la activarea unor trăiri de natură religioasă, care compensează absența lui. Astfel, „prin evlavie, adică prin cufundarea libidoului în înconștient, complexul copilăriei este reactivat [iar] fanteziile izvorâte din această reactivare prilejuiesc apariția divinităților paterne și materne, ca și trezirea raporturilor religioase filiale față de Dumnezeu și a sentimentelor infantile corespunzătoare”³³³.

A proiecta asupra textului și a profilului Dulcineei imaginea unei divinități, mai ales, înzestrată cu trăsătura fundamentală a maternității, înseamnă că don Quijote, la rândul său, are o serie de trăsături care, în ciuda violenței invocate (justificabile prin registrul ritualic în care apare agresivitatea), atrag o serie de atribute specifice deității, despre care ne-am propus să discutăm în următorul subcapitol.

4.4. *Imago christi* între cele două pulsioni

Pentru început, vom considera că orice încercare de a stabili supremația uneia dintre cele două pulsioni, Eros și Thanatos, determină o îndepărtare nefericită de opera literară și de înțelegerea felului în care pulsionea de moarte și cea de viață acționează. *Don Quijote de la Mancha* face parte din categoria textelor care au devenit, după cum a afirmat G.

³³¹ *Ibidem*.

³³² C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 137.

³³³ *Ibidem*.

Călinescu, „obiectul unei exegeze multilaterale și o mină de interpretări”³³⁴.

Miguel de Unamuno îl numește pe don Quijote, „Cavalerul Crediței”³³⁵ și, în analiza primului capitol al romanului, observă lipsa de informații cu privire la cine a fost Alonso Quesada, copilăria, tinerețea sau, în general, neamul său. „Misterul” cu care Cervantes a învăluit originile celui care devine cavalerul unei dreptăți neînțelese de nimeni și batjocorită cu fiecare ocazie, ni se pare o formulă construită deliberat pentru a fi în armonie cu un alt „mister”, de această dată, cronologic, din viața lui Hristos, despre care nu se oferă nici o informație cu privire la optsprezece ani din viața sa.

Astfel, maturitatea reprezintă un indiciu fundamental pentru susținerea analogiei între cele două figuri, pentru că așa cum Mântuitorul apare la vârsta de 30 de ani pentru a-și începe lucrarea și propovăduirea cuvântului vieții, nu înainte de această vârstă simbolică, don Quijote are toate datele unei maturități mentale³³⁶, atât de necesare misiunii sale neobișnuite. Unamuno observă că alegerea de a porni în aventura văzută ca nebunie apare doar în contextul vârstei care ar garanta înțelepciunea și bunătatea: „nu a fost un copilandru care se aruncă așa, nebunește și prostește, într-o aventură necunoscută, ci un bărbat cuminte și înțelept...”³³⁷.

Cu privire la aceste aspecte, G. Călinescu observă felul subiectiv și adesea exagerat în care Unamuno receptează opera lui Cervantes și, mai ales, pe cel mai cunoscut erou al său. „În numele lui don Quijote, Unamuno profesa un naționalism, o speranță în insubstituibilitatea Spaniei pe lume...”³³⁸, afirmă istoricul și criticul literar în analiza demersului analitic al lui Miguel de Unamuno. Eseistul și filosoful spaniol se plasează în contradicție totală cu tezele susținute de noi, de pildă, prin natura referirilor la simbolismul și semnificația scenelor în care calul este cel care alege drumul. Pentru Unamuno prin cal

³³⁴ George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, p. 272.

³³⁵ Miguel de Unamuno, *Viața lui don Quijote și Sancho*, p. 69.

³³⁶ Imaginându-ni-l pe don Quijote mai tânăr, considerăm că ceea ce este numită smintea sau nebunie s-ar fi transformat, în cazul unui bărbat tânăr, într-o bufonerie sterilă și sfidătoare sau o psihologie a Bastardului care, extravertit și dezinhibat, provoacă toate normele sociale doar de dragul de a le combate.

³³⁷ Miguel de Unamuno, *Viața lui don Quijote și Sancho*, p. 74-75.

³³⁸ George Călinescu, *op. cit.*, p. 279.

lucrează, de fapt, Dumnezeu și reprezintă deschiderea cavalerului și încrederea lui în divinitate: „ca și Iisus Hristos [...] era gata pentru tot ce întâmplarea i-ar fi scos în cale”³³⁹ sau, alteori, indiferența în privința drumului pe care merge și încredințarea alegerii calului reprezintă „una din dovezile de adâncă umilință și supunere față de voia lui Dumnezeu”³⁴⁰. Nu putem împărtăși ipotezele filosofului spaniol din motivele invocate deja în subcapitolul anterior, însă vedem, fără îndoială, un *imago christi* în transformarea bărbatului în cavaler a cărui misiune amintește prea mult de cea a Mântuitorului.

Mai mult, G. Călinescu oferă chiar o perspectivă obiectivă și surprinzătoare în privința viziunii lui Unamuno și a romanului lui Cervantes, când afirmă că faptele cavalerului au amprenta unui sfânt, dar cu toate astea „tot ce face, face din vanitate”³⁴¹. Se referă aici nu doar la faptul că don Quijote predică și practică în același timp o abținere, mai degrabă parțială, de la mâncare, ci și la faptul că toate aventurile sale trebuie să fie cunoscute și ținute minte într-o memorie colectivă. Ca urmare, Călinescu concluzionează că „opinia publică este totul pentru don Quijote”³⁴². Tot aici, criticul și istoricul literar român se referă și la „donemania” care înnobilează numele născocit al lui Quijano sau Quesada. Imediat ce își atribuie atât de cunoscutul „don” înaintea numelui, este gata să înnobileze și pe toți ceilalți, mai ales pe femei, care, arareori în roman, ar merita cu adevărat o asemenea titulatură. Suntem gata să punem în contextul potrivit considerațiile lui G. Călinescu și să arătăm că vanitatea nu trebuie discutată în raportul ei cu faptele care afectează și influențează un univers obiectiv, manifest. Toate isprăvile cavalerului fac parte dintr-o lume interioară, subiectivă, nu mai puțin reală decât cea care îl judecă și îl valorizează atât de aspru de fiecare dată.

Cu adevărat, eroul vorbește adesea despre tainele cavaleriei și despre cum ar putea și ar trebui să trăiască în condiții similare pustnicilor. Călinescu citează un fragment potrivit care, deși poate denota vanitate, este completat în dialogul următor de o atitudine cu mult mai flexibilă. În cercetarea criticului român este specificat doar atât: „se privează de

³³⁹ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 81.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ George Călinescu, *op. cit.*, p. 257.

³⁴² *Ibidem*, p. 258.

mâncare însă pentru că «es honra de los caballeros andantes no comer en un mes»,³⁴³. Fragmentul, din ediția care ne-a servit cercetării de față, tradus, este următorul: „... e o mândrie a cavalerilor rătăcitori să nu pună nimic în gură câte-o lună”³⁴⁴, completat de „iar când e vorba de mâncat, să se îndestuleze din puținul ce le pică mai la îndemână”³⁴⁵. Mergem în sens invers lecturii, mai sus, și vedem că explicațiile cavalerului sunt provocate de cuvintele lui Sancho Panza care proiectează în mod deosebit de abil asupra stăpânului său propriile dorințe: „ – Am o ceapă și-o pișcătură de brânză [...], dar asta nu-i mâncare de obrazul unui cavaler atât de viteaz ca luminăția-ta”³⁴⁶. Vedem în cuvintele scutierului, dincolo de încercarea de manipulare pentru a obține cumva pentru sine o masă mai bună, vanitatea la care se referea Călinescu, într-o fază embrionară, și care provoacă o reacție la don Quijote, sub forma unui discurs care angajează imaginea cavalerului ideal la nivel pur teoretic. Dincolo de faptul că supraviețuirea doar cu ierburi este imposibilă pentru cel care a citit doar despre asta în romanele de aventuri, don Quijote se și îmbolnăvește la un moment dat încercând o rețetă secretă pentru oblojirea rănilor. Dacă lui îi face rău, scutierul aproape trage să moară în urma fierturii din ierburi! Dacă Sancho proiectează ceea ce simte și vede el normal pentru un hidalgo, cavalerul proiectează și se ferește pe cât posibil de orice imagine a comodității și a bogăției. Modelul teoretic de cavaler, ca modelul oferit de Hristos, este un deziderat la don Quijote, un țel spre care caută cu fiecare aventură în care se angajează și pe care, de fiecare dată, pare să o piardă.

Dar, nu poate fi vorba despre nici o urmă de vanitate în spațiul mental al eroului și din încă multe alte motive. Primul, și cel mai evident, pentru că însăși protagonistul acceptă înțelepciunea poporului purtată de scutier: „ – Nu spun nici eu, Sancho, [...] că-i neapărată nevoie ca un cavaler rătăcitor să nu mănânce altceva decât uscături de astea; [...] eu susțin doar că hrana cea mai obișnuită a cavalerilor rătăcitori erau asemenea fructe, și niscai ierburi...”³⁴⁷. Apoi, în următorul capitol, de parcă Cervantes urmărește întocmai să arate în ce fel își propune și în

³⁴³ *Ibidem*, p. 257.

³⁴⁴ Cervantes, *op. cit.*, p. 151.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 151.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 152.

ce măsură reușește să urmeze un model, cei doi eroi, cavaler și scutier, sunt surprinși profitând în egală măsură, fără nici o distanță oferită de titlu, de ospitalitatea unor păstori de capre. Orice ar fi în comportamentul lui don Quijote, este departe de vanitate, pentru că și păstorii îi privesc pe cei doi cu o oarecare curiozitate și mirare: „...înfulecau cu mare poftă, simțindu-se foarte în largul lor, bucăți de pastramă mari cât pumnul. După ce se ghiftuiră toți ca la lăsata secului de carne, puseră deasupra pieilor de oaie un morman de ghindă dulce, alături de care trântiră o jumătate de roată de caș sărat...”³⁴⁸. Prin urmare, ceea ce Călinescu vede ca vanitate, în cuvintele unui om, scoase din context, și care urmăresc un tipar uman superior, pentru noi devine însăși misiunea lui don Quijote, în formă latentă. Eroul știe foarte bine ce anume trebuie să fie și unde sau cum să ajungă, dar metamorfoza care vine atât de ușor în mediul natural sau chiar la Kafka, în strălucita poveste a lui Gregor Samsa, este aproape un coșmar pentru cel care trebuie să o suporte conștient, pentru că don Quijote devine, asemeni lui Hristos, arhetipul suferinței conștiente, produse prin orice schimbare radicală a stării.

Am afirmat deja că figura eroului poate fi asociată cu cea a Mântuitorului. Asocierea numelui cu un „don” nemeritat ni se pare că nu face decât să contribuie decisiv la apropierea dintre cele două imagini. De pildă, după cum afirma Călinescu că „donemania este luată în deriziune pretutindeni în istoria Cavalerului Tristei Figuri”³⁴⁹, *Noul Testament* stă mărturie pentru un comportament similar cu care Hristos este întâmpinat în multe împrejurări. Don Quijote, ca și Hristos, vede în toate împrejurările lipsite de pericol și de nevoia de a îndrepta o nedreptate, doar ce-i mai bun. Într-un han poate vedea un castel, în femei simple sau chiar ușuratece vede domnițe demne de toată prețuirea, iar în cele mai murdare așternuturi, paturi sau haine, cele mai deosebite materiale și croieli. Cervantes descrie procesul care seamănă atât de bine cu reveria diurnă: „i se năluci anume că ajunsese la un castel faimos (fiindcă, așa cum s-a mai spus, castele erau, după părerea lui, toate hanurile la care trăgea), că fiica hangului era fiica stăpânului...”³⁵⁰ sau, la

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 154.

³⁴⁹ George Călinescu, *op. cit.*, p. 258.

³⁵⁰ Cervantes, *op. cit.*, p. 207.

Începutul aventurilor sale, când „de îndată ce văzu hanul, își făcu singur nălucă, închipuindu-și-l castel cu patru turnuri și cu coperișurile de argint strălucitor”³⁵¹; cât despre prezențele feminine, „i se părură două încântătoare domnițe sau două jupânițe gingașe, ieșite în poarta castelului ca să se desfete”³⁵².

Dincolo de creștinismul încifrat în comportamentul cavalerului trebuie să remarcăm și intuiția psihologică cu care scriitorul se folosește de atitudini care mult mai târziu vor deveni teorii ale relațiilor interumane. Faptul că, don Quijote nu stereotipează și, ca urmare, nu are formulate prejudecăți care să denatureze de la început calitatea de oameni a celorlalți, îl prezintă ca un prototip uman care își păstrează prospețimea tocmai pentru că, în ultimii cinci sute de ani, omenirea a lucrat intens la construirea prejudecăților și a judecăților valorice care să adâncească prăpastia dintre etnii sau, pur și simplu, dintre sine (perceput ca individualitate sau ca grup) și alteritate. Prin aceasta, don Quijote devine cu adevărat Cavalerul Tristei Figuri, pentru că poartă pe scutul și pe numele său, în toate aventurile sale, eșecul în devenire al speciei umane. Toate nedreptățile crunte pe care femeile au fost nevoite să le suporte în Evul Mediu și ale căror efecte pot fi resimțite la nivelul psihologiei de grup și astăzi, se cer răscumpărate în viziunea cavalerului. După cum se spune despre Mântuitor că nu ar fi zâmbit niciodată, înțelegem mai bine și numele care înlocuiește treptat pe cel de don Quijote – Cavalerul Tristei Figuri.

Chiar dacă în roman predomină o viziune de tip creștin care valorizează pozitiv imaginea femeii, doar prin exagerări și excese în folosirea lentilei religioase am putea identifica tipologii feminine care să fie mai prejos de icoana Dulcineei la care se raportează permanent cavalerul. Altfel spus, femeia este și ființă sexuală în *Don Quijote de la Mancha*, după cum transpare destul de clar în Capitolul XVI și Capitolul XVII. Asturiana Maritornes, care slujește într-un han pe care cavalerul îl crede, după obicei, castel, devine simbol al *Erosului* printr-un rol care are mai multe în comun cu purificarea, decât cu prostituția, după cum remarcă Miguel de Unamuno. Pe scurt, „căraușul era înțeleș cu ea ca noaptea aceea să se aibă bine unul cu altul, și ea îi dăduse cuvântul că [...] vine să-l caute și să-i facă pe plac, orișice-ar

³⁵¹ *Ibidem*, p. 83.

³⁵² *Ibidem*.

dori”³⁵³. Doar dintr-o descriere care s-ar încheia astfel orice cititor ar rămâne, fără îndoială, cu senzația că asturiana care muncea la han avea și alte preocupări pentru a se întreține. Cervantes caută în mod evident să lămurească orice înțelegere trunchiată și completează că Maritornes are un renume cunoscut deja să nu-și încalce sub nici o formă cuvântul în chestiuni de asemenea fel, „fiindcă se ținea neam de hidalgo, și nu i se părea o jignire să slugărească la han...”³⁵⁴.

Prin urmare, scriitorul lasă să se înțeleagă că femeia are de cele mai multe ori un răspuns pozitiv invitației bărbaților care trag la han pentru odihnă, ceea ce nu trebuie să permită însă și formulări facile ori concluzii cu caracter valoric asupra ei. Unamuno reușește să ofere aici o perspectivă care arată, dincolo de orice îndoială, o înțelegere profundă a cadrului filosofic în care Cervantes și-a plasat protagonistul. „Fiți siguri că darnica fetișcană asturiană căuta mai mult să facă decât să i se facă plăcere”³⁵⁵, scrie Unamuno în analiza capitolului în care este descrisă femeia și rolul ei în viața hanului, ca nod simbolic al drumurilor sau ca adevărat *axis mundi*, *mandala*, prin care oamenii trebuie să treacă pentru a ajunge la destinație. Romanul este și o metaforă a drumului, o epopee care pune metamorfoza umană în context cu drumeția și rătăcirea, după cum vom arăta mai jos, hanul reprezentând un nod simbolic, asemeni unei porți prin care trebuie să treacă toți cei care vor să ajungă acasă. Drumul lui don Quijote tot într-un han începe, cu o numire pe cât de batjocoritoare, pe atât de simbolică³⁵⁶.

Erosul permite manifestarea unei energii fundamentale vieții, iar Maritornes devine simbol al pulsionii de viață în romanul lui Cervantes. Gestul ei repetat trebuie înțeles, în opinia lui Unamuno, ca sacrificiu, „să nu-i vadă pe bărbați chinându-se și mistuindu-se. Voia să-i purifice pe cărași de josnicele dorinți care le murdăreau închipuirea și să-i lase curați pentru lucru”³⁵⁷. Chiar dacă filosoful și cercetătorul iberic nu se arată ca un adept

³⁵³ *Ibidem*, p. 205.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 147.

³⁵⁶ Atunci când ne referim la batjocura cu care cavalerul este întâmpinat avem în vedere un număr de exemple din *Noul Testament* în care, lui Iisus Hristos i se aplică același tratament din partea celor care primeau cuvântul său atât de nou și neobișnuit prin adevărul și curățenia mesajului.

³⁵⁷ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 147.

al terminologiei și doctrinei psihanalitice, o asemenea afirmație îl pune în primul rând al celor care au susținut și au fost criticați de generații întregi, copiii societăților inchizitoriale și pudice, rolul esențial jucat de sexualitate în dinamica socială. Firește, Maritornes trece de simplul rol care poate fi atribuit prostituției și se arată ca o tămăduitoare printr-un eros, devenit sexual doar în ultimă instanță. Sau, după cum apreciază Unamuno, „ușurează dureri și alină păsurile”³⁵⁸, pentru că nu este nici provocatoare de pasiuni care distrug și țin, mai degrabă, de pulsiunea morții: „nu aprinde dorinți, ci le stinge pe cele pe care altele, mai egoiste, [...] le-au aprins”³⁵⁹.

O altă trăsătură care atrage atenția ca parte a pulsiunii de moarte este atitudinea cavalerului atât față de mâncare, cât și față de odihnă, la modul general. În multe rânduri, don Quijote refuză să doarmă și preferă să se gândească la domnița sa Dulcinea sau să-și păzească armele: „noaptea asta îmi voi priveghea armele”³⁶⁰. Orice pare să îi amintească de nevoile cele mai simple ale naturii umane, sex, somn, hrană, facilitatori și necesari apariției și manifestării Erosului, îl motivează să acționeze în sens opus. Mai ales dacă îndemnul vine din partea scutierului, reprezentant simbolic al grupului uman: „ – Cui spui tu să descalece? Cui îi spui să doarmă? [...] oi fi făcând eu cumva parte din rândul cavalerilor acelora care adorm când se văd în primejdie? N-ai decât să dormi tu, care te-ai născut ca să dormi pe lumea asta...”³⁶¹. Firește, fără să fie o surpriză, cavalerul doarme adesea și o face în urma bătăliilor care îl rănesc mai mult decât de obicei sau bolnav fiind și în nevoie de recuperare. Dar, arareori somnul lui don Quijote este și liniștit, fără vise sau lupte care par să îi ocupe și spațiul nocturn, semn că misiunea sa este adânc înrădăcinată în inconștient.

Cu toate că iubirea pe care o poartă cavalerul Dulcineei este una pe care o putem considera sterilă prin izolarea deplină de orice principiu al Erosului, nu ne hazardăm să vedem în epopeea acestuia un elogiu construit de pulsiunea morții, Thanatos. Curajul pe care don Quijote îl dovedește, vecin și mai simplu de recunoscut ca nebunie, se încadrează într-o tipologie umană specifică. Dacă tipul cititorului, Alonso Quijana sau

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 148.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Cervantes, *op. cit.*, p. 89.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 250.

Quesada, poate fi bănuț că ar fi fost un bărbat introvertit, care prefera fantasmarea și visarea în locul acțiunii, necăsătorit și care iubea de la distanță o femeie pe care mai târziu, o pune în cel mai înalt rang, metamorfoza în don Quijote, după cum *dublul* în literatură aduce un erou identic, dar complet opus în intenții și în relațiile cu ceilalți, îl face pe acesta un bărbat extravertit. Jung oferă o perspectivă prețioasă atunci când discută despre bărbatul extravertit, de care ne putem și noi folosi: „el este un salvator de profesie; și nu îi este neplăcut să fie recunoscut ca atare. [...] e nefericit în odihnă și nu știe să se odihnească așa cum trebuie...”³⁶².

Jung se folosește de informația bogată a mitologiei și psihologiei și descrie inclusiv o parte din tipologia psihologică a salvatorului. Chiar dacă nu face niciodată trimitere la opera lui Cervantes, după cum am mai spus, psihianalistul descrie un model care se identifică în bună măsură cu eroul scriitorului spaniol. Prin psihologia analitică a lui Jung, având în vedere *nașterea* lui don Quijote, ca entitate separată de Alonso Quesada și complet diferită de acesta, vedem mai clar sensurile care se pot ascunde în spatele unui simplu botez sau a unei numiri batjocoritoare cu gradul de cavaler. „Nașterea salvatorului echivalează cu o mare catastrofă, prin faptul că irumpe o viață puternică acolo unde nu se bănuia existența vreunei vieți, a vreunei forțe sau a vreunei posibilități de dezvoltare. Noua viață izvorăște din inconștient...”³⁶³, scrie Jung, și, am adăuga noi, reprezintă capacitatea fundamentală de a se reînnoi. Vorbim, fără îndoială, de energia vitală a Erosului, într-o formă unică de manifestare, care cere o tipologie a eroului neadaptat tocmai pentru că devine simbolul unei vieți spre care majoritatea nu poate accede. Apariția cavalerului aduce un tonus nou în trupul bătrân al lui Quesada și un curaj care pare să fi lipsit dintotdeauna hidalgoului.

Pentru a arăta că eroul lui Cervantes este mai mult decât un personaj sau mai mult decât chiar și o oglindire parțială a inconștientului creatorului, ci, mai degrabă, un arhetip care își extinde influența și valabilitatea psihologică peste sutele de ani, am căutat să vedem în ce măsură tipologia extravertitului și cea a introvertitului pot să coexiste la același

³⁶² C. G. Jung, *op. cit.*, p. 175.

³⁶³ *Ibidem*, p. 288.

individ. Este și unul din motivele pentru care prezența fizică a cavalerului stârnește atâtea conflicte cognitive celor cu care interacționează și care nu înțeleg mai nimic din ceea ce aud și văd la acest hidalgo. Introversiunea, în formă dominantă, există în condițiile în care există și un complex de inferioritate, despre care Jung discută, complex care aduce în majoritatea cazurilor manifestări sub formă de explozii bruște, alternând cu „stări de mutism [...] care face ca indivizii în cauză să devină o enigmă pentru cei din jur”³⁶⁴.

Astfel, psihologul a văzut în această tipologie umană și o receptivitate scăzută față de multe dintre informațiile care îl bombardează în mod firesc din exterior, dar care se datorează unei „solicitări interioare”³⁶⁵ ieșite din comun. Ne aflăm în prezența descrierii fidele a lui don Quijote, tipologie umană care arată o energie ieșită din comun și un curaj care poate fi asemănat și pus pe baza nebuniei sale, dar care are, în același timp, momente de profundă meditație, pe care o cultivă și o urmărește, prin fantasmale sale intense, care se cer transpuse și în realitate.

Regatul adevărului și al curățeniei promovat de Mântuitor își găsește un corespondent în lumea pe care don Quijote își dorește să o resusciteze. O lume în care trăiește singur și care, în orizontul așteptărilor eroului, este singura capabilă să producă o schimbare, cântărind la fel de mult cât o salvare generală a lumii. Pentru că, în spatele pulsionii de a salva, a misiunii pe care și-o asumă singur de a sări, cu fiecare ocazie, în ajutorul celor care au nevoie, se ascunde un adevăr care transcede realitatea manifestă în care lumea nu mai găsește nici un loc pentru o asemenea himeră, căci, fără să știe, cu toții au nevoie să fie salvați. Ca urmare, și mintea cavalerului este destinată să lucreze la o intensitate înaltă și într-un spectru mai apropiat de ființa umană, neacoperit de straturile culturale care îl ascund și îi oferă un fals sentiment de protecție. Lupta cu morile de vânt arată clar că universul lui don Quijote este unul aglomerat de principii și de idealuri care devin realitate pentru simplul fapt că aparțin produselor fantasmatic. Astfel, și criticul Unamuno, apreciază că morile reprezintă metafore pentru lumea mecanică în fața căreia înngenunchează indivizii orbiți de toate formele ei diabolice de

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 302.

³⁶⁵ *Ibidem*.

înrobire: „locomotive, dinamuri, turbine, vapoare, automobile, telegrafe cu fir sau fără, mitraliere...”³⁶⁶. Oamenii, pentru Unamuno, ca specie, devin „împietriți în orbire”³⁶⁷, iar Cervantes este un vizionar care încifrează în lupta atât de hazlie și de cunoscută a cavalerului cu morile de vânt, un mesaj care își păstrează prospețimea și adevărul în ciuda timpului.

Pe de altă parte, José Ortega y Gasset, referindu-se la același fragment, care a devenit o prescurtare a romanului scris de Cervantes, vede în uriași o creație spre care don Quijote se întoarce să lupte pentru că „ceea ce este anormal la el a fost și va fi normal pentru întreaga omenire”³⁶⁸. Uriașii, în contextul imaginarului colectiv, au reprezentat se pare, dintotdeauna, o prezență constantă, chiar dacă existența lor în realitate mai este pusă încă sub semnul îndoielii: „...situația în care omul s-a gândit pentru prima dată la uriași nu se deosebește prin nimic esențial de această scenă din romanul lui Cervantes [... pentru că] este vorba de un lucru care nu era uriaș, dar care privit dinspre latura ideală tindea să devină uriaș”³⁶⁹.

Distanța în ani care separă cele două volume ale romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* trebuie să fi fost pentru scriitor o pauză esențială în maturizarea sa artistică și în sedimentarea temelor propuse, conștient sau inconștient, în primul volum. Ceea ce se spune în treacăt în primul volum și constituie un element important în construcția lui *imago christi* devine în cel de-al doilea volum afirmație asumată, în care don Quijote se angajează complet. Într-un exercițiu de imaginație care ar exclude pe don Quijote, rămânem uneori cu senzația că textul se referă la Hristos. Vorbind despre cavalerii răătăcitori, eroul își amintește sau fantasmează (ambele procese trebuie privite în relație cu inconștientul încărcat de teme literare, dar și de arhetipuri colective) că „își luau pe umeri sarcina de a apăra împărățiile, de a ocroti fecioarele, de a ajuta pe orfani și pe cei vitregiți, de a-i pedepsi pe cei trufași și de a-i răsplăti pe cei smeriți”³⁷⁰.

³⁶⁶ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 110.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*, p. 142.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha, Partea a doua*, Traducere de Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 24.

Un simbolism care atrage atenția și este folosit pentru prima dată, tot în cel de-al doilea volum, apropie epopeea terestră a lui don Quijote de cea acvatică și sugerează că scriitorul și-a propus, de această dată, cu un discurs mult mai angajat, să suprapună imaginea Mântuitorului peste cea a cavalerului. Apa și simbolismul ei ne vor interesa în mod special în analiza celui mai cunoscut roman al lui Herman Melville, însă aici, don Quijote este pus într-o postură care arată adevărata fermentație a imaginii eroului. Protagonistul reia, la începutul celui de-al doilea volum, discursul său care caută, veșnic pedagogic, spre scutierul Sancho Panza, despre misiunea cavalerilor rătăcitori. „Uciderea somnului”³⁷¹ devine acum prioritară și creionează mai clar evoluția cavalerului care nu mai urmărește cu aceeași înverșunare să ucidă uriași, deci forme exterioare sinelui, ci mută lupta spre interior. Dintre toate metaforele potrivite pentru un erou călare, însoțit de un scutier, uneori pe jos, alteori și el călărind un măgar, Cervantes îl pune pe don Quijote într-o ipostază marină. Pentru protagonist, cavalerul s-a îndepărtat de idealul care ar fi trebuit să-i conducă viața și nu se mai aventurează pe țărmul furtunos al mării, ci evită „aflând pe apă aproape de țărm o corăbioară fără vâsle, fără pânze, fără catarg și fără funii, să se arunce într-însa cu inima vitează, încredințându-se neînduratelor valuri ale mării adânci, care acu îl ridică spre cer și acu îl coboară către fundul genunii [...], înfruntând pieptiș nebiruita furtună...”³⁷². Dincolo de faptul că psihanaliza și psihocritica au văzut în metafora apei care înghite sau în lupta omului cu elementele mării o întoarcere spre sine și spre descoperirea inconștientului, de multe ori încheiată cu eșecul și moartea temerarului erou, ne întoarcem atenția spre *Noul Testament*, mai exact, spre *Sfânta Evanghelie după Matei*, unde Hristos îi îndeamnă pe apostoli „să intre în corabie și să treacă înaintea Lui, pe țărmul celălalt [...] iar corabia era acum la multe stadii departe de pământ, fiind învăluită de valuri, căci vântul era împotriva”. (Matei 14, 22-24). Mântuitorul este cel care, pășind peste valuri, îi îndeamnă pe apostoli să vină la el fără frică. Petru este singurul care îi răspunde și înaintează peste ape, dar „văzând vântul, s-a temut și, începând să se scufunde, a strigat, zicând: Doamne scapă-

³⁷¹ *Ibidem*, p. 25.

³⁷² *Ibidem*.

mă! Iar Iisus, întinzând îndată mâna, l-a apucat și a zis: Puțin credinciosule, pentru ce te-ai îndoit?" (Matei 14, 30-31).

Am afirmat, până aici, în mai multe rânduri că personajul don Quijote face dovada curajului de a-și asuma o cale, o metamorfoză, care rămâne inaccesibilă celorlalți pentru simplul motiv că nu se decid să urmărească o cărare bătută mai întâi de propria lor fantezie. Sau, după cum apreciază José Ortega y Gasset, „a fi erou înseamnă a fi tu, a fi tu însuși”³⁷³. Ca urmare, vom observa cum ceea ce, pentru don Quijote, înseamnă curaj, în condițiile în care fiecare aventură aduce un nou gând spre domnița Dulcinea, asemeni unei rugăciuni, începe să capete, în cel de-al doilea volum, valențele credinței. Cavalerul trebuie să regăsească nu curajul, ci credința în misiunea sa, credința de a urmări o cărare spre sine, prin salvarea celorlalți. După cum furtuna care îl sperie și îi pune lui Petru credința la încercare, dar se potolește în momentul în care ajunge pe corabie, don Quijote pare să ne asigure, în subtext, că partea cea mai dificilă a drumului este la început, astfel încât, a înfrunța pieptiș furtuna devine sinonim cu biruirea ei.

Al doilea volum al romanului insistă pe apropierea dintre cele două imagini, cavaler și Mântuitor, astfel încât devine destul de clară intenția scriitorului de a-și pune eroul în ipostaza salvatorului batjocorit în ciuda adevărului pe care îl poartă prin cuvintele și faptele sale. Don Quijote își percepe prezența exclusiv prin menirea sa de a salva oameni sau de a le ușura suferința și are o poziție care amintește destul de mult de conflictul interior al celui care se roagă în grădina Ghetsimani, prins între destinul său tragic și impulsul uman de a se apăra în fața suferinței: „nici nu mai știu cum să mai mulțumesc cerului, și socotesc drept binevenită orice năpastă și orice pacoste care ar da peste mine...”³⁷⁴.

Nu ar fi pentru prima dată când am considera că excesul de zel sau, altfel spus, dorința scriitorului de a fi înțeles cu orice preț, și mai ales în privința celor mai importante aspecte ale creației sale, reprezintă o limită sau forma unei slăbiciuni care devine vizibilă în text. De asemenea, nu avem nici o îndoială că Cervantes a atribuit eroului său, cu bună știință, cele mai

³⁷³ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 148.

³⁷⁴ Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha, Partea a doua*, p. 337.

importante trăsături ale lui Hristos. Un fragment din finalul celui de-al doilea volum nu ne surprinde decât în mod negativ, prin încercarea mult prea transparentă de a pune pe cavaler în alte ipostaze cunoscute și simbolice pentru Hristos. Un produs hibrid, combinat, se naște din alăturarea intrării Mântuitorului în Ierusalim și suferințele de pe cruce. Ne întoarcem iarăși spre *Evanghelia lui Matei*: „Și dezbrăcându-L de hainele Lui, I-au pus o hlamidă roșie. Și împletind o cunună de spini, I-au pus-o pe cap [...] și îngenunchind înaintea Lui, își băteau joc de El...” (Matei 27, 28-29). Aici, se cuvine să amintim că, în general, în iconografia creștină, Hristos este reprezentat adesea îmbrăcat cu o pelerină roșie. Redăm acum o parte din fragmentul romanului: „...îl scoaseră pe don Quijote la plimbare, fără arme, ci doar în straie de oraș, învelit într-o mantie largă de postav roșcat [...] călărea don Quijote nu pe Rocinante, ci pe un catâr mare, domol la pas [...] îi îmbrăcăra mantia, iară pe spate, fără să vadă el, îi prinseră un pergamin pe care stătea scris: *Acesta este don Quijote de la Mancha*”³⁷⁵. Fără a se referi și la fragmentul biblic, criticul spaniol Miguel de Unamuno remarcă dramatismul scenei în care cavalerul devine, dincolo de orice îndoială, un sugestiv *imago christi*: „sărmane Don Quijote, purtat prin oraș cu al tău *eccehomo* în spinare!”³⁷⁶.

Dimensiunile asemănării cu Hristos prind contur și dincolo de bariera comportamentală sau ideologică a Cavalerului Tristei Figuri. În lumea celor doi purtători de adevăr orice gest de agresivitate malignă nu poate fi acceptat. Motiv pentru care, de exemplu, don Quijote intervine pentru a salva un tânăr biciuit de stăpânul său pentru o vină imposibil de dovedit. Cavalerul încearcă să preîntâmpine nedreptatea și pedepsirea nevinovaților, după cum și Mântuitorul, în grădina Ghetsimani, îi îndeamnă pe cei alături de care s-a rugat să nu-l apere și să nu încerce să-l salveze prin violență: „Întoarce sabia ta la locul ei, că toți cei ce scot sabia, de sabie vor pieri” (Matei 26, 52). Dar, Don Quijote întâlnește în aventurile sale și indivizi prin gura cărora înțelepciunea colectivă, oglindă a scriitorului, se manifestă cu întreaga ei putere purificatoare. Urmărind, precum îndemnul lui Hristos, un tipar care s-a dovedit de fapt a fi o cutumă socială în primele faze ale dezvoltării umane, renunțarea la violența care are

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 552.

³⁷⁶ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 353.

ca scop doar răzbunarea devine și în romanul lui Cervantes un reper ideologic: „...o prăpastie o cheamă pe alta și un păcat cheamă alt păcat, așa fel s-a înlănțuit șirul răzbunărilor, încât nu mi le iau asupra-mi numai pe ale mele, ci și pe ale altora...”³⁷⁷. Considerăm, în acest context, că romanul lui Cervantes face parte, în primul rând, din categoria textelor în care acționează cu precădere pulsionea vieții. Erosul este filonul central din care se alimentează textul lui Cervantes, prin perpetuarea unor acțiuni care nu permit blocarea indivizilor în nevoia de a se răzbuna la nesfârșit, unii pe alții. Astfel, cei doi protagoniști devin arhetipuri de suferință umană prin intermediul cărora ceilalți indivizi se pot purifica.

Grădina Ghetsimani ne oferă un alt cadru care se potrivește textului lui Cervantes în privința simbolismului religios. Hristos îi invită pe apostoli să vegheze și să se roage împreună, dar „i-a găsit dormind și i-a zis lui Petru: Așa, n-ai putut un ceas să privegheai cu Mine!” (Matei 26, 40). În mod repetat, discipolii Mântuitorului sunt găsiți dormind, cu ochii grei de o oboseală mult prea umană. Lungile discuții care au aspect de predică sau, uneori, de pildă, dintre cavaler și scutier, se încadrează într-un registru aproape identic. Nu este prima dată când îl numim pe Sancho Panza, apostol, iar asta din cauză că omul din popor, simplu și instinctual în inteligența sa, pare să fie singurul care încearcă nedisimulat să-l accepte pe stăpânul său cu toată aventura prezenței sale. După cum Hristos îi ceartă pe apostoli pentru lenea lor, don Quijote îl ceartă pe Sancho: „Eu veghez în vreme ce tu dormi, eu plâng în vreme ce tu cânti, eu leșin de nemâncare în vreme ce tu nu te mai poți mișca și gâfâi de îmbuibare”³⁷⁸.

O altă trăsătură a lui don Quijote, a cărui epopee se apropie de final și a cărui viață se află într-un neobosit proces de redescoperire, este hotărârea abruptă luată, după ce a fost înfrânt în luptă de un alt cavaler, animat doar de arzătoarea dorință de a-l vedea pe hidalgo acasă, departe de aventuri, pentru a se face păstor³⁷⁹. Așadar, identificăm aici o clară trimitere spre figura Mântuitorului, care spune, referindu-se la el însuși, nu doar o dată că: „«Bate-voi păstorul și se vor risipi oile turmei»,» (Matei 26, 31).

³⁷⁷ Cervantes, *op. cit.*, p. 541.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 599.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 592.

Despre încercările preotului și ale bărbierului de a-l întoarce pe don Quijote acasă și de a-l ține acolo am vorbit deja, dar nu am amintit de un alt complice, tot reprezentant al societății din care cavalerul a ieșit sau, mai degrabă, pe care încearcă să o schimbe. Bacalaureatul de Salamanca, Samsón Carrasco, face o înțelegere cu cei doi bărbați care au curățat/furat biblioteca lui don Quijote, de a juca după regulile cavalerului pentru a-l convinge să renunțe la viața plină de aventuri și la iluzia cavaleriei rătăcitoare. Curios și deloc întâmplător este că cei trei bărbați complici își fac din renunțarea lui don Quijote un scop pe care îl urmează cu orice preț, ceea ce îl face pe Carrasco să se costumeze în cavaler pentru a-l înfrunta și învinge pe don Quijote. Sub numele de Cavalerul Pădurii sau, altădată, al Oglinzilor, bacalaureatul îl găsește pe erou și îl provoacă la luptă cu o condiție simplă: învinsul să rămână la dispoziția celui care câștigă. Se ascunde aici credința că don Quijote poate fi învins fără dificultate, după cum chiar cavalerul remarcă, dar și că respectându-și propriul cod, în cazul înfrângerii, se va supune planului celor trei bărbați de a-l forța, prin intermediul propriilor lui reguli, să rămână acasă.

Luciditatea, în sens convențional, care îi lipsește protagonistului în mai toate situațiile aventuroase, este aici prezentă și îl ajută pe don Quijote să-și cântărească adversarul înainte de luptă. Îi remarcă atât lancea oțelită și statura impresionantă și concluzionează că „trebuie să fie puternic nevoie mare...”³⁸⁰. Doar norocul sau întâmplarea, după cum arată Cervantes, îi aduce victoria lui don Quijote³⁸¹, care îl și descoperă pe cel ascuns după viziera de cavaler și pe scutierul care-l însoțea – „vecinul și cumătrul”³⁸² lui Sancho Panza. Mai toți cei care îi cunosc pe cei doi eroi ai romanului se simt așadar determinați și chiar obligați să îi forțeze pe cei doi aventurieri să renunțe la viața asumată. Batjocura, umilințele, bătăile și aventurile prin care interacționează cu alți oameni, sunt completate de inexplicata hotărâre a celor apropiați de a-i întoarce din drum. Cavalerul și scutierul său sunt judecați de toți ceilalți care vor cu orice preț să-și exercite puterea de a le hotărî destinul. Mai clar, în chiar cuvintele lui Cervantes: „...din care

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 130.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 132.

³⁸² *Ibidem*, p. 134.

sfătuire au hotărât, prin încuviințarea obștească a tuturor [...] să-l lase pe don Quijote să plece, [...] iar Samsón să-i iasă-n cale în chip de cavaler rătăcitor, să-l poftască a se măsura în luptă cu el [...], să-l biruie [...] și așa, fiind don Quijote biruit, ar fi urmat ca bacalaureatul cavaler să-i poruncească a se întoarce acasă la el în sat și la casa lui și să nu iasă dintr-însa preț de doi ani...³⁸³. În cele din urmă, Samsón Carrasco, într-o încercare mai prudentă, deghizat tot în cavaler, îl învinge pe don Quijote și duce cursul vieții acestuia pe un ultim făgaș spre casă.

Prin faptul că Cervantes îl numește pe Samsón Carrasco, mai întâi, Cavalerul Oglinzilor, trebuie să ne oprim puțin asupra tipologiei propuse. Mai multe elemente ale textului sugerează, ca și numele falsului cavaler, jucat ca într-o piesă de teatru, că bacalaureatul Carrasco este *imaginea invers reflectată* a Cavalerului Tristei Figuri. După victoria inițială a lui don Quijote, scutierul fals, vecinul și ruda lui Sancho Panza, contribuie la luminarea rolului pe care bacalaureatul îl primește din partea colectivității: „...cine-i mai nebun, acela care-i nebun fiindcă nu poate fi altfel, sau acela care-i nebun fiindcă vrea el?”³⁸⁴. Cei doi cavaleri devin egali în derapajul lor față de orice înseamnă realitate obiectivă, împărtășită și asumată social, cu diferența că „nebunia” lui don Quijote este una pură, asumată prin convingere și prin sistem ideologic, fără cale de întoarcere. Alegerea adevăratului cavaler nu lasă loc pentru răzgândire și are un singur sens, în vreme ce reprezentantul societății, Samsón Carrasco, Cavalerul Oglinzilor, intelectual respectat și cunoscut, joacă o nebunie din care se poate retrage oricând. Mai mult, animat de înfrângerea în fața unui cavaler slab și bătrân, bacalaureatul se lasă consumat de dorința răzbunării, pe care, în cele din urmă, o și obține.

Astfel, cea de-a doua luptă a lui don Quijote cu Samsón Carrasco, ascuns acum sub masca Cavalerului Albei Luni, aduce victoria bacalaureatului și întoarcerea acasă a eroului, echivalentă cu moartea, atât în planul simbolic, cât și în cel fizic. Indiciile că don Quijote oricum se îndrepta spre casă, deci, spre abandonarea misiunii de a fi cavaler rătăcitor pentru totdeauna, sunt mai degrabă detalii mărunte care pot scăpa oricând lecturii. Pare nefirească și de neînțeles în lumina asemănarilor care leagă

³⁸³ *Ibidem*, p. 136.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 137.

protagonistul de imaginea lui Hristos, o alegere prin care eroul este învins în spirit și în metamorfoza sa și a lumii prin care umblă. Biruința Mântuitorului asupra morții a fost posibilă doar după ce, în prealabil, a biruit propriul trup și îndoiala umană. Abandonarea sinelui în preajma morții fizice îi permite accesul spre ultima și cea mai importantă etapă, după cum destinul său tragic cerea ca minunile și pildele să își găsească sfârșit într-o formă nouă de existență, dincolo de lumea fizică și limitată de spațiu și timp. Cele două tipuri de „nebunii”, după cum le numește falsul scutier al lui Samsón Carrasco, Cavalerul Oglinzilor, devin atitudini opuse, care își găsesc justificare doar una în prezența celeilalte – Eroul și anti-eroul, Hristosul și Antihristul. Există o justificare clară a prezenței „nebului” în rândurile celorlalți, după cum arată Cervantes, printr-un alt personaj exemplar, simbol al înțelepciunii care există de multe ori în inconștientul colectiv. Ceea ce Samsón Carrasco urmărește, la adăpostul unei numiri din partea grupului și cu o aparentă justificare morală, este de fapt, complet împotriva intereselor societății: „...ierte-te Dumnezeu pentru răul ce-l pricinuiesti întregii lumi vrând să faci iarăși înțelept pe nebunul cel mai hazliu de pe fața pământului! Dumneata nu-ți dai seama, domnule, că folosul ce l-ar aduce înțeleptirea lui don Quijote n-ar fi nici pe departe atât de mare ca desfătarea pe care o dă el cu trăsările lui?”³⁸⁵.

Don Quijote se află pe cărarea unei lucidități care poartă în continuare germenii unui mod subiectiv de receptare a lumii, iar aceasta nu se întâmplă din cauza întâlnirii cu falsul cavaler care îl urmărește, ci pentru că evoluția sa îl aduce înapoi în punctul de unde a plecat, ca o buclă inițiativă în care lumea a avut șansa de a asista și depune mărturie despre cele văzute la Cavalerul Tristei Figuri. Ne vom întoarce la acest aspect mai târziu, pentru că acum, cu cât se apropie de casă, cavalerul nostru pare cuprins de acel spirit al realității obiective, care face din indivizi o masă amorfă, fără personalitate sau identitate. După ce reușește să-l vadă pe Cavalerul Oglinzilor așa cum este, pentru prima dată de la plecarea în căutarea aventurilor, hanul spre care se îndreaptă, *axis mundi* sau un portal simbolic, nu mai este receptat subiectiv. Astfel, „descălecară dinaintea unui han, pe care don Quijote îl luă drept atare, iar nu drept castel cu tainițe adânci...”³⁸⁶.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 581.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 624.

Ne-am oprit mai mult asupra imaginii anti-eroului pentru că el, în romanul lui Cervantes, devine simbolul judecății grupului. Pentru că don Quijote este în postura alterității, a individului diferit, care prin faptele și cuvintele sale propune o lume nouă, poate chiar pentru a o înlocui pe cea existentă, considerăm că se încadrează definitiv nu doar în pulsinea vieții, ci și în *imago christi*. Marele mister al operei lui Cervantes, care a rămas neatins până astăzi, dincolo de metaforele romanului și de semnificațiile lor multiple, rămâne motivul pentru care toți cei care îl cunosc îl vor supus, în linie cu ceilalți oameni, ca un hidalgo care nu este cu nimic deosebit de alții. Îndârjirea cu care cei trei bărbați, preotul, bărbierul și bacalaureatul, simbolici prin meseriile lor, uneltesc neconținut pentru aducerea cavalerului înapoi acasă, reprezintă un indiciu important în sine. Civilizația iberică a eșuat în proiectul întâlnirii alterității în insule și s-a lăsat pradă celor mai simple instincte umane. Întâlnirea diferenței, departe de casă, nu se poate compara cu descoperirea ei în mijlocul propriei sufragerii, pentru că don Quijote poate fi descris și așa. Devine „sălbaticul” care pune la încercare însăși esența umană a indivizilor Renașterii, încă obsedați și îndoctrinați de sinistrul Ev Mediu. „Sălbaticul” nu mai este posibilitatea sau șansa descoperirii noului, ci testul prin care fiecare se poate arăta vrednic dacă îl „dresează”, dacă îl domesticește. Iar viața pe care o văd ceilalți pentru erou înseamnă tocmai asta.

În ipostaza alterității este descris și Mântuitorul în *Noul Testament*, iar judecata colectivă pe care trebuie să o suporte pare legată de diferența pe care prezența și discursul său o propun. Hristos și don Quijote devin vinovați exemplari, dar nu în sensul oferit de *țapul ispășitor*, ci în sensul tragic al pulsionii morții care se cere manifestată și exercitată. Cel diferit, urmând modelul natural, este îndepărtat sau omorât, dacă nu se poate integra în masa uniformă a indivizilor. După cum împotriva cavalerului uneltesc toți cei care îl cunosc, Mântuitorul suportă învinuiri aduse de arhieriei și bătrâni, reprezentanții tradiției celei vechi și sfinte. „Nu auzi câte mărturisesc împotriva Ta?” (Matei, 27, 13), îl întreabă Pilat pe Hristos, care alege tăcerea. Fără să știe de ce, în mod evident, în cazul ambilor protagoniști, grupul acuză și propune sentințe. Pentru cavaler se alege cea mai grea pedeapsă posibilă pentru un aventurier care-și găsește sens doar în libertatea de a umbla și de a acționa, iar pentru fiul lui Dumnezeu, opusul vieții: „Dar ce rău a făcut? Ei însă mai tare strigau și ziceau: Să fie răstignit” (Matei, 27, 23).

În romanul lui Cervantes, se sugerează doar că eroul suferă o nedreptate din partea celor care și-au făcut scop din reducerea lui la statutul de simplu hidalgo. Este evident că neînțelegerea sau neacceptarea mesajului considerat trăsnet, despre cavalerii rățăcitori, se întărește prin absența celui mai simplu travaliu de cunoaștere a naturii alegerii pe care o face don Quijote. În *Noul Testament* aspectul este mai bine nuanțat: „Și acestea le vor face, pentru că n-au cunoscut nici pe Tatăl, nici pe Mine” (Ioan, 16, 3).

Pentru romani, Hristos a fost înțeles doar ca o prezență a unui rebel care urmărește destabilizarea unei provincii printr-un mesaj de noutate absolută. Pentru evrei, unde sistemul religios dicta viața oamenilor, a reprezentat un impostor care doar pretindea că este Fiul lui Dumnezeu. Cu atât mai mult a stârnit reacții negative mesajul lui Iisus, cu cât evreii se raportau în vremea aceea la *Vechiul Testament* și la legea lui Moise³⁸⁷. Așa cum cavalerul vrea să salveze pe toți cei aflați în primejdie sau nefericire (utopie, desigur), Iisus Hristos aduce cuvântul iubirii și iertării în lumea guvernată de prea mult timp de legea talionului.

Câte asemănări și în ce privință există așa ceva dacă ne gândim la două fragmente din viața celor doi eroi tragici unde gesturile sau cuvintele mari, extreme, au rămas neînțelese sau batjocorite? De pildă, scena în care don Quijote atacă morile de vânt și fragmentul biblic în care Hristos izgonește vânzătorii din templu: „Dărâmați templul acesta și în trei zile îl voi ridica” (Ioan, 2, 19). Fapte de neconceput în registrul unei realități care nu permite sub nici o formă acceptarea altui univers nou, guvernat de reguli complet diferite.

Ceea ce G. Călinescu numea vanitate în nevoia lui don Quijote de a-i fi cunoscute aventurile de un număr cât mai mare de oameni, devine în comparație cu imaginea Mântuitorului, misiune asumată și chiar martiriu. Ambii trăiesc și umblă cu conștiința că faptele lor, miraculoase sau pline de spirit prin straniețatea lor, pot și vor aduce reacții violente de rezistență în grupurile de oameni. Atât minunile Mântuitorului, cât și faptele neobișnuite ale lui don Quijote cer un public care să le consume și din care, sita neobosită a timpului, să aleagă și să cearnă

³⁸⁷ O remarcă plină de spirit am primit pe marginea subiectului din partea lui Florin Guga, care, pe bună dreptate, vedea în viața și activitatea lui Iisus o „punere în aplicare a unei libertăți mai mari decât cea propusă de sinagogă” și care, prin însăși natura ei, a fost menită să atragă omul spre o nouă viață.

indivizi marcați nu de senzaționalul steril al evenimentelor, ci de semnificația lor profundă. Într-un anumit sens, ipostaza în care se află cititorii lui Cervantes este similară, chiar dacă ultimii cincizeci de ani au adus o formă neobișnuită de dependență față de consumul rapid și superficial.

Acasă înseamnă pentru don Quijote dispariția și cedarea locului individului inițial, lui Alonso Quijana, fostul hidalgo, legat de vârsta și de neputințele specifice ei. De câte ori este forțat să rămână acasă, don Quijote stă la pat și suferă de afecțiuni pe care scriitorul nu le detaliază. Moartea sa înseamnă doar etapa prin care eroul trebuie să treacă pentru a arăta adevărata semnificație a vieții sale atât de neobișnuite.

Pe de altă parte, Sancho Panza, apostol și simbol al lucidității colective, rămâne la final alături de stăpânul său pentru a fi primul care asistă la euharistia finală. Prin Sancho, Cervantes ne arată că idealul asumat în ciuda tuturor vitregiilor, poate schimba chiar și pe cel mai sceptic sau oportunist dintre oameni. El a servit dintotdeauna în toate aventurile lui don Quijote și tot el, la final, este gata să le reînceapă: „Nu muri, stăpâne, ci ascultă povața mea și mai trăiește încă ani mulți. [...] hai, nu mai fi așa leneș și scoală-te odată din patul ăsta să mergem la câmp îmbrăcați în păstori, precum ne-am înțeles; poate că după vreun tufiș om da și de domnița doña Dulcinea...”³⁸⁸.

Ultimele pagini ale romanului vorbesc despre epitaful lui don Quijote, cu semnificații transparente acum, după cele discutate mai sus:

„Zace-aici hidalgul care,
De viteaz ce-a fost, a-nvins
Moartea însăși, ce, se pare,
Că viața de i-a stins,
Să-l ucidă nu-i în stare”³⁸⁹.

³⁸⁸ Cervantes, *op. cit.*, p. 642.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 644.

4.5. Simbolismul *centrului*

Finalul primului volum al romanului *Don Quijote de la Mancha* urmărește conform principiului aristotelic al catharsisului un scop clar și, înainte de orice, purificator. Am amintit, nu o dată, despre importanța pe care Cervantes o conferă *hanului*, ca centru simbolic în care se întâlnesc cu toții ca atrași de un magnet. Același han în care don Quijote este făcut cavaler, în bătaie de joc, primește spre final, ca un pânțec protector de această dată, pe cei care au colindat și trăit pe drumuri. În hanul descris de Cervantes spre finalul primului volum au loc întâlniri care țin mai degrabă de miraculos, decât de coincidență. De pildă, frați despărțiți se întâlnesc și se recunosc cu greutate între mesele lăcașului³⁹⁰. În apropierea finalului, personaje descrise de scriitor la începutul aventurilor celor doi protagoniști își fac din nou apariția într-o încercare destul de transparentă a lui Cervantes de a nu lăsa nici un păcat nepedepsit și, mai important, de a nu putea nimeni asocia „nebunia” cavalerului cu vreo suferință sau vreun neajuns pe care cineva a trebuit să-l suporte. În vreme ce în același centru simbolic al hanului cei care se ceartă încheie orice conflict, „oaspeții căzuseră la pace cu hangiu”³⁹¹, oamenii continuă să apară, între care se află și „bărbierul pe care don Quijote îl prădase de coiful Mambrino, iar Sancho Panza, de podoabele măgarului, pe care le schimbase cu sculele măgarului său”³⁹². Înainte ca orice conflict să poată fi stins, totuși, este stârnit unul general, în care se implică toți cei care au ajuns în han. Singurul prezent în acest centru al lumii și care a experimentat deja multe dintre formele violenței, don Quijote, alege să nu se implice și să arate tuturor, prin retorica sa, că în spatele conflictului se ascunde, de cele mai multe ori, un motiv care nu îl poate justifica: „...aici unii se luptă pentru spadă, alții – pentru cal, dincoace se luptă pentru acvile, mai încolo – pentru coif, și ne-am încăierat cu toții, și nu ne mai putem înțelege între noi”³⁹³.

Dar, orice neînțelegere se stinge în cele din urmă, iar plecarea de la han îi lasă pe toți curați de orice sentiment de dușmănie, atât de bine încadrat în pulsiunea morții. Considerăm că

³⁹⁰ Cervantes, *op. cit.*, *Partea întâi*, p. 573.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 599.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*, p. 607.

citarea unui singur fragment acoperă toate celelalte cazuri: „...amândouă părțile rămaseră dacă nu pe de-a-ntregul mulțumite, cel puțin într-o oarecare măsură...”³⁹⁴. Prin urmare, și comportamentul cavalerului nu trebuie să fie motivul nici unei suferințe și nu poate încălca nici o normă morală, iar lumea în care și pentru care a scris Cervantes, nu poate rămâne cu amintirea unor fapte care să fi adus nefericire cuiva. În sine, o asemenea „împăcare” spune totul despre ceea ce și-a propus să afirme în plan latent scriitorul în legătură cu scopul lui don Quijote.

După cum centrul ca arhetip poate fi regăsit în *mandala* sau în orice formă care sugerează ciclicitatea nesfârșită și unirea contrariilor, am lăsat pentru final semnificația asocierii unui cavaler animat de idealuri, cu un scutier în mintea căruia înțelepciunea simplă și sigură a poporului acționează la fiecare pas. Și, ca reprezentant al poporului, Sancho Panza devine un individ manipulat fie de convingerile stăpânului său temporar, fie de cele ale oamenilor care caută distracția pe seama lui.

Observăm așadar cum Cervantes a urmărit prin epopeea cavalerului să folosească o seamă de tipologii umane care să servească, prin intermediul operei, într-o manieră compensatorie, unui public cititor care trebuie înțeles astăzi prin Renaștere și toată efervescența ei socială. Un bun exemplu este imagoul feminin, la care am făcut și noi referire și pe marginea căruia Anne J. Cruz considera că în opera lui Cervantes femeile și mai cu seamă Dulcinea simbolizează o cultură a sexualității reprimată³⁹⁵.

După cum *Decameronul* a servit unor trebuințe pe care Giovanni Boccaccio le-a identificat la nivel colectiv, *Don Quijote de la Mancha* nu putea propune, în contextul oprimării femeilor și a eșecului întâlnirii și gestionării *alterității*, o singură formulă umană în care cititorii să se poată regăsi. Trebuie să fie unul dintre motivele pentru care avem doi eroi care împart titlul de „cel mai pregnant” sau pur și simplu, „important”. Rațiunile religioase sunt un alt motiv pentru care Cavalerul Tristei Figuri are nevoie de figura unui apostol care să creadă în el, uneori din dragoste, alteori din convingere, și chiar să sufere de multe ori alături de el.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 612.

³⁹⁵ Anne J. Cruz, *Psyche and gender in Cervantes*, în *The Cambridge Companion to Cervantes*, Edited by Anthony J. Cascardi, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 189.

Ioana Mustăță preia ipoteza jungiană a amestecului substanțelor când afirmă că „fiecare om în contact cu altul suportă conștient sau nu, influențe”³⁹⁶. Și Andreea Olaru Cervatiuc a văzut un proces de „Quijotizare” și de „Panzificare” prin care fiecare dintre cei doi protagoniști „trebuie să renunțe la o parte din identitatea sa pentru a îmbrățișa ceva din firea celuilalt”³⁹⁷. De fapt, ambele cercetătoare par să discute despre teoria transferului și a contratransferului, care, în opera lui Miguel de Cervantes, devine foarte clară prin schimbul inevitabil care are loc între cavaler și scutier. C. G. Jung se referă la structura psihică a eroului ca la o formă care sugerează totalitatea, de tipul cercului, crucii sau pătratului: „poate apărea și ca o dualitate unită, precum Dao, combinație de Yang și Yin, perechea de frați, [...] și deci ca unitate în care contrariile sunt unite”³⁹⁸. Don Quijote predică despre post și meditație, dar când întâlnește câțiva păstori generosi uită restricțiile care trebuie să însoțească pe orice cavaler rătăcitor. În privința lui Sancho Panza, scutierul nu s-ar sacrifica sub nici un pretext pentru nimeni, cu atât mai puțin pentru un stăpân care iubește cast o construcție mentală. Încearcă să se autoflageleze și ajunge să mimeze pedeapsa, fără să o respingă în mod brutal.

Prin urmare, vom observa că, fără îndoială, există și multă ipocrizie în relația dintre cei doi eroi ai lui Cervantes, după cum ea există și este necesară în orice context social și în orice scenariu de dinamică interumană. Brutalitatea adevărului, rol atribuit lui don Quijote, ca unui nebun de curte (înțeles aici și cu rol de bufon) este compensată de ancorarea adâncă a lui Sancho Panza în solul realității. Ceea ce este realitate percepută printr-o lentilă subiectivă, la don Quijote, în ochii scutierului este obiectivă și fără nici un mister: „doar Sancho, dintre toți cei de față, era în toate mințile lui și-n hainele lui de totdeauna; și lui, deși nu mai avea mult până să dea în doaga stăpânului său, nu-i trebui cine știe cât timp ca să-și dea seama cine erau toate măgăoaiele acelea prefăcute”³⁹⁹. Pentru a-i juca o farsă lui don Quijote, de cele mai multe ori, grupuri impresionante de oameni se organizează și reușesc să colaboreze și să comunice exemplar, ceea ce face din Cavalerul Tristei Figuri un bufon

³⁹⁶ Ioana Mustăță, *op. cit.*, p. 29.

³⁹⁷ Andreea Olaru Cervatiuc, *op. cit.*, p. 93.

³⁹⁸ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 513.

³⁹⁹ Cervantes, *op. cit.*, p. 620.

tragic, cu rol de adeziv social care permite manifestarea tuturor pulsionilor morții.

Despre destinul tragic al lui don Quijote tot Sancho este cel mai în măsură să ne ofere o perspectivă plină de înțelepciune și de semnificație. După cum cele mai neplăcute realități au fost purtate de bufoni, cavalerul devine arhetipul eroului care trăiește într-un ideal de care el însuși nu se poate apropia în mod definitiv. Faptul că ceilalți îi atribuie rolul de „nebun”, de bufon sau de măscărici, este o acțiune care spune ceva despre cei care îl judecă și nu despre don Quijote. Există și o dramă a alegerii imposibil de făcut și care este totuși asumată de protagonist prin faptul că are de pierdut indiferent de cărarea pe care merge. Întoarcerea în sat și renunțarea la viața plină de aventuri la sfatul celor trei bărbați ar face din toată viața lui un eșec și ar aduce un stigmat pe care membrii grupului nu ar obosi să-l folosească. Menținerea ideii de a reînvia tagma cavaleriei rătăcitoare, pe de altă parte, aduce neplăceri din cele mai mari care, chiar dacă nu se spune, pentru un bărbat la cincizeci de ani, așa cum era Alonso Quijano, ar putea reprezenta pavarea drumului spre moarte. În orice caz, „nebunia” lui don Quijote nu este una meteorică și superficială și cu atât mai puțin nu este de tipul celei care se hrănește narcisic din efectul provocat celorlalți. Cavalerul nu pare conștient nici o secundă că distrează și că provoacă umor, pentru că iluzia sa este totală și înlocuiește complet viața sa veche. Nu cade în capcana bufoneriei, oricât ar fi ea de atractivă pentru oricare alt individ. Sancho este vocea poporului când amintește despre puterile cu care sunt investiți bufonii: „am văzut eu un comediant băgat la gros fiindcă a făcut de două ori moarte de om, și cu toate astea a ieșit slobod și fără să plătească un ban; să știi, luminăția-ta, de la mine că, fiind oameni veseli, care aduc numai desfătare, toți țin cu ei, toți îi ocrotesc, îi ajută și-i cinstesc...”⁴⁰⁰. Dar, Don Quijote refuză un asemenea rol și se află chiar în ipostaza de a nu-l percepe sub nici o formă, după cum ceilalți, beneficiarii neimplicați în aventuri, dar care se amuză, nu-l primesc ca pe un actor, ci ca pe *omul diferit*.

Don Quijote trăiește tragicul propriei alegeri și propovăduiește fără să vadă că el se află în centrul fiecărei intersecții ideologice la care face referire. Tot despre comedie,

⁴⁰⁰ *Idem, Partea a doua*, p. 105.

cavalerul spune că este asemeni unei oglinzi, „și nu se află pe lume nici o altă asemănare care să ne înfățișeze cu mai mult adevăr ceea ce suntem și ceea ce trebuie să fim decât comedia și comedianții”⁴⁰¹. Poate că instinctele morbide pe care prezența sa le trezește în ceilalți, sub forma unui transfer negativ, pot fi explicate și prin încărcătura explozivă și incomodă pe care o poartă cu sine pretutindeni. Epopeea cavalerului se desfășoară pe pământ, pentru a arăta lumii vina comună pe care o poartă și că nevoia sa de a îndrepta cât mai repede nedreptățile pornește din realitatea unei lumi în care nedreptatea s-a răspândit ca o molimă.

Astfel, protagonistul, de care Cervantes se folosește pentru a-și comunica cele mai intime trăiri și concepții despre lume, este surprins într-un proces de evoluție și de schimbare spirituală, dar ancorat permanent în aceleași repere morale. Prea multa lectură îl însoțește pe don Quijote și după ce romanele și-au făcut efectul asupra lui, au fost ascunse, furate sau arse. Considerăm că textul lui Cervantes este, prin aceasta, cu mult mai mult decât o simplă critică adusă romanului de aventuri și se descoperă ca un sistem ideologic în care curajul asumării propriilor credințe devine central. Cel de-al doilea volum surprinde aceasta într-un fragment care îl arată pe cavaler asistând la o piesă de teatru cu păpuși și nemișcându-se să stea neimplicat în fața nedreptăților imaginate de păpușar, intervine: „– N-o să îngădui de fel ca atâta vreme cât eu trăiesc și de față cu mine să se facă silnicie unui atât de viteaz cavaler [...]. Oprțiți-vă, lepădături ce sunteți, nu-l mai goniți și prigoniți!”⁴⁰².

Ca urmare, cavalerul atacă la propriu, cu lancea și spada, recuzita păpușarului pentru a se simți ușurat la final că a reușit să ducă la bun sfârșit o nouă aventură și, mai important, că rolul său social, înțeles mai mult ca menire, a putut fi jucat la rândul-i: „Ia închipuiți-vă, de nu s-ar fi întâmplat să fiu și eu aici de față, ce s-ar fi petrecut cu bunul don Gaiféros...”⁴⁰³. Nici o intervenție din jur nu reușește să-l convingă pe don Quijote că nu luptă cu arabi adevărați și că personajele pe care caută să le salveze nu sunt reale, ci plăsmuiri ale unui păpușar: „...nu sunt arapi adevărați, ci numai niște biete chipuri de mucava...”⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 245.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 246.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

Fragmentul devine de o importanță centrală în economia metamorfozei pe care cavalerul vrea s-o inducă și lumii din jurul lui, prin contagiune. Episodul bătăliei cu morile de vânt este considerat ca fiind cel mai cunoscut și mai semnificativ pentru opera lui Cervantes din motive mai degrabă superficiale, care dovedesc înțelegerea trunchiată a semnificațiilor textului. Capitolul XXVI are o relevanță cheie în privința felului în care îl receptăm pe cavaler, de la momentul statutului de cititor, până la cel de actant principal. Suntem tentați să vedem în *păpușarul* care leagă fire de figuri plămădite din *cocă*, o foarte subtilă sugestie a divinității și a felului în care percepe cavalerul dreptatea și destinul prestabilit pentru oamenii lipsiți de orice voință, simbolizați de păpuși. Imaginea lui Iov, copleșit de dureri și moarte, redus la cel mai de jos nivel uman, doar pentru că divinitatea are puterea să o facă, poate fi văzută în revolta care îl cuprinde pe don Quijote. Pulsiunea de a călători este egalată sau justificată doar de cea care îi permite să se angajeze într-o confruntare, atâta timp cât crede că o face pentru a îndrepta un rău.

Pentru cavaler, realitatea operei de artă este în continuare una care poate fi schimbată și trebuie modificată dacă nu corespunde sistemului său de valori. Nedreptatea, fie că este o prezență a realității obiective și colective, fie că este descrisă într-o operă de artă, trebuie oprită cu orice preț pentru că atitudinea pasivă ar duce la transmiterea ei mai departe, tuturor celor care intră în contact cu ea. Nimic nu se schimbă în structura etică a cavalerului, de la prima plecare în căutare de aventuri, până aici, aproape de finalul lor. Actul lecturii, viața sau asistarea la piesa de teatru aduc în aceeași măsură proiecții și impulsuri care modifică existența și cursul ei. Motiv pentru care, în condițiile în care nedreptatea își face loc și se transmite prin contagiune, de la operă sau viață, spre grup, un cavaler trebuie să intervină pentru a pune ordine într-un sistem din ce în ce mai corupt.

„Nebunia” lui don Quijote este o aventură a spiritului, iar asta se întâmplă pentru că el a primit botezul spiritual al artei, al literaturii pe care a consumat-o până când au devenit un tot. El o preia ca mod de viață, iar ea îl primește ca pe cel mai intens personaj al ei. Ne aflăm după fiecare pagină a romanului în preajma Erosului, chiar dacă, după cum afirma Hegel, „opera de

Călin-Horia Bârleanu

artă nu simte, [...] ea este moartă”⁴⁰⁵. Primind litera operei și devenind operă, atât în planul ficțional al romanului, cât și în realitatea literaturii universale, *Don Quijote de la Mancha* devine un testament al schimbării și supremației credinței care poate înfăptui orice, pentru că „tot ce e de natură spirituală este mai bun decât orice creație a naturii”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Vol. I, Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 34.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 35.

5. *Moby Dick*, epopeea lui Thanatos

Publicat în anul 1851, romanul lui Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, a fost primit nu doar cu rezerve din partea unui public cititor care se afla în plin proces de „educație”, ci și cu un sentiment de respingere care a persistat aproape o sută de ani de la această primă apariție.

Începutul vieții lui Melville a fost caracterizat de opulență, copilul bucurându-se de o atmosferă caldă a familiei în care nimic nu părea să lipsească. Însă, odată cu decesul tatălui său, ceea ce părea a fi fost parte dintr-un scenariu normal s-a transformat brusc în obligații financiare pe care Herman a trebuit să le suporte parțial. Aici, viața tânărului, care avea să devină unul dintre cei mai influenți și mai profunzi scriitori, intră pe un făgaș care ne amintește, într-o oarecare măsură, de parcursul lui Miguel de Cervantes. Morbiditatea și suferința se arată și în viața lui Melville ca adevărate motoare ale energiilor creatoare.

Eseistul și romancierul român Sorin Titel, fără să facă referire la unele similitudini pe care viața lui Melville le-ar avea cu cea a lui Cervantes, remarcă totuși că destinul tânărului Herman stă sub semnul călătoriilor. La doar șaptesprezece ani pornește în prima sa călătorie pe mare și experimentează diverse meserii „fără să se poată stabili într-un singur loc”⁴⁰⁷.

Titel urmărește biografia scriitorului și principalele repere ale unui tânăr care pare să nu-și găsească locul. Trece prin meseria de contabil, apoi este institutor la țară, pentru a ajunge înapoi pe un vas de vânătoare și pescuit. Nici aici nu reușește să prindă rădăcini, după cum arată eseistul român, pentru că dezertează împreună cu un prieten, camarad. În altă împrejurare, Herman se află între liderii unei revolte, tot la bordul unei baleniere, care urmăresc să înlăture secundul căpitanului. Ca urmare, este încarcerat, atât la bordul vasului, cât și în momentul în care ajung la țărm, de unde evadează doar pentru a

⁴⁰⁷ Sorin Titel, *Herman Melville – fascinația mării*, Oradea, Editura Albatros, 1975, p. 7.

se angaja din nou ca marinar. Titel ajunge la o concluzie pe care o formulează sub forma unei interogații filosofice: „De ce călătorește Melville?”⁴⁰⁸.

În acest context, vom aminti că John Bryant, profesor și specialist în literatura americană, folosește un termen, la modă în ultima perioadă, pentru tot ce presupune călătorie sau căutare de tip ritualic. Când se referă la călătoria spre care pornește echipajul condus de Ahab, cercetătorul vede întâi o relație cu viața scriitorului și atracția unor „metaphysical wanderings”⁴⁰⁹, înțelegând prin aceasta o serie de „rătăcirii metafizice”, în care protagoniștii caută într-un labirint, captivi nevoii de a umbla și a unei repetiții atât de cunoscute și specifice pulsionii morții. Într-un anumit sens, *Epopeea lui Ghilgameș*, la care ne referim ca la un arhetip literar valoros prin vechimea sa, tratează tema rătăcirii în maniera folosită mult mai târziu de Cervantes și de Melville. Ghilgameș caută nemurirea și iarba magică a vieții prin nesfârșita întindere a oceanului. Zeii înșiși se miră în fața obsesiei de care eroul se lasă cuprins, din dorința de a-și învia prietenul, pe Enkidu: „...de ce ai călătorit așa de departe, trecând peste ape atât de primejdioase?”⁴¹⁰.

Mai toate entitățile pe care Ghilgameș le întâlnește îi atrag atenția eroului cu privire la inutilitatea căutărilor sale, întotdeauna peste ape: „Ghilgameș, n-ai cum străbate oceanul, căci asta nu e cu puțință. Nimeni din cei ce au venit aici din vremurile străvechi n-a fost în stare să treacă peste noianul mării”⁴¹¹. Când, în cele din urmă, eroul se apropie de obiectul rătăcirilor sale, îl găsește scufundat sub ape, sub forma unei plante care îl poate răni, pentru că „îți va înțepa degetele, dacă reușești să pui mâna pe ea”⁴¹². Dobândirea plantei care poate reda tinerețea este urmată, după un lung drum spre casă, de intervenția șarpelui, ademenit de „dulceața plantei minunate”. Furtul ei îl pune pe Ghilgameș în ipostaza rătăcitorului a cărui menire este să umble, fără ca niciodată să găsească ceea ce a

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁰⁹ John Bryant, *Moby-Dick as Revolution*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 83.

⁴¹⁰ *Povestirea lui Ghilgameș*, în *Tăblițele de argilă. Scrieri din orientul antic*, București, Editura Minerva, 1981, p. 105.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 109.

⁴¹² *Ibidem*, p. 122.

fost interzis de la bun început. Motivul preluat mai târziu de Cervantes și de Melville nu poate fi abordat decât în condițiile în care moartea face parte din viața eroilor surprinși în rătăcirile lor. Valențele civilizatoare ale protagoniștilor, purtători exemplari ai tuturor speranțelor și disperărilor umane, sunt lesne de identificat, încă din căutările regelui din Uruk: „Nu pentru tine, nu în folosul tău străbați marea”⁴¹³.

Romanul lui Melville reușește să încheie un cerc de creație în care scriitorul, asemeni unui cameleon, folosește arhetipuri diferite pentru un public extrem de variat. Experiența sa în insule alături de băștinași devine sursă importantă pentru literatură, motiv pentru care vedem, încă o dată, similitudini între cei doi scriitori, Melville și Cervantes, preocupați serios de problema diferenței, a *alterității*. Sheila Post este un alt nume care a devenit reper la nivel internațional în privința literaturii americane de început și care observa tocmai „the uncanny ability to reach various audiences simultaneously through the creation of specific narrative and thematic mixtures...”⁴¹⁴.

Cu toate că a fost numit și colos al literaturii universale, profesorul și specialistul în cultură americană, Giles Gunn⁴¹⁵, pune întreaga operă a lui Herman Melville sub semnul presiunilor pe care le-au exercitat modelele literaturii de la acea vreme. Combinată cu o biografie care stimulează, cum doar suferința o poate face, creația lui Melville a prins rădăcini într-un substrat inconștient colectiv din care s-a alimentat mai degrabă fără voia scriitorului.

Prezența lui Victor Hugo, la începutul secolului, sau a lui Dostoievski, arată Gunn, a reprezentat imboldul necesar, sau, în termeni adlerieni, formarea complexului potrivit, pentru ca dorința de afirmare prin operă să poată fi canalizată în manieră cât mai eficientă. Altfel spus, doar un complex de inferioritate față de nume deja impuse în plan literar, pare să fi descătușat energiile creatoare ale lui Melville. Un alt indiciu important în acest sens vine din partea unui biograf al lui Melville, Robert Milder care, în urma analizei scrisorilor de familie, a descoperit că micul Herman era perceput mai degrabă ca un copil

⁴¹³ *Ibidem*, p. 121.

⁴¹⁴ Sheila Post, *Melville and the Marketplace*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005, p. 110.

⁴¹⁵ Giles Gunn, *Introduction*, în *A historical guide to Herman Melville*, p. 3.

introvertit și rezervat în limbaj, chiar încet în înțelegere – „somewhat slow in comprehension”⁴¹⁶.

În relație cu scriitorul rus Dostoievski, se amintește simpla raportare la activitatea sa literară, dar niciodată la particularitățile simbolice ale operei de început. Mulți dintre cercetătorii operei lui Melville analizează contextul social în care a apărut cea mai cunoscută scriere a sa – *Moby Dick*. Sheila Post, la care am făcut referire deja, este autoarea unei analize pertinente în privința scrisului lui Melville în relație cu piața literară aflată în proces de schimbare⁴¹⁷. Piața, formată din oferta literară la acel moment, a modificat într-un fel o serie dintre elementele care țin de procesul fantasmatic al operelor literare, astfel încât, cititorii au devenit din ce în ce mai complecși și cu o nevoie din ce în ce mai ascuțită pentru lucrări cu un conținut tematic bogat. Ceea ce nu înseamnă, evident, că Melville ar fi adaptat scriitura unei cereri specifice din partea publicului! Însă influența a existat dacă ne raportăm la câteva cifre propuse de aceeași Sheila Post. Din 1842 până în 1860, numărul de cărți în Statele Unite a cunoscut o creștere neașteptată. În 1835, arată cercetătoarea, apăreau 64 de noi cărți, atât literare, cât și din alte domenii. Anul 1842 a adus o creștere cu până la 100 de cărți pe an. În schimb, în anul 1855, publicul a putut alege dintre peste o mie de titluri, mai exact, 1092 romane⁴¹⁸. Educația de care beneficiau cititorii s-a cizelat, numărul populației a fost în proces crescător, iar tehnica specifică pentru publicații s-a perfecționat astfel încât piața literară a cunoscut o adevărată explozie în care, amănunt fundamental, romanul lui Melville a trecut, timp de aproape o sută de ani, aproape necunoscut. Romanul *Moby Dick*, nu este o alegorie a luptei pe care trebuie să o dea Ahab cu destinul, consideră și unul dintre criticii lui Melville, Lincoln Colcord, ci mai degrabă una a încercărilor lui Melville de a reuși în artă și în viață⁴¹⁹.

Un alt roman, într-o altă zonă geografică, a fost primit aproape în aceeași manieră, de cititorii săi și de criticii vremii –

⁴¹⁶ Robert Milder, *Herman Melville 1819-1891, A brief Biography*, în *A historical guide to Herman Melville*, p. 19.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁴¹⁹ Lincoln Colcord, *Notes on „Moby Dick”*, în *The Recognition of Herman Melville, Selected criticism since 1846*, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, p. 186.

Dublul, de Dostoievski. După cum am susținut în altă parte, „Dostoievski considera tema romanului una dintre cele mai importante subiecte abordate în opera sa, [și] reprezintă, de fapt, aceeași intuiție dincolo de individualitate, dar și conștientizarea terenului abrupt, neumblat, pe care s-a aventurat”⁴²⁰. Diferența uriașă dintre valoarea operei, așteptările scriitorului în privința răspunsului de la cititorii avizați și de la critici și dezamăgirea suportată în fața recunoașterii că tema nu a fost înțeleasă, trebuie explicată, nu prin natura speranțelor specifice oricărui scriitor, ci prin natura operei literare. Ce au în comun două lucrări literare, a scriitorului rus publicată în 1846, la începutul carierei scriitoricești, și a lui Melville, în 1851, care au fost primite cu reticență aproape generală de către public? Credem că răspunsul poate fi găsit simplu, în chiar alegerile simbolurilor de care se folosesc scriitorii. Scindarea interioară a unui individ care se complăce într-o mediocritate morbidă și derapajul care sfârșește cu internarea într-un ospiciu găsesc un corespondent în obsesia unui căpitan marcat fizic de o rană și care urmărește cu orice preț să ducă o ultimă luptă cu balena care l-a mutilat. De cealaltă parte, labirintul dostoievskian este tapetat cu imaginea nocturnă a orașului și a proceselor interioare tumultuoase ale protagonistului său, în timp ce rătăcirile căpitanului Ahab, ale lui Ishmael și ale celorlalți membri ai echipajului au loc în mijlocul oceanului, dar, mai ales, neîncetat în raport cu străfundul lui, cu partea sa nevăzută, care are nevoie de cea mai ageră încordare a ochiului pentru a observa la timp o apariție la suprafață. În privința romanului scris de Melville, ni se par curioase similitudinile cu dinamica specifică psihicului sondat de analiză.

După cum simptomele, care pot apărea oricând și sub orice formă, reprezintă semnele cele mai clare ale unei afecțiuni psihice, creaturile marine își arată prezența de la distanță și doar superficial, pe luciul apei netulburate. Alegerea de a le urmări și de a le vâna, de a le înțelege sensul și a dobândi liniștea este violentă și lasă uneori semne adânci celor care se aventurează fără să fie pregătiți. Dostoievski a sondat atât de adânc încât textul său a provocat la modul general o reacție de transfer negativ și de rezistență în fața unor procese cognitive specifice omului, dar care degenerază într-un comportament schizoid.

⁴²⁰ Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconștientului dostoievskian*, p. 18.

Melville face același lucru când pune echipajul lui *Pequod* în mijlocul unor ape, pe cât de sinistre, pe atât de primitoare. Morbiditatea simbolurilor în *Moby Dick* este egalată doar de felul în care ele par să declanșeze fixații și obsesii.

În general, cercetătorii operei lui Melville și biografii săi au căzut de acord că părți importante din romanul *Moby Dick* sunt inspirate, în mod direct, din activitatea tânărului Herman ca marinăr. Robert Milder este printre cei care au văzut în roman o adaptare fidelă a experienței acumulate în toată perioada pe care a petrecut-o scriitorul pe mare⁴²¹. Un alt aspect care ar putea lumina particularitățile psihologice în care a lucrat scriitorul american ține de atitudinea lui Melville față de lume, pe care apropiatii au consemnat-o în diferite ocazii și care au devenit mai târziu surse bogate pentru biografi. A fost perceput ca un om care a suferit vizibil de pe urma nerecunoașterii sale literare și sociale și a cărei atitudine în fața lumii a avut multe repere în comun cu personajul Ishmael⁴²². Prins în capcana nevoii de a fi recunoscut și trăind cu conștiința că opera sa aduce o serie de stimuli care nu mai pot fi găsiți în alte surse literare, Melville s-a refugiat în singurul loc în care nemurierea există – inconștientul. Cel mai cunoscut roman al său a fost receptat, cu toate că foarte târziu, și ca o metaforă a rătăcirii în inconștient.

Am afirmat deja că Cervantes pare să urmărească prin cea mai cunoscută operă a sa echilibrarea unei balanțe care a fost abuzată de înaintașii sau de contemporanii săi în relația cu alteritatea. Chinurile și batjocura cavalerului încearcă să compenseze simbolic nedreptățile și atrocitățile pe care cavalerii acceptați social și adăpostiți de biserică le-au înfăptuit. Opera lui Melville se axează pe același filon epopeic de rătăcire sau căutare și pune alteritatea în prim plan, grație experiențelor prin care Herman Melville a trecut ca marinăr pe diferite ambarcațiuni sau, alteori, ca dezertor și chiar ca prizonier.

Astfel, criticii au remarcat atitudinea deschis ostilă a scriitorului față de tot ce înseamnă muncă de misionar, după cum arată și Emory Elliott: „... he blames the missionaries for destroying peace and contentment; creating guilt, anxiety, and self-hatred; and thereby establishing jealousy, conflict, and

⁴²¹ Robert Milder, *Herman Melville 1819-1891, A brief Biography*, în op. cit., p. 17.

⁴²² *Ibidem*, p. 42.

destructive forces among the peoples of the island cultures”⁴²³. Exemplul de alteritate, în viziunea scriitorului american, rămâne Queequeg, prietenul și chiar *dublul*, lui Ishmael. Timothy Marr a văzut în construcția personajului o adevărată provocare a tuturor convențiilor despre percepția celuilalt, a diferenței: Queequeg este canibal, se închină unor idoli cu trăsături primitive și șochează în general prin simpla sa prezență care sugerează neîmplânzire și ferocitate⁴²⁴.

Un alt simbol încărcat de valențele morții este cel al *hanului*, cu care ne-am obișnuit în analiza operei lui Cervantes, având însă cu totul alte semnificații. Ishmael caută un loc de cazare, în deschiderea romanului, iar singurul loc care pare să i se potrivească este un loc prezentat în cele mai sumbre nuanțe. „La jetul balenei” este administrat de Peter Coșciug, lumina este întotdeauna slabă, iar hanul pare mai degrabă o poartă spre o altă dimensiune, înconjurată de întuneric și umbre: „casa asta veche cu acoperișul țuguat, lăsată jalnic într-o rână, ca lovită de dambă”⁴²⁵. Înainte de a se îmbarca la bordul vasului care va căuta, cu orice preț, lupta cu Balena Albă, Ishmael trece printr-un purgatoriu pregătitor care îi oferă toate șansele să se răzgândească și să aleagă altă corabie sau alt drum, în general. Această libertate este una care există însă doar la nivel mental, teoretic, pentru că în realitate, după cum Ahab urmărește ca într-o transă doar să se răzbune și nu să adune prețiosul spermanțet de cașalot, Ishmael se simte atras de apă într-un mod irezistibil. Hanul în care alege să stea devine primul pas pe care tânărul marinăr alege să-l facă în direcția care îl pune, în cele din urmă, față în față cu moartea.

Intrarea în han poartă pecetea unui tablou, ceea ce amintește ca structură de o altă poartă care avertizează pe călători, descrisă de Dante la intrarea în Iad – „să lase-orice speranță cine-a-ntrat/ Așa scria-n coloare-ntunecată/ deasupra unei porți...”⁴²⁶. Pentru a arăta similitudinile dintre mesajele care

⁴²³ Emory Elliott, *Wandering To-and-Fro. Melville and religion*, în *A historical guide to Herman Melville*, p. 179.

⁴²⁴ Timothy Marr, *Without the Pale. Melville and ethnic cosmopolitanism*, în *ibidem.*, p. 141.

⁴²⁵ Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962, p. 56.

⁴²⁶ Dante Alighieri, *Divina comedie, Infernul, Purgatoriul, Paradisul*, în traducerea lui George Coșbuc, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 79.

Însoțesc cele două intrări, trebuie să descriem o parte din tabloul care întâmpină pe oricine intră în han. Scriitorul îl pictează în toate detaliile care țin de mărime, vechime, dar și de efectul pe care pictura îl are asupra lui Ishmael. De mărimi impresionante, afumat și vizibil atacat de trecerea anilor, tabloul este poziționat în mod bizar, departe de mai orice sursă de lumină care ar putea permite analiza lui: „izbuteai să-i înțelegi rostul abia după o grijulie cercetare, după ce te uitai de mai multe ori”⁴²⁷. În centrul tabloului se află o pată neagră, de dimensiuni mari care creează, după cum arată scriitorul, în primul rând, o senzație neplăcută celui care privește: „...ca o mocirlă mustind de apă, bălos, putea pune, într-adevăr, la grea încercare o fire mai nevrică”⁴²⁸. În cele din urmă, mesajul picturii se dezvăluie, după ce șocul inițial și senzația de neplăcere se estompează, ca fiind un pește uriaș, chiar „marele Leviathan”⁴²⁹.

Prin urmare, la orice pas, Ishmael se lovește de simboluri prevestitoare de moarte, dar alege să nu le acorde atenție, ceea ce îl face, ca și pe Ahab, erou supus destinului tragic, chemat de o voce irezistibilă, spre mare. Și Sorin Titel vede în pereții hanului „mesaje tulburătoare”⁴³⁰ care anunță moartea, după cum întregul univers care le este destinat viitorilor marinari ai navei *Pequod* are forme difuze, învăluite în ceață sau întuneric. Capitolul XXI, *Îmbarcarea*, este relevant, printr-o discuție cel puțin bizară, dacă excludem registrul simbolic. Bătrânul Elijah îi oprește pe Ishmael și pe Queequeg înainte de a se imbarca pentru că întunericul zorilor pare să-i fi împiedicat vederea: „...cred că am zărit vreo patru-cinci oameni, dar nu știu sigur, era prea întuneric...”⁴³¹.

Titel intuiește că romanul lui Melville este o construcție în jurul dominației lui Thanatos și vede în amănunte aparent nesemnificative, mesaje pline de avertismente. Prima navă pe care *Pequod* o întâlnește pe mare, după ce pornește la drum, nu poate fi contactată de Ahab prin portavoce pentru că „aceasta îi alunecă în mare”⁴³². Am fi tentați să vedem, într-un asemenea *act ratat*, dincolo de semnificația simbolică, o undă inconștientă,

⁴²⁷ Herman Melville, *op. cit.*, p. 57.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ Sorin Titel, *op. cit.*, p. 65.

⁴³¹ Herman Melville, *op. cit.*, p. 155.

⁴³² Sorin Titel, *op. cit.*, p. 69.

care spune ceva despre intențiile căpitanului Ahab, cu referire la propria navă și echipaj, dar și în privința celorlalte nave comerciale, în căutarea spermanțetului atât de valoros. După cum devine din ce în ce mai clar, scopul navei pe care se află Ishmael, nu este cel de a aduna lichidul prețios, indiferent de șansele pe care marea le scoate în calea echipajului, ci mai ales de a vâna Balena Albă.

Compulsia la repetiție pe care don Quijote o exersează exemplar în fiecare dintre plecările sale și în neobosita căutare de aventuri își găsește un corespondent fidel în chiar trăirile pe care Melville i le atribuie lui Ishmael în deschiderea romanului. Prea mult timp pe uscat, printre „dughene cu sicrie”⁴³³, îl face pe tânărul marinăr să-și dorească prezența apei cât mai curând: „...Înțeleg că, într-adevăr, a sunat ceasul să mă avânt pe mare cât mai curând cu putință. Asta pentru ca să nu-mi fac seama cu un glonte de pistol”⁴³⁴. Pentru Ishmael, nume de inspirație religioasă despre care vom mai discuta, marea devine o menire căreia îi răspunde cu sinceritate în timp ce ea se manifestă în inconștientul fiecărui individ.

Prima pagină a romanului *Moby Dick* arată destul de clar că textul trebuie înțeles ca o metaforă și nu ca o poveste în care omul provoacă natura într-un gest nesăbuit de curaj sau de indiferență în fața pericolelor. Pentru tânăr, lama unei săbii sau marea par a fi același lucru, purtătoare de moarte: „Cato se aruncă singur în ascuțișul săbiei sale; eu, în schimb, mă îndrept liniștit spre vasul care mă va purta pe mări”⁴³⁵. Mai mult, și sugestia care ne confirmă că scriitorul se folosește de simbolul mării pentru a formula un mesaj cu un conținut latent, în ciuda pericolelor care o înconjoară, exercită o atracție căreia îi răspund doar cei care practică un anumit regim mental. Astfel, „dacă ar lua mai bine aminte la asemenea împrejurări, toți oamenii – unii mai curând, alții mai târziu – ar simți chemarea oceanului tot atât de puternic ca și mine”⁴³⁶.

Dar, Melville nu se oprește aici, la o singură sugestie a atracției pe care apa, în general, o are asupra tuturor oamenilor. El construiește și un discurs care denotă intimitate, dincolo de Erosul în sens convențional. Intimitatea celor atrași de apă

⁴³³ Herman Melville, *op. cit.*, p. 47.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 47-48.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 48.

seamănă mai mult cu una specifică fraților: „trebuie să ajungă chiar lângă apă, să se apropie de ea pe cât e cu putință, fără să cadă în undele ei, [...] aici se înfrățesc cu toții”⁴³⁷. Erosul care înconjoară apa este menit să completeze doar umbra lui Thanatos, care se întinde pe tot luciul său pentru cei care se aventurează pe ea. Un Eros lipsit de tensiunea sexuală, dar încărcat de cea a vieții, construind un arhetip matern, care, prin simbolismul său, sugerează de fapt, nu regenerarea, atât de specifică pulsionii vieții, ci întoarcerea la o existență ce premerge vieții. Că scriitorul se referă la realități ale inconștientului psihic și extrage metafore din inconștientul colectiv devine neîndoielnic când pare că atenționează cititorul: „apucați pe orice cărăruie doriți și nu se poate să nu ajungeți într-o vâlcea, lângă un ochi de apă, aproape de cursul unui râu. Parcă ar fi o vrajă. Chiar și omul cel mai amețit, cufundat în visările cele mai adânci, v-ar călăuzi negreșit pe malul apei...”⁴³⁸. Sau, după cum susține și Codrin Liviu Cuțitaru, romanul „devine pentru Melville, o metaforă extrem de complicată și aproape deloc un prilej de povești marinărești”⁴³⁹, nefiind nici măcar „o lectură «normală» [și] nicidecum una «ușoară»”⁴⁴⁰.

Ca urmare, orice călătorie, spre orice destinație, oricât de încântătoare, trebuie să fie în proximitatea apei pentru a răspunde unei nevoi pe care cei mai mulți nu o recunosc. Melville nu se referă la nici un proces conștient, cu atât mai mult cu cât îl atribuie, deloc întâmplător, tuturor oamenilor: „De ce aproape orice flăcău voinic, care are în el o inimă sănătoasă și zdravănă, e apucat din când în când de dorul năvalnic de a pleca pe mare?”⁴⁴¹. Senzațiile, care par să însoțească oamenii aflați în preajma apei, țin de pulsione și pot fi caracterizate ca înfiorări greu de explicat sau de lămurit, după cum marea a reprezentat pentru diferite popoare o divinitate. Iar scriitorul se asigură că simbolul nu poate fi înțeles greșit când încheie cu o transparentă care ne confirmă ipoteza prezenței simbolului matern și scrie că

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 48-49.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁴³⁹ Codrin Liviu Cuțitaru, *Balena albă – o experiență mesmerică*, în „România Literară”, Anul XLII, nr. 43/ 30 octombrie 2009, p. 28.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 50.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

„este însăși imaginea de necuprins a vieții; și în ea e cheia pentru toate cele”⁴⁴².

Oamenii răspund chemării apei într-o manieră inconștientă și cu atenția trează, se apropie de ea, după cum scrie Melville, fără să cadă în undele ei. Aproximarea și navigarea pe suprafața sa reprezintă singura apropiere posibilă, care să permită Erosului să se manifeste într-o formă nedestructivă. „Imaginea de necuprins a vieții” devine, alături de interdicția sau atenționarea asupra căderii, o metaforă pentru lichidul care a adăpostit viața embrionară și care stă la limita dintre viață și moarte. Și Sorin Titel observă că marea este și altceva pe lângă simpla întindere de apă, dar pendulează între simbolismul morții și cel al vieții atunci când, în ciuda descrierilor lui Melville, care valorizează apa mai mult prin pericolele care o caracterizează, vede în ea „simbolul cel mai pregnant, mai impresionant al vieții”⁴⁴³. Așadar, eseistul și romancierul român vede, într-un sens mult mai concret, limitat la diferite scene manifeste ale romanului, și ipoteza noastră cu privire la arhetipul matern ascuns în apă: „secvența în care Queequeg îl extrage pe harponist, apucându-l de cap [...] amintește desigur ieșirea din matricea maternă”⁴⁴⁴.

5.1. Forme literare ale pulsionii vieții în romanul lui Herman Melville

După cum nici nu ne-am fi așteptat la asta, scopul scriiturii lui Melville nu este la vedere, ci între paginile romanului, ca o umbră pe care cititorii o pot vedea doar dacă se uită în direcția potrivită și la momentul prielnic. Pentru că *Moby Dick* este format din câteva secțiuni care se completează și care amintesc, uneori, de informațiile specifice unui documentar științific. Dincolo de ele, sau, mai degrabă, tocmai prin asemenea informații, vedem strădania unui scriitor care vrea să inducă senzația de realitate, cu orice preț.

Astfel, așa cum afirmă și cel care semnează *Prefața* romanului, capitolele cu aer științific sunt „folosite pentru a-l pregăti pe cititor, a-i reduce neîncrederea în veridicitatea

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ Sorin Titel, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 93.

evenimentelor...⁴⁴⁵. Imensa și complexa metaforă pe care Melville o construiește se impune peste secole ca un salt în domeniul arhetipurilor culturale care trăiesc într-un inconștient colectiv. Suferința, rana, vânătoreea, prietenia sau *dublul*, format din două figuri care completează aceeași psihologie sau tipologie umană și, în cele din urmă, moartea, reprezintă reperele esențiale care fac din roman o fereastră în care cititorii pot privi spre cea mai importantă călătorie din toate timpurile – călătoria spre sine.

Faptul că Melville își alege ca protagonist, sau, în orice caz, primul care să deschidă la propriu aventura lecturii din momentul în care chiar cartea este deschisă, un tânăr cu un nume de inspirație biblică, a trecut de cele mai multe ori ca un detaliu mai puțin discutat. „Numiți-mă Ishmael”⁴⁴⁶, sunt primele cuvinte pe care le citim în deschiderea romanului, cuvinte care ne atrag atenția asupra sensurilor pe care scriitorul le încifrează în planul latent al semnificațiilor. Îndemnul lui Ishmael de a fi numit așa nu este doar o simplă prezentare a numelui, ci poartă cu sine, dorința celui care narează de a fi numit și cunoscut într-un fel anume. Se prezintă și impune în același timp un nume după care vrea sau preferă să fie cunoscut, ceea ce ne atrage atenția.

Magnetismul, despre care putem vorbi în relația protagonistului narator cu marea, pare să aibă și o sursă biblică, după cum numele Ishmael trebuie înțeles și prin filtrul *Vechiului Testament*, unde, personajul Ismael pare să completeze o structură psihologică a eroului creat de Melville. Fiul lui Avraam, conceput cu o slujnică pentru că soția lui Avraam nu putea avea copii, se găsește în conflict cu fiul legitim și fratele său, motiv pentru care este alungat într-o manieră în care apa devine simbol central: „Atunci s-a sculat Avraam dis-de-diminează, a luat pâine și un burduf cu apă și le-a dat Agarei; apoi, punându-i pe umeri copilul, a slobozit-o...” (Facerea 19, 14). Rătăcirea prin deșert și terminarea apei îi face pe cei doi să ajungă la un pas de moarte, pentru că Ismael este abandonat de mamă imediat ce apa se termină: „«Nu voiesc să văd moartea copilului meu!»”, (Facerea, 19, 16). Intervenția divină este cea care îi salvează pe cei doi, cu promisiunea că din sângele băiatului va ieși un popor

⁴⁴⁵ Eugen Schileru, *Prefață*, în *Moby Dick*, p. 22.

⁴⁴⁶ Herman Melville, *op. cit.*, p. 47.

mare: „Atunci i-a deschis Dumnezeu ochii și a văzut o fântână cu apă și, mergând, și-a umplut burduful cu apă și a dat copilului să bea” (Facerea, 19, 19). Încă din timpul conceperii lui Ismael, mama sa, Agar, se refugiază pentru a scăpa de soția legitimă a lui Avraam, Sarai, „la un izvor de apă în pustiu” (Facerea 16, 7), ceea ce pune marea pe care navighează Ishmael și la a cărei chemare nu îi rezistă niciodată, într-un prim plan specific, de obicei, protagoniștilor cu trăsături umane. Apa, atât în *Vechiul Testament*, cât și în *Moby Dick*, susține în egală măsură existența lui Eros, dar și a lui Thanatos. În viața lui Ismael și a lui Ishmael, apa este salvatoarea celor care mor pe uscat, dar apare și ca opțiune în proximitatea morții, ca realitate ale cărei manifestări nu sunt percepute. „I-a deschis Dumnezeu ochii și a văzut o fântână” sugerează că apa a fost dintotdeauna acolo, iar disperarea și moartea au fost singurele care au împiedicat vederea ei.

Psihologia umană firească pare să fie de puține ori în *Vechiul Testament* sursă de inspirație sau intuiție pentru figurile descrise, pentru că, după cum Avraam îl alungă pe Ismael în deșert pentru că îi este superior lui Isaac, fratele său legitim, și Isaac devine obiect demonstrativ pentru supunerea deplină față de divinitate. Puțini psihologi, încă și mai puțini dintre teologii comentatori ai *Bibliei*, după știința noastră, au pus în discuție efectele reale ale unor gesturi fără nici o noimă psihologică în lumina pedagogiei și a relației tată – fiu. Care este rezultatul psihologic, vizibil în evoluția copilului ca adult, în urma unui abandon de tipul celui suferit de Ismael, sau, încă și mai pregnant, ce efecte psihice poate avea o scenă de sacrificiu uman: „...a ridicat Avraam acolo jertfelnic, a așezat lemnele pe el și, legând pe Isaac, fiul său, l-a pus pe jertfelnic, deasupra lemnelor. Apoi și-a întins Avraam mâna și a luat cuțitul, ca să înjunghie pe fiul său” (Facerea, 22, 9-10)! Ipoteza neștiinței copilului și deci a absenței traumei psihice este exclusă chiar de textul *Bibliei* care arată destul de clar că Isaac știa tot ce presupune un ritual de sacrificiu: „«Iată, foc și lemne avem; dar unde este oaia pentru jertfă?»” (Facerea, 22, 7).

Observăm, așadar, cum Sfânta Scriptură devine element care poate susține orice demers hermeneutic al textului lui Melville prin similitudine, dar și prin sugestiile care se raportează la apă și la chemarea ei, prin intermediul simbolismului nisipului, prin care Avraam îl trimite să rățăcească pe fiul său Ismael și prin care singur merge pentru a-l sacrifica pe Isaac: „Dacă Niagara ar

fi o cascadă de nisip, ați mai veni oare de la mii de leghe ca să vă desfățați cu ea privirile?”⁴⁴⁷

Considerăm motivul *dublului* la Melville o manifestare specifică Erosului pentru că este abordat într-o manieră deosebită de dublul dostoevskian, de pildă, unde morbiditatea, compulsia și nehotărârea însoțesc la orice pas protagoniștii. Pentru scriitorul american, ca și pentru Cervantes, o mare temă nu poate fi abordată fără o construcție de tip dublu, în care eroul este însoțit de un alt individ, ca reflectare a tot ceea ce el nu este, dar ar putea fi sau este fără să-și dea seama. Northrop Frye observa, cu o intuiție specifică muncii de detectiv, că „fiecare personaj tipic al romanului tinde să aibă corespondentul său moral opus, la fel ca pătrățelele albe și negre de pe tabla de șah”⁴⁴⁸. Teoreticianul, de origine canadiană, a observat și că opera literară, comedia și romanul în special, au la bază un motiv generator de o putere ieșită din comun – „conflictul dintre tată și fiu”⁴⁴⁹, la care Melville trimite în subtext atunci când își numește, plin de tâlc, Ishmael, pe unul dintre protagoniști.

În sensul nevoii de a oferi eroului un ajutor, sub forma unui scutier dacă ne gândim la *Don Quijote de la Mancha*, Melville îl plasează pe Ishmael în ipostaza de a dormi, în hanul atât de bizar și încărcat cu însemnele morții, în același pat cu un harponier. Negăsind o cameră liberă, proprietarul îi propune ca soluție acest lucru, „mi se pare că ai de gând să te duci la vânătoare de balene și atunci ar fi bine să începi să te deprinzi cu așa ceva”⁴⁵⁰, ceea ce, în cadrul istoriei și al particularităților specifice meseriei de marinar, după cum observă mai târziu și eroul, este complet neadevărat: „e drept că marinarii dorm toți în aceeași încăpere, dar fiecare își are hamacul său, se înfășoară cu pătura lui și doarme în propria-i piele”⁴⁵¹. Prin urmare, a împărți patul cu un alt viitor marinar devine mai mult decât o coincidență sau chiar decât o sugestie homoerotică. Melville „ajută” cititorul și îl ghidează spre semnificația corectă a scenei: „nu cred că-i place cuiva să doarmă cu altul în pat – nici măcar cu propriul său frate”⁴⁵².

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁴⁸ Northrop Frye, *Anatomia criticii*, p. 244.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 245.

⁴⁵⁰ *Herman Melville, op. cit.*, p. 60.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁵² *Ibidem*.

Singura perioadă în care egoismul fraților este atenuat poate fi identificată în viața intrauterină, când „propria piele” nu are nici o semnificație încă în plan conștient și este considerată mai degrabă de perceperea corpului vecin, lipit, ca o prelungire a propriei corporalități. Hangiul, cu rol de bufon, ca și în romanul lui Cervantes, satisface în același timp și rolul de ghid sau luntraș în procesul evoluției lui Ishmael. Dacă hanul reprezintă un portal prin care cei care se aventurează pe mare trebuie să treacă de două ori, la plecare și la sosire, hangiul sau proprietarul este încărcat cu semnificații simbolice specifice. Cel mai potrivit exemplu în acest sens, care și seamănă neobișnuit de mult cu orice fragment din Kafka, se materializează cu ocazia refuzului inițial al viitorului marinăr, de a împărți patul cu un străin. Ishmael alege să doarmă pe o bancă din sala de mese, în ciuda avertismentului că nodurile și ridicăturile s-ar putea să-i facă somnul imposibil. Soluția este simplă și în același timp absurdă, în plan real, pentru că hangiul „aduse rindeaua și, rânjind tot timpul ca un maimuțoi, șterse mai întâi banca de praf cu basmaua lui veche de mătase, apoi începu să geluiască din răspuțeri, încât talașul zbura în toate părțile, [...] patul era acum destul de moale pentru mine...”⁴⁵³. Inutilitatea gestului de a pregăti un pat care nu poate susține somnul sub nici o formă este menită să orienteze eroul în singura sa alegere, în cazul în care se poate vorbi despre alegeri și nu despre iluzia liberului arbitru.

Dar, în cele din urmă, Ishmael alege camera în care trebuie să împartă patul cu acel harponier necunoscut, ceea ce îl pune în ipostaza de a se înfrăți cu un alt bărbat, chiar înainte de călătorie. Primul contact cu Queequeg este indirect, pentru că eroul lui Melville îl așteaptă să apară și îi găsește mai întâi lucrurile din cameră. Nimic din ce este descris în fragmentul întâlnirii indirecte și a celei directe dintre cei doi marinari nu poate fi înțeles în absența cadrului simbolic. Niciodată nu a fost mai adevărată expresia „haina face pe om”, ca în prima întâlnire a lui Ishmael cu Queequeg, când tânărul marinăr observă o haină neobișnuită care îi aparține colegului său de cameră, „ca o cergă mare, împodobită la colțuri cu un soi de ciucuri sunători”, și care „avea o despicătură la mijloc, întocmai ca mantiile

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 63.

băştinaşilor sud-americieni, numite *ponchos*⁴⁵⁴. Simbolismul şi aspectele feminine ale hainei sunt întărite ca sens de faptul că Ishmael, în ciuda faptului că acea haină arată cel puţin neobişnuit, o probează. Aceeaşi haină, în care cei doi bărbaţi intră, împreună cu patul în care dorm în cele din urmă, împreună, reprezintă acţiuni simbolice pline de semnificaţiile arhetipului feminin: „o pusei şi eu pe umeri, ca s-o încerc şi aproape că mă trase în jos, ca o saltea, căci era neobişnuit de grea şi de lănoasă, ba chiar puţin jilavă...”⁴⁵⁵. Înainte să se cunoască, cei doi devin apropiaţi datorită hangului care le facilitează, în rolul său de bufon, întâlnirea şi, după cum am spus, *înfrăţirea*. Queequeg devine ceea ce Sancho Panza este pentru don Quijote, o latură care completează tipologia psihologică a eroului, prin paradoxul că este chiar complet diferită.

Spre deosebire de compatibilitatea spiritual-religioasă a lui don Quijote cu Sancho Panza, între Ishmael şi Queequeg nici nu poate fi vorba despre o asemenea întâlnire, în plan ideologic sau social moral. Când, în cele din urmă, harponierul ajunge în camera în care tânărul marinar s-a cazat deja şi i-a găsit hainele, devine foarte clar că scriitorul vrea să construiască întâlnirea cu *alteritatea* în adevăratul sens cultural al cuvântului. Nu doar apariţia fizică îi provoacă mirarea şi spaima lui Ishmael, ci şi întregul comportament care aminteşte de cel al unui membru din comuna primitivă: „...de ce-i era faţa – atât cât se zărea printre pătrăţelele tatuajului – de o culoare atât de nefirească”⁴⁵⁶?

Reacţia de şoc pe care o resimte albul în contact cu diferenţa nu face decât să redea o nedreptate pe care societatea în care s-a educat Melville, ca şi Cervantes, a construit-o. Există un sens pedagogic în interacţiunea celor doi bărbaţi şi în spaima ridicolă a celui care îl urmăreşte pe viitorul său coleg de cameră: „...mă gândii o clipă să sar pe fereastră – dar îmi amintii că mă aflam la catul al doilea [...]. Neştiinţa zămisleşte teama şi mărturisesc că, fiind cu desăvârşire nedumerit în privinţa străinului, eram atât de înspăimântat, de parcă ar fi dat peste mine chiar diavolul...”⁴⁵⁷. În scurt timp Ishmael asistă şi la un ritual care dovedeşte că cel cu aparenţă atât de sălbatică are un cult pentru un idol din lemn de abanos, la care se închină după

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 70.

un ritual complex. Toate trăirile care îl valorizează negativ pe Queequeg dispar în momentul în care între cei doi se instalează forma de comunicare orală, astfel încât Ishmael, reprezentant al civilizației albe, își modifică atitudinea: „era un canibal curățel și destul de simpatic”⁴⁵⁸.

Capitolul IV aduce o apropiere încă și mai strânsă între cei doi protagoniști în ceea ce unii cercetători ai lui Melville au considerat că este o sugestie homoerotică. Altfel spus, cei doi adorm în același pat, iar dimineața îi găsește îmbrățișați „cât se poate de dragăstos”⁴⁵⁹, bărbatul de culoare asumându-și rolul unui soț, de vreme ce scriitorul precizează că îl ține pe Ishmael în brațe „de parc-ar fi dormit cu nevastă-sa”⁴⁶⁰.

Toate încercările de a-i îndepărta brațul sau de a se desprinde din pat și de cel lângă care a adormit sunt sortite eșecului, pentru că Ishmael, eliberat de orice frică acum și stăpânit doar de un comic al situației în care se află și pe care îl conștientizează foarte bine, își amintește în mod curios chiar și pentru el, de mama sa vitregă. Imaginea maternă care este reactualizată acum este una negativă, nu doar prin detaliul că Ishmael a crescut cu o mamă vitregă, ci mai ales prin amănuntul că aceasta a fost una abuzivă, din punct de vedere fizic și mental. Din nou este sugerată psihologia copilului abandonat sau abandonabil, ca monedă de schimb în relația cu o divinitate la fel de abuzivă și a cărei sete de dragoste nu poate fi stinsă decât prin ofrandele cele mai prețioase.

Hanul și patul în care Ishmael doarme alături de Queequeg devin simboluri ale matricei materne în care doi bărbați necunoscuți devin frați și din care trebuie să iasă pregătiți pentru o nouă viață, pe mare. *Purgatoriul* hanului nu face decât să pregătească pe cei care se aventurează pe ape, oferindu-le în mod simbolic și cu o rațiune divină, exprimată prin voința hangiuului, ceea ce le trebuie, chiar dacă nu există și o conștiință a nevoii. Ishmael își amintește așadar de imaginea mamei care l-a forțat să doarmă, ca pedeapsă, șaisprezece ore închis în camera sa, pur și simplu pentru că „ea era cea mai desăvârșită, cea mai conștiincioasă mamă vitregă...”⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 74.

Relația dintre acest imago matern și mare este una cât se poate de strânsă, pentru că sugerează un tipar de reacție care exclude complet orice proces de empatie cu copilul sau oamenii care se aventurează pe ea. După cum marea este indiferentă la dramele celor care mor de foame naufragiați sau rătăcesc în căutarea peștelui sau a spermanțetului valoros, pentru care își riscă viața în orice moment, mama din amintirea lui Ishmael este la fel de imună în fața oricărei rugăminți a copilului.

Chiar dacă Melville sugerează o relație de tip homosexual între cei doi protagoniști, îmbrățișați parcă dincolo de orice posibilă întrerupere fizică, „de parcă numai moartea ne-ar fi putut despărți”⁴⁶², considerăm că îmbrățișarea celor doi bărbați ține de o acțiune simbolică, care trebuie înțeleasă în contextul semnificației materne la care ne-am referit. Îmbrățișarea unor frați și relația strânsă dintre ei, aflați în pragul unei călătorii inițiatice, exclude orice posibilă sugestie erotică și reprezintă o confirmare suplimentară a faptului că Melville se raportează la apă ca la ceva ce depășește simpla existență pasivă a mării. Vedem în apropierea celor doi o *renaștere* împreună, unul pentru celălalt, iar textul oferă indiciile potrivite în secvența trezirii. „Zvârcolindu-mă într-una”, „protestând indignat, în gura mare”, „un fel de mârâit”, „se scutură ca [...] abia ieșit de apă”, „frecându-se la ochi, de parcă nu-și amintea prea bine cum ajunsese acolo”, „se făcu lumină”⁴⁶³, reprezintă o serie de indicii pe care scriitorul le lasă în text pentru a sugera că trezirea celor doi are mai degrabă semnificația unei nașteri.

John Bryant este unul dintre cercetătorii romanului lui Herman Melville care a văzut în prima întâlnire a celor doi bărbați o interacțiune exploratorie în sens erotic. Pentru critic, Ishmael se află în căutarea semnificației supreme a masculinității, iar pentru a o găsi trebuie să fie în contact cu alți bărbați. În timp ce Ishmael, privind masculinitatea proprie, își cristalizează imaginea inconștient, trebuie să joace și rolul soției pentru Queequeg: „Ishmael plays the wife”⁴⁶⁴.

Bryant vede în atracția eroului față de apă tocmai o manifestare superioară a laturii feminine interioare, fără să pună în discuție numărul mare al oamenilor care simt același lucru,

⁴⁶² *Ibidem*, p. 75.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁶⁴ John Bryant, *Moby-Dick as Revolution*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, p. 76.

după cum sugerează chiar textul. Dar, cercetătorul nu propune și ipoteza conform căreia societatea ar fi una de inspirație animală sau primitivă în care grupurile ar fi conduse de un mascul dominant, mascul de la care toți ceilalți așteaptă apreciere și în grațiile căruia încearcă să-i intre.

John Bryant este, totuși, justificat în concluziile sale, cu atât mai mult cu cât scriitorul insistă pe analogia celor doi cu un cuplu format dintr-o femeie și un bărbat. Capitolul *Frați de cruce*, care ne întărește ipoteza asupra textului, are un conținut care alimentează și propunerile specialistului în literatură americană.

Astfel, cei doi fumează din aceeași pipă și inițiază un dialog, cu poticnelile specifice diferențelor culturale și lingvistice. „Sălbaticul” se dovedește mai civilizat decât ar fi fost gata oricine să accepte, după cum Ishmael îl descoperă ca pe un om aflat într-o fază pură de evoluție umană: „... străin de ipocriziile civilizației ori de mincinoasele-i vicleșuguri. Făptura lui nedomesticită era într-adevăr demnă ...”⁴⁶⁵. După câteva semne de apreciere și deschidere dezinteresată, în care Queequeg își împarte toți banii cu Ishmael, cei doi se roagă împreună și se culcă în același pat: „Nu știu de ce, dar cred că nu se află locșor mai prielnic mărturisirilor prietenesti decât patul. Aci, în culcuș, se spune că soțul și soția își destăinuiesc gândurile cele mai ascunse; [...] astfel odihneam acum și noi, [...] aidoma unei perechi de iubiți în căldura așternutului”⁴⁶⁶.

Există, fără îndoială, mai multe capitole în care pare că Erosul devine centrul și generatorul scriiturii, indiferent de natura sa, umană, animală, homo sau heterosexuală. Melville se arată ca un scriitor animat de un cinism care nu poate lăsa loc pentru idealizări sau romanțări menite să înlocuiască adevărul brut al pescuitului și al vieții în comun, sub comanda unui căpitan mânat de o ură orbitoare.

Pe de altă parte, Robert K. Martin dedică subiectului o întreagă lucrare, intitulată *Melville and sexuality*⁴⁶⁷, și abordează fragmentul în care cei doi dorm în același pat în termeni psihanalitici. Puterea de conducere a unui grup există doar în contextul în care sexualitatea manifestată în cadrul aceluiasi sex va fi oprimată. Dacă în timp ce sunt pe uscat, cei doi pot dormi

⁴⁶⁵ Herman Melville, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁴⁶⁷ Robert K. Martin, *Melville and sexuality*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, p. 186.

împreună, atâta vreme cât sunt pe ambarcațiunea condusă de Ahab, asta nu mai este posibil din moment ce se află sub legea tatălui – „Law of the Father”⁴⁶⁸.

Relația dintre cei doi bărbați poate fi pusă sub semnul unui erotism lipsit de tensiunea specifică Erosului dintre bărbat și femeie. Intimitatea lui Ishmael cu Queequeg are valențele casnice și maligne ale unei relații fraterne care, fără să știe, prețuiește faptul că au împărțit același spațiu sacru într-o perioadă arhaică. Opoziția sau diferența flagrantă dintre cei doi nu reprezintă prilej pentru un discurs stereotip, ci pentru unitate. Umanitatea și empatia reprezintă cele mai importante arme cu care se poate pregăti orice marinar înainte de a se aventura pe întinderea vastă a oceanului și, după cum arată chiar scriitorul, elementele opuse nu au făcut niciodată altceva decât să faciliteze manifestarea deplină a celui căruia i se opun: „...pentru a te bucura cu adevărat de căldură e de ajuns ca măcar o părticică a trupului să sufere de frig, după cum orice calitate în lumea asta capătă preț numai prin contrast”⁴⁶⁹. Atât Ishmael, cât și opusul său, idolatru suspectat că ar fi canibal, tatuat aproape pe toată suprafața corpului, se descoperă pentru sine și pentru ceilalți, doar prin intermediul celui care îi devine frate simbolic.

Prin urmare, observăm că suntem în prezența celui mai util instrument al psihanalizei, care este identificat și definit cu mult mai târziu ca *transfer pozitiv*. O asemenea relație, la nivel psihologic și simbolic desigur, de apropiere și de empatie, trebuie să apară între toți cei care au pretenția să lucreze cu oamenii și, mai ales, să-i ajute într-un travaliu terapeutic. Northrop Frye vedea în construcțiile duble ale personajelor literaturii universale, de tipul Crusoe – Vineri, relația pe care individul cu trăsături moderne o poate resuscita cu un mediu de care s-a înstrăinat, aparent, în mod definitiv. Astfel, „în chip de slujitori sau prieteni ai eroului, ei sugerează acea relație misterioasă cu natura, care caracterizează atât figura centrală a romanțului”⁴⁷⁰.

Melville se arată ca un precursor al literaturii de inspirație psihanalitică și, mai ales, pare că scriitura sa reprezintă un model important pentru creația lui Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*. Schnitzler a publicat în anul 1926 o nuvelă care se

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 193.

⁴⁶⁹ Herman Melville, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁷⁰ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 246.

constituie ca o adevărată planetă înconjurată de ceață, spre care nu se poate privi în mod direct pentru că toate acțiunile par fie visate, fie fantasmate. Interiorul și călătoria cu sens de rătăcire prin sine reprezintă miza cea mare a literaturii lui Schnitzler, iar o privire atentă asupra romanului lui Melville ne arată că germeii sondării interioare se găsesc chiar în *Moby Dick*. De pildă, dacă pentru scriitorul vienez adevărul nu poate fi descoperit decât prin intermediul visului, deci prin călătoria interioară, la Melville identificăm o metaforă identică: „S-ar părea că numai ținând ochii închiși devii cu adevărat conștient de propria ta identitate. Ca și cum întunericul ar fi elementul cel mai prielnic esenței eului tău...”⁴⁷¹.

Chiar dacă lumina este esența vieții, scriitorul american vede în ea întunericul inevitabil și firesc. Cei doi eroi, a căror poveste reprezintă o insulă plină de pulsionele vieții, animată de prietenie, empatie și ludic, par manifestări umane ale aceleiași dihotomii între noapte și zi, una în completarea celeilalte. Robert K. Martin a și remarcat la modul general că romanul lui Melville este o lucrare încărcată de pesimism și întuneric în care singurul far luminos îl reprezintă relația dintre Ishmael și Queequeg⁴⁷². Ceea ce nu înseamnă că cei doi prieteni nu fac parte din aventura marină care ascunde metafora inconștientului. De pildă, „Îmi vine să cred că ceea ce unii numesc aici pe pământ umbra mea este adevărata mea substanță”⁴⁷³, gândește Ishmael, în cel mai analitic mod cu putință de a se raporta la propriul sine.

Carl Gustav Jung se ocupă de principiul pe care Melville îl introduce prin intermediul unui marinar simplu, cu o copilărie zbuciumată, plină de amintirile abuzului matern și de sentimentele de abandon din partea tatălui, căutat în permanență chiar și în căpitanul despot și obsedat, Ahab. În inconștientul colectiv se află un depozit arhetipal important, afirmă Jung, guvernat de o serie de imagini cu o frecvență ridicată și comună tuturor indivizilor: *umbra*, *anima* și *animus*. Dacă despre ultimele două am discutat deja, în lumina rolurilor pe care cei doi și le împart, ca într-un cuplu, și care există ca influență inconștientă în orice individ fără a-l face în mod automat membru al unui grup sexual minoritar, despre *umbră*

⁴⁷¹ Herman Melville, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁷² Robert K. Martin, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁷³ Herman Melville, *op. cit.*, p. 87.

avem de adus o serie de precizări importante din psihologia analitică jungiană. Ishmael, vocea scriitorului, este strămoșul unei teorii la care Jung lucrează și studiază ani la rând, folosind atât cazuistică psihologică, dar și mitologie.

Teoria despre *umbră* apare la Jung în lumina analizei arhetipurilor, ca prim pas posibil spre adevărata natură a umanității: „figura cea mai ușor accesibilă experienței este umbra, deoarece natura sa poate fi în mare măsură dedusă din conținuturile inconștientului personal”⁴⁷⁴. Jung vede în umbră partea întunecată din psihicul uman, neplăcută, care se opune tuturor regulilor morale impuse de societate. A cunoaște partea întunecată a propriului eu reprezintă, pentru psihanalist, mai mult decât o simplă opțiune, ci „fundamentul indispensabil al oricărei cunoașteri de sine”⁴⁷⁵, care provoacă reflexe de rezistență încă de la primele etape sau tatonări. *Moby Dick* este o epopee a cunoașterii sinelui, după cum aproape o sută de ani și milioane de oameni probabil au simțit senzația neplăcută a contactului cu inconștientul și cu umbra, în sensurile ei jungiene.

C. G. Jung vede în umbră elemente de calitate inferioară, dar care au capacitatea de a declanșa o serie de trăiri pe care le putem regăsi și în romanul lui Melville. Instanța psihică este alcătuită din informații care au substrat emoțional, în cuvintele analistului, „posedă o anumită autonomie și au, ca urmare, un caracter obsedant sau, mai bine zis, posedant”⁴⁷⁶. Nu suntem în căutarea celui mai simplu răspuns care să explice comportamentul unui căpitan experimentat de vas, al cărui scop pare să fie nu doar moartea sa, ci și a echipajului pe care îl conduce, dar cum altfel am putea înțelege psihologia obsesiei sale pentru *Moby Dick* decât prin abandonarea oricărei rezistențe în fața propriilor trăiri inconștiente, instinctuale, de răzbunare? Și asta doar în primul plan al contactului cu textul, manifest. Pentru că în planul latent, atât Ahab, cât și echipajul și chiar Balena Albă nu par decât simboluri menite să formuleze o metaforă complexă a dinamicii psihologice și a luptei permanente pe care omul NU o duce cu propriul inconștient, dar AR TREBUI să o facă.

⁴⁷⁴ Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului, Antologie*, Prima parte. *Psihologia analitică. Temeiuri*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994, p. 136.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 137.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

Necesitatea acestui contact se justifică, în ciuda dificultăților, printr-un ideal desuet și care pare să-și fi pierdut din vigoare în același moment în care a fost formulat la Delfi, în Grecia antică – *nosce te ipsum*, sau, *cunoaște-te pe tine însuși!* Cunoașterea, chiar la modul general, nu a reprezentat niciodată un act care să poată evoca simplitatea sau banalitatea unui exercițiu de rutină. Dimpotrivă, ea s-a obținut la orice nivel, de la primarele simple ca organizare, până la cele mai sofisticate laboratoare, doar în urma unui travaliu care a cerut, și cere în continuare, forțarea unor limite sau a unor rezistențe venite din interior sau, alteori, din afară. Este și motivul pentru care Jung pare să atragă atenția asupra adevăratei semnificații a sondării sinelui și a întâlnirii cu umbra: „...e de domeniul posibilului să cunoaștem răul relativ din natura noastră, dar e, dimpotrivă, o experiență pe cât de rară, pe atât de zguduitoare să privim în față răul nostru absolut”⁴⁷⁷.

După cum Erosul trebuie înțeles ca o pulsione generatoare și protectoare a vieții, trebuie să avem în vedere în permanență că formele sale de manifestare sunt din cele mai diverse. Oricât de variate ar fi metaforele și simbolurile utilizate de către artiști în operele lor, însăși existența celor două pulsioni induce creației o relație de determinare, astfel încât Eros și Thanatos apar, mascate, ascunse sau de-a dreptul în formă manifestă, în tot ce ține de creația umană. Nevoia de a se apropia sau de a regăsi natura ca un spațiu protector își găsește metafora în prietenia pe care Ishmael o leagă cu Queequeg. Mai departe, însă, Melville descrie în amănunt viața de pe *Pequod* și felul în care marinarii luau masa. Antropologia și psihanaliza își dau aici concursul pentru a vedea în ce măsură mâncarea, ca gest cultural și esențial vieții, devine o manifestare a lui Thanatos sau rămâne tributară doar pulsionii vieții.

Capitolul *Masa din cabină* își poate găsi un corespondent chiar în literatura română, în felul în care Marin Preda își așază la masă protagoniștii din romanul *Morometii*. Dacă pentru Preda există o semnificație în fiecare poziție ocupată la masă și care vorbește despre un conflict inevitabil, în cazul lui Melville, de la descriere și până la semnificații cititorul este confruntat cu tipologii umane diferite, care cer, în egală măsură fiecare, procese de introspecție. Scriitorul vede în mâncare ceea ce

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 140.

teoretiza antropologul Marcel Mauss, privind darul ritualizat, în lucrarea *Eseu despre dar*⁴⁷⁸. Analiza obiceiului întâlnit la mai multe popoare cu trăsături primitive, *potlatch*, i-a arătat lui Mauss că el vine cu o seamă de reguli care trebuie respectate și care asigură grupurilor respective, nu doar coeziune, ci și armonie. Termenul se referă, în traducerea dată de antropolog, la „a hrăni” sau „a mânca”⁴⁷⁹, pentru că mâncarea a reprezentat, încă din cele mai vechi timpuri, un bun prețios care făcea parte din categoria darurilor ritualizate. Cu multă intuiție psihologică și antropologică, înainte ca Mauss să descrie relațiile dintre aborigeni, fie că le-a experimentat în contactele sale meteorice, fie că și le-a imaginat, Melville reușește să devină și precursor al antropologiei când afirmă că „cine și-a invitat la masă prietenii, măcar o dată, acela știe ce înseamnă să fii Cezar”⁴⁸⁰.

Scriitorul american pare să știe foarte bine că în spatele dărnicii și al ospățului oferit celor apropiați se află un principiu care ține de statutul social și de putere. Ceea ce este obiect de cercetare pentru antropologie, darul, mâncarea sau schimbul, este descris într-o formă foarte exactă de scriitor când arată că „la masa încrustată cu fildeș, Ahab prezida ca un leu de mare, încomat și tăcut [...] înconjurat de puii săi puși pe bătaie dar încă respectuoși”⁴⁸¹. Nu o dată ofițerii și mai puțin marinarii cu roluri minore în procesele decizionale, sunt comparați cu copiii care se raportează la cea mai înaltă autoritate paternă cu respectul indus de frică. Masa ofițerilor diferă în mod flagrant de cea a harponierilor unde domnește haosul și libertatea dusă la extrem în comportament. Dacă Starbuck, ca reprezentant al ofițerilor primește mâncarea „ca pe o pomană”⁴⁸² și o mănâncă animat de sentimente bizare, greu de imaginat, dar orientate chiar spre mâncare, „o tăia cu duioșie, [...] mesteca în tăcere și înghițea cu luare-aminte”⁴⁸³, ceilalți marinari au libertate completă, atât la masă, cât și în relația cu ceilalți sau chiar cu bucătarul. Dinamica specifică mesei amintește de scena propusă de Freud în eseu *Totem și tabu* unde comuna primitivă era dominată de un mascul

⁴⁷⁸ Marcel Mauss, *Eseu despre dar*, traducere de Silvia Lupescu, studiu introductiv de Nicu Gavriluță, Iași, Editura Polirom, 1997.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁸⁰ Herman Melville, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 205.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ *Ibidem*.

autoritar care avea primul drepturi atât în privința femeilor, cât și în cele ale consumului. Frica și respectul, cu care fiii se raportează la un asemenea tată, se transformă treptat în sentimente conflictuale și duc la omor, doar din dorința de a-l înlocui și de a obține acces la ceva ce înainte le era interzis. Melville îl descrie pe Ahab ca pe un individ care inspiră unor bărbați încercați de aventurile oceanului cele mai puternice sentimente de supunere. De pildă, un alt ofițer, Flask, în ciuda dorinței sau a nerăbdării de a mânca, ar rămâne pasiv în fața unei așteptări cu o durată nedeterminată, pentru că dacă ar încerca să se servească singur „ar fi apărut ca un furt calificat”⁴⁸⁴.

Ca urmare, vom constata și că autoritatea căpitanului nu lasă loc nici unui derapaj de la codul impus și acceptat, lucru vizibil prin faptul că Ahab nu interzice în mod expres, verbal, unele lucruri, dar cu toate astea, ele par a fi în afara comportamentului dezirabil. Chiar dacă Ahab nu-i interzice niciodată lui Flask să se servească singur, ofițerul nici măcar nu se gândește că ar putea-o face, ceea ce duce autoritatea căpitanului la un nou nivel, unde ceilalți, urmând psihologia copiilor abuzați, trăiesc cu senzația că mai orice ar face poate atrage mânia și pedeapsa autorității paterne.

Prin intermediul ritualului impus la masă, Ahab se arată în cea mai clară lumină a despotismului inatacabil și care, tocmai prin faptul că este necontestat, îi duce pe toți, odată cu căpitanul, la moarte. Gestul și ritualul de a lua masa împreună se îndepărtează de orice semnificație simbolică a apropierei și comuniunii, iar Ahab devine prin acțiunea sa de a împărți mâncarea, un antimântuitor care se rătăcește în călătoria spre sine și în sondarea inconștientului propriu. Ceea ce reprezintă în mod firesc și normal un suport al vieții, atât de bine descris ca parte a pulsionii vieții de Cervantes, în pasiunea pe care cei doi eroi o pun în degustarea bucatelor alese, devine la Melville metaforă și mijloc pentru a anula orice funcție civilizatoare pe care masa și mâncatul împreună ar putea să o aibă. Relația dintre căpitan și ofițeri este redusă la nivelul primitiv al hoardei în care mâncatul este organizat pe baza principiului puterii. Tot Flask este cel mai potrivit exemplu, pentru că „era ultimul om

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 205.

care se așeza la masă, dar tot el, Flask, era primul care se ridica și pleca...⁴⁸⁵.

Vedem până aici că Herman Melville reușește să deturneze simboluri și acțiuni specifice pulsiiunii de viață și Erosului, spre semnificații care țin mai degrabă de tot ce înseamnă pulsiunea morții. În cazul în care conștiința, ca element al aparatului psihic, sau viața, la modul general, sunt simbolizate și invocate, Thanatos devine element care completează scena propusă aproape în mod reflex. În capitolul *Jetul fantomă*, echipajul vasului *Pequod* intră în alertă din cauza unor semne care ar anunța, în mod normal, prezența unei balene. Agitația căpitanului însă, este astfel descrisă încât pare menită să sublinieze un fapt cât se poate de simplu: nici un vânător sau căpitan de vas nu se poate lăsa pradă emoțiilor așa cum o face Ahab. Faptul că naratorul, Ishmael, masca lui Melville, este cel care observă particularitățile neliniștii căpitanului, care țin de o serie de observații de o finețe psihologică deosebită, ne sugerează că atât Ishmael, cât și Ahab sunt două laturi ale aceleiași conștiințe creatoare. Încordarea cu care căpitanul așteaptă sau privește spre linia orizontului pentru a vedea apariția lui Moby Dick și declanșarea vânătorii are toate datele specifice unei scene care privește, cel puțin în egală măsură, inconștientul propriu. Ahab devine transfigurat pentru că „în el dădeau lupta două înrâuriri deosebite. Picioarul său unic și zdravăn umplea puntea de ecouri zdravene, dar când pășea cu piciorul mort, pașii sunau ca niște lovituri într-un sicriu. Pe viață și pe moarte călca bătrânul”⁴⁸⁶. Eros și Thanatos există în același om, animat de o conștiință care nu pare să mai poată ține departe asediul inconștientului însetat de răzbunare și caracterizat de instinctualitate, după cum lupta dintre viață și moarte, palpabilă în tot romanul, poate fi redusă la corporalitatea căpitanului, marcat de prima luptă cu Moby Dick și forțat să folosească o proteză. Pașii săi par să transmită, prin principiul contagiunii, deci printr-o simplă atingere a obiectelor din jur și a navei în totalitatea ei, o parte din trăsăturile căpitanului. Zbuciumul său interior are răsunet în toată ambarcațiunea, iar propunerea pe care am făcut-o, de a-l privi pe Ahab ca pe un antimântuitor, un Hristos inversat, este întărită chiar de scriitor

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 206.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 284.

când îl descrie pe Ahab ca pe un om care calcă „pe viață și pe moarte”.

Ciclicitatea care este simbolizată la Cervantes în hanul de la care pleacă și prin care cei doi eroi, cavaler și scutier, trebuie să treacă din nou, ca printr-un portal, apare și în cazul romanului lui Melville. Tot într-un han, dar și în felul în care marinarii percep „rătăcirea” lor peste ape. Vorbim despre o falsă rătăcire, pentru că membrii echipajului *Pequod* nu urmăresc să adune spermanțetul cașaloților, ca orice altă navă aflată ani la rând în larg, ci caută să găsească o singură creatură, despre care nu se vorbește aproape niciodată ca despre o sursă de spermanțet sau, în definitiv, de bani. Ei rătăcesc totuși, pentru că oricât ar da senzația că este posibil, în realitatea manifestă, acțiunea de a căuta un singur animal în ocean este similară cu lupta morilor de vânt, atât de emblematică pentru romanul lui Cervantes: „...încercarea asta de a găsi o creatură singuratică în oceanele nemărginite ale pământului ar părea o treabă caraghioasă și zadarnică. Dar nu așa i se părea lui Ahab...”⁴⁸⁷. Protagonistul narator este singurul capabil să-l înțeleagă pe căpitan, chiar dacă nu are capacitatea de a desluși misterioasele calcule pe care le face pentru a determina poziția Balenei Albe. Inutilitatea căutării pare să fie acoperită de comportamentul căpitanului, care, indiferent de starea vremii sau a echipajului, cerceta „cu stăruință felurile linii și umbre care-i apăreau în fața ochilor; încet dar sigur trăgea cu creionul linii noi în spațiile care până atunci fuseseră albe”⁴⁸⁸. Melville aproape forțează cititorul să semneze pactul cu opera și să se convingă că Ahab caută cu adevărat ceva ce poate fi găsit pe mări și nu într-o dimensiune accesibilă doar prin intermediul introspecției și al sondării inconștientului.

Hanul este completat ca simbol în *Moby Dick* de o căutare care are toate însemnele vieții, regeneratoare în inutilitatea și absurdul ei aparente. Vocea lui Ahab răsună la fiecare ordin și arată cu o claritate care afirmă că rătăcirea este doar parțială și doar în sensul unei lumi animate de realități manifeste: „ – Cârma în vânt! Păstrează drumul în jurul lumii! În jurul lumii!”⁴⁸⁹. Labirintul apelor în care intră echipajul navei *Pequod* este unul care promite, în final, nu eliberarea, ci

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 251.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 289.

confruntarea cu elementele naturii neîmblânzite și imposibil de stăpânit. Ahab calculează, dar speranța lui și agitația declanșată când un jet de apă fantomatic se ridică în proximitatea navei trădează că orice încercare de a găsi în mod convențional Balena Albă este sortită eșecului. Drumul echipajului printr-un labirint sub formă de mandala, rotund, devine ritual de inițiere necesar înaintea sacrificiului final – „unde avea să ne poarte călătoria asta circulară? Bineînțeles, înapoi, la locul de unde plecasem, însă după ce vom fi trecut prin nenumărate primejdii; cei pe care îi lăsasem în siguranță acasă se aflau acum și înaintea, și în urma noastră”⁴⁹⁰.

Mandala descrisă cu fidelitate de direcția echipajului trebuie înțeleasă în sensul ei arhetipal, cu semnificația de împlinire a unui întreg. „Mandala apare ca structură a centrului”⁴⁹¹, afirma C. G. Jung, formă inconștientă în jurul căreia se structurează întregul sistem psihic uman și manifestare a vieții prin excelență. Arhetipul rămâne în afara oricărui contact cu conștiința, ca un factor psihoid, după cum îl numește Jung, înconjurat adesea de haosul și inconstanța specifică lumii ascunse. Inutilitatea mersului în cerc, cunoscută ca formă clară de rătăcire pe căi neștiute, devine pentru căpitanul Ahab, singura direcție care îl poate duce cât mai aproape de mobilul care îi și animă viața. „Rătăcirea” își păstrează, așadar, componenta de necunoscut, dar devine, în același timp, o călătorie inițiativă, al cărei scop precis cere respectarea unui cod nescris, dar intuit. După cum Hristos este chemat de „Duhul în pustie” (Luca, 4, 1) și răspunde unei voci care nu are materializare fizică, echipajul lui *Pequod* și mai ales Ahab dau curs instinctului de a urma un drum în jurul lumii.

Scriitorul nu se abține de a arăta că romanul trebuie înțeles în sensuri duble, al „cuplului” Ishmael – Queequeg sau al pulsivității de viață, opuse și întotdeauna completând-o pe cea de moarte: „...dragul meu frate și tovarăș geamăn [...] nu ești tu oare imaginea vie a fiecăruia din noi? [...] Oceanul ăsta fără fund, la suprafața căruia gâfâi, e Viața; rechini sunt dușmanii tăi [...] iar tu, între rechini și cazmale, ești la mare și tristă strâmtoare, sărmene băiat!”⁴⁹². După cum scutierul lui don

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 8, *Dinamica inconștientului*, p. 255.

⁴⁹² Herman Melville, *op. cit.*, p. 373.

Quijote reprezintă o categorie întreagă de oameni și nu doar un simplu individ surprins în mijlocul unor aventuri, Queequeg, la care Ishmael se referă, devine exemplar pentru furtuna interioară declanșată de cele două pulsioni umane opuse. În ciuda alterității, a diferenței totale care este sugerată prin introducerea canibalului civilizat, Melville îl propune ca arhetip uman, însă fără să-l lege de vreun detaliu cultural sau etnic. Queequeg este „ imaginea vie” a celorlalți, ceea ce ne ademenește în plasa discursului speculativ, unde considerăm că scriitorul urmărește să facă o diferență clară între două lumi, cristalizate în două imagini: vie și moartă.

Ferindu-ne de gândirea de tip speculativ și fără să supralicităm textul, nu căutăm să determinăm aspectele posibile ale imaginii moarte, ci dorim doar să găsim granițele a ceea ce Queequeg reprezintă pentru romanul lui Melville. După cum am afirmat deja, primul contact al bărbatului de culoare pare să îi fie și cartea de vizită, corporalitatea sa fiind substituit cultural al cuvintelor: masiv, tatuat aproape pe tot corpul, fără păr, idolatru și cu „zimții dinților ascuțiți cu pila”⁴⁹³, ceea ce sugerează la modul general că ar fi un canibal. Ca individ, Queequeg este fără îndoială, prin cele câteva detalii ale prezenței sale fizice, o metaforă strălucită a inconștientului, liber de orice presiune socială, civilizatoare, cu o formă de manifestare care amintește de instinctualitatea de tip primitiv.

Dar, ne interesează în egală măsură și faptul că oceanul, asociat astăzi de multe ori cu posibilitatea morții, este pentru echipajul navei și pentru cei doi tovarăși-frați un simbol al vieții. Atât prin capturile care le garantează un mod de viață și un trai îndestulat, dar și prin asocierea apei cu arhetipul matern la care am făcut referire pe scurt.

Oceanul devine la Melville parte a unui sistem care întreține viața, iar ceea ce se ascunde dedesubtul luciului apei, în adâncuri, metaforă fidelă pentru inconștient, reprezintă manifestările lui Thanatos.

Melville se referă în mod direct la mitul biblic al lui Iona, dar se folosește de imaginea omului înghițit și sub formă simbolică, arhetipală când îl pune pe Queequeg nu doar în rol de frate sau dublu, ci și de *moașă*. Iona în pântecele peștelui (Iona, 2, 2) își găsește un corespondent în momentul în care marinarii

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 112.

se hotărăsc să prindă totuși un cașalot pentru a-și aproviziona mai departe călătoria, nerenunțând la scopul de a vâna Balena Albă. Adunarea spermanțetului se dovedește periculoasă în momentul în care unul dintre marinari, în timp ce aduna lichidul din interiorul cașalotului, se află în pericolul de a se scufunda în ocean, înecat în chiar lichidul pe care îl adună, prins în interiorul animalului: „... bietul Tashtego, înmormântat de viu, se ducea încetșor spre fundul mării”⁴⁹⁴. Dacă accidentul care îl prinde pe Tash într-o capcană de moarte îi lasă pe ceilalți pradă perplexității, singurul care acționează fără să ezite este chiar Queequeg, aruncându-se în apă după camaradul său. Descrierea lui Melville este de o transparență care poate provoca neplăceri cititorilor deprinși cu munca de detectivi specifică oricărui travaliu hermeneutic. Descrierea salvării îl arată pe prietenul lui Ishmael cum bagă mâna în interiorul animalului, printr-o gaură prin care nu poate decât simți, nu și vedea: „...mărturisi că la prima căutare dăduse peste un picior; dar știind că nu de picior trebuia el să-l apuce, fiindcă și-ar fi prilejuit astfel numai greutate, împinse piciorul, făcu o voltă și o smucitură îndemânatică, astfel că indianul veni tumba; căutând încă o dată, îl prinse și îl trase afară așa cum trebuia, cu capul înainte”⁴⁹⁵. Dacă Melville reușește aici, prin transparența acțiunilor simbolice (după cum fătul înainte de naștere își schimbă poziția și se angajează pentru expulzie), să sugereze că spermanțetul este, de fapt, un lichid amniotic din care individul se naște, semn al pulsionii vieții prin excelență, mai departe nu face decât să scadă valoarea metaforei prin încercarea de a se asigura că semnificațiile nu pot scăpa nici celor mai naivi dintre cititori: „...mulțumită curajului și dibăciei de obstetrician ale lui Queequeg, salvarea, ori mai degrabă eliberarea [...] fu dusă la bun sfârșit...”⁴⁹⁶. Că este o naștere simbolică și nu o salvare oarecare, pare să fie conținutul latent al fragmentului literar în care scriitorul dorește cu orice preț, chiar dacă prețul este calculat în minus pentru profunzimea și prospețimea arhetipurilor folosite, ca semnificațiile dorite să nu scape cititorilor. După cum nașterea nu este privită ca o salvare, nici marinarul nu este salvat de Queequeg, ci, așa cum se străduie Melville să arate, el este eliberat. Poate că rolul de

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 394.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 395.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

salvator îl prinde mai bine pe „canibal” și nu pe membrii ceilalți ai echipajului pentru că bărbatul este deja obișnuit cu tot ce înseamnă manevrarea fizică a unui trup uman și nu considerăm că ar reprezenta o supralicitare a textului dacă am pune noul rol al bărbatului de culoare în relație cu o evoluție prin care și el trebuie să treacă pentru a putea vâna alături de ceilalți un „obiect” cu trăsături fantasmatiche. Tash, marinarul salvat, se află atât în poziția fătului, cât și în cea a nou-născutului, care schimbă spermanțetul în care a fost captiv, cu apa mării prin care trece pentru a ieși la suprafață ca om nou, purificat. Și Queequeg și Tash sunt membrii unor culturi care valorifică în romanul lui Melville tot ce înseamnă alteritatea și care trebuie să se integreze cultural și ideologic în aceeași spiritualitate cu restul echipajului pentru a primi pregătiți evenimentele viitoare. Ambii se scufundă și reapar la suprafața apei, în sine, după cum am arătat până acum, un alt simbol al maternității și al vieții.

Finalul capitoului nu ne mai surprinde, de această dată în sensul întregului roman scris de Herman Melville. Acolo unde este viață, trebuie să existe și umbra morții, după cum lumina, indiferent de puterea ei găsește întotdeauna un obstacol care să genereze umbra și începutul întunericului. Scriitorul nu poate lăsa *eliberarea* sau *nașterea* marinarului să schimbe fluxul central care alimentează textul și simbolurile lui, reprezentate de Thanatos, și alege posibilitatea morții, în ipotetic, ca pe o alternativă la fel de binefăcătoare. Dacă Tashtego ar fi murit, afirmă scriitorul american prin vocea naratorului, în interiorul capului de cașalot care se scufunda, moartea ar fi avut valențele cele mai plăcute: „s-ar fi înecat în cel mai alb și mai ales spermanțet parfumat; ar fi avut sicriul, dricul și mormântul în camera tainică, în *sancta sanctorum* a balenei”⁴⁹⁷.

Nu este pentru prima dată când ne întâlnim cu imaginea omului ca făt, surprins în mai multe stări reprezentate de simbolurile materne. După cum am arătat și în *Simboluri în literatură*, Mircea Cărtărescu se folosește de aceeași imagine de efect care sugerează ciclicitatea și renașterea: „burți cuprinzând burți în care sunt burți, de parcă toate mamele și fiicele ar fi-nchise una într-alta, într-un șir nesfârșit de gravide, alternanță eternă de pereți uterini și de fetuși gravizi cu alți fetuși...”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 396.

⁴⁹⁸ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Corpul*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 13.

Vânătoarea de balene este valorificată mai mult ca o bătaie pe care bărbații o dau sau trebuie să o poarte pentru a deveni vrednici. Ipoteza freudiană legată de tipologiile masculine în cazul *alegerii obiectului* primește o confirmare prin textul lui Melville. Nevoia de a salva iubita sau viitoarea soție dintr-un cadru amenințător sau dintr-o viață plină de nedreptăți reprezintă unul dintre tipurile de raportare masculină la iubire, iar Melville pune meseria de vânător de balene într-o linie de descendență simbolică care duce până în mitologie la Perseu. *Cinstea și gloria vânătoarei de balene* nu pune ocupația celor care rătăcesc pe mări doar într-un context istoric și mitologic, ci și într-un cadru cu semnificații erotice. Este invocat Perseu, ca primul vânător de balene care o salvează pe Andromeda „tocmai în clipa când Leviatan voia s-o răpească”⁴⁹⁹.

Eroul mitologic devine reper simbolic pentru întreaga tagmă a marinarilor vânători, după cum cavalerul don Quijote se folosește de imaginea altor plăsmuiri pentru a-și alimenta un cod moral și comportamental. Lupta lui Perseu se sfârșește cu aruncarea harponului, omorârea monstrului marin urmată apoi, evident, de căsătoria cu fata eliberată și salvată de la moarte.

Pe lângă Perseu și Hercule sau Heracle, după cum îl întâlnim în text, este trecut în linia descendenței din care se trag toți vânătorii de balene, pentru că ar exista o legendă conform căreia eroul ar fi fost înghițit de un monstru marin, chiar dacă nu există nici o informație în privința folosirii harponului: „nicăieri nu scrie că ar fi aruncat vreodată harponul în pește, afară poate dacă n-o fi făcut-o pe dinăuntru”⁵⁰⁰.

Prin urmare, vedem în asocierea meseriei cu figurile mitologice și un anume tip de fantasmare în care *harponul* joacă un rol central, iar rolul de salvator unul secundar, strâns legat de acțiunea omorârii sau, în orice caz, a folosirii harponului pentru a elibera uneori o femeie, alteori chiar propria persoană. Fără să fim adepții tuturor teoriilor pansexualiste ale psihanalizei freudiene, nu putem ignora în contextul creat de roman că vânătorul de balene este asociat întotdeauna cu un simbol falic prin care trebuie să își demonstreze puterea pentru a avea acces la iubire și pentru a elibera, prin harponul său, pe cea care urmează să-i devină soție. Poate că o exagerare ar fi să acordăm

⁴⁹⁹ Herman Melville, *op. cit.*, p. 409.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 411.

credit fără rezerve teoriei sexualității formulate de Freud și să punem gestul vânătorii și folosirii harponului în relație metaforică cu ceea ce părintele psihanalizei numea *tabuul virginității*. Ca urmare, ne rezumăm, doar la plasarea acestei meserii într-o linie mitologică în care Erosul joacă un rol central.

Revenim pentru a întări ipoteza harponului ca simbol falic la asocierea omorului cu debutul vieții. Sacrificiul balenei și nașterea simbolică reprezintă sugestii la care scriitorul se întoarce sub diferite forme metaforice, cum este de pildă capitolul *Sutana*. Ca structură incomparabil mai scurt față de celelalte, acest capitol are însă un conținut pur descriptiv care nu urmărește decât să prezinte în maniera unui documentar o serie de acțiuni specifice navei *Pequod* și adunării spermanțetului în general. Prin urmare, un capitol special este dedicat cașalotului și nu prin prezentarea valențelor sale feminine sau maternе, de această dată și după cum am observat până în acest punct, ci, prin valorizarea trăsăturilor masculine.

Cititorului grăbit, sau plictisit de toate detaliile tehnice cu care scriitorul își aglomerează romanul, îi poate scăpa esența capitolului, cu atât mai mult cu cât nu se sugerează în mod direct intenția de a vorbi despre ceva anume, în termeni convenționali. Nimic din corpul animalului omorât nu frapază mai mult ca „*grandissimus*, cum îi zic mateloții”⁵⁰¹, nici capul de dimensiuni impresionante, nici falca impunătoare, nici simetria perfectă a cozii: „nimic din toate acestea nu v-ar fi mirat atât ca acest con extraordinar, mai înalt decât un vlăjgan din Kentucky, cu diametrul bazei aproape de un picior, negru ca lignitul la culoare, asemenea lui Yojo, idolul din abanos al lui Queequeg. *E într-adevăr un idol*”⁵⁰² (s.n.). Dacă atenția ar fi putut să fie distrasă de la prezentarea falusului animalului și de la felul în care se raportează echipajul la el, ca la un idol, întrebuintarea lui pare mai degrabă, de această dată, informație științifică dintr-un tratat de antropologie culturală peste care nu ar putea trece nici un cititor în grabă.

Falusul este purtat în spate de marinarul numit „tocătorul”, a cărui responsabilitate este să alimenteze cu bucăți de grăsime un cazan lângă care nu se poate sta fără „un costum

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 468.

⁵⁰² *Ibidem*.

de gală⁵⁰³, comparat în mai multe rânduri cu sutana unui preot care pare „cufundat în paginile bibliei sale”⁵⁰⁴. Faptul că marinarii îl ajută pe „tocător” să ducă membrul cașalotului în spate, asemenea unui „camarad mort”⁵⁰⁵, atrage atenția încă o dată asupra procesului de identificare cu simbolismul falic. Este descrisă acțiunea de a-l jupui, asemeni unui șarpe, trăgând peste cap pielea neagră și, apoi, întoarcerea ei pe dos, asemeni unui pantalon, pentru a fi pusă la uscat. După ce pielea se usucă se „taie din partea mai ascuțită o lungime de vreo trei picioare, face două găuri pentru brațe în partea cealaltă și se vâără cu totul înăuntru. Iată-l acum în picioare în fața voastră, îmbrăcat cu costumul de gală...”⁵⁰⁶. Sau, altfel spus, în pielea falusului, considerat de marinari ca idol, își desfășoară activitatea cel care trebuie să întrețină un foc puternic.

Identificăm aici două scenarii animate de un conținut latent. Pe de o parte cel în care este nevoie ca omul să devină în plan simbolic, parte din trupul animalului omorât, pentru a putea duce ritualul până la capăt, textul fiind plin de conținutul metaforic al alimentării focului prin propriul trup și, pe de altă parte, cel în care focul este *sexualizat*, devenind o acțiune prin care se unesc simboluri. Sau, în cuvintele lui Gaston Bachelard, „el unește materia și spiritul, viciul și virtutea”⁵⁰⁷.

Textul nu este departe de sugestia unui cuptor alchimic, cu atât mai mult cu cât în următorul capitol, intitulat *Rafinarea*, se descriu căldările uriașe în care uneori bătrânii se refugiază să doarmă și în care, în timpul lucrului sau a curățatului intens, motiv pentru care arată ca argintul în interior, oamenii „își fac între ei multe confidențe”: „ele sunt de asemenea locuri prielnice pentru adânci meditații matematice”⁵⁰⁸.

Bizarul nu lipsește din descrierea lui Melville la modul general, după cum el însoțește și toată rătăcirea după Moby Dick, chiar și atunci când alte vase plecate de câțiva ani pe mare nu par să o fi văzut și nici să creadă într-o asemenea apariție. Mai mult, protejarea de căldura focului prin folosirea ca protecție

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 469.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 468.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 2000, p. 82.

⁵⁰⁸ Herman Melville, *op. cit.*, p. 470.

a pielii falusului, care este îmbrăcată asemeni unor haine la care se apelează în scop ritualic, ne atrage atenția și prin conținutul arhaic al scenei.

Am discutat în mai multe rânduri despre ritualuri similare în *Antropologie și comunicare interculturală*, unde am identificat o serie de obiceiuri care se servesc de pielea animalelor pentru a sugera, de obicei, nașterea și tranziția de la o stare la alta. Antropologii Mauss și Hubert sunt printre cele mai importante nume care au cercetat ritualurile sacrificiale și valențele lor purificatoare, în mentalul colectiv al comunităților mici, cu trăsături primitive: „...în urma unor diferite ungeri, e acoperit cu o piele de antilopă neagră. În acest moment solemn se trezește în el noua ființă...”⁵⁰⁹. Ne referim aici la schimbarea stării, de la profan la sacru, și la capacitatea de a lucra sau manipula elemente ce țin de sacralitate. Nașterea a mai fost, pe de altă parte, simulată în cazul copiilor adoptați, folosindu-se aceleași piei de animale, după cum a arătat și James Frazer. „Se acoperă mâinile și ceafa persoanei respective cu pielea sau grăsimea animalului sacrificat”⁵¹⁰, scrie antropologul, iar uneori femeia chiar mimează actul nașterii printr-un simulacru cât mai fidel cu expulzia naturală. Vedem, prin urmare, că pielea unui animal facilitează de cele mai multe ori, în sens ritualic, accesarea unei stări pe care individul și-o dorește, dar nu o mai poate avea în mod rațional. Viața simbolică și folosirea animalelor sau a unor părți ale acestora facilitează dintotdeauna oamenilor un proces de tranziție pe care, chiar dacă nu-l înțeleg de fiecare dată, îl practică efervescent. Pe de altă parte, antropologii au identificat părți ale gândirii de tip primitiv și felul în care, prin contagiune, s-a născut credința că un contact cu o parte din animalul respectiv transmite una dintre însușirile sale celui care a atins sau a mâncat din ea. Ca și cum am spune că pentru a putea vâna cașaloți, echipajul trebuie să fie însoțit de un individ care să se identifice oarecum, în plan simbolic, cu prada.

Lumea realităților dihotomice, civilizat – canibal, viu – mort, sacru – profan, este în romanul *Moby Dick* și parte a unui ciclu firesc al naturii. Ziua se opune nopții nu pentru că

⁵⁰⁹ Marcel Mauss, Henri Hubert, *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, traducere de Gabriela Gavril, Iași, Editura Polirom, 1997, p. 65.

⁵¹⁰ Sir James George Frazer, *Folclorul în Vechiul Testament*, traducere și adaptare de Harry Kuller, București, Editura Scripta, 1995, p. 99.

Întunericul ar reprezenta moartea conștiinței și trezirea inconștientului prin activitatea liberă a oniricului, ci pentru că tot ce luminează noaptea este parte a unei creații spectrale, finalmente, falsă. Dacă pentru Bachelard focul este de multe ori sexualizat, prin căldura sau fierbințeala sa care animă orice spirit, la Melville, și în condiții de navigare, focul devine nefiresc, asociat cu roșeața fantomatică a tuturor lucrurilor pe care le luminează întotdeauna doar parțial. Ishmael primește o seamă de atenționări în privința falsei realități pe care focul o creează și o întreține atâta vreme cât luminează: „măine, sub soarele înălțimilor, cerul va fi strălucitor; cei care aruncau priviri diavolești dintre furcile flăcărilor vor arăta dimineața cu totul altfel, mai blânzi, mai potoliți; numai soarele glorios [...] e singura lampă adevărată, toate celelalte sunt mincinoase”⁵¹¹.

Pendularea între cele două pulsioni, a lui Eros și a lui Thanatos, este neobosită în romanul scriitorului american care raportează cele două instincte ale vieții la mare și la prezența cașaloților. Dar, simbolurile nașterii sunt incomplete în literatura lui Melville dacă nu există și perspectiva morții în același timp care să poată prinde formă prin simpla prezență sau prin contagiune, deci intermediată de gândirea de tip magic. De pildă, este suficient ca marinarii să lucreze cu o pradă nouă la bordul navei, pentru ca nava să se metamorfozeze în urma unui contact generos cu toate elementele animalului omorât: „marinarii umblă năclăiți de grăsime; corabia arată chiar ca un leviatan”⁵¹².

Dihotomia unei existențe în care cele două pulsioni există în paralel este mai clară din toate descrierile dificultăților reale pe care oamenii trebuie să le depășească atâta timp cât sunt pe mare. Sub forma unei lamentații, uneori, lupta pentru existență este întotdeauna animată de pesimism și de o resemnare în spatele căreia voința de viață aproape că devine invizibilă: „Ah, prieteni, toate astea te omoară! Și totuși, așa e viața!”⁵¹³. Calitatea dublă a simbolurilor și a arhetipurilor folosite de Melville este justificată de însăși imaginea apei, ca motiv central al romanului, care, după cum arată Victor Simion, a fost asociată de multe ori tenebrelor și morții, „sugerând călătoria

⁵¹¹ Herman Melville, *op. cit.*, p. 473.

⁵¹² *Ibidem*, p. 475.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 476.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

fără întoarcere”⁵¹⁴. Totuși, în același timp, apa a fost văzută și ca element fertil sau simbol al corpului matern, după cum *Moby Dick* ne pune la dispoziție un număr important de exemple. Cele două sensuri ale apei în reprezentarea artistică și în imaginarul colectiv par să fie asociate creaturilor care trăiesc în ea și valorizate în acest sens, pentru că „nu de puține ori chiar, reprezentările ihtiomorfe sunt asociate unor sensuri ce țin îndeosebi de partea de umbră a existenței”⁵¹⁵.

Balena face parte din aceeași categorie simbolică în care putem vedea atât reprezentările vieții, cât și pe cele ale morții, cu toate că, până la o asemenea interpretare, trebuie să afirmăm din nou că motivul central al romanului este, în opinia noastră, un arhetip care trebuie tratat doar prin felul în care el se face înțeles la nivelul grupurilor sociale diferite. Să ne reamintim câteva dintre postulatele fundamentale ale psihanalizei privind relația omului cu moartea, pentru a înțelege mai bine simbolismul folosit de scriitorul american! În eseu *Considerații actuale despre război și moarte* (1915), Freud afirma că „în inconștient fiecare dintre noi este convins de nemurirea sa”⁵¹⁶ sau, în aceeași lucrare, sub forma unei concluzii, aprecia că „inconștientul nostru nu crede în propria moarte, se comportă ca și cum ar fi nemuritor”⁵¹⁷.

Mai târziu, în analiza diferitelor cazuri de nevrotici, psihanalistul și-a confirmat ipoteza scenariului nemuririi, identificat în rândurile pacienților săi. De pildă, în *Observații despre un caz de paranoia (dementia paranoides) descris autobiografic*, Freud analizează o parte din fantezmele și gândurile, cu un bogat conținut inconștient, care ascund credința în propria nemurire: „...minuni divine ar fi restabilit de fiecare dată ceea ce fusese distrus, iar el ar fi, așadar, cât timp rămâne bărbat, cu totul nemuritor”⁵¹⁸.

Cu totul altfel ar trebui să înțelegem felul în care Herman Melville se folosește de imaginea balenei, care, în plan latent,

⁵¹⁴ Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri. Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 41.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate și religie*, p. 39.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁵¹⁸ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. VII, *Nevroză, psihoză, perversiune*, Traducere din limba germană: Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, Note introductive și coordonare terminologică: Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999, p. 124.

deci metaforic, cere un travaliu hermeneutic pentru a i se revela semnificațiile. Ishmael este vocea care meditează asupra animalului când afirmă că „...balena e nemuritoare ca specie, deși e pieritoare ca individ. Ea înota în mări înainte ca să apară din apă continentele; ea a înotat prin locurile unde se află acum palatul Tuilerilor, castelul Windsor și Kremlinul”⁵¹⁹. Cât de asemănătoare este meditația lui Ishmael cu cel de-al doilea verset al Bibliei: „Și pământul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu Se purta pe deasupra apelor” (Facerea, 1, 2)! Altfel spus, în registrul manifest al simbolurilor, *din* și *în* apă, viața a existat dintotdeauna, înainte ca organizarea și evoluția civilizatoare să ducă la nașterea unor forme de existență complexe.

În planul latent, însă, balena reprezintă prima și cea mai adaptabilă entitate, imună la tot ceea ce a însemnat civilizație pentru *homo sapiens sapiens*. Sigur, Melville nu și-a putut imagina și depășirea pragului firesc de vânătoare și împingerea balenelor până spre dispariție, dar, avem convingerea că nici nu a urmărit o asemenea structură în scriitura sa. Nemurirea, adaptabilitatea și neîmblânzirea sunt cele trei trăsături fundamentale pe care balena pare să le aibă în comun cu inconștientul uman. Dacă adăugăm aici și factorul temporal, arhaic, care precede majoritatea formelor evolute de viață, formulăm un argument din ce în ce mai solid în privința ipotezei care face din *Moby Dick* o creatură animată de resorturile specifice unui simbol. Tocmai pentru că este nemuritoare ca specie, după cum inconștientul colectiv este o instanță la care din ce în ce mai mulți cercetători, psihanaliști, critici sau antropologi se referă, „în timpul potopului, ea disprețuia arca lui Noe”⁵²⁰. Nemurirea este însoțită și de un egoism care nu poate lăsa loc pentru nimic altceva în proximitatea sa, iar lupta celor două elemente, umane și marine, intră inclusiv în mitologia biblică. Începutul lumii este asociat prezenței marelui pește (mamifer, de fapt), iar finalul, apocaliptic sugerat, stă sub același semn al rezistenței care, prin siguranța și statornicia sa în viață, își cimentează statutul de element al Erosului: „Dacă vreodată

⁵¹⁹ Herman Melville, *op. cit.*, p. 506.

⁵²⁰ *Ibidem*.

lumea va fi din nou inundată [...] atunci balena va supraviețui totuși [și] ea își va arunca spuma sfidătoare spre ceruri”⁵²¹.

Poate că una dintre cele mai folosite grile de lectură pentru *Moby Dick* este cea psihanalitică, în care balena reprezintă toate energiile specifice inconștientului, instinctual și neîmblânzit, nelimitat în capacitatea sa de acțiune, iar Ahab devine simbol al Supra Eului, singura instanță suficient de puternică pentru a se opune și limita influența inconștientului. Sursă a tuturor cunoștințelor colective și a educației morale specifice majorității familiilor, conglomerat care include imaginea ideală a părinților, Supra Eul nu urmărește decât instaurarea și menținerea ordinii și a structurii. Mâna de fier cu care căpitanul își conduce oamenii și intransigența cu care se raportează la ofițerii săi, atât de adesea asemănați cu copiii, îl fac pe Ahab cel mai potrivit candidat pentru personajul cu rol de Supra Eu. Suntem tentați să vedem în acest personaj ceva mai mult decât o instanță psihică pe care Melville, fără să vrea, și pentru că psihanaliza nu-și structurase încă doctrina la vremea respectivă, a intuit-o.

După cum am arătat deja, arhetipologia aduce o seamă de informații utile pentru a ne orienta în vasta întindere simbolică a romanului. Antimântuitorul, ca opus eroului salvator, are aceleași slăbiciuni care caracterizează imaginea pură a omului. Înainte de a întâlni Balena Albă, așa cum Hristos se roagă în singurătate, pentru că apostolii nu-și pot învinge somnul ispititor, Ahab are un moment care ne apare ca o luciditate temporară, văzându-și propriul demers răzbunător drept o iluzie inutilă și golită de orice semnificație.

În fața lui Starbuck, Ahab își amintește, mai mult animat de un proces de identificare cu ofițerul său, că dincolo de mare a avut și un alt rol: „...mă întreb: nevastă? nevastă mi-a fost? Mai degrabă văduva unui bărbat în viață! Da, Starbuck, când m-am căsătorit cu ea am făcut o văduvă din fata aia... Și apoi nebunia, frenezia, sângele clocotor și fruntea înnoirată cu care și-a urmărit prada bătrânul, furiosul, înspumatul Ahab, mai mult demon decât om... da, da, ce nebun am fost timp de patruzeci de ani! Ce nebun, ce bătrân nebun a fost bătrânul Ahab!”⁵²². Ne limităm aici cu citarea unui fragment de o importanță esențială pentru structura psihologică a personajului, care nu reușește să

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² *Ibidem*, p. 574.

vădă în sacrificiul său și al familiei nici un fel de beneficiu, mai ales că în lupta sa cu elementele naturii a pierdut și un picior.

Sorin Titel este singurul cercetător român pe care l-am găsit citând eseul lui D. H. Lawrence, cu privire la destinul tragic al căpitanului și la alegerea sa imposibilă, de a vâna sau de a uita himera care în cele din urmă îi aduce moartea: „Aceștia sunt Gethsemanii lui Ahab de dinaintea bătăliei finale, sunt Gethsemanii inimii umane...”⁵²³. O grădină simbolică în care căpitanul are, pentru scurt timp, viziunea propriului destin care îl obligă să lupte cu un element himeric, neînvins niciodată de nimeni și de nimic. Ahab trebuie să lupte și să piardă, iar prin moartea sa și a întregului echipaj, din care doar Ishmael supraviețuiește, se atinge climaxul necesar operei de artă pentru a-și produce efectul cathartic. Într-un anumit sens, Ahab nu moare, ci ajunge acolo unde a știut că trebuie să fie întotdeauna: alături de Moby Dick, într-o ultimă încheștare care arată celorlalți, printr-un singur martor, rămas să împărtășească lumii, că unele bătălii nu sunt purtate pentru a fi câștigate.

Sensibilitatea simbolurilor folosite de scriitorul american sunt egale doar de profunzimea lor, pentru că Ahab, de pildă, în singurul său moment de luciditate, în care ar putea fi gata să renunțe la visul distructiv de a urmări cu orice preț Balena Albă, simte nevoia de a fi văzut altfel decât sub forma cu care a obișnuit lumea prin comportamentul său depotic. Aproape întors din hotărârea sa, căpitanul navei *Pequod* pare să înțeleagă că rătăcirea și lupta finală reprezintă un tot sub forma unui potir pe care nu-l poate îndepărta. Aflat în pragul unei scindări a Eului, Ahab are nevoie de confirmarea că, în ciuda tuturor evenimentelor, rămâne o ființă umană, pentru el și pentru ceilalți. Rolul lui Starbuck este tocmai acesta, de a deveni oglinda bătrânului căpitan, captiv în destinul său tragic: „Vino aici! Vino lângă mine, Starbuck! Lasă-mă să privesc un ochi omenesc; e mai bine decât să privești cerul ori marea, mai bine decât să privești pe Dumnezeu”⁵²⁴. Bătrânul are nevoie de imaginea reflectată de ochiul uman, atât pentru a se vedea pe sine, cât și pentru a rămâne sub forma sa umană, empatică, alături de cel care îl înregistrează în memorie, astfel încât ochiul străin al lui Starbuck devine prilej de introspecție: „văd în ochii tăi pe nevastă-mea și pe copilul meu. Nu! Rămâi la bord, rămâi la bord!

⁵²³ D. H. Lawrence, *apud*. Sorin Titel, *op. cit.*, p. 102.

⁵²⁴ Herman Melville, *op. cit.*, p. 575.

Să nu vii cu mine când viforosul Ahab va da lupta cu Moby Dick. Primejdia asta să nu te amenințe nici pe tine, nici îndepărtatul cămin pe care-l văd în ochii tăi”⁵²⁵.

Suntem, prin urmare, în preajma unei sciziuni a personalității care acceptă că obsesia pentru vânatoarea unui animal este inutilă, dar este conștientă și de inevitabilul ei. „Bătrânul canibal”⁵²⁶, după cum singur se proclamă Ahab, nu se poate opune celei mai puternice pulsioni, care îi dă energia de a rezista și conduce oamenii chiar și în cele mai dificile condiții. Sub forma unui instinct pe care nu-l înțelege, căpitanul navei simte că este doar o păpușă legată de fire imposibil de rupt, iar Melville devine cu mult înaintea psihanalizei, ghidul care arată, cu o fidelitate bizară, tot ce a însemnat teoria pulsionilor și modul lor de manifestare, într-un exemplu strălucit de Thanatos: „Ce domn și stăpân ascuns și înșelător, ce zeu crud și fără milă mă stăpânește? De ce mă simt împins, îmbrâncit, silit mereu să merg înainte, deși aud chemarea firească a dragostei?”⁵²⁷. Sau, tot în cuvintele bătrânului căpitan, după ce vânatoarea mult râvnitei Balene Albe începe, „Ahab rămâne în veci Ahab, omule...”⁵²⁸.

Epilogul care încheie cele peste șase sute de pagini ale romanului poate părea unul în care Erosul își afirmă, după ce zbuciumul bătăliei trece, supremația. Orice a reprezentat un pericol pare să fi trecut, iar Ishmael, singurul rămas în viață, plutește pe luciul apelor: „rechinii pașnici alunecau pe lângă mine cu fălcile parcă ferecate; sălbaticii șoimi marini navigau prin cer cu săbiile ciocurilor vârâte în teci. În a doua zi văzui o pânză [...] fui cules de Rachel cea rătăcitoare care, întorcându-se să-și caute copiii pierduți, dăduse peste alt orfan”⁵²⁹. Destinul fusese împlinit, iar orice comportament care ar părea tipic intră într-o stare de hibernare. Ishmael este salvat de o navă care poartă nume de femeie, nimic neobișnuit am spune, în tradiția navigatorilor care, totuși, au simțit nevoia de a denumi vasele de cele mai multe ori, cu nume care evocă spectrul feminin. Pasivitatea tuturor elementelor care l-ar putea omorî la fel de bine și pe tânărul marinar pare să sugereze, încă o dată, la final,

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 575-576.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 576.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 593.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 605.

că povestea trebuie luată ca atare și că un om a trebuit să rămână în viață pentru a o spune.

Am încercat să arătăm că *odiseea* în căutarea Balenei Albe este una puternic marcată de tot ce înseamnă pulsiunea morții sau Thanatos. Chiar și atunci când Erosul pare să fie singurul care își exercită energia regeneratoare, Melville îl folosește de fapt pentru a arăta că prezența sa este legată ombilical de cea a dublului întunecat, morbid, inevitabil.

5.2. Apa și arhetipul matern

Dacă în cele mai multe cazuri, Erosul devine doar o structură care justifică, în fond, manifestarea morbidă a lui Thanatos, în privința temei centrale suntem tentați să vedem doar influența regeneratoare a vieții. Herman Melville pare să intuiască semnificația arhetipală a lumii acvatice, motiv pentru care o situează la limita dintre viață și moarte.

Înainte de a urca pe nava al cărei destin este rezervat în moarte și distrugere, Ishmael, după cum Ahab este captiv unui destin tragic, pare și el chemat de impulsul umblării prin labirint. Influența simbolică a apei se revarsă inclusiv pe uscat, acolo unde navigatorii se simt atât de stingheri, astfel încât Ishmael, chiar dacă este pe uscat, răătăcește ca pe apă: „vremea părea îndoielnică [...] era o beznă cumplită, apăsătoare”⁵³⁰. Nici formele concrete, specifice, ale orașului, nu par a mai avea conținut: „Nu case, ci blocuri de întuneric străjuiau de o parte și de alta [iar] cartierul părea pustiu”⁵³¹. Dependența marinarilor de chemarea mării începe să semene mai mult cu nevoia unui copil de a se afla în permanență în preajma mamei sale. Scriitorul nu lasă aventurierilor nici o clipă de răgaz și asta pentru că sentimentul pe care aceștia îl încearcă poartă semnele unei iubiri nesexualizate. Cei întorși dintr-o lungă și primejdioasă călătorie, arată Melville, sunt surprinși pregătindu-se în grabă pentru a doua, „că după a doua avea să urmeze a treia, și așa mai departe”⁵³². A fi în mijlocul apei, navigând, reprezintă pentru bărbați o formă de contopire care se realizează treptat și care

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 54.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 55.

⁵³² *Ibidem*, p. 112.

poartă aceleași semnificații, mai degrabă umane: „pe măsură ce ieșeam în larg, briza ne îmbrățișa”⁵³³. După cum am încercat să arătăm, în cel mai cunoscut roman al lui Melville, simbolurile sunt adesea deturnate și încărcate cu semnificații opuse sau chiar contrarii, pentru a arăta că ființa umană, împărțită dintotdeauna între două instincte, a împrumutat lumii din jur, prin contagiune aceeași existență scindată. Starea de dinaintea nașterii, ca și moartea, au pentru psihanaliști trăsături similare, iar apa a reprezentat imaginea simbolică a celor două momente, după cum o arată și Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Apa, susține cercetătorul, „apartine prin tradiție sferei existenței sub-umane, starea de haos și disoluție care urmează morții obișnuite, sau reducerea la anorganic”⁵³⁴. Atât începutul vieții, cât și sfârșitul său se află sub semnul simbolului, după cum botezul Mântuitorului trebuie înțeles ca primul și cel mai important pas al devenirii sale, iar imaginile mitologiei abundă în sugestii sau exemple în care apa trebuie trecută pentru a ajunge pe tărâmul morților.

Jung a văzut, printre primii, dubla semnificație pe care apa o are în inconștientul colectiv, de mamă, dar și de subconștient, pentru că „apa înseamnă din punct de vedere psihologic spirit care a devenit inconștient”⁵³⁵. Pentru psihologia analitică, prudența în fața adâncurilor din care pândesc cele mai nebanuite pericole, reprezintă o atitudine înțeleaptă, dar, în același timp, o ratare a scopului la care pot accede doar cei ce dețin o îndrăzneală necenzurată de înțelepciune⁵³⁶. Și cuvintele lui Jung par să evoce într-un totu atît viața și alegerile lui don Quijote, cât și pe cele ale căpitanului Ahab, a cărui figură de „nebun”, similară cu cea a eroului lui Cervantes, începe să se contureze ca o mască tragică a omului care a înțeles că drumul adevărat și singurul important nu are legătură cu distanțele sau milele marine. Psihologia bătrânului Ahab este de o profunzime neobișnuită în literatura universală și se dovedește un adevărat studiu de caz prin reacțiile sale pline de autenticitate, drama și fiorul trăirii. Îl revedem pe bătrân privind în ochii lui Starbuck și îndepărtându-și fața pe cât posibil de la luciul mării sau chiar de

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 182.

⁵³⁵ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 27.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 28.

la bolta cerească, pentru că „cine privește în oglinda apei vede mai întâi propria-i imagine. Cine se îndreaptă spre sine însuși riscă să se întâlnească cu sine însuși”⁵³⁷. Riscul se referă la natura sălbatică a inconștientului și, mai ales, la întâlnirea ei. În acest sens, în romanul *Moby Dick*, vedem o metaforă în care un singur erou exemplar are curajul să pornească într-o călătorie în care ceilalți sunt doar călători pasivi. Întâlnirea cu Balena Albă reprezintă „prima probă de curaj cerută de drumul spre interior, o probă care-i sperie pe cei mai mulți...”⁵³⁸. După cum susține în altă parte Jung, apa mai reprezintă și „abisul matern și locul nașterii și prin aceasta inconștientul și aspectul său pozitiv și negativ”⁵³⁹. Ceea ce înseamnă că moartea și toate aspectele care țin de Thanatos pot face parte la un moment dat din arhetipul matern al apei, tocmai pentru că „aidoma oricărui arhetip, și cel al mamei are o varietate aproape nelimitată de aspecte”⁵⁴⁰.

Astfel, conform teoriilor privind arhetipul, moartea lui Ahab, ca și nebunia lui Alonso Quesada, renăscut ca don Quijote, trebuie plasată într-un registru simbolic, pentru că „misterul reînnoirii are o natură cutremurătoare. El este o îmbrățișare ucigătoare”⁵⁴¹, ceea ce pune într-o lumină nouă detaliile atât de importante care construiesc epopeea lui Melville. Să nu uităm că ieșirea în larg a navei *Pequod* este asociată unei îmbrățișări reci: „briza ce ne îmbrățișa devenea din ce în ce mai rece”⁵⁴². Apropierea de moarte se încheie în mai toate miturile care tratează arhetipul matern chiar cu marea trecere a eroilor spre o altă formă de existență, după cum ar trebui să vedem și în moartea lui Ahab ceva mai mult decât o simplă punere în ordine a pieselor pe o tablă universală de joc. „Ultimul act al dramei”, arată Jung, „constă în întoarcere în trupul matern”⁵⁴³, după cum zeița hindusă Kali este adesea reprezentată consumând oameni. Mai mult, vom observa că moartea căpitanului și a întregului echipaj, exceptându-l pe Ishmael, se transformă într-un *sacrificiu*, ceea ce încarcă trecerea spre altă stare cu un conținut diferit de simpla moarte sterilă, care ordonează și nivelează suprafața oceanului pe care s-a rătăcit. Astfel, sacrificiul devine

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ *Idem*, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 237.

⁵⁴⁰ *Idem*, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 99.

⁵⁴¹ *Idem*, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 237.

⁵⁴² Herman Melville, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁴³ C. G. Jung, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 268.

singura cale de a accesa ipostaza divină și despărțirea de corporalitatea terestră. Imaginea unui Ahab gata de sacrificiul conștient este greu de susținut doar prin intermediul scriiturii și a motivelor din planul manifest, însă toate sugestiile, care sunt latente în text, construiesc tabloul unei pregătiri pentru moartea de tip ritualic. Ceea ce scriitorul și criticii romanului au numit atât de des „curaj”, în atitudinea lui Ahab, inclusiv în ultima scenă a bătăliei dintre echipaj și Moby Dick, noi considerăm că este doar un reflex psihologic specific indivizilor puși în situații limită, de transformare. Vedem, de asemenea, și o asemănare importantă între eroul lui Melville și cel al lui Cervantes prin prisma „neburniei” și a senzației că nimic nu li se poate întâmpla. Jung este cel care analizează fenomenul renașterii și afirmă că „senzația de imortalitate care se intuiește în timpul transformării este legată de natura particulară a inconștientului”⁵⁴⁴. Există fără îndoială un element comun în atitudinea individului care este sacrificat pentru rațiuni religioase și care își înțelege rolul în mecanismul relației cu divinitatea, și „curajul” celor doi eroi, Ahab și don Quijote, neclintii în fața pericolului de a muri, având sentimentul unei protecții care, de fapt, le asigură existența și după moarte. Jung a numit un asemenea sentiment *extinderea în spațiu și timp*⁵⁴⁵, trăit ca o depersonalizare care apare în beneficiul unui întreg grup.

Neobișnuită, dar simbolică, este și scena care aduce pacea finală asupra apelor tulburate de nava *Pequod*. Relația lui Ahab cu Balena Albă nu se încheie în moarte, lucru evident prin felul în care căpitanul moare. „Te urăsc atât de mult, încât și ultima mea suflare spre tine o scuipe. Toate sicriile și dricurile să se înece în aceeași mlaștină; și fiindcă nici unul nu va fi al meu, tu ai să fii aceea care să-mi tragi mădulele după tine, balenă blestemată, pe care te urmăresc și de care mă leg! Iată sulita mea!”⁵⁴⁶. Moby Dick îl trage spre fundul oceanului pe bătrânul căpitan, iar ultimul vârtej al scufundării navei îi duce spre adâncuri și pe ceilalți marinari. Legătura dintre Ahab și balenă este ombilicală până la sfârșit, sau, mai degrabă, încă și mai puternică spre final. Sugestia oedipală care leagă pe cei doi este și cea care pecetluiește destinul bătrânului pentru că, odată aruncată în Moby Dick, sulita nu face decât să-l tragă pe căpitan

⁵⁴⁴ *Idem, Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 163.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Herman Melville, *op. cit.*, p. 603.

cu o putere de neoprit. „Balena rănită se avântă”⁵⁴⁷ în momentul în care Ahab reușește totuși să o rănească și, cei doi se duc spre adâncul oceanului fără a se mai detașia dacă după cele trei zile de luptă Moby Dick supraviețuiește totuși. Nu avem nici un motiv să credem că, în registrul manifest al romanului, balena încercată în nenumărate lupte are de suferit în urma confruntării cu Ahab. În plan latent, însă, faptul că Ahab, cel care este rănit inițial și marcat trupește de o rană care devine handicap, lovește Balena Albă, nu doar o întâlnește, pare să formuleze sugestia unei uniri cu inconștientul, ceea ce exclude viața sau orice altă manifestare a Erosului. Felul obsesiv, animalic și neîmplântat cu care Ahab își urmărește obiectul fixației îl arată mai aproape de lumea animalelor, decât de cea a oamenilor, sau, după cum spunea Jung despre „sufletele ancestrale pe jumătate animalice”⁵⁴⁸, bătrânul fiind gata să renască în urma luptei cu cea mai puternică și mai tenebroasă forță a lumii – inconștientul: „în visuri și fantezii, marea sau orice apă mai mare reprezintă inconștientul. Aspectul matern al apei coincide cu natura inconștientului...”⁵⁴⁹.

Pentru Northrop Frye, leviathanul, perceput ca monstru marin, devine o imagine în care apare identificarea cu marea sau mediul acvatic în general, iar sursele biblice îl demască și îi arată natura demonică, opusă Mântuitorului care, în Apocalipsă, îl învinge definitiv. Monstrul marin devine astfel „întreaga lume a păcatului, a morții și a tiraniei”⁵⁵⁰, care așteaptă ultima confruntare cu un Mesia eliberator. Eșecul lui Ahab devine, în viziunea lui Frye, chiar dacă nu formulează în mod direct asta, eșecul unei lumi și a unei civilizații incapabile să se mai salveze. Tot teoreticianul este cel care arată că multe dintre miturile care privesc salvarea sau cucerirea, se folosesc de botul devorator al monstrului sau al balaurului, prin urmare, „ca locuitori ai pântecului leviathanului, ne aflăm din punct de vedere metaforic, în adâncurile oceanului. De aici importanța acordată de către *Biblie* pescuitului, apostolii fiind «pescari de oameni»...”⁵⁵¹. Dar, leviathanul reprezintă pentru Frye și un simbol al morții, iar intrarea eroului în trupul său ar reprezenta moartea, ca pretext

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 144.

⁵⁴⁹ *Idem*, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 59.

⁵⁵⁰ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 239.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

pentru înviere și victoria supremă asupra tărâmului guvernat de Thanatos. Ahab nu intră însă în trupul morții, ci moare legat de el, după cum lasă să se înțeleagă textul lui Melville, ceea ce duce demersul căpitanului într-o zonă a eșecului absolut, exemplar, încărcat cu toate nuanțele pesimiste ale pedagogiei mitice. Cu zeii nu te poți lupta, după cum întâlnirea cu inconștientul are să se sfârșească în același fel!

5.3. Forme literare ale pulsionii morții în romanul lui Herman Melville

Am afirmat, mai sus, că Ahab reprezintă un antimântuitor care își manifestă puterea față de ofițeri și marinari cu un despotism independent de orice sentiment empatic. Scena mesei în care ofițerii sunt asemănați cu o ceată de copii speriați și supuși bătrânului ne apare ca o *cină de taină* care folosește o serie de simboluri pline de semnificație. După cum nici unul dintre bărbații care iau masa în compania lui Ahab nu ar îndrăzni să se servească singur și așteaptă să primească o porție chiar din mâna căpitanului, *Cina cea de taină* a Mântuitorului devine moment de comuniune supremă, dar care anunță trădarea: „Adevărat grăiesc vouă că unul dintre voi, care mănâncă împreună cu Mine, Mă va vinde. [...] Unul dintre cei doisprezece, care întinge cu Mine în blid” (Marcu, 14, 18-19). Inversarea rolului de mântuitor pe care l-ar putea avea, dar de care pare să se ferească, pradă unui destin tragic de o cu totul altă factură, Ahab nu poate fi trădat pentru că nimeni din compania sa nu îndrăznește să devină atât de familiar încât să depășească eticheta cerută de cină. În același timp, bătrânul nu este trădat de nimeni pentru că scopul fixat de el însuși conține germeii unui final implacabil și de neocolit, incompatibil cu viața. Comuniunea și taina împărtășaniei devine la Melville satisfacerea fizică a unei trebuințe mult prea specifice profanului, încărcată de angoasă și de distanța psihică dintre participanți.

Metafora pe care scriitorul american o construiește sub forma unui roman pune cele două pulsioni umane față în față cu scopul de a arăta felul în care aceste pulsioni acționează asupra lumii, modificându-i fața și educând-o permanent. Viața devine sinonimă slăbiciunilor, pentru că urmărește în orice context al ei confortul și siguranța care să o perpetueze, pe când moartea devine probă de curaj, test al naturii umane în cea mai sublimă

formă de manifestare a sa. Un vas aflat sub puterea furtunii violente, gata să-l scufunde, se află acolo unde ar trebui să fie, între valurile și vântul neprielnic vieții, iar portul, într-un asemenea context, nu reprezintă nimic altceva decât falsa garanție a vieții, de fapt, moartea spiritului: „...portul e gata să-i dea adăpost; în port ar fi în siguranță, acolo îl așteaptă tihna, vatra primitoare a căminului, cina, păături calde, prieteni – tot ce e prielnic slăbiciunilor noastre de muritori”⁵⁵².

Diferența dintre tipologia consumatorului sau cea a receptorului de literatură din anul 1851 și tipologia celor de astăzi trebuie înțeleasă ca o prezență aproape fizică, care s-a transformat treptat prin fiecare etapă sau revoluție culturală a omenirii. Ne referim aici, în urma lămuririlor și detaliilor aduse de doctorul în istorie, Andrei Cemîrtan, la expansiunea Americii în vest, într-o formă accentuată pentru aur și pământ. Cu o economie aflată în plin proces ascendent trebuie să ne imaginăm și tipologia americanului care consumă de la cele mai simple produse specifice vieții, la cele culturale, superioare, reprezentate de presă și de literatură. Mijlocul secolului poate fi reprezentat de imaginea bărbatilor aventurieri în Vestul Sălbatic, de fapt, europeni mânați de sentimente de frustrare acumulate în țările de origine, măcinată de revoluții și de conflicte. Luptele și acumularea frustrărilor sociale în Europa nu fac decât să alimenteze valul de oameni plecați în căutarea unui nou început, într-o țară cu o Constituție democratică, dar care, totuși, nu reușește să rezolve problema sclavilor de culoare. America era măcinată de cele două politici duse în partea de nord și în cea de sud, complet opuse în privința sclaviei. Nordul industrializat beneficia de salariați independenți, integrați prin propriul efort de a-și susține viața, pe când sudul, cu clima sa specifică, păstrează o politică strictă în privința folosirii sclavilor pe plantații. Aici vedem germeii care declanșează Războiul Civil American, al cărui debut vine la exact zece ani după prima apariție a romanului lui Melville. Perioada de pragmatism economic autosuficient, opus exploatarea sclavilor, duce totuși într-un ritm rapid la o creștere economică și socială fără precedent, ceea ce face din America, pentru prima dată în istorie, o putere principală. Expansiunea teritorială în căutarea zonelor care să poată fi ocupate provoacă și războiul cu Mexicul, desfășurat

⁵⁵² Herman Melville, *op. cit.*, p. 164.

probabil în perioada în care Melville începea să-și cristalizeze ideea care va deveni cel mai cunoscut roman al său.

Opoziția socială dintre nord și sud pare să devină în *Moby Dick* nu doar câmpul de luptă pentru drepturile celor diferinți, ci și câmpul în care ei mor alături de albi, egali și indiferenți față de orice discuție politică sau rasială. Orice descriere a suferințelor prin care trece cașalotul înainte să moară pentru a deveni combustibil are șanse mari să marcheze pe orice cititor de astăzi, o dată pentru că scriitorul urmărește tocmai să creeze un spațiu plin de veridicitate, iar a doua oară pentru că, în ciuda unei societăți marcate de un consumerism al morbidului sub orice formă, violența sau abuzul asupra animalelor s-a transformat la nivel colectiv într-o adevărată cultură a opoziției și protecției, susținută de asociații și legi similare în mai toate țările civilizate. Nu exista, în anul publicării romanului, nici un fel de trăire colectivă care să fie măcar similară cu cea specifică astăzi cititorilor. Chiar dincolo de metaforă, sângele și suferința reprezintă repere care declanșează reacții de apărare, blocând receptarea profundă a scriiturii. Nici după o sută de ani de la prima apariție a romanului, expansiunea socială neîncheiată și pragmatismul american trebuie să fi făcut din text un roman documentar care vorbește, pe cel mai familiar ton, tuturor celor care au căutat să-și câștige existența în orice fel.

Prin urmare, în calea adevăratei receptări s-au pus dintotdeauna parcă, mai multe piedici. Rătăcirea, vânătoarea, lupta pentru supraviețuire sau dreptul de a exista, alteritatea și tot ce înseamnă contactul cu lumea diferită reprezintă factori atât de cunoscuți cititorilor din 1851 încât textul își pierde pentru majoritatea orice funcție latentă și devine descrierea unei lumi în urma unui proces empatic al artistului. Între timp, însă, grija pentru existență s-a diminuat până aproape de dispariție, iar descrierile lui Melville au început să vorbească despre o lume atât de îndepărtată, încât nici măcar memoria colectivă nu mai găsește un corespondent cu prezentul. Rămâne totuși, în urma lecturii, sentimentul că trecem pe lângă o persoană și o cunoaștem din nu se știe ce împrejurări care ne rămân ascunse, indiferent de încercările propriei memorii. Aici, găsim cel mai important indiciu în privința semnificației textului și, desigur, în amănuntul că au trebuit să se scurgă aproximativ o sută de ani pentru ca inconstientul colectiv să permită, în urma lecturii, accesul spre semnificațiile latente ale romanului. Moartea, atât

de prezentă la jumătatea secolului în care a trăit Herman Melville, devine rutină, în timp ce pentru orice cititor care s-a bucurat de „tot ce e prielnic slăbiciunilor noastre de muritori”, înstrăinat de morbidul real, ca experiență directă și repetată, nu virtuală sau intermediată de ecran, moartea este prilej de meditație, rugăciune sau pur și simplu de desemnare nihilistă. Astfel, textul devine, cu adevărat, un documentar social atunci când scriitorul descrie rutina specifică vânatului de balene, în care harponierul mănuieste arma asemeni unui tinichigiu, aproape absent, dintr-un reflex repetat la nesfârșit încât devine memorie musculară: „ar fi fost în stare să fredoneze una din vechile lui arii de dans, chiar ochi în ochi cu matahala cea mai întărită. Avea o experiență îndelungată, care-i era folositoare ...”⁵⁵³.

Faptul că America anului 1851 este formată dintr-un mozaic uman în egală măsură alungat de acasă de foamete sau nedreptate socială și în căutarea unei vieți mai bune, devine relevant pentru creația lui Melville care plasează pe *Pequod* o populație similară, ceea ce face din navă o patrie provizorie, care în ciuda asprimii sale, oferă câte ceva fiecăruia după măsura capacității sale de muncă. Neadaptării, diferiții, neînțeleșii sau neacceptații reprezintă echipajul pe care Ahab mizează în vânătoarea himerei sale. După cum unii caută o viață nouă, mai bună, indiferent de sacrificiile pe care trebuie să le facă, atâta timp cât au certitudinea că la final o vor primi, bătrânul căpitan urmărește cu o îndârjire, pe care numai disperarea pare să o poată alimenta, o nouă etapă de existență, pe un palier care poate fi înțeles sau dedus doar prin intermediul morții ritualice, sacrificiale.

Oamenii de la bordul navei sunt, așadar, „insulari – și de aceea trăiau izolați, fiecare pentru el, ca pe propriul său continent, fugind de viața laolaltă, de viața pe un continent comun, al tuturor. [...] Îl însoțeau pe bătrânul Ahab pe bordul vasului *Pequod*, spre a duce parcă plângerile lumii întregi înaintea acelor încercări din care nu le este hărăzit multora să scape”⁵⁵⁴. Astfel, observăm cum marinarii devin oglinzi ale celui care conduce destinul navei, animați de frustrările colectivului din care s-au desprins și gata pentru sacrificiul suprem în orice moment atâta timp cât moartea lor ar putea duce, prin spovedania reprezentată de însăși viața și corporalitatea lor, o

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 172.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 176.

formă de eliberare. Într-un anumit sens, atât Ahab, cât și ceilalți marinari, sunt simboluri ale țărilor ispășitori de care comunitățile s-au desprins și pe care i-au alungat într-un deșert nesfârșit, în cele două dimensiuni ale lungimii și adâncimii, pentru a purifica societățile de proveniență. Handicapul pe care Ahab îl dobândește în urma primei întâlniri cu Moby Dick este compensat de căpitan, într-o bună tradiție a navigatorilor, printr-un picior de fildeș, făcut dintr-un os de balenă. Cu toate astea, pentru universul imaginat de Melville, rana nu este suficientă pedeapsă sau încercare a căpitanului și, chiar dacă este mort, piciorul din fildeș, îl rănește de parcă s-ar lupta nu cu el, ci cu întregul pe care îl simbolizează. Având în vedere că osul din care își face picior este ales din mandibula cașalotului, deci din spectrul arhetipului botului devorator, lupta bătrânului cu elementul animal acvatic se mută și pe uscat. Ahab nu numai că este rănit, ci devine marcat de lupta pe care o dă permanent cu Moby Dick, luptă de care se leagă și dincolo de moarte. Un accident absurd și bizar îi pune viața în pericol, pe malul apei când proteza sa din fildeș „plesnise cu atâta putere, încât îl izbise tare și îi pătrunsese în vintre; numai cu multă greutate i se vindecase rana”⁵⁵⁵. Noul membru din fildeș, făcut din cele mai tari oase ale mandibulei de cașalot, este privit de echipaj aproape ca un obiect plin de mister, așa cum îl considera și Stubb, „ciudat, ciudat, ciudat! [...] Dacă stau și mă gândesc, el îi va fi tovarășă de pat! O bucată dintr-o falcă de balenă ca nevastă! Piciorul lui! Are să se sprijine pe el. Ce tot spunea de un picior în trei locuri și de toate trei locurile într-un singur iad?”⁵⁵⁶. Dar, intimitatea dintre obiect și posesor este întărită și prin funcția pe care proteza o are, funcție care depășește simpla capacitate motorie a căpitanului. Chiar dacă este parte dintr-un animal mort, osul nu se oprește din a-i face rău lui Ahab, iar căpitanul, legat de himera sa, nu încetează să-l poarte cu el. După cum se sugerează destul de clar în textul romanului, rana primită din partea Balenei Albe, care a dus și la nevoia de a purta o proteză, nu se vindecă niciodată, așa cum ea, rana, poate fi asociată simbolic chiar cu ceea ce a produs-o.

Romanul *Moby Dick* poate intra oricând într-o categorie superioară de opere literare care conțin, descrise detaliat, vise dintre cele mai autentice, în construcții literare autentice, cerând

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 507.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 513.

familiarizarea cu terminologia psihanalitică pentru a le descoperi sensul lor latent. Asemenea unui alt gigant al visului, Dostoievski, Melville pune un vis de angoasă în personajul Stubb, care, în activitatea onirică, este lovit de piciorul de os al lui Ahab. Încercarea de a lovi înapoi este inutilă, pentru că piciorul lui Stubb, în momentul în care vrea să lovească, se desprinde din locul lui natural. Mai departe, îl lăsăm chiar pe visător: „Și apoi, fii atent, Ahab părea o piramidă și eu, ca un nebun, dădeam cu piciorul în ea”⁵⁵⁷. Oricât de palpitant ar fi să ne aventurăm în toată descrierea visului, ne rezumăm doar la partea descrisă deja și care, prin simbolurile ei cu valențe arhetipale, ne sugerează încă o dată prezența permanentă a unui al doilea plan al romanului, ca o dimensiune ascunsă privirii și chiar lecturii.

Astfel, în legătură cu „Visele arhetipale”, un psiholog de factură jungiană, Jolande Jacobi, considera că „sunt, conform naturii lor, în primul rând reprezentări ale unei lumi interioare pur psihice, și nu ale uneia concrete, exterioare”⁵⁵⁸. Incapacitatea de a lovi înapoi sau pedeapsa de a-și pierde piciorul în momentul în care vrea să lovească cere o serie de lămuriri de natură antropologică și psihologică. Am discutat deja despre lanțul infinit care poate fi declanșat de răzbunare, sau, după cum spunea René Girard, orice gest de a întoarce ofensa în manieră similară, conform legii talionului, reprezintă o „reacție în lanț, cu consecințe rapid fatale într-o societate de dimensiuni reduse [...]”. Iată de ce răzbunarea face pretutindeni obiectul unui interdict foarte strict”⁵⁵⁹.

Să ne imaginăm în planul real al marinarilor, ce ar însemna ca oricare dintre ei să acționeze conform impulsului de a întoarce o lovitură sau o jignire din partea celui alt sau chiar din partea căpitanului. Grup închis, cu oameni puțini și cu sarcini foarte clar stabilite, vitale pentru buna desfășurare a navigației, anarhia instaurată de nevoia de a se răzbuna ar distruge echipajul până în punctul în care viața pe navă nu ar mai putea fi susținută. Faptul că Ahab se lasă pradă pulsiiunii morții, de a vâna și de a se răzbuna pe Moby Dick, dacă ne raportăm la planul unei realități manifeste a romanului, îl integrează pe

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁵⁸ Jolande Jacobi, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C. G. Jung*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2015, p. 160.

⁵⁵⁹ René Girard, *Violența și sacralul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995, p. 21.

căpitan într-o tipologie instinctuală, orientată spre distrugere, dar și spre fapte care pot intra lesne în rândul celor istorice. Stubb, pe de altă parte, primul secund al navei, dovedește și în starea de veghe, ca și în cea onirică, o stăpânire și un echilibru demn de un adevărat căpitan. În realitate, deloc întâmplător, înainte de visul său, Stubb a trebuit să-l înfrunte pe Ahab. Reacționează într-un sens pașnic, rațional în fața comportamentului vulcanic al bătrânului care îl numește „câine”: „ – Nu sunt obișnuit să mi se vorbească în felul ăsta, sir. Îmi displace mai mult decât pot s-o spun, sir”⁵⁶⁰. Chiar dacă insistă asupra moralității și a nedreptății care i se face, în fața furiei lui Ahab, Stubb se vede ca depersonalizat, pășind înapoi: „ – Nu s-a purtat nimeni cu mine așa, fără să-i răspund cu palmele – mormăi Stubb, dându-și seama că se cobora spre cabina lui”⁵⁶¹. Urmele conflictului dintre cei doi și mai ales nevoia lui Stubb de a-și controla pornirea firească, violentă, față de o nedreptate gratuită, își fac loc în manifestarea inconștientă a visului. Intuiția psihologică a scriitorului este pe cât de surprinzătoare, pe atât de revelatoare, reflectând poate chiar și trăirile pe care trebuie să le fi încercat în diferitele situații când se găsea la bordul navelor comerciale sau de vânătoare. Pentru că în vis bariera morală a Supra Eului este aproape inexistentă, Stubb reacționează pe măsura nedreptății. Scena de pe punte este *condensată* și *deplasată* astfel încât reprezentarea visului se construiește în jurul unei lovituri cu piciorul de fildeș, pe care Stubb o primește din partea lui Ahab. În ciuda dorinței și intenției de a lovi înapoi, ofițerul rămâne fără picior, și, chiar și așa, violența sa descătușată nu mai găsește nici un obiect pentru a se descărca, întrucât bătrânul devine o piramidă care primește impasibilă loviturile. Ca urmare, transformarea în piramidă s-ar putea explica și ca o acțiune inconștientă a visătorului, care, chiar eliberat fiind de cea mai mare parte a interdicțiilor sociale, integrat într-o lume după a cărei legi trăiește, știe că agresiunea împotriva căpitanului, deși încununată de succes, nu poate avea decât rezultate catastrofale pentru micro-societatea de pe vasul *Pequod*.

Pe de altă parte, piramida este un simbol care există în inconștientul colectiv cu semnificații specifice bătrâneții și morții. Ivan Evseev o valorizează, în principal, ca pe un „monument

⁵⁶⁰ Herman Melville, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

funerar”⁵⁶², cu aspect de scară, care simbolizează imortalitatea. Dacă reacția de pe punte, din ficțiunea realității construite de scriitorul american, îl face pe Stubb să se îndoiască de starea mentală a căpitanului, „Ce izbucnire! Îi sticleau ochii de parcă luaseră foc!”⁵⁶³, Evseev susține că simbolul este construit din mai multe elemente: baza piramidei, care corespunde pământului și vârful, simbolizând *focul*, „principiul triadic al creației”⁵⁶⁴. Ceea ce Stubb nu înțelege cu privire la piciorul lui Ahab, în trei locuri în același timp, devine una dintre cele mai profunde metafore ale romanului. Ahab se arată în unele momente, foarte rare, ca un adevărat gânditor pentru care temele esențiale sunt cele legate de viață și de moarte. Însăși accidentul care îl lasă invalid îi facilitează accesul spre meditații privind diferitele dimensiuni în care viața se desfășoară indiferent de factorul fizic sau temporal. De pildă, în dialog cu dulgherul care îi pregătește noul picior din fildeș, bătrânul încearcă să-și facă zbuciumul înțeles: „Dacă eu simt încă durerea piciorului meu sfărâmat, deși el a putrezit de atâta vreme, atunci de ce n-ai putea și tu, dulgherule, să simți chinurile îngrozitoare ale iadului când vei rămâne fără corp?”⁵⁶⁵. Ahab își percepe piciorul prin orice gest de proiecție sau identificare cu altcineva, „pune piciorul tău viu în locul în care a fost al meu altădată”⁵⁶⁶ și chiar dacă membrul său nu mai există decât într-o formă aproape dispărută, se percepe adesea întreg și se comportă ca și cum nu i-ar lipsi nimic.

Pentru a arăta în ce fel structura piramidală constituie un arhetip universal, ca o monedă pe care psihicul o folosește atunci când caută material simbolic pentru reprezentări specifice, ne referim pe scurt și la o mică parte din descrierea celebrului vis al *omului cu lupi*, analizat de Sigmund Freud. Visătorul, marcat de imaginea lupilor *albi* care stăteau în nukul din fața camerei sale, în vis, își amintește în timpul terapiei o poveste pe care a auzit-o în gura bunicii sale și care implică, în mod destul de bizar, nu un dulgher, ci un *croitor*. Aflat în timpul lucrului, croitorul este atacat de un lup pe care îl fugărește totuși după ce îi *smulge coada*. Pe când se găsea în pădure, cu o altă ocazie, bărbatul este atacat de o haită de lupi printre care se află și cel mutilat, iar pentru a

⁵⁶² Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 479.

⁵⁶³ Herman Melville, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁶⁴ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 480.

⁵⁶⁵ Herman Melville, *op. cit.*, p. 513.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 512.

scăpa se refugiază într-un copac: „... cel schilodit [...] le dă ideea să urce unul peste celălalt, până ce ultimul va ajunge la croitor. El însuși, fiind un specimen bătrân, viguros, vrea să formeze baza acestei piramide”⁵⁶⁷ (s. n.). Observăm aici, mai întâi, aceeași raportare anxioasă față de un animal acoperit în principal de alb, apoi similitudinile devin din ce în ce mai frapante. Gestul mutilării cozii își găsește un corespondent în piciorul pierdut al lui Ahab, care, la conducerea unui număr mare de marinari, regăsiți în haita de lupi, îl urmărește pe cel care l-a rănit și devine baza piramidei care se ridică pentru a-l prinde. Nu am insistat asupra visului descris de Stubb până la final, după cum nu ne vom opri nici asupra unei analize complete a lui, dar mai amintim doar că în timp ce, în vis, ofițerul lovește baza piramidei neobosit, „un soi de triton păros ca un bursuc, dar cu înfățișare de om bătrân și cocoșat, mă luă de umeri...”⁵⁶⁸.

Cum Freud, în legătură cu *omul cu lupi*, nu face nici o precizare privind posibilele influențe literare sau mitologice, suntem gata să presupunem totuși că o asemenea coincidență simbolică și de acțiune ar putea apărea dintr-un motiv imposibil de identificat. Prin urmare apelăm și la experiența bogată a lui C. G. Jung în lucrul cu oamenii și, mai ales, cu visele sau fantezmele lor. După cum Winnicott se folosea de capacitatea creativă a copiilor pentru a-i invita la un joc care presupunea desenatul, Jung a lucrat cu pacienți care s-au refugiat la un moment dat în artă și în pictarea unor diferite scene obsedante, de tip mandala. În alte ocazii, picturile simbolizează structuri piramidale centrale: „...piramidele ascuțite ale primului tablou revin în cel de-al doilea, în care vârfurile lor sunt chiar aurite de fulger [...]. Le-aș interpreta drept conținuturi ale inconștientului «împinse în sus» spre lumina conștiinței, așa cum pare a fi cazul cu multe conținuturi ale inconștientului colectiv”⁵⁶⁹. Albul balenei și al osului care îi devine proteză lui Ahab este același cu albul lupilor analizați de Freud și cu lumina fulgerului din picturile pacienților lui Jung. Ne întoarcem spre romanul lui Melville pentru că scriitorul oferă o serie de indicii prețioase care completează simbolul piramidei.

⁵⁶⁷ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XV, *Vis și telepatie*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Prefață Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2007, p. 148.

⁵⁶⁸ Herman Melville, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁶⁹ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 346.

Capitolul XL, numit simplu *Moby Dick*, discută despre câteva dintre particularitățile deosebite ale cașalotului, dar, aproape în egală măsură, prezintă miturile și capacitatea umană de a hiperboliza în timp informații fără un conținut simbolic special. Ca și începutul romanului, acest capitol îl aduce în prim plan pe Ishmael, narator mai degrabă absent, ca personaj, în narațiune. Scriitorul arată cu aceeași intuiție psihologică ascuțită că obsesia căpitanului este, de fapt, transmisă întregului echipaj și singura cale pentru ca o mulțime pestră de oameni să fie unită în același scop este animarea ei prin ură și orientarea lor spre violență. Bărbatul care pare că joacă rolul soției în primele secvențe ale întâlnirii cu dublul său diferit, Queequeg, pare metamorfozat după ce se îmbarcă pe Pequod și devine parte a echipajului plecat să omoare balena Moby Dick.

Personalitatea proprie este înlocuită cu una de grup, în care liderul, Ahab, dictează codul moral. După cum o spune chiar Ishmael, „făceam și eu parte din echipajul ăsta; strigătele mele se uneau cu strigătele celorlalți; jurământul meu se îngemănase cu al lor [...]. Creștea în mine un simțământ de simpatie sălbatică. Mi se părea că ura nepotolită a lui Ahab era și a mea”⁵⁷⁰.

Numărul celor care știu de Moby Dick nu este foarte mare și devine din ce în ce mai mic pe măsură ce se invocă întâlnirea cu balena sau chiar o luptă cu ea. Cert este că o serie de povestiri importante se nasc în jurul prezenței Balenei Albe de care se leagă „o seamă de întâmplări înfiorătoare și necontrolate”⁵⁷¹. Groaza este răspunsul firesc al marinarilor atunci când aud de misterioasa creatură a adâncurilor și convingerea că „Moby Dick se afla pretutindeni, fiindcă o întâlniseră în același timp sub două latitudini opuse”⁵⁷². Melville apelează la stilul său științific de a scrie când încearcă să demonteze unele superstiții, dar și când le alimentează prin invocarea „tainelor curenților maritimi”⁵⁷³. Că prezența creaturii este una generală și cu același efect asupra celor care au auzit doar de ea ne servește, încă o dată, ca argument că, în plan latent, romanul lui Melville se naște pentru a deveni metafora cea mai fidelă a inconștientului uman și a luptei cu acesta.

⁵⁷⁰ Herman Melville, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 234.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 235.

⁵⁷³ *Ibidem*.

Trăsăturile fizice ale cașalotului, devenit obiectul în care Ahab își investește toate energiile și pulsionile agresive, sunt relevante doar în contextul în care discutăm visul lui Stubb și arhetipul piramidei în viziunea lui Freud și cea a lui Jung, pentru că impresionează atât mărimea sa, fruntea încrețită și albă ca zăpada, „cât și cocoșa ei *piramidală*”⁵⁷⁴ (s.n.). Textul oferă, prin urmare, la distanță destul de mare, o sugestie care pune omul și animalul pe același plan al existenței simbolice. Piramida în care se transformă Ahab, prin visul lui Stubb, este de neclintit în fața loviturilor inutile, date „ca un nebun”⁵⁷⁵. În condițiile în care Ahab devine, la nivel simbolic, un dublu uman al creaturii oceanului, vedem mai clar că, în urma conflictului, așa cum se întâmplă în toate miturile și în majoritatea operelor literare care abordează această temă, unul dintre cei doi trebuie să moară pentru ca evoluția să-și poată urma cursul.

Dacă piramida rămâne impasibilă la loviturile date de om, Balena Albă, ca simbol al inconștientului, transmite un mesaj de avertizare celor care se pregătesc de confruntare. Nimic din acțiunile conștiente ale oamenilor nu îi vor putea modifica existența, pentru că între cele două lumi reprezentate în acest roman nu există nici o punte comună în care să se poată desfășura un transfer efectiv de energii sau de acțiuni. Apa și piramida sunt doar simboluri care facilitează întâlnirea, un contact superficial, care arată totuși că elementul subacvatic este imposibil de controlat. Morbiditatea Balenei Albe este sugerată prin fiecare situație în care este invocată, prin corpul târcat și plini de rănilor luptelor acoperit de o „culoare ca a giulgiului”⁵⁷⁶.

Mai mult, și în privința culorii care îi este specifică, scriitorul rezervă un capitol special în care toate spaimile marinarilor par să fie cu o legătură mai mică față de arhetipul botului devorator și cu o strânsă relație față de culoarea atât de nefirească. Faptul că un prădător este asociat cu o culoare curată, sau după cum gândește Ishmael, „albul a fost totdeauna socotit simbolul veseliei”⁵⁷⁷ pare să fie însăși motivul pentru care apare senzația de spaimă. Un exemplu la care textul face referire este ursul polar, despre care nu se discută nici un fel de

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 236.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 236.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 241.

amănunt legat de adaptarea vitală pentru spațiul arctic, veșnic înghețat: „ferocitatea lipsită de răspundere pe care o are acest animal contrastează cu blana lui de culoarea nevinovăției; în mintea noastră, apropierea dintre aceste emoții atât de opuse face ca ursul polar să ne înspăimânte tocmai din cauza acestui contrast atât de puțin natural”⁵⁷⁸. La rândul lui, și albul balenei ne face să ne îndreptăm atenția spre procesul alchimic, atât de bine descris de Jung în *Psihologie și alchimie*.

Elementele de bază ale alchimiei au început să fie vehiculate încă de la începutul erei creștine, arată psihologul amintit, și indiferent de părerile împărțite asupra procesului care se desfășoară în alchimie, cele patru etape fundamentale rămân mereu o constantă: „melanosis (înnegrire), leukosis (înnălbire), xanthosis (îngălbenire), iosis (înroșire)”⁵⁷⁹. Între cele patru culori, specifice etapelor din schimbarea alchimică și caili Apocalipsei diferențele sunt chiar minore, în sensul că detaliile cromatice sunt identice. Astfel, primul călăreț care aduce apocalipsul apare, „... iată [, pe] un cal alb și cel care ședea pe el avea un arc...” (Apocalipsa, 6, 2), urmat de cel roșu, negru și în final, de călărețul de pe calul galben-vânat.

Culoarea albă, după cum arată Evseev, reprezintă culoarea care simbolizează prezența și absența în același timp, forțele pozitive, dar și pe cele negative – „Albul, ca absență a oricărei culori vizibile sau ca amestec al tuturor culorilor, își dezvăluie ambivalența în credințele despre ființele albe și benefice (îngerii, zeii, zânele, Albă ca Zăpada etc.), dar și în cele despre albul livid (al *strigoilor*, *stafiilor*, al *Balenei albe* din opera lui Melville etc.)”⁵⁸⁰.

Ceea ce naturaliștii ar numi instinct sau comportament natural pentru un prădător sau un animal încolțit, scriitorul vede o inteligență dobândită în urma numeroaselor lupte prin care Moby Dick a trecut. Grație acestei inteligențe, cașalotul reușește să-l atace pe Ahab și să-l lase fără picior. În urma acestei prime interacțiuni, între cei doi, animal și om, se stabilește o relație, așa cum am mai amintit, de identificare. Ura pe care căpitanul o proiectează asupra balenei are o parte din codul genetic personal al propriei sale ființe. Acest motiv al romanului lui Melville apare,

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 242.

⁵⁷⁹ C. G. Jung, *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, p. 207.

⁵⁸⁰ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 17-18.

Într-o formă reconstruită pe filonul creștin, și la Dostoievski atunci când spune că fiecare om se face vinovat pentru toate și pentru toți. Prin urmare, Ahab, prin Moby Dick, nu face decât să se „identifice nu numai cu suferințele lui fizice, dar și cu suferințele sale morale. Oricât de mutilat era, se arunca împotriva ei [...], orice rău existent devenea, pentru nebunul de Ahab, o creatură personificată care trebuia combătută când apărea sub înfățișarea lui Moby Dick”⁵⁸¹. Observăm, așadar, cum suferința sa devine suferința lumii, iar pulsionea spre moarte, nevoia de a lupta și dorința de a omorî Balena Albă reprezintă misiunea arhetipului salvatorului și a mântuitorului. Astfel, bătrânul marinari este, de fapt, un antimântuitor, prin indiferența în lupta sa pierdută din start, față de suferința și moartea celor pe care îi comandă.

Identificarea dintre om și animal este sugerată nu doar prin simbolul piramidei și a osului alb care, de la balenă, devine proteză pentru bătrân. Instinctualitatea și premeditarea pe care Ahab și Moby Dick le demonstrează în căutarea reciprocă apropiere cele două figuri, după cum afirmă și scriitorul american: „nu cred că mânia asta îl cuprinsese chiar în clipa schilodirii. Aruncându-se asupra monstrului cu cuțitul în mână, nu făcuse decât să se lase în voia unei porniri subite, pătimașe, fizice...”⁵⁸². Reacția căpitanului de vas este cu atât mai bizară cu cât experiența sa este mai mare decât a tuturor celorlalți marinari care ar ataca o balenă numai cu un harpon și numai în mod organizat. Atacul asupra balenei, înarmat doar cu un cuțit (*knife*, în textul scris de Melville, în limba engleză) trebuie privit prin bizarul său, ca un gest de apărare mai mult, decât ca unul de atac. Loviturile din visul lui Stubb, cu piciorul într-o piramidă imposibil de clintit, își găsesc un corespondent în asaltul pe care Ahab îl declanșează și în urma căruia își pierde piciorul. Atacul cu un cuțit arată mai puțin a vânătoare organizată și mai mult a reacție disperată de apărare cu orice preț. În nesfârșita întindere de apă, Ahab și Moby Dick se urmăresc reciproc pentru bătălia finală, după cum între inconștient și Supra Eu există o neobosită dinamică zgomotoasă, sub forma unei negocieri al unui teren pe care să-l domine.

Am discutat despre pulsionea spre drum pe care o resimte don Quijote, în contradicție cu boala care îl cuprinde ori de câte ori este silit de împrejurări să revină acasă. Energia și

⁵⁸¹ Herman Melville, *op. cit.*, p. 238.

⁵⁸² *Ibidem*.

pulsivitatea vieții, Erosul, este cel care animă orice gest al cavalerului, imun la dureri și vitregii, cu o capacitate neobișnuită de a-și reveni în urma luptelor de pe urma cărora suferă atât de mult. În cazul lui Ahab, nu doar nebunia, ca stigmat social, reprezintă o latură a aceluiași instinct de a rățăci, ci chiar și boala specifică celui devenit cavaler. Naratorul surprinde istoric etapele prin care bătrânul căpitan trece după prima luptă cu Balena Albă și „delirul [care] se vede că-l apucase în timpul călătoriei de înapoiere, după bătălie...”⁵⁸³. Dacă Ulise trebuie să suporte fiecare aventură prin care trece la modul personal sau intim, indiferent de plăcerea sau chinul simbolizat, Ahab trebuie să suporte în procesul căutării sale neîncetate și a relației ombilicale cu dublul său animal, suferințe dincolo de trupul mutilat. Ulise este legat de catarg și trebuie să suporte chinurile unei chemări imposibil de respins conștient, iar Ahab, cuprins de cea mai puternică furie nesatisfăcută este legat de hamacul în care stă după ce rămâne fără picior: „astfel, strâns în cămașa de forță, se legăna după cum îl împingea furtuna”⁵⁸⁴.

Similitudinile dintre cei doi eroi, al lui Cervantes și al lui Melville, neabordate nicăieri până în acest moment, cu excepția unui studiu istoric care include și figura lui Fidel Castro⁵⁸⁵, stau mărturie despre prezența unui arhetip uman care poate răsturna orice structură socială prin curajul de a o înfrunța sau de a o nega. *Trickster-ul* dovedește o energie și o relație directă cu Erosul, care îi alimentează cea mai importantă parte a acțiunilor. Puterea pe care Alonso Quesada nu o are, dar pe care o dobândește când devine don Quijote, se manifestă ca sete sau voință de putere și în cazul lui Ahab. După cum ceea ce pare iluzie la cavalerul lui Cervantes și pare să fie chiar motor în toate aventurile sale, în cazul căpitanului „demența lui lua cu asalt limpezimea minții în întregul ei și-și concentra gura arzătoare asupra propriului său obiectiv nebunesc. Astfel, departe de a-și fi pierdut puterile, Ahab se arăta acum de o mie de ori mai încăpățânat și mai tenace întru atingerea scopului său unic, cu atât mai mult cu cât, pe vremea când era vânător, nu dovedise niciodată atâta ardoare întru urmărirea unui țel cuminte”⁵⁸⁶.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Davin Ronfeldt, *Draft chapters on Two Faces of Fidel. Don Quixote and Captain Ahab*, vezi și <http://www.rand.org/pubs/papers/P7641.html#relatedProducts>.

⁵⁸⁶ Herman Melville, *op. cit.*, p. 239.

Am preluat un citat mai generos din textul scriitorului american pentru relevanța sa asupra unor asemănări care țin de intimitatea unei metamorfoze umane, prin care atât don Quijote, cât și Ahab trebuie să treacă pentru a deveni oameni superiori, dincolo de natura lor umană redusă la o existență coordonată, de obicei, de un țel infertil. Nu ne referim la nebunie nici aici, după cum am încercat să arătăm că eroul lui Cervantes este victima perfectă într-o societate pentru care alteritatea reprezintă sursă de vinovăție doar pentru că simbolizează diferența. Nebunia este și la Melville doar opțiune socială, sub forma unei alegeri pe care ceilalți membri ai societății navei *Pequod* o fac, animați de cultura proprie, și ea la rândul ei, fiind doar o imagine reflectată a tuturor oamenilor care caută, în preajma anului 1851, o viață mai bună, fără empatie față de nativii care au stăpânit de la început un teritoriu și care au reprezentat, prin excelență, alteritatea.

Prin urmare, ceea ce provoacă scindarea interioară care permite apariția cavalerului în cazul lui Quesada, la Melville apare sub forma unei răni, care, are darul de a mobiliza într-un fel paradoxal pe cel ce o primește. Dacă în condiții normale nu face dovada unei puteri morale sau trupesti, rănit, lăsat fără un picior, devine adevărată inspirație pentru toți marinarii, de obicei, mai tineri. *Moby Dick* este, fără îndoială, un roman-metaforă, a inconștientului, după cum chiar naratorul o sugerează când spune că „toate acestea vorbesc îndeajuns, totuși abia am atins pragul firii mai profunde, mai întunecate și mai cuprinzătoare a lui Ahab. Ah! toate adevărurile sunt adânci”⁵⁸⁷.

Sunt mai bine de cincizeci de ani între prima apariție a romanului lui Herman Melville (1851) și data la care C. G. Jung, născut în 1875, a început să cerceteze și să publice despre analiza sa asupra arhetipului și inconștientului colectiv. Cu toate acestea, scriitorul american se dovedește, ca și alți artiști, intuitiv în privința proceselor care țin de profunzimile psihicului uman individual sau de grup. Într-un fragment relativ scurt al romanului putem regăsi, sub formă simbolică, prezența psihanalistului, a travaliului anevoios pentru accesarea inconștientului, o definiție a arhetipului și aproape o explicație a ce reprezintă inconștientul colectiv. Dăm cuvântul autorului care narează: „...dar voi care căutați adevărul, o, suflete grave și nobile! coborâți sub temelii, din pivniță în pivniță. În adâncimile sălbatice ale mândrei alcătuiți

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

omenești se deschide marele cavou al civilizațiilor dispărute; acolo măreția sa firească își are rădăcinile înfipite în întuneric cu toată maiestatea sa; un erou antic înmormântat sub noianul secolelor”⁵⁸⁸.

Mai mult de două sute de ani stau între capodoperele scrise de Cervantes și Melville, dar atunci când în demersul creator există influența inconștientului colectiv, factorul temporal este inexistent. O seamă de asemănări importante există între romanul lui Cervantes și cel al scriitorului american, după cum am încercat să demonstrăm, *hanul*, atât de important în aventurile cavalerului fiind folosit, chiar dacă poate părea paradoxal, în epopeea marină a echipajului de pe *Pequod*. Cu rol de *axis mundi*, reprezentare a *centrului* prin care protagoniștii trebuie să treacă la un moment dat, ca printr-un portal care separă două lumi, *hanul* devine și în *Moby Dick* o prezență care trebuie asumată pentru a facilita, mai devreme sau mai târziu, întâlnirea cu Balena Albă. Dacă *hanul* este cea mai bună reprezentare a portalului care asigură tranziția ritualică a tuturor celor care trec prin el, înseamnă că mișcarea permanentă este calea firească și singurul fel de existență. Chemarea sau pulsivitatea de a călători, de a rătăci în căutarea aventurilor pare identică în cele două romane, iar *hanul* reprezintă o justificare de natură ideologică care afirmă imperativul căutării neîncetate. Astfel, Ishmael vorbește despre toate locurile prin care a trecut Balena Albă și este cel care observă că „toate aceste regiuni par a fi numai locuri de trecere ori, ca să zicem așa, întâmplătoare hanuri oceanice, nicidecum locuri de ședere prelungită”⁵⁸⁹.

Același mecanism de fantasmare pare să fie folosit în plăsmuirea imaginii Dulcinee și a balenei numite *Moby Dick*. Atitudinea eroilor este complet diferită față de imaginile pe care Cervantes le încarcă generos cu un conținut arhetipal semnificativ. Atât Dulcinea, cât și Balena Albă au valențele arhetipului matern care poartă, în egală măsură, semnele pulsivității de viață și de moarte, ale lui Eros și Thanatos. Chiar dacă cele două imagini, care domină imaginarul celor doi eroi, nu par să aibă aceeași semnificație, pe noi ne interesează felul în care îi influențează pe don Quijote și, aici, pe Ahab. După cum Dulcinea este o

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 252.

construcție valabilă doar pentru don Quijote, ceea ce nu îi fură din conținutul de *image adevărată*, Moby Dick devine, spre finalul romanului, pe măsură ce se apropie lupta și întâlnirea finală, o imagine cu contururi din ce în ce mai neclare. Pe cât de mare este dorința căpitanului vasului *Pequod* să afle dacă alți navigatori au întâlnit creatura pe care o vânează, pe atât de șocant ar trebui, dar nu este, de fapt, răspunsul: „ – Nu, am auzit numai de ea; să nu-ți închipui însă că există – zise celălalt bine dispus”⁵⁹⁰.

Astfel, după ce, pe tot parcursul romanului, se plantează semințele credinței că este posibil ca o asemenea creatură, cu asemenea trăsături, să nu existe în planul realității manifeste în care trăiesc majoritatea conștiințelor, întâlnirea cu o altă ambarcațiune aflată în căutarea spermanțetului aduce și afirmația răspicată că Balena Albă nu există în realitate. Folclorul și modul în care micile aventuri devin prin hiperbolizare, timp și plictis, adevărate mituri este sugerat de scriitor foarte clar. Acum însă, Ahab este pus față în față cu ceea ce poate fi lesne considerat un egal al său, căpitanul navei *Holteiul*. Nu ne lăsăm convinși că Melville sugerează doar printr-un răspuns posibilitatea ca balena lui Ahab să fie o prezență palpabilă într-o dimensiune diferită de cele patru, cunoscute în sens convențional. Ca argument care întărește ipoteza unei creaturi plăsmuite stă și succesul ieșit din comun pe care nava *Holteiul* îl dovedește față de orice altă navă de vânătoare. Astfel, „*Holteiul* avusese parte de cele mai neașteptate izbânzi; lucru și mai minunat, numeroase alte vase care pescuiau prin aceleași mări de luni întregi, nu prinseseră măcar un pește”⁵⁹¹. Nava se folosește de orice spațiu liber, cumpără butoaie suplimentare, depozitează până și în cabina căpitanului spermanțetul prețios pe care l-au adunat în ape unde nimeni nu a reușit să vâneze nimic. Succesul *Holteiului* devine o carte de vizită pentru marinari pricepuți și axați pe singura realitate guvernantă pe mări – câștigul.

Însă, nu același lucru este valabil și pentru vasul lui Ahab, care este diferit în cele mai umane sensuri de corabia norocoasă, după cum putem citi că se apropie de „posomorâtul

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 533.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 531.

*Pequod*⁵⁹². Altfel spus, dincolo de text, dacă un vas atât de acoperit de succes în vânătoarea și colectarea uleiului, nu a întâlnit și nici nu crede în existența Balenei Albe, ce ar trebui să credem despre Ahab și misiunea sa? Cu atât mai mare poate deveni confuzia cu cât, nu peste multe pagini, echipajul de pe *Pequod*, în cele din urmă, trebuie să înfrunte ceea ce pornește ca o himeră și devine din ce în ce mai puțin probabilă, până când se materializează în apele care se pregătesc să asiste impasibile la confruntare. Este doar confuzia dintre cele două planuri, manifest și latent, planuri prin care scriitorul, cu o subtilitate ce trebuie să fi alimentat, pentru mai bine de o sută de ani, rezerva cititorilor în fața textului, afirmă clar că romanul nu trebuie luat ca un documentar, oricât de mult ar părea că tocmai asta urmărește.

Am discutat în mai multe rânduri deja despre răzbunare, în *Moby Dick*, dar fără să facem referire la cel care pare cel mai în măsură să ceară un asemenea drept – Ahab. Rănit în prima confruntare cu balena, urmărit de ghinion și pe uscat când osul de care s-a folosit pentru a-și face proteză se rupe și aproape îl omoară din nou, dificultatea cu care ambele răni se vindecă formează o motivație perfectă care să găsească în răzbunare singura satisfacție necesară. Durerea, la modul general și, după cum o arată, dostoevskian, chiar și naratorul, este cea împotriva căreia Ahab își propune să navigheze și să lupte. Antimântuitorul Ahab eșuează însă, atât pentru că scopul său este unul care nu are compatibilitate cu cele două lumi între care navighează, dar și pentru că doctrina creștină a *Noului Testament* atenționează într-un fel asupra greșelii asumării legii talionului, în care suferința trebuie să plătească prin suferință. Bătrânul devine prototip uman instinctual, imatur psihologic, cu o structură interioară specifică *Vechiului Testament*, mărturie a unei legi bazate pe dovezi de credință și pe sacrificii care au înroșit atât apa, cât și pământul. Melville surprinde tocmai setea de răzbunare, latură a textului din registrul manifest, trăirea de tip malign din care căpitanul nu mai poate ieși.

Am afirmat, mai sus, cum cei doi eroi ai romanului, cu roluri arhetipale, Ahab și Moby Dick, sunt într-o cursă de urmărire și căutare reciprocă, chiar dacă ne este descrisă doar rătăcirea navei *Pequod* în căutarea unei lupte imposibil de câștigat. Momentele de singurătate sunt, pentru căpitanul navei,

⁵⁹² *Ibidem*, p. 532.

retrăiri traumatizante ale luptei în urma căreia rămâne invalid, asemănătoare unui coșmar lucid din care nu se poate trezi și în care conștiința că *dublul* său marin se află în aceeași căutare a ultimei bătălii cu el. Iată zbuciumul interior al celui care știe, dar totuși se îndoiește: „– Oare n-am însemnat eu balena? murmura de bună seamă Ahab către sine însuși [...]. Oare n-am însemnat-o? Cum să-mi scape? Aripile ei înotătoare sunt găurite și zdrențuite ca urechile unei oi rățacite! [...] Vai, ce chinuri trebuie să îndure omul a cărui dorință de răzbunare nu e împlinită! Doarme cu mâinile încleștate și se trezește cu unghiile sângerânde, înfipite în palme”⁵⁹³. Așadar, vom observa că și rănilile pe care cei doi și le-au făcut reciproc devin generatoare pentru dorința unei reîntâlniri în care legea talionului să fie respectată pentru ultima dată, deoarece însemnarea ori marcarea celor doi stabilește o relație cu cea mai morbidă încărcătură, indiferent de orice rațiune economică, firească.

Nava condusă cu o autoritate paternă de Ahab, care evocă și relațiile interumane specifice *Vechiului Testament*, oricând gata să devină obiect de sacrificiu în numele unui ideal, trece nu doar printr-un „han oceanic”, dar și printr-un defileu care devine, respectând o dinamică a imaginarului cu care ne-am obișnuit în urma analizei romanului lui Cervantes, portal prin care destinația se apropie.

Dacă don Quijote își face năluca atunci când vede un palat într-un han simplu și sărac, Ahab pare să transforme în aceeași manieră realitatea obiectivă din jur într-una care nu poate fi desprinsă de intimitatea psihicului său. Astfel, căpitanul este surprins „când se uita la pereții înverziți ai defileului prin care naviga acum corabia, când se gândea că drumul spre ținta răzbunării sale se desfășura prin poarta aceea, că prin aceeași poartă era atât urmărit cât și urmăritor...”⁵⁹⁴.

Poate că tema canibalismului despre care se vorbește cu o frecvență foarte ridicată în roman este una de importanță fundamentală în privința pulsionii de moarte. Versiunea romanului pe care am lucrat, în traducerea lui Șerban Andronescu, din 1962, suferă din nefericire, o bizară și nedreaptă cenzură din partea traducătorului și a editurii care, cel puțin în privința canibalismului, a operat în tot romanul excluderi masive de text, fără nici o notă informativă către cititori. Amatorismul

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 254.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 433.

combinat cu dorința de a traduce totuși una dintre marile capodopere ale lumii duce nu doar la nașterea unui produs literar diform, cu lipsuri fundamentale pentru înțelegerea unui univers, dar și la o înțelegere trunchiată a ceea ce scriitorul își propune să transmită în planul latent al operei. Indiferent de compromisul pe care traducătorul a fost forțat de Editura Tineretului din acea vreme să-l facă, asumându-și un text tradus parțial și o carte de vizită cu cea mai nefericită notă pentru viitor, am rămas la traducerea semnată de cercetătorul român mutat, aproape ironic față de fobia în fața temei, la New York. Credem că este o fobie, încurajată fără îndoială și de o editură care a fost orientată, în principal, spre literatura pentru copii. Într-o manieră complet nefericită, editura, asumându-și un rol de părinte ușor isteric și cu o cultură la cel mai îndoielnic nivel posibil, a considerat util sau chiar benefic pentru tinerii patriei să nu intre în contact cu fragmente care ar putea suprinde sau marca prin semnificația lor.

Canibalismul a fost, fără îndoială, motiv pentru tăieri masive din text, iar singura explicație pentru care am ales traducerea lui Șerban Andronescu a fost comparația cu alte lucrări traduse și renumele eseistului român cu ample cercetări ale literaturii americane. Ca urmare, pentru o mai bună comparație am folosit și alte două texte ale romanului lui Melville, în format PDF; primul⁵⁹⁵, sub forma unei cărți digitale autorizate la nivel internațional, iar al doilea⁵⁹⁶, sub forma unei scanări a romanului publicat de Melville, în anul 1851, la Harper & Brothers Publishers, New York.

Pentru că nu putem renunța atât de ușor, cum desigur alții au făcut-o [sic!] la o temă care servește atât acestui capitol, cât și studiului de față, vom reda integral, un fragment din textul original, în limba engleză. Nu ne interesează aici să arătăm toate locurile în care editura și traducătorul, în egală măsură, pudici și anxioși în fața marilor teme ale literaturii universale, au hotărât că ar putea formula mai bine decât Herman Melville mesajul romanului. Ne rezumăm doar la canibalismul universal, descris în multe dintre paginile textului original, în limba engleză.

Unul dintre fragmentele care se pare că au fost, fie imposibil de tăiat, fie considerate benigne pentru sufletele curate ale tinerilor cititori români din anii '60, se referă la canibalismul universal, despre care a mai discutat, într-o manieră identică,

⁵⁹⁵ http://www.planetpublish.com/wpcontent/uploads/2011/11/Moby_Dick_NT.pdf.

⁵⁹⁶ http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.

înainte de Melville, și Schopenhauer⁵⁹⁷: „țineți seama de canibalismul universal care domnește pe mări, unde toate făpturile se mănâncă unele pe altele și duc între ele un război veșnic, de când s-a născut lumea”⁵⁹⁸. Schopenhauer nu s-a referit la mare, ci a ales pădurea, pentru a arăta că lupta există la modul general: „În pădurea liniștită care parcă visează, în câmpia care bucură privirea poetului, totul este război intern, exterminare implacabilă, de la copac la copac, de la un fir de iarbă la altul, de la floare la floare. Fiecare rădăcină se întinde pe tăcute în umbră, pentru a fura vecinei atomul hrănitor”⁵⁹⁹.

Influența totală a lui Thanatos asupra lumii evocate în *Moby Dick* se vede și din sumbrul pesimism care acoperă întregul roman. Capitolul *Balena ca hrană* este unul dintre cele care au suferit cele mai mari excluderi de text, care, în original, face un exercițiu neobișnuit de empatie, refolosit mult mai târziu ca clișeu, abia în postmodernism: „But no doubt the first man that ever murdered an ox was regarded as a murderer; perhaps he was hung; and if he had been put on his trial by oxen, he certainly would have been; and he certainly deserved it if any murderer does. Go to the meat-market of a Saturday night and see the crowds of live bipeds staring up at the long rows of dead quadrupeds. Does not that sight take a tooth out of the cannibal's jaw? Cannibals? who is not a cannibal? I tell you it will be more tolerable for the Fejee that salted down a lean missionary in his cellar against a coming famine; it will be more tolerable for the provident Fejee, I say, in the day of judgment, than for thee, civilized and enlightened gourmand, who nailest geese to the ground and feastest on their bloated livers in thy paté-de-foies-gras”⁶⁰⁰. Într-o altă traducere, mai nouă, fidelă textului scris de Melville⁶⁰¹, fragmentul este prezent⁶⁰² cu toate semnificațiile sale.

⁵⁹⁷ C. Challemel-Lacour, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, p. 62-63.

⁵⁹⁸ Herman Melville, *op. cit.*, p. 328.

⁵⁹⁹ Frédérik Morin, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, p. 126.

⁶⁰⁰ Herman Melville, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper&Brothers Publishers, 1851, p. 335, sau http://www.gasl.org/refbib/Melville_Moby_Dick.pdf.

⁶⁰¹ Herman Melville, *Moby Dick*, Traducere din limba engleză, note și glosar de Petre Solomon, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 381.

⁶⁰² „Nu încape însă nici o îndoială că primul om care-a omorât un bou a fost socotit un ucigaș, poate c-a fost chiar spânzurat, cu siguranță c-așa s-ar fi întâmplat dac-ar fi fost judecat de un tribunal de boi; și ar fi meritat o asemenea pedeapsă ca orice ucigaș. Duceți-vă în orice sâmbătă seară în halele de carne și veți vedea o mulțime de bipezi vii zgâindu-se la lungile șiruri de patruzei morți. Oare această priveliște nu i-ar smulge un dinte din falcă până și canibalului? Canibal? Cine nu e canibal?”.

Scriitorul nu vede canibalismul prin specificul său alimentar, ci mai degrabă prin atitudinea individului față de tot ce înseamnă consum. Într-un anumit sens, Melville devine unul dintre primii teoreticieni ai societății de consum, marcate de morbiditate în toate aspectele vieții, prin demonstrații și pregătiri alimentare, de cele mai multe ori, inutile. Faptul că scriitorul valorizează mai degrabă un om cu trăsături primitive în locul celui „civilizat” trebuie să fi fost un alt detaliu care a cântărit mult în alegerea traducătorului și a editurii de a nu încărcă spațiul colectiv cu o asemenea aberație. În sine, la distanță de peste o sută de ani, o astfel de atitudine, care la rândul-i a promovat și a grădărit, prin cenzură, și alte ideologii similare, creionează cu fidelitate o tipologie umană în care alteritatea a reprezentat și reprezintă încă prilej pentru cele mai înflăcărate și subiective dezbateri.

În cele din urmă, ne mai referim doar la un exemplu de antropofagie, în care Ahab, aflat într-o altă grădină Ghetsimaniei, doar a sa, surprins înainte de confruntarea cu Balena Albă ca om de familie, cu sentimente tandre față de alte ființe, are nostalgia vieții pe care trebuie să o abandoneze pentru a răspunde chemării mării și căutării sale. Printr-un proces, surprinzător, de imaginație, căpitanul vede o viață paralelă din care lipsește, pentru că „la ceasul ăsta, ei își fac acolo somnul de după amiază. Copilul se deșteaptă vesel; se scoală din pat; mama lui îi povestește despre mine, despre mine, bătrânul canibal...”⁶⁰³. În lumina unei comparații cu principalele repere ale *Noului Testament*, antimântuitorul care coordonează deciziile lui Ahab nu mai împarte simboluri ale trupului și sângelui său, ci devine el cel care este gata să-i consume pe ceilalți, după cum este și el însuși consumat de cea mai tenebroasă ură și dorință de răzbunare. Ne raportăm la taina euharistiei din perspectiva antropologiei care a remarcat nevoia inconștientă, atât de bine identificată de structurile religioase, de a fi una cu obiectul adorației divine.

Psihologul și antropologul Hans Askenasy a acordat subiectului un studiu întreg în care atrage atenția asupra unui detaliu mai puțin cunoscut din istoria bisericii. În anul 1215, scrie Askenasy în *Canibalismul de la sacrificiu la supraviețuire*, Papa Inocențiu al III-lea i-a convocat pe toți înalții preoți cu putere

⁶⁰³ Herman Melville, *Moby Dick*, traducere de Șerban Andronescu, p. 575-576.

decizională din Ierusalim și din Constantinopol la o întâlnire care avea să abordeze însăși esența creștinismului. Altfel spus, cele mai distinse nume ale catolicismului „trebuiau să stabilească ca pe un obiect al credinței dacă creștinii trebuiau să creadă – atunci când preotul rostea în altar fraza «Hoc est corpus meum» («acesta este trupul meu») – că pâinea și vinul se transformau în trupul și sângele lui Hristos”⁶⁰⁴. Realitatea care a însoțit ritualul de atunci face parte din registrul simbolic în care operează romanul lui Melville, pentru că Ahab trebuie văzut nu doar ca un căpitan de vas a cărui autoritate nu poate fi pusă la îndoială, ci și ca un prototip uman complet opus celui din *Noul Testament*, care pune în slujba propriului ideal, toate viețile celor cu care interacționează. „Bătrânul canibal” este de fapt un consumator fără remușcări, care sacrifică chiar și orice idee de copilărie sau de imagine paternă.

Thanatos își arată adevărata putere în angrenarea oricărui proces creator printr-o serie de descrieri care ar fi putut face oricând obiectul unor excluderi din traducerile dedicate cititorilor mai sensibili. *Moby Dick* este, cu adevărat, o capodoperă a morții violente, care surprinde intimitatea anatomiei momentului când o creatură moare. Pe de o parte, avem o serie de exemple care intră în cele mai mici detalii ale suferinței care anunță moartea, iar, în alt plan, Thanatos surprinde oamenii blocați între alegeri care nu lasă loc nici unei speranțe de a trăi.

Melville face o continuă comparație între balenă și rechin, mai ales în dinamica lor cu prădătorul trișor, omul. Cașalotul nu are la dispoziție nimic în afară de puterea dată de corpul său masiv, dacă o excludem pe *Moby Dick*, care este parcă o combinație între puterea și mărimea balenei, inteligența omului și ferocitatea rechinului, pe când rechinii sunt descriși prin ferocitatea care îi caracterizează uneori și după moarte: „omorât și urcat pe punte ca să fie jupuit de piele, unul dintre rechiniiăștia aproape că smulse mâna bietului Queequeg...”⁶⁰⁵. Rechinii par singurele creaturi marine care pot egala cruzimea și sălbăticia umană, surprinși în atacul lor asupra balenei prinse de nava *Pequod*. Echipajul trebuie să facă schimburi de noapte pentru a încerca să țină la distanță prădătorii care ar putea lipsi pe vânători de prada lor, folosind arme

⁶⁰⁴ Hans Askenasy, *Canibalismul de la sacrificiu la supraviețuire*, Traducere din limba engleză de Irina Nicolaescu, Ploiești, Editura Eleusis, 1996, p. 97.

⁶⁰⁵ Herman Melville, *op. cit.*, p. 355.

speciale cu care omoară rechinii. Cum nu întotdeauna marinarii nimeresc capul rechinilor, se ajunge la canibalismul atât de prezent ca temă și ritual în roman – „nu numai că-și înfulecau cu lăcomie mațele unul altuia dar, ca niște arcuri mlădioase, se încovoiau și-și înghițeau chiar mațele lor; astfel încât aceleași mațe erau înghițite iarăși și iarăși de către aceeași gură...”⁶⁰⁶.

Lăcomia rechinilor are și un scop natural de atenționare în timpul bătăliei cu Moby Dick, mușcăturile nenumărate ale prădătorilor îngreunând înaintarea bărcilor spre Balena Albă. Într-o imagine apocaliptică în care oamenii înfruntă cea mai teribilă forță a naturii devoratoare, echipajul de pe *Pequod* încearcă să ajungă himera lui Ahab chiar dacă „penele rămân mai mici”⁶⁰⁷ după fiecare mușcătură a rechinilor. Doar în *Infernul* lui Dante și pe fresca judecății care vine odată cu apocalipsa reprezentată pe unul din pereții Mănăstirii Voroneț din județul Suceava, mai putem întâlni ferocitatea absolută a arhetipului *botului devorator*.

Gilbert Durand este cel care a remarcat și a analizat incidența cu care motivul poate fi întâlnit la culturi diferite și îndepărtate, atât în teritoriul geografic, cât și în timp, de la zeița Kali, „înfulecând cu nesaț măruntaiele victimei sale”⁶⁰⁸, până la iconografia europeană care propune un „bot al iadului”⁶⁰⁹ pentru toți cei necredincioși. Metafora lui Melville descrie o instinctualitate care nu se supune nici unui cod și nici unei legi naturale atât de specifice regnului animal. Pornirea agresivă sau instinctul de a omorî se manifestă cu o violență care nu permite nici o întrerupere, nici măcar din partea nevoii evidente de autoconservare. Orbirea cu care Ahab își caută moartea în ultima luptă cu elementul naturii își găsește astfel un corespondent în felul în care rechinii se abandonează instinctului de a ataca și de a mânca, în ciuda unei morți care, înainte de împlinire, îi face să-și mănânce propriul trup sau să muște sălbatic și inutil din barca celor care o vânează pe Moby Dick.

Cea mai cunoscută reprezentare simbolică a mâncatului propriului trup este, fără îndoială, mandala, sub forma șarpelui sau a dragonului care își înghite coada formând un cerc al ciclicității sau veșnicei renașteri. Tipul de violență descrisă în

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 600.

⁶⁰⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală*, p. 85.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

ultima parte a romanului devine un reper important pentru sensul întregii opere. Moartea care se așterne în cele din urmă, după un clocot al apelor care implică toți marinarii de pe *Pequod* precum și toate vietățile marine, din apă sau din aer, devine, după cum am afirmat deja, un apocalips din care scapă doar un singur om – cel care este narator și a cărui misiune, în sens de misionariat, este să formuleze un mesaj sub forma unei scripturi a inconștientului.

O altă scenă încărcată de urmele lui Thanatos și care marchează literatura universală este cea în care Ahab comandă fierarului un harpon special, făurit din obiecte care în mod normal țin de intimitatea oricărui bărbat. Harponul, alcătuit din două elemente, devine simbol și purtător de sensuri latente încă din prima fază a forjării corpului central, când, aruncat roșu într-un butoi cu apă, aproape îl rănesc pe căpitanul Ahab. Dialogul este plin de înțelesuri și de un tâlc pe care traducătorul a reușit să-l păstreze:

„– Vrei să mă însemni, Perth? [...]. Am forjat, va să zică, un fier care să mă stigmatizeze chiar pe mine însumi?

– Dumnezeuule, nu! Mi-e teamă însă de ceva, căpitane Ahab. Harponul ăsta nu e pentru Balena Albă?”⁶¹⁰.

Am striga „Eureka!”, pe urmele lui Arhimede, tot legat ombilical de apă, pentru că acum scriitorul aproape oferă gratuit oglinda prin care Ahab trebuie să-și privească *dublul animal*. Este și motivul pentru care harponul, aruncat în apa rece pentru a se întări, aproape îl rănește, cu aburii săi fierbinți, pe Ahab, cu mult înainte de a fi gata pentru bătaia cu Moby Dick. Iar, în privința fierarului bătrân, a cărui înțelepciune se intuiește, prezența mitologică a lui Vulcanus sau a lui Hefaistos, răspunsul devine discurs care dezvăluie o formă de confuzie, așa cum și harponul destinat balenei aproape că îl rănește pe vânător.

În legătură cu Perth, fierarul, scriitorul este cât se poate de generos în privința detaliilor și a conținutului său biografic. În primul rând este marcat de o invaliditate care îl face oglindire parțială a căpitanului, pentru că își pierde într-o noapte geroasă de iarnă „extremitățile ambelor picioare”⁶¹¹. Melville urmărește o tipologie similară a principalilor eroi asupra cărora își și axează atenția prin descrieri detaliate, cum ar fi, de exemplu, existența unor tipuri duble de traume: fizice și psihice. Așa cum Ahab ne este descris ca un canibal în relațiile intime, de familie, și ca o

⁶¹⁰ Herman Melville, *op. cit.*, p. 528.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 524.

piramidă, impasibil și rece, exact ca Moby Dick în relațiile cu marinarii de pe *Pequod*, Perth nu este un personaj complet în lumea lui Melville până când nu trece prin toată școala durerii, dincolo de trup. Succint și parcă împrumutând tenebroasele experiențe ale lui Iov, Perth este surprins în ciuda handicapului, așezat într-o gospodărie mare, căsătorit și cu o viață de familie împlinită prin doi copii. Ceva din tenacitatea lui don Quijote și a lui Ahab rămâne în tabloul de familie al fierarului care muncește cu plăcere și cu o energie neobișnuită, făcând să se audă în depărtare „...izbiturile puternice și răsunătoare ale ciocanului din mâna tânără...”⁶¹². Trebuie să remarcăm că, în timp ce, pentru cavalerul lui Cervantes sau bătrânul căpitan de vas, vitalitatea apare doar în urma unei scindări care produce o alegere concretă a felului în care își asumă existența, fierarul Perth este complet opus și, deci, mai puțin supus unui destin tragic, în ciuda detaliilor biografice. Puterea sa de muncă dispare în momentul în care pierde totul, casa, soția și cei doi copii, morți în condiții neprecizate, ceea ce subliniază că viața personajului are un scop, care ar fi să devină, de exemplu, ca și Iov, teren fertil pentru construirea unui mesaj mai important decât viața tihnită de familie. Rămas doar un bătrân, fără casă și familie, „un vagabond în doliu”⁶¹³, Perth nu mai poate alege decât drumul și rătăcirea, metafore indirecte ale sinuciderii, după cum o arată și textul: „În fața ochilor săi doritori de moarte, oceanul primitor se arăta cu momeala spaimelor sale de neînchipuit...”⁶¹⁴. Astfel, observăm că Melville formulează, într-o singură propoziție, o definiție de o acuratețe ieșită din comun pentru pulsivitatea morții. Și nu ne referim aici la simpla dorință de moarte, reflex în urma suferințelor suportate, ci la *compulsia la repetiție* a evenimentelor traumatizante, sugerată poetic prin alăturarea a două elemente care, în mod normal, s-ar contrazice: atracția pentru „oceanul primitor” și „momeala spaimelor” sale, repetate inevitabil în timpul rătăcirilor pe apă.

Dar, se pare că Perth, după cum am mai spus, are și sarcina specifică divinităților care lucrează cu focul, sculptează sau forjează arme, construind un harpon doar pentru lupta cu Moby Dick. Pentru vârful armei primește din partea căpitanului

⁶¹² *Ibidem*, p. 525.

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

obiecte personale care întăresc și mai mult legătura dintre Ahab și animalul vânat: „Ai aici bricele mele făcute din cel mai bun oțel. Ia-le și fă-mi un vârf ascuțit ca acele mării înghețate”⁶¹⁵. Intenția și semnificația armei devine clară din „postul” în care intră Ahab: „...de acum n-am să mai mă bărbieresc, nici n-am să mai cinez, nici n-am să mai mă rog până când... hai ia-le și la lucru!”⁶¹⁶. Fără îndoială că scriitorul înțelege foarte bine rolul postului pe care trebuie să-l fi întâlnit în diferite situații rituale la triburile alături de care a locuit, forțat de evenimente deosebite. Ahab se asigură că oricine aruncă harponul, el este cel care rănește sau omoară Balena Albă, printr-un vârf făcut din oțelul care i-a trecut pe față și care trebuie să-l fi rănit în nenumărate rânduri. Nevoia de a face parte la cel mai intim nivel cu lupta și lovirea balenei arată adevărata natură a obsesiei care îl stăpânește pe Ahab. Mai mult, s-ar putea propune aici chiar ipoteza conform căreia ura și iubirea sunt mai apropiate din punct de vedere al investiției psihologice decât am fi ispițiți să credem. Astfel, ceea ce pare ură manifestă și neîmblânzită este, de fapt, o iubire refulată, neîmpărtășită, de unde și nevoia unui contact cât mai intim cu obiectul, aparent, disprețuit. Iar că harponul este și o reprezentare simbolică, falică, nu face decât să întărească ipoteza propusă.

Melville este familiarizat cu tot ce înseamnă ritual sacrificial sau de trecere și, după cum războinicii comunităților cu trăsături primitive își vopsesc fețele înainte de ceremonial sau de război, marinarii de pe *Pequod* trebuie să contribuie în același fel ca Ahab la nașterea harponului ucigaș. O intimitate a sângelui și a morții trebuie să existe în procesul de făurire și forjare, după cum instrumentul este familiarizat încă din prima clipă a existenței sale cu sângele: „Îmi dați sânge ca să vâr oțelul în el? și-l ridică în aer”⁶¹⁷. Fidel principiului veridicității literaturii, se găsesc *trei* marinari dispuși să verse propriul sânge pentru a „căli vârful sortit Balenei Albe”⁶¹⁸. Scriitorul se ferește să facă o baie de sânge în care Ahab să poată răci arma, dar alege simbolic un număr pentru care păstrează un loc special în economia romanului, aproape de final.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 528.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

Teza noastră privind rolul de antimântuitor, pe care *trebuie* să-l joace bătrânul căpitan, este întărită din nou prin botezul în sânge și prin cultivarea atât de insistentă a spiritului morții, a lui Thanatos. Orice ritual al iubirii sau al vieții este inversat pe *Pequod*, după cum o arată căpitanul-botezător și aducător de moarte: „ – Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli! – urlă Ahab în delir, în timp ce oțelul aducător de moarte ardea sângele baptismal”⁶¹⁹. Cifra trei este pentru finalul romanului una cu un rol special, atât prin incidența neobișnuit de ridicată, aproape suspectă, cu care apare, cât și prin semnificațiile sale culturale. Vânătoarea Balenei Albe durează trei zile, iar în ultima zi de urmărire, „în ziua a treia, cea fatală...”⁶²⁰, are loc confruntarea apocaliptică între elementele umane și cele naturale sau, în planul latent al semnificațiilor, în interiorul psihicului uman unde inconștientul guvernează. „...la trei carturi în vânt, Ahab descoperi iar jetul; îndată, din cele trei gabii izbucniră trei strigăte ca trei limbi de foc”⁶²¹. Nu uităm detaliile biblice și cel de-al doilea cal al apocalipsei, „roșu ca focul” (Apocalipsa, 6, 4) care este al celui căruia „i s-a dat să ia pacea de pe pământ, ca oamenii să se junghie între ei” (Apocalipsa, 6, 4). Prima trâmbiță care se face auzită declanșează o ploaie de apă și „foc amestecat cu sânge [...] și a ars din pământ a treia parte, și a ars din copaci a treia parte...” (Apocalipsa, 8, 7), iar a doua trâmbiță lovește elementul marin: „...un munte mare arzând în flăcări s-a prăbușit în mare și a treia parte din mare s-a prefăcut în sânge” (Apocalipsa, 8, 8).

În acest cadru, deosebit de interesant, construit de către autor parcă pentru a sugera ziua sfârșitului, Ahab este chiar la a treia întâlnire cu Moby Dick, după cum și afirmă, „pentru a treia oară te întâlnesc acum...”⁶²², ceea ce devine ca un vis în vis, ca o călătorie în călătorie: „Pentru a treia oară nava sufletului meu pleacă în călătorie...”⁶²³.

Ivan Evseev tratează în *Enciclopedia* sa cele mai importante simboluri numerice, iar numărul trei este adesea încărcat cu valențe unificatoare, purtând semnificația de „ordine

⁶¹⁹ *Ibidem*; cf. Șerban Andronescu, traducătorul romanului: „nu te botez în numele Tatălui, ci în numele diavolului!”.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 597.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 595.

⁶²² *Ibidem*, p. 596.

⁶²³ *Ibidem*.

perfectă”⁶²⁴. Dar, cercetătorul vede și un principiu masculin, fecundator și dinamic, simbol „al totalității cosmice (*lumea de jos - pământul - cerul*) și al persoanei (*inconștientul - conștientul - supraconștientul*)”⁶²⁵. Cert este că doar în a treia zi are loc confruntarea dintre Ahab și Moby Dick, doar după ce o serie de simboluri sau, mai degrabă, acțiuni simbolice au pregătit în prealabil climaxul romanului. Aceste pregătiri ce țin mai degrabă de ritualic, decât de vânătoarea clasică în vederea colectării spermanțetului, atrag atenția cititorului că nimic din roman nu este menit să umple un spațiu gol fără a purta și o semnificație latentă. Evseev mai atrage atenția asupra numărului trei și a „încercărilor de tot felul, a repetărilor menite să asigure reușita unei acțiuni”⁶²⁶, fiind numărul magic cel mai întâlnit în basme sau în legende.

Am arătat, până în acest moment, că pulsiunea morții reprezintă cel mai important motor, atât în privința creației, cât și în cea a lumii ficționale unde se dovedește un izvor de tinerețe pentru don Quijote sau căpitanul Ahab. Vârsta înaintată și energia care o demonstrează în ciuda ei, sau anduranța în luptă, însoțită de o capacitate de regenerare în contradicție cu bătrânețea, plasează cele două figuri emblematice într-un cadru similar, sub pecetea alegerii de a fi ceea ce nimeni nu poate. Doar prin intermediul nebuniei cei doi eroi pot fi înțeleși și tolerați de contemporanii lor, delirul fiind și sursa principală de putere. Cu ultimile cuvinte, bătrânul căpitan, chiar dacă s-a servit până aici de brațele deosebit de puternice ale marinărilor harponieri, alege să fie el cel care aruncă harponul în Moby Dick, cu conștiința că este pentru ultima dată când o face. Moartea lui Ahab anunță și moartea întregului echipaj de pe *Pequod*, nava care se scufundă într-o „spumă de un alb murdar”⁶²⁷, într-un contrast aproape agresiv cu spuma albă pe care o face balena în lupta ei cu oamenii.

Scufundarea navei, ca un sicriu pentru aproape întregul echipaj, implică, din întâmplare, și o pasăre care își prinde aripa într-o capcană, la fel, întâmplătoare, pe care unul dintre marinari o închide definitiv: „...pasărea cerului, scoțând țipete nepământene, cu ciocul ridicat în sus, cu trupul învăluit în

⁶²⁴ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 609.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 604.

flamura lui Ahab, se scufundă o dată cu corabia⁶²⁸. Ca arhetip al elevației și al năzuințelor umane superioare, vedem în detaliul final, care aproape încheie capodopera literară a lui Melville, că țelul pe care Ahab îl propune la modul general nu este unul care trebuie privit exclusiv prin semnificațiile sale din planul manifest. Lupta lui pierdută și decizia de a o duce cu orice preț reprezintă cea mai înaltă calitate umană care exersează constanța în aspirațiile imposibile sau, aparent inaccesibile, ale celorlalți.

Moartea echipajului și scufundarea navei aduce o stare de liniște specifică mării netulburate de om. Toate elementele instinctualității și ale agresiunii intră într-o pasivitate care spune mai multe despre cel care o descrie decât despre lumea animală din jurul lui: „rechinii pașnici alunecau pe lângă mine cu fălcile parcă ferecate; sălbaticii șoimi marini navigau prin cer cu săbiile ciocurilor vârâte în teci”⁶²⁹. Așadar, o liniște de suprafață, acolo unde ochiul uman observă și trăiește cea mai mare parte a vieții lui, pentru că dedesubt, acolo unde privirea nu ajunge decât arareori, *Pequod* se scufundă într-o călătorie lungă spre fundul oceanului, iar animalele își urmează instinctele care par agresive doar registrului poleit cu civilizație.

Metafora care se află în centrul romanului lui Melville stă mărturie pentru un prototip uman care îndrăznește să meargă acolo unde nimeni nu a făcut-o, să lupte cu o creatură care nu poate fi învinsă. Arhetipul matern însoțește eroii rătăcirilor, în căutarea Balenei Albe, ca un semn încărcat de semnificații care suferă mutații. Oceanul devine în roman simbol feminin al începuturilor și al nașterii, în timp ce ambarcațiunile, prin definiție, reprezentări feminine, poartă însemnele lui Thanatos. Prin contagiune, calitatea oamenilor care navighează, se transmite navei care poate deveni astfel un sicriu, ca *Pequod*, sau o corabie a prosperității, ca alte nave, cum ar fi *Holteiul* sau *Rachel*, cea care îl și salvează pe Ishmael.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 604.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 605.

6. Dostoievski – exerciții de intimitate cu suferința

Născut în anul 1821, Fiodor Mihailovici Dostoievski, are parte de o copilărie marcată de prezența unui tată care ar putea fi lesne asemănat cu bătrânul căpitan Ahab. Atât Freud, cât și principalii cercetători ai biografiei și operei scriitorului rus, Nikolai Berdiaev, Mihail Mihailovici Bahtin, Leonid Grossman sau, la noi, Tudor Vianu, Valeriu Cristea, Liviu Petrescu ori Ion Ianoși, pentru a numi doar câțiva exegeți ai operei dostoievskiene, au pus copilăria întunecată de imaginea tatălui în relație directă cu viitorul celui care devine cel mai cunoscut și mai profund scriitor rus, rătăcitor prin psihicul uman. Universul operei sale reia, fidel fără să vrea principiul repetiției, guvernat de Thanatos, o copilărie și un destin în care scrierile primesc o marcă inconfundabilă, a unui geniu care doar cu mari dificultăți și riscuri poate fi analizat. Grossman vorbește despre o „atmosferă de nesuportat”⁶³⁰ în casa familiei Dostoievski, unde Fiodor Mihailovici „a resimțit mânia despotică a capului familiei”⁶³¹. Pornind de la informații similare, Sigmund Freud a analizat cele mai importante creații literare ale scriitorului prin intermediul imaginii paterne care a și reprezentat nu doar generatorul celor mai timpurii exerciții de angoasă, ci și motorul unei nevroze care i-a marcat, în egală măsură, viața și opera.

Mama lui Fiodor Mihailovici moare înaintea tatălui, ceea ce declanșează o ruptură în mijlocul familiei și o suferință greu de suportat pentru copiii care nu găsesc nici un fel de consolare din partea bărbatului văduv. După nașterea celui de-al optulea copil, starea de sănătate a Mariei Feodorovna începe să se degradeze și se stinge din viață înainte ca adolescentul Fiodor Mihailovici să împlinească șaisprezece ani.

⁶³⁰ Leonid Grossman, *Titanul – viața lui Dostoievski* –, Traducere: George Iaru, București, Editura Lider, 1999, p. 8.

⁶³¹ *Ibidem*.

După cum remarca Grossman, „copilăria eroilor lui Dostoievski este de obicei lipsită de bucurii și asta se datorează [...] celor trăite personal de scriitor”⁶³². Despre moartea mamei, a felului în care a suferit și lenta ei stingere, în fața familiei, vom discuta mai târziu. În privința decesului tatălui, însă, lucrurile sunt cu mult mai încărcate de dramă și, oarecum, de un anume tabu. După cum o afirmă și Freud, Mihail Andreevici este omorât, în absența copiilor săi, de chiar cei pe care îi oropsea și la bătrânețe – țărani iobagi.

În studiul *Dostoievski și paricidul*, întemeietorul psihanalizei se referă la acest aspect, afirmând că între copilărie și maturitatea care a adus și primele creații există mai mult decât o influență: „legătura incontestabilă dintre paricidul din *Frații Karamazov* și soarta tatălui lui Dostoievski a fost sesizată de mai mulți biografi, care au trimis la «o anumită direcție psihologică modernă». Viziunea psihanalitică, despre care este vorba, este tentată să considere acest eveniment ca trauma cea mai gravă, iar reacția lui Dostoievski față de ea ca nucleul nevrozei sale”⁶³³. Mai puțin ne interesează felul în care asasinatul a fost înfăptuit, cu toate că sunt informații despre o sufocare la care ar fi participat mai mulți bărbați.

Efectul morții violente a tatălui și undele provocate de un asemenea eveniment în psihologia tânărului Dostoievski sunt vizibile dacă luăm în calcul tăcerea de peste patruzeci de ani pe care scriitorul o păstrează cu privire la omor⁶³⁴. Freud pune crizele, considerate a fi epileptice, ale scriitorului rus pe seama evenimentelor din copilărie, iar dintre cele două evenimente cu încărcătură morbidă doar cel cu un substrat inconștient semnificativ trebuie așezat într-o relație directă de determinare. Psihanalistul, obișnuit în practica sa psihoterapeutică să întâlnească episoade similare, le numește „crize thanatice” care, de cele mai multe ori, „indică o identificare cu un mort, cu o persoană care într-adevăr a murit sau care mai trăiește, dar căreia respectivul îi dorește moartea”⁶³⁵.

Practica psihanalizei și studiile de specialitate au identificat adesea cazuri în care ura sau conflictele repetate între

⁶³² *Ibidem*, p. 27.

⁶³³ Sigmund Freud, *Dostoievski și paricidul*, în *Eseuri de psihanaliză aplicată*, p. 293.

⁶³⁴ Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 42.

⁶³⁵ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 294.

oameni au generat dorințe inconștiente de moarte, iar apariția evenimentului, inevitabil, a provocat sentimente de culpabilitate dintre cele mai intense. Sentimentul acut de vinovăție, fără conștiința formării unei fantasme de moarte, provoacă reacții simptomatice pe care Freud le-a denumit, inspirat, „crize thanatice”, prin care psihicul încearcă să echilibreze o balanță, să atenueze starea apăsătoare de culpă. „Teoria psihianalitică”, consideră Freud, „susține că pentru băiat acest altul este de regulă tatăl său, iar criza, denumită isterică, este deci o autopedeșire pentru dorința ca tatăl său să moară”⁶³⁶, iar uciderea tatălui, după cum arată pe larg analistul în *Totem și tabu*, a reprezentat cel mai important eveniment al omenirii.

Dorința inconștientă de moarte și moartea în sine devin motoare pentru mutații psihologice care stigmatizează relația individului cu lumea și cu sinele. Masochismul este aici doar parțial un element specific trăirii și asta pentru că suferințele pe care și le administrează în scop compensator nu provoacă nici un fel de plăcere, ci doar o senzație efemeră de eliberare. În realitate, sensul și originea crizelor pe care le-a acuzat scriitorul rus încă din copilărie rămân înconjurate de necunoscut. Motivul obsedant, însă, prin care nu face decât să repete la nesfârșit aceeași temă a paricidului, stă ca un semn de avertizare pe marea poartă a literaturii lui Dostoievski. Cei care trec accesează prin intermediul conștiinței creatoare un fond psihologic în care scriitorul a sondat ca nimeni altul. Pornind de la primul omor, generator de civilizație prin brutalitate, suferință și remușcare, idee formulată magistral de Freud în *Totem și tabu*, „nu este deloc întâmplător că trei capodopere ale literaturii tuturor timpurilor – *Oedip rege* de Sofocle, *Hamlet* de Shakespeare și *Frații Karamazov* de Dostoievski – tratează aceeași temă a paricidului”⁶³⁷.

Pentru că a experimentat suferința încă din copilărie, Dostoievski devine un căutător al resorturilor care mențin o stare, de multe ori, incompatibilă cu viața. Nu se aruncă imediat în comportamente orientate spre distrugerea sa, ci spre texte în care ar putea găsi un sens al suferinței la modul general. Grossman este singurul biograf care amintește despre plăcerea și aviditatea cu care, încă tânăr, Fiodor Mihailovici citea din *Biblie*. Dedicat

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 298.

căutării și înțelegerii anatomiei suferinței, „...l-a atras în mod deosebit «Cartea lui Iov»”⁶³⁸: „Citesc Cartea lui Iov și ea mă transpune într-o stare de extaz bolnăvicios, – îi comunica scriitorul soției sale în anul 1875 – întrerup lectura și mă preambul câte o oră prin cameră, gata-gata să plâng... Ania, pare ciudat, dar această carte este una dintre primele care m-au impresionat în decursul vieții...”⁶³⁹. Găsim relevant fragmentul și detaliul extras din corespondența scriitorului rus, atât pentru cristalizarea unei tipologii psihologice a lui Dostoievski, cât și pentru determinarea unui interes special acordat suferinței umane.

Nu doar viața de familie a reprezentat pentru Dostoievski o sursă de nefericire, ci și unele alegeri pe care, mai târziu, le face și care se dovedesc a fi suspecte de compulsia la repetiție. În mod cert, scriitorul nu avea de unde să știe că adeziunea la un grup i-ar putea aduce o condamnare sau chiar l-ar putea pune în fața unui pluton de execuție. Totuși, viața lui Dostoievski i-a rezervat o seamă de experiențe care l-au dus în cea mai strânsă relație cu Thanatos.

În acest context, vom aminti că Tudor Vianu îl compară pe scriitorul rus cu un alt nume din literatura universală, care a pus suferința și culpabilitatea umană într-un prim plan puternic luminat – Dante. Modernitatea romanelor lui Dostoievski stă însă în „atitudinea de proslăvire a suferinței și credința în puterea ei de regenerare morală a omului”⁶⁴⁰, după cum stau mărturie atâtea secvențe în care protagoniștii îngenuchează în fața criminalilor sau a celor pur și simplu devianți de la normele morale. Vianu propune scena amplu comentată în care Raskolnikov îngenunchează în fața Soniei, o fată care se prostituează pentru a-și întreține familia: „Nu îngenunchez în fața ta – rostește Raskolnikov – ci în fața întregii suferințe omenști”⁶⁴¹.

Un alt fragment care valorizează efectele restauratoare, pentru om, ale suferinței se află în *Frații Karamazov*, unde singura imagine luminoasă din cel mai tenebros roman al literaturii universale, starețul Zosima, uimește audiența prin

⁶³⁸ Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 14.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Acad. Tudor Vianu, *F. M. Dostoievski*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 6.

⁶⁴¹ F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, apud. Acad. Tudor Vianu, *F. M. Dostoievski*, p. 6.

același gest de neînțeles: „Bătrânul făcu un pas spre Dmitri Feodorovici și, când ajunse în dreptul lui, se lăsă în genunchi. Aleoșa crezu că i se tăiaseră picioarele din pricina slăbiciunii, dar nu era așa. Cum stătea așa, îngenuncheat, bătrânul bătu o mătanie, atingând pământul cu fruntea...”⁶⁴².

Astfel, cei care păcătuiesc sau cei care provoacă cele mai importante norme etice devin în literatura lui Dostoievski prototipuri umane prin al căror zbucium poate fi zărit spiritul uman în cea mai intensă ipostază a sa. Vianu vedea în scriitor, dincolo de literatura sa, prin tematica și personajele acoperite de durere, „una dintre cele mai mari personalități morale ale epocii moderne”⁶⁴³. Și asta în ciuda unui amănunt al biografiei, cunoscut prin intermediul unei mărturisiri pe care o face Dostoievski, dar care a fost mai mult mijloc de polemici, neexistând nici o dovadă concretă în acest sens. Între detaliile tenebroase ale biografiei, Liviu Petrescu vede un episod obscur, cum ar fi „ «violarea unei tinere copile», fărădelege care – apăsându-i prea greu conștiința – urma să fie mărturisită lui Turgheniev (confesiunea ar avea aici – ca și în romane – o funcțiune eliberatoare)”⁶⁴⁴.

Fără să își propună sau să fie animat de idei revoluționare, scriitorul rus intră în „cercul lui Petrașevski” unde se discută într-un cadru alcătuit din intelectuali despre viitorul Rusiei, societatea de tip tradițional, se recită sau se fac schimburi de idei. După cum arată absolut toți biografii săi, inclusiv cei la care am făcut trimitere mai sus, subit și fără să bănuiască ceva, „în noaptea de 22 spre 23 aprilie 1849 Dostoievski a fost arestat împreună cu alte aproximativ 30 de persoane...”⁶⁴⁵. În acest moment se clădește o structură care se finalizează după aproape opt luni de detenție și care devine pentru viața conștientă și inconștientă a omului și scriitorului un reper de importanță vitală. O perioadă importantă de timp o petrece în fortul Alekseev, considerat una dintre cele mai nemiloase închisori politice, destinată „celor mai de seamă criminali – care au complotat împotriva ordinii statale”⁶⁴⁶.

⁶⁴² F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, p. 127.

⁶⁴³ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴⁴ Liviu Petrescu, *Dostoievski, Eseu*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 74.

⁶⁴⁵ Valeriu Cristea, *Tânărul Dostoievski*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 223.

⁶⁴⁶ Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 116-117.

Tot într-o zi de 22, dar în luna decembrie, după cum povestește scriitorul rus într-o scrisoare, fără nici o avertizare și pe un frig aspru siberian, atmosfera matinală a penitenciarului devine brusc animată de soldați care scot unii deținuți în aerul rece pentru a-i urca în „carete goale”, după cum își amintea scriitorul că observase intrigat. Valeriu Cristea redă o parte din cele mai importante momente ale trăirii episodului, așa cum le rememora scriitorul rus într-o scrisoare: „Nu cumva, din nou, o înmormântare? Dar atunci de ce caretele sunt goale?! Să fie oare sfârșitul procesului nostru?... Inima a început să-mi zvâcnească... Da, desigur, aceste carete au venit pentru noi! Să fie sfârșitul? Iată-mă ajuns în ultima mea zi! Am stat închis de la 22 aprilie la 22 decembrie: opt luni. Ce va fi acum?”⁶⁴⁷.

Valeriu Cristea redă fragmente importante și generoase din rândurile scrise mai târziu de Dostoievski cu privire la această amintire și la faptul că toți deținuții au fost duși într-o piață pregătită special în centrul ei cu o construcție de formă pătrată care, în ochii tuturor, subliniază clar scopul ei – „eșafodul nostru”⁶⁴⁸. Dostoievski își amintește cu o claritate bizară gândurile sale și interacțiunile cu ceilalți condamnați, cu care vorbește pe furiș. Se citesc învinuiri și numele tuturor celor de față, iar la final, în ultima parte îi lasă pe toți „stană de piatră”: „«Curtea marțială condamnă pe toți inculpații la pedeapsa cu moartea prin împușcare, – astăzi, 19 decembrie, însuși țarul cu propria sa mână a scris: Așa să fie!»!”⁶⁴⁹. Imediat după citirea sentinței, condamnații primesc haine speciale, halate albe, căciuli pentru a-și acoperi capul în momentul execuției și, într-o tăcere de care scriitorul își aduce aminte foarte bine, fără nici o împotrivire, primii trei dintre ei sunt luați de soldați și legați cu mâinile răsucite pe după stâlpi. Leonid Grossman prezintă evenimentul cu detalii tehnice, aproape ca un regizor, după cum eșafodul cu trei stâlpi a și fost pregătit pentru a primi o ultimă piesă dramatică. Amintirea scriitorului în acest moment combină empatia pentru primii trei care au urcat pentru a fi executați cu o socoteală simplă pentru a determina în cât timp îi vine rândul să fie executat: „«Eram strigați câte trei [...] prin urmare, eu eram al doilea la rând și îmi mai rămânea de trăit cel mult un minut.

⁶⁴⁷ F. M. Dostoievski, *apud*. Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 226.

⁶⁴⁸ F. M. Dostoievski, *apud*. Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 231.

Mi-am amintit de tine, frate, de toți ai tăi... Am mai apucat de asemenea să-i îmbrățișez pe Pleșceev, pe Durov, care se aflau alături de mine, și mi-am luat rămas-bun de la ei»...⁶⁵⁰. Care au fost mutațiile în sufletul celor care au fost legați de stâlpi pentru a fi executați și în cel al scriitorului rus care a înțeles că mai are un minut de trăit în momentul în care vocea a strigat:

„ – Atențiune! Pregătiți arm’!“?

După o perioadă enormă, de aproximativ jumătate de minut, după cum aprecia și Vianu, s-au auzit trâmbițele sunând, iar soldații au intrat într-o stare pasivă în timp ce bărbații legați de stâlpi erau dezlegați⁶⁵¹. Generalul care coordonează execuția primește o hârtie din partea unui ofițer grăbit, din garda țarului, prin care se face cunoscută grațierea celor care mai înainte cu câteva minute fuseseră condamnați la moarte. „Această scenă de sadism bestial, una dintre cele mai rușinoase ale regimului țarist, a avut o mare înrăurire asupra lui Dostoievski”⁶⁵², afirmă Vianu, după cum a susținut și Valeriu Cristea că „la 22 decembrie 1849 are loc simulacrul de execuție”⁶⁵³.

Prin urmare, nu hazardul este cel care îl salvează pe Dostoievski, ci o tehnică morbidă de tortură psihică, menită să-i traumatizeze pe cei supuși închisorii, folosită frecvent în Rusia țaristă. Dostoievski rămâne indiferent în fața falsei execuții puse în scenă pentru că efectul asupra psihicului său nu poate ține cont de natura batjocurii, ci doar de impactul acelui minut calculat că i-ar mai fi rămas să trăiască. Grossman sugerează chiar că dublul șoc psihic a avut un rol benefic asupra structurii depresive în care scriitorul intrase, iar închisoarea și privațiunile ei l-au îndepărtat de o posibilă sinucidere. Mai mult, revelația lui Dostoievski capătă forma unei cunoașteri de sine pe care puțini oameni o experimentează și a fost înregistrată într-o scrisoare trimisă fratelui său: „De cum arunc o privire în trecut, mă gândesc cât timp am irosit în zadar, cât timp s-a pierdut în rătăcirii, în greșeli, în trândăvie, în nepriceperea de a-mi trăi viața [...]. Viața este un dar, viața este fericire, fiecare clipă putea fi un veac de fericire...”⁶⁵⁴.

Și Valeriu Cristea, la noi, pune episodul falsei execuții pe

⁶⁵⁰ F. M. Dostoievski, *apud*. Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁵¹ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁵⁴ Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 141.

seama resuscitării vieții și a Erosului, înțeles ca principiu generator de viață. „...Armele plutonului de execuție îndreptate spre pieptul său deșteaptă în sufletul ipohondrului dezgustat de viață o uriașă dorință de a trăi”⁶⁵⁵, scrie cercetătorul român văzând în pedeapsa comutată în ocnă un sanatoriu prin care scriitorul a trecut doar pentru a ieși „fortificat, sufletește și fizicește deopotrivă”⁶⁵⁶. În urma cercetării corespondenței scriitorului, biografii amintiți mai sus au remarcat, fără a trimite însă și la sugestiile psihanalitice ale lui Freud, că niciodată, în perioada detenției, Dostoievski nu s-a plâns de soarta sa și nu a considerat-o nedreaptă. Culpabilitatea și crizele thanatice pe care le-a avut și după ce a fost eliberat, au primit pedeapsa ca pe o formă de eliberare de sub jugul atât de greu al unui păcat inconștient, simțit doar. Așadar, Erosul care a renăscut ca poftă de viață este în strânsă legătură cu trauma celor două șocuri teribile, după cum le numește Cristea. Condamnat la moarte și grațiat la scurt timp după, „cu nervii încordați la maximum”⁶⁵⁷, așa cum îl descrie criticul și cercetătorul român, Dostoievski petrece o ultimă zi în celula sa înainte de a fi trimis din nou prin frigul siberian spre munca silnică: „Nu-mi amintesc o zi mai fericită – va mărturisi el peste ani soției sale, Anna Grigorievna. Mă plimbam prin celula mea (...) și cântam într-una, cântam din răspuțuri, atât de bucuros eram pentru că mi se dăruise viața!”⁶⁵⁸.

Dar, în spațiul critic românesc, Tudor Vianu a înțeles cel mai bine relația dintre „tortura morală a acestei clipe”⁶⁵⁹ și sănătatea scriitorului, ale cărui crize de epilepsie s-ar fi agravat după acest moment dramatic al vieții sale. Nu doar sănătatea lui Dostoievski este afectată de episodul falsei execuții, ci și literatura pe care o scrie. Mutațiile psihice, inevitabile în starea de încordare în care își aștepta moartea, nu au rămas străine de spațiul imaginarului care propune, în opere de o profunzime reală, eroi hăituiți de angoase și întotdeauna așteptând un răspuns definitiv care să se formuleze singur, în timp.

Opera lui Dostoievski nu devine exercițiu de lectură în scop recreativ și nu poate fi comparată la nici un nivel cu cea a lui Cervantes sau Melville. În timp ce epopeea cavalerului și cea

⁶⁵⁵ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 234.

⁶⁵⁸ F. M. Dostoievski, *apud* Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 234.

⁶⁵⁹ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 14.

a marinarilor pot deveni lesne lecturi pentru copii, mai ales în traducerea editurii Tineretului [sic!], cu descrieri și evenimente care maschează de cele mai multe ori un plan latent, literatura scriitorului rus este acoperită de semnul lui Thanatos în ambele orizonturi simbolice. Alți autori au considerat că, indiferent de viața scriitorului, experiența de acasă ar fi dus la aceleași formule metaforice. După cum afirma Nichifor Crainic, în opera lui Dostoievski domină „un limbaj pesimist asupra vieții”⁶⁶⁰ în primul rând prin insistența cu care tatăl le-a repetat neconținut „că sunt copii fără avere și că, prin urmare, în viață vor fi în voia soartei...”⁶⁶¹. Considerăm că prima parte a vieții lui Fiodor Mihailovici are o importanță cel puțin egală cu ceea ce s-a petrecut în perioada încarcerării sale și a batjocoritoarei condamnări la moarte. Argumentul suficient este chiar opera scriitorului, în care rememorează și se folosește de tipologii umane care clocotesc de viață și de autenticitate. Pe bună dreptate, în acest sens, Nikolai Berdiaev îl considera pe Dostoievski „un mare antropolog, experimentator al naturii umane”⁶⁶², care propune o nouă știință despre om capabilă să sondeze „firea umană în străfundul ilimitatului ei și scoate la iveală cele din urmă straturi subterane”⁶⁶³. De la copii, la adolescenți, tineri surprinși în diferite ipostaze, adulți sau bătrâni, cu animale de companie cu tot, uneori, și cu un decor care devine oglindă a celor care trăiesc acolo, Dostoievski cercetează cu adevărat firea umană și relațiile dintre oameni, dincolo de orice poleială culturală. În acest sens, romanul *Amintiri din casa morților* stă mărturie pentru felul în care scriitorul, ca un antropolog de teren și nu unul de birou, așezat comod în bibliotecă pentru a cerceta, s-a inspirat din realitatea închisorii și a ocnei prin care a trecut. Substanța care dă viață personajelor din romanele și povestirile sale de început este una culeasă «în direct» chiar de către scriitor în urma unui contact intim cu categorii diferite de oameni. Mai mult, eliberarea din ocnă și apoi din serviciul militar obligatoriu, parte a condamnării, nu aduce liniște scriitorului care deja s-a familiarizat cu tot ce înseamnă suferința și lipsurile.

⁶⁶⁰ Nichifor Crainic, *Dostoievski și creștinismul rus*, Cluj, Editura Anastasia, 1998, p. 34.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Traducere din limba rusă de: Radu Părpăuță, Iași, Editura Institutul European, 1992, p. 28.

⁶⁶³ *Ibidem*.

După cum arată Ion Ianoși, libertatea devine pentru Dostoievski doar o altă prelungire a suferințelor pe care le-a experimentat toată viața: „dificultățile financiare, nereușita căsniciei [...], iar apoi năprasnica boală și moartea soției [...], eșecul publicațiilor editate în colaborare cu fratele său Mihail, stins din viață în ziua de 10 iulie 1864, spre imensa durere a lui Feodor Mihailovici”⁶⁶⁴, toate au continuat o serie care nu a făcut altceva decât să cimenteze poziția omului în proximitatea durerii și a suferinței. Ion Ianoși, la fel ca majoritatea cercetătorilor biografiei scriitorului, îl arată pe Dostoievski întors din exil acoperit de regretele vieții trăite în greșeli și indiferență față de creație. Pe cât de mult și-a dorit să existe o renaștere, scriitorul rus se încadrează într-o tipologie thanatică din care nu poate fi exclusă drama și trăirea la cea mai mare intensitate. Ianoși este cel care arată cel mai bine cum „în locul armoniei visate el a nimerit într-o viață mai haotică decât înainte [...], în care nici vorbă nu putea fi de pace lumească sau lăuntrică, o viață scuturată de convulsii, bânuite de spaime și spasme”⁶⁶⁵. Se acoperă de datorii imposibil de plătit, iar când creditorii devin de neevitat, pleacă în străinătate unde se abandonează în jocuri de noroc pentru care vinde aproape tot ce are. Părăsește închisoarea nu doar ca un om simplu, ci ca „un om cu convingeri misionare”⁶⁶⁶, după cum o arată Nichifor Crainic, poate prea dedicat subiectului cercetării sale și mai puțin realității în care a trăit Dostoievski.

În acest sens, profesorul de teologie și poetul, Nichifor Crainic, arată totuși firea obsesivă a rusului care, pe măsură ce juca, își alimenta dependența și iluzia că la un moment dat ar putea câștiga o sumă care îi va permite să-și acopere toate datoriile din acel moment. Timp de zece ani, cât s-a lăsat consumat de ruletă, „ajunsese în patima lui să vândă și rochiile soției sale, până și ultima pereche de pantaloni pe care o avea...”⁶⁶⁷, ceea ce considerăm că ne dezvăluie nu doar capacitatea de geniu în sondarea subteranelor omenești, ci tocmai intimitatea absolută cu tot ce poate însemna degradarea morală și înverșunarea luptei de a redobândi controlul. Un control pe care scriitorul îl recapătă abia în ultimii zece ani ai vieții sale, timp în

⁶⁶⁴ Ion Ianoși, *Dostoievski. Tragedia subteranei*, Ediția a III-a, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2004, p. 20.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶⁶⁶ Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 40.

care reușește să încheie lucrul la una dintre cele mai importante capodopere literare ale umanității – *Frații Karamazov*.

Iar dacă Freud numește capacitatea de creație a lui Dostoievski, „talent artistic inanalizabil”⁶⁶⁸, aceasta înseamnă că interesul hermeneutic și analitic trebuie îndreptat exclusiv spre operă și spre registrul metaforic care o alcătuiește. Viața și detaliile biografiei autorului luminează o scriitură acoperită de morbid, prin care se vede doar cu greutate. Dar, se pare că, nu ar putea izvorî o operă precum cea a lui Dostoievski dintr-un destin liniar și fără dramele care l-au zguduit atât pe scriitorul rus! N-am vrea să ne lăsăm și noi purtați în vârtoarea unei asemenea presupuneri și am prefera, mai degrabă, să menținem ipoteza că opera și trăirea autentică, de la personajele care întruchiează copii, până la femei sau bărbați pe patul de moarte, se hrănește din suferința pe care Dostoievski a cunoscut-o și de care, fără să o afirme vreodată, s-a legat singur.

Există o psihologie a omului-scriitor, imposibil de ignorat, care arată totuși efortul uman ce reușește să treacă de granița propriului Eu, spre un mental colectiv unde reflexele în fața durerii sunt identice. Conform teoriei complexului de inferioritate, formulată de Adler, aflat la baza oricărui proces de evoluție, scriitorul rus s-a luptat, dincolo de angoasele sale formate din copilărie sau în urma experienței din închisoare, și cu imaginea lui Gogol, față de care se raporta întotdeauna în activitatea sa literară. După cum arată și Valeriu Cristea, comparația cu Gogol l-a obsedat la propriu pe scriitor, din a cărui corespondență „transpare limpede dorința de a triumfa asupra predecesorului, de a fi mai mare, mai profund decât el, sau cel puțin de a nu fi mai prejos”⁶⁶⁹. Dorința de a fi pentru literatura rusă și cea universală ce a fost Gogol a contribuit poate și la anxietatea cu care s-a înconjurat Dostoievski toată viața.

Debutul lui Dostoievski, *Oameni sărmani*, se ridică la înălțimea tuturor așteptărilor și speranțelor sale. Romanul este primit foarte bine, iar Vissarion Bielinski, „criticul care determina valorile literare atunci”⁶⁷⁰, se află printre cititorii săi entuziasmați, ceea ce îl promovează rapid pe scriitor într-o ipostază de celebritate cu care însă nu era obișnuit. Dedicat inconștient,

⁶⁶⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁶⁹ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 39-40.

⁶⁷⁰ Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 35.

masochist, suferinței, scriitorul nu poate găsi în succesul primului roman liniștea și încrederea necesară. Și poate că, într-un fel, a fost în beneficiul literaturii starea de agitație neconținută în care fluctuațiile de tensiuni psihice s-au manifestat cu o anume intensitate. Succesul literar, meteoric cu apariția primului roman, corespunde în opinia lui Crainic cu „prima perioadă de mari dureri morale”⁶⁷¹. Înainte să fie închis, Dostoievski mai încearcă să scrie alte romane, dar care nu se ridică la înălțimea standardelor ce singur și le-a ridicat prin debutul atât de apreciat. Numit „al doilea Gogol” de voci exaltate și averse de posibilitatea reînnoirii spectrului literar rus, scriitorul s-a lăsat pradă iluziei atât de căutate, de a deveni un nou reper literar. Împlinirea unui asemenea vis nu poate fi comparată decât cu destrămarea lui violentă, prin eșecurile literare și experiența morbidă a închisorii, falsei execuții și ocnei.

„Urmele subconștientului dostoievskian”, după cum am și încercat să arătăm în articolul cu același nume, sunt peste tot în opera scriitorului și nu suntem primii sau ultimii care să le fi observat. Berdiaev, chiar dacă preferă să lase afară biografia lui Dostoievski și se ferește de orice concluzie care să lege opera de anumite reflexe ale psihicului, observă, pe bună dreptate, că în ciuda faptului că, deși nu Ivan Karamazov este cel care îl ucide pe tată, pe Feodor Karamazov, el, totuși, este chinuit de o conștiință încărcată. Smerdeakov, cel care comite crima, devine o prelungire a dorințelor mai puțin conștiente ale lui Ivan, fiul a cărui culpabilitate se apropie de nebunie. „În gândurile din sfera subconștientului, Ivan a dorit moartea tatălui, un om primitiv și monstruos”⁶⁷², afirmă cercetătorul operei și a biografiei lui Dostoievski, fără a se apropia de tehnica prin care scriitorul reușește introspecții atât de autentice în diferite tipuri psihologice.

După cum afirma și Freud, autorul rus scrie dintr-o experiență resimțită și asumată intim, paricidul fiind una dintre temele sale fundamentale. Conflictualitatea care a caracterizat relațiile de familie pe toată durata copilăriei lui Feodor Mihailovici, împreună cu sentimentele inconștiente față de imaginea unui tată lipsit de compasiune și dragoste se proiectează în scriitura lui Dostoievski, prin identificări și personaje de un realism straniu.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² Nikolai Berdiaev, *op. cit.*, p. 66.

Atitudinea duală față de suferință, despre care vorbește Nikolai Berdiaev, trebuie înțeleasă prin felul în care Dostoievski o vedea ca pe o necesitate în ridicarea omului dincolo de condiția spirituală comună, profană. „Suferința e legată de rău”, spune Berdiaev cu privire la filosofia literaturii dostoievskiene, iar „răul e legat de libertate. De aceea libertatea tinde spre suferință. Calea libertății este calea suferinței”⁶⁷³. Nichifor Crainic vede în același fel evoluția simbolică a textului spre destinația chinurilor morale: „... de la libertate la rău, de la rău la crime și fărâdelegi, de la fărâdelegi la chinurile morale care urmează, de la chinurile morale la pedeapsă, de la pedeapsă la ispășirea prin suferință”⁶⁷⁴. Tudor Vianu este singurul care a recunoscut în natura suferinței dostoievskiene doar o primă etapă asumată, ca un misionar, de către scriitor. „Dezvăluirea suferinței omenești în toate formele ei este însă prima treaptă a acțiunii de a o înlătura”⁶⁷⁵, afirma Vianu. Răspunderea colectivă față de toate neajunsurile și căderile fiecăruia reprezintă pentru scriitorul rus singura soluție pentru ridicarea omenirii dincolo de stadiul egoismului în care s-a blocat de mii de ani. „Dostoievski a crezut că este suficientă recomandarea iubirii și frăției între oameni”⁶⁷⁶, motiv pentru care în opera sa de maturitate, romanele care alcătuiesc coloana centrală a unui univers colectiv creat ca un infern pedagogic, în care cititorii să se poată proiecta și identifica în siguranță, prin intermediul inconștientului creator, găsim alături de toate formele lui Thanatos, un Eros civilizator și testamentar propus eroilor săi.

Ultima lectură a lui Dostoievski, înainte de a muri, este parabola *fiului risipitor*. Impropiu spus lectură, pentru că starea de slăbiciune dinaintea morții nu i-a permis scriitorului să poată ține *Biblia* în mână, prin urmare, a rugat-o pe soția sa să-i citească cunoscuta pildă. Resoturile psihologice ale acestei alegeri nu pot face din păcate aici obiectul unei discuții, orice încercare de a epuiza în rânduri puține subiectul nefiind decât ofensatoare pentru amintirea și moștenirea scriitorului. Vedem totuși în figura paternă iubitoare a tatălui care-și întâmpină acasă fiul, întors după ce risipește toată averea care i se cuvenea, imaginea de tip compensator prin care Dostoievski reușește să

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁷⁴ Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 174.

⁶⁷⁵ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 45.

înlocuiește tatăl de pe pământ, cu cel din cer. Vedem în revelația scriitorului măcinat de timpul irosit și pierdut înainte de temniță și în timpul perioadei cât a avut de ispășit o pedeapsă politică, renașterea fiului care odată întors în familie șterge toate experiențele nefericite prin care și-a pierdut averea. Precum fiul din pildă, care „mort era și a înviat, pierdut era și s-a aflat” (Luca, 15, 32), scriitorul se identifică la cel mai intim nivel cu semnificațiile parabolei. Dostoievski a stat în fața unui pluton de execuție și s-a pregătit, calculând cât mai are de trăit, luându-și la revedere de la singurele ființe umane din jurul lui, pentru ca apoi să fie grațiat și condamnat la muncă silnică. Eliberat, a rătăcit prin Europa posedat de obsesia jocurilor de noroc în care a pierdut mai mult decât puținii bani pe care i-a avut, pentru a-și găsi în ultima parte a vieții liniștea necesară unei creații ce a marcat definitiv, cu amprenta sa, literatura universală.

6.1. Umiliți și obidiți⁶⁷⁷

Nikolai Berdiaev afirma că „nici un alt scriitor nu s-a lăsat atât de violent pradă luptei cu răul și cu întunericul ca Dostoievski”⁶⁷⁸, trăsătură fundamentală a operei sale, specifică încă din perioada primelor creații literare. Pentru scriitor, profunzimea devine sinonimă, în mod cumva natural, cu metaforele întunericului, prin care se înaintează cu greu și întotdeauna cu un sentiment anxios. Majoritatea recenziilor venite din partea cititorilor neavizați vor discuta în principal această senzație pe care opera lui Dostoievski o provoacă în urma lecturii, după cum, din nefericire, cel mai strălucit capitol de literatură universală, *Marele inchiștor*, parte din romanul *Frații Karamazov*, rămâne doar o fantasmă sau un scenariu despre Hristos, pe care Ivan îl împărtășește fratelui său. Dar, sensurile literaturii dostoievskiene sunt profunde, asemenea sondării, pe care scriitorul o face cu răbdare de miner. Doar o lectură însoțită de introspecție poate arăta adevărata natură și mărime a temelor pe care le invocă în scriitură unul dintre cei mai importanți scriitori ruși.

Ca urmare, în ceea ce privește preocuparea noastră din acest demers analitic, am ales ca puncte de referință, două

⁶⁷⁷ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 7-395.

⁶⁷⁸ Nikolai Berdiaev, *op. cit.*, p. 59.

dintre romanele mai puțin cunoscute, publicate în perioada de început când marile motive existau într-o fază embrionară în imaginarul dostoevskian: *Umiliți și obidiți* și *Amintiri din casa morților*. Alfred Heinrich vedea în debutul literar al lui Dostoievski și în general în operele de tinerețe un proces esențial de făurire în privința „arsenalului tipologic” și al „complexului de situații specifice”⁶⁷⁹.

Istoria romanului este simplă și importantă în economia unei biografii marcate de evenimente cu încărcătură dramatică, după cum o prezintă și Ion Ianoși. Pentru prima dată romanul a apărut în format foileton în revista *Vremea*, în anul 1861, dar amănuntul important este că *Umiliți și obidiți* este prima lucrare scrisă de Dostoievski după încheierea exilului și a pedepsei⁶⁸⁰. Tudor Vianu ne-a propus un rezumat al romanului pe care îl vede construit în jurul unor „oameni blânzi și resemnați, care fac tot timpul acte opuse înclinației lor și se complac în sacrificiu”⁶⁸¹. Ce fel de oameni nu s-ar fi revoltat în urma unei condamnări care nu poate fi justificată decât cu mare greutate? Sentimentul de culpabilitate și pasivitatea cu care scriitorul rus își duce la capăt pedeapsa, după ce îi este „salvată” viața prin teatrala grație din partea țarului, devine ecou în felul neobișnuit al protagoniștilor din roman de a suporta nedreptatea și de a-și asuma suferința doar în ideea că prin asta altcineva poate trăi în pace. Astfel, unii eroi ai romanului devin misionari, dar aceasta nu înseamnă că nefericirea lor întreține fericirea altora, în altă parte. Leonid Grossman vede în text o structură similară epopeii, cu elemente de luciditate și decădere morală care descriu pe „aristocratul nelegiuit alături de victimele sale umile și virtuozase”⁶⁸².

Vocea naratorului, un alter-ego evident al scriitorului, Ivan Petrovici, numit mai peste tot în roman, Vanea, este cea care întâmpină cititorul, aproape în manieră identică cu Ishmael, în *Moby Dick*. După cum eroul lui Melville se află în căutarea unui loc în care să poată sta până la momentul îmbarcării pe una din navele de vânătoare, Vanea rememorează aceeași rățăcire pe

⁶⁷⁹ Alfred Heinrich, *Tentația absolutului. Personaj și compoziție în opera lui Dostoievski*, Timișoara, Editura Facla, 1973, p. 49.

⁶⁸⁰ Ion Ianoși, *Prezentări și comentarii, date bibliografice, note explicative*, în F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, p. 724.

⁶⁸¹ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸² Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 218.

străzi întunecoase în căutarea unui loc prielnic creației literare, pentru că este scriitor: „cutreierasem toată ziua prin oraș în căutarea unei locuințe”⁶⁸³.

Rătăcirile și căutarea hanului la don Quijote, labirintul orașului care ascunde o cameră în care Ishmael sau Vanea să se adăpostească pentru un anumit timp, devin, prin repetiția sugerată, acțiuni de a căuta forme ale pulsivității de moarte. Ca urmare, chiar și prin sugestia simbolică a camerei, ca formulă arhetipală a paradisului pierdut sau, dacă am folosi registrul psihanalizei, a vieții intrauterine, eroii urmăresc să se întoarcă în singurul loc unde lumea, cu toți factorii ei agresivi, încetează să mai existe. Eroul, proiectat de imaginarul creatorului, pune camera în relație directă cu felul în care scrie: „am observat că într-o încăpere prea strâmtă până și gândurile ți le simți înghesuite”⁶⁸⁴.

La Dostoievski, motivul căutării camerei, atât de prezent și proaspăt în basme, devine parte a lumii lui Thanatos în cel mai evident mod cu putință, pentru că în căutarea unui loc unde să poată sta, Ivan Petrovici, ori Vanea, întâlnește însăși imaginea morții și a efemerității, adică un bătrân bizar, însoțit de un câine cel puțin la fel de înaintat în vârstă. Omul și animalul rătăcesc „la voia întâmplării”⁶⁸⁵, după cum observă naratorul, și sunt în egală măsură slabi până aproape de orice limită care ar permite viața.

Reacția lui Vanea și a celorlalți din cafeneaua unde bătrânul nu face decât să se încălzească este doar o mostră didactică din cursul pe care Dostoievski se pregătește să-l predea în romanul care pune empatia și dragostea mai presus de binele și de interesul personal. „Câinele ăsta dezgustător [...], care îi seamănă atât de mult”⁶⁸⁶, este o prezență care își dezvăluie scopul în structura poeziei dostoievskiene doar prin intermediul reflecțiilor celorlalți. „Un fel de ciudă” îl cuprinde pe bunul și sufletistul scriitor Vanea, în timp ce toată compania cafenelei îl vede pe bătrân ca pe un „musafir nedorit”⁶⁸⁷. Iar dacă legătura strânsă și asemănarea dintre stăpân și câine nu este suficientă să invoce imaginea mitologică a lui Cerber, textul însă ne oferă o

⁶⁸³ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliți și obidiți*, p. 7.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 10.

serie de sugestii întocmai în această direcție, pentru că „nu era ca toți câinii”, sau avea „ceva neobișnuit, ceva fantastic, de domeniul vrăjitoriei [...] un soi de Mefisto în chip de câine...”⁶⁸⁸.

În acest context, atitudinea de respingere instinctuală pe care o resimt toți cei din local la apariția zilnică a celor doi, dar mai ales față de bătrânul care poposește fără să comande sau să interacționeze niciodată cu nimeni, „de parcă ar fi fost mort”⁶⁸⁹, devine reacție de apărare în fața unei materializări a lui Thanatos. Așadar, vom observa că scriitorul se folosește de registrul simbolic pentru a construi universurile atât de marcate de morbiditate, specifice literaturii sale.

Acțiunea simbolică este o altă trăsătură importantă a operei dostoevskiene și asta pentru că moartea lui Azorka, tovarășul patruped al bătrânului, pe nesimțite și în public, tocmai în cafeneaua unde îl urmărise curios Vanea, este un eveniment generator de acțiune, de dinamism sau de viață.

Astfel scriitorul propune situații și episoade diferite care se pot încadra într-o categorie specială: declanșează forțe opuse sau, prin intermediul imaginilor sau al simbolurilor pozitive, se invocă acțiuni complete opuse mijloacelor care le-au născut. Azorka îndeplinește toate criteriile simbolice pentru a se substitui lui Cerber iar scriitorul, prin moartea lui, o pregătește și pe cea a bătrânului. Exemplu de fidelitate, câinele a fost un animal htonian și, după cum spune Evseev, „vestitor al morții și călăuză a sufletelor spre lumea de dincolo”⁶⁹⁰.

Prin urmare, moartea câinelui este în armonie cu semnificațiile simbolurilor din mitologie, dar are și o funcție constructivă, așa cum a fost valorificat chiar și animalul, de unele popoare, ca element civilizator.

Înainte de a reda pasajul din roman, trebuie subliniat și faptul că Dostoevski evocă, încă din perioada de început a creației, tipologii de nehotărâți sau care se află la limita scindării Eului, hărțuiți de forțe opuse și de dorința de a se integra în grupuri din care nu fac, de fapt, parte. Chinurile și zbuciumul interior al lui Goliadkin din *Dublul*, este studiat și disecat în intimitate de cel mai profund scriitor al literaturii ruse.

Știința cu care lucrează Dostoevski în privința reacțiilor umane, din ce în ce mai intim disecate cu fiecare roman, este

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁹⁰ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 111.

una care dovedește că studiul și pregătirea au folosit propriul Eu ca material didactic și de observație permanent. Așa cum Goliadkin este prezentat ca un nehotărât patologic, cu atitudini permanent oscilante, mai ales în privința socializării și a schimbului de convenții sociale („... domnul Goliadkin ceru să i se aducă o ciocolată, pentru care, de altfel, nu simțea nici un fel de poftă în momentul acela”⁶⁹¹), și bătrânul pus în fața morții câinelui devine încurcat în privința «cele mai bune» atitudini pe care trebuie să o adopte. Presiunea socială este doar parțial cea care stă la originea dificultăților de integrare, pe lângă particularitățile psihologice specifice și comune unora dintre eroii lui Dostoievski.

Dacă până în momentul morții câinelui, bătrânul era tolerat ca o prezență absolut neplăcută, influența pe care moartea o are este în legătură paradoxală cu empatia și energia Erosului. Alb ca varul, uluit de moartea animalului, lipit „cu fața palidă de botul fostului său paznic și prieten”⁶⁹², bătrânul are parte de toată atenția celor din jur.

În registrul comic care ascunde, de fapt, diferențe structurale între oameni, de neacoperit, deci, în ton tragic, cei din local sunt gata să-i pună la dispoziția bătrânului îndurerat posibilitatea de a i se împăia câinele, de a plăti pentru asta sau îi oferă chiar ceva de băut. Indiferența a fost dintotdeauna singura atitudine în fața căreia personajele lui Dostoievski au făcut dovada posedării științei de a reacționa potrivit. Pus în fața unei asemenea demonstrații de afecțiune, generată și de frigul iernii rusești de care se adăposteau bărbații în cafenea consumând băuturi tari, bătrânul nu poate decât să schițeze „un zâmbet cu totul nepotrivit împrejurărilor [și] ieși din cafenea cu pași pripiți, șovăielnici, lăsându-și câinele pe loc”⁶⁹³.

Uluiala pe care ceilalți o resimt în fața unui comportament atât de bizar este similară cu senzația pe care o are orice visător în fața conținutului manifest al visului pe care l-a avut cu câteva secunde înainte să se trezească. Înțelegerea metaforei aduce cu sine și decodarea informațiilor latente, după cum plecarea stăpânului de lângă câinele său credincios nu mai este abandonare, ci pregătire pentru propria trecere în neființă. Câteva străzi mai

⁶⁹¹ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 173.

⁶⁹² F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliți și obidiți*, p. 15.

⁶⁹³ *Ibidem*.

departe, urmărindu-l curios pe bătrânul ieșit din cafenea, Vanea asistă și la moartea acestuia: „Îl apucați de braț: brațul i-a căzut moale, fără viață. I-am privit încordat fața, i-am atins-o cu mâna – era mort. Aveam senzația că trăiesc un vis urât”⁶⁹⁴.

Romanul are un filon simplu de la care se dezvoltă destinele protagoniștilor, aflați într-un proces de atracție sau de respingere permanentă. Vanea iubește o femeie, pe Natașa, fiica unor oameni cumsecade și blajini, bătrânii Ihmenevi. Cu toate că au crescut împreună, Vanea fiind aproape adoptat de bătrâni, sentimentele Natașei, ajunse la maturitate, se îndreaptă spre fiul unui prinț cu care bătrânul Ihmenev lucrase și din pricina căruia suferise o puternică și nedreaptă lovitură financiară și socială. Aliașa, fiul prințului cu o reputație îndoielnică, Piotr Alexandrovici Valkovski, face parte din categoria figurilor de copii cu sentimente adulte, sursă psihologică generoasă în general în literatura dostoevskiană. Nepoata bătrânului care moare în debutul romanului, Elena sau Nelli, împreună cu Katia, se încadrează în tipologia copiilor care suferă la fel de mult ca adulții. Nu am fi primii care ar remarca o atenție sporită pe care scriitorul a acordat-o întotdeauna suferinței animalelor și a copiilor. Ivan Petrovici, Vanea, este o minge sau un *yo-yo*⁶⁹⁵ care trebuie să se miște neobosit între toate celelalte personaje, renunță la propriile sentimente dintr-o bunătate care îl predestinează, ca și pe părinții săi adoptivi, Ihmenevii, nedreptății și suferințelor de tot felul.

Poate că nici un alt scriitor nu oferă un teren atât de fertil cum este cel al operei lui Dostoievski, unde cele două pulsioni ale existenței, Eros și Thanatos, își dispută influența asupra oamenilor. Influențele biografice, pe care scriitorul le folosește pentru a-și apropia textul și pentru a-i oferi amprenta atât de prețioasă a autenticității trăirii, se împletesc cu elemente care țin de psihologia alegerii, a remușcării și a masochismului de multe ori, tradus printr-o indiferență completă față de propria-i sănătate. Povestea de dragoste, ratată pentru absolut toți eroii romanului, este mai degrabă un pretext care oferă posibilitatea scriitorului de a studia și arăta, ca într-o autopsie demonstrativă, nervii și fibrele ascunse în spatele straturilor și al convențiilor sociale care alcătuiesc corpul

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁹⁵ Despre un „yo-yo uman”, vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015, p. 127-174.

comun al oricărui grup de oameni. Privit doar prin intermediul firului împlinirii sentimentale, textul devine mediocru și, spre final, cade chiar în senzațional. Cum relațiile dintre personaje sunt doar momeli puse în fața animalelor pentru a le studia reacțiile, devin mult mai puțin importante.

Dar, există în roman și o serie de fragmente prin care putem întrezări imaginea scriitorului în cel mai biografic sens al cuvântului. Parțial, Dostoievski apelează conștient la ceea ce îi este mai cunoscut, viața ca scriitor, pentru a construi imagini și caractere vii, dar, pe de altă parte, unele fragmente sunt similare cu unele experiențe pe care cercetătorii le-au identificat în viața sau copilăria lui Fiodor Mihailovici.

Scrisul, prin urmare, în afara suferinței, este unul dintre exercițiile care l-au preocupat pe Dostoievski întreaga viață. Faptul că Vanea, protagonistul narator, un alter-ego evident al scriitorului, are aspirații și îndeletniciri literare nu trebuie să reprezinte un motiv de mirare și nici unul de gratuitate sau superficialitate în complexitatea psihologică a personajului. Prin intermediul său avem acces într-o lume în care scriitorul a trăit cu adevărat și despre care vorbește din cea mai directă experiență. De pildă, chiar în debutul romanului, Ivan Petrovici visează la o cameră mare în care să poată lucra pentru că „într-o încăpere prea strâmtă până și gândurile ți le simți înghesuite”⁶⁹⁶. Ca în dorința de a compensa lipsa spațiului propice creației, realitate atât de aspru resimțită de Dostoievski, pe toată perioada în care a stat închis sau la muncă silnică, se evocă și spiritul creator care este neobosit în lucru, chiar dacă trebuie să se adapteze. Vorbind despre scrierile lui, Vanea se identifică tot mai mult cu scriitorul, iar ceea ce este acoperit în misterul neînțelegerii găsește răspuns în suprapunerea biografiei peste acțiunea romanului: „...nu știu de ce, dar mi-a fost mult mai drag să le gândesc, închipuindu-mi cum le voi scrie, decât să le aștern pe hârtie; și nu din lene, vă asigur. Atunci de ce oare?”⁶⁹⁷.

În cel de-al doilea volum al *Dicționarului personajelor lui Dostoievski*, Valeriu Cristea analizează eroii romanelor mai puțin cunoscute și identifică în protagonistul narator Vanea un „personaj autobiografic”⁶⁹⁸, prin care experiența literară a

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, volumul 2, București, Editura Cartea Românească, 1995, p. 131.

scriitorului devine sursă directă pentru literatură, aproape în sens terapeutic, asemeni unei spovedanii. Cercetătorul observă că romanul cu care debutează Ivan Petrovici, în lumea ficțională a textului, seamănă izbitor cu un alt roman dostoevskian, *Oameni sărmani*, din debutul literar al scriitorului rus, iar succesul lui Vanea, urmat aproape imediat de un declin și de dispariția din cercurile literare, urmărește aceeași traiectorie a creatorului său.

Atitudinea deschisă și de martiriu, pe care scriitorul și-o asumă imediat după eliberare, luând asupra sa o seamă de credite pe care le avea fratele său, Mihail, motiv care atârână și mai mult într-o balanță și așa supusă unui echilibru emoțional fragil, este proiectată în comportamentul pe care noi l-am numit *yo-yo*, tip minge, unde Vanea este folosit de toți ceilalți în interese egoiste. „Deși toată lumea observă ce rău se simte și arată (și i-o spune în față), cu toții îl solicită până la epuizare «trag» de el în toate părțile fără milă”⁶⁹⁹, observă Valeriu Cristea, fără a lega totuși martiriul eroului de cel al omului proaspăt revenit între cei liberi, gata la cele mai mari sacrificii din dragoste pentru ceilalți. Vanea „are grijă de toți”⁷⁰⁰, mai puțin de el, ceea ce îl face pe cercetătorul român să observe în formă embrionară o trăsătură comună multora dintre personajele operelor scriitorului rus unde inima altruistă îndeamnă mereu la sacrificii în beneficiul celorlalți.

Profunzimea psihologiei „inimii de aur” este completată prin tragicul inutilității gestului. În cele din urmă, moartea rămâne indiferentă la binele și speranțele celorlalți, iar iubirea și instinctualitatea ei nu țin seama de nici o voce, nici de cea a rațiunii, nici de cea a celor care se sacrifică pentru ca ea să se poată consuma. Atins de o boală care devine cronică și pe care este nevoit să o poarte toată viața, în ciuda vârstei care sugerează tinerețe și vitalitate, Vanea face eforturi care se dovedesc în final inutile, în planul manifest al textului. Ceea ce înseamnă destul de puțin pentru economia literaturii dostoevskiene, centrată pe semnificații și pe o misiune de a construi tipologii umane care, prin puterea exemplului, să formuleze mesaje creștine, prin propovăduirea iubirii aproapelui și a sacrificiului de sine.

Alegem, așadar, să-l vedem pe scriitor în spatele fiecărui fragment, cum ar fi și cel în care Ivan Petrovici vorbește despre

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 133.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 134.

destinul său literar și despre metoda sa de lucru. Îndepărtat de ceea ce Dostoievski a simțit a fi menirea sa, scrisul, primul roman în care se aventurează după eliberare, respiră setea celui care nu și-a putut face auzită vocea în ciuda chemării resimțite: „...scrisul m-ar calma, mi-ar răcori capul înfierbântat, mi-ar trezi vechile deprinderi literare, mi-ar reînvia amintirile și bolnăvicioasele visări în întruchipare vie, într-o îndeletnicire plăsmuitoare...”⁷⁰¹. În sine o asemenea concepție privind procesul travaliului creator întărește ipoteza influenței pulsionii de moarte asupra creației lui Dostoievski pe care am formulat-o. Elementul cathartic din creație cere incursiunea artistului în toate zonele încărcate de morbiditate, astfel încât consumatorul să poată exersa, într-o siguranță parțială, întregul spectru de emoții facilitatoare identificării și purificării. Aici, în registrul simbolic, adresat inconștientului, literatura lui Dostoievski își arată nu numai puterea sa, ci și adevărata ei natură!

A intrat cumva în folclor, sau chiar în mitologia care a completat viața scriitorului, teama pe care ar fi avut-o tânărul Fiodor Mihailovici, copil fiind, înainte de a se culca, și frica de-o moarte subită. Lăsa bilete în care anunța că există posibilitatea ca el să fi căzut într-un somn atât de adânc, încât nu trebuie să-l îngroape mai devreme de trei zile. Deducem de aici, considerând și informația, vehiculată de unii dintre criticii menționați deja, în legătură cu adevărul biografiei scriitorului, și anume, că ar fi existat o formă de angoasă în fața apropierei nopții care, în operă, devine un motiv obsedant. Nu doar eroul-narator este sub influența întunericii care, pe măsură ce se apropie, proiectează cele mai sumbre umbre peste protagoniști. Întunericii nopții, în opera autorului rus, facilitează manifestarea tuturor impulsurilor care există într-o formă latentă pe durata zilei, suprimate de presiuni și de convenții sociale. Visul, la care literatura lui face adesea referire, utilizat și ca obiect de introspecție și analiză, reprezintă cea mai potrivită sugestie care arată supremația nopții în poetica scriiturii lui Dostoievski. După cum am arătat mai sus, Vanea, asistând la moartea bătrânului, are senzația că trăiește într-un vis, iar la final, Natașa, copleșită de răsturnări de evenimente mai degrabă senzaționale, se raportează la realitatea diurnă ca la una onirică: „ – Vanea, spuse ea, Vanea, spune-mi, n-a fost decât un vis, nu-i așa?”⁷⁰².

⁷⁰¹ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliți și obidiți*, p. 19.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 395.

Mai mult, să nu uităm că și Goliadkin intră în aceeași categorie, generoasă în opera lui Dostoievski, unde diferența dintre starea de veghe și cea onirică este separată de o peliculă cât se poate de transparentă, după cum o arată și deschiderea romanului *Dublul*: „nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă, dacă e înconjurat de o lume reală, sau rătăcește în sfera plăsmuirilor încâlcite ale unor vise”⁷⁰³. La fel, în *Eternul soț*, avem de-a face cu aceeași influență a imaginarului supus regimului nocturn în care angoasele și visele se întrepătrund într-o realitate care combină fantasticul cu realismul.

După cum am menționat, regimul nocturn încărcat de anxietate reprezintă nu doar o manifestare thanatică în care se ascund crizele pe care le-a suportat, încă de tânăr, scriitorul, ci și una care devine metaforă obsedantă și, pentru a rămâne fideli terminologiei lui Charles Mauron, marcă a întregii opere. Bătrânul Ihmenev din *Umiliți și obidiți*, tatăl care-și respinge fiica, pentru o relație sentimentală cu care nu poate fi de acord și care suferă în fiecare pagină a romanului pentru indiferența cu care este tratat, dovedește o sensibilitate specială mai cu seamă în apropierea nopții: „...stările acestea de îndoială și de reflecții sceptice îl cuprindeau de cele mai multe ori pe înserat [...]. Către seară bătrânul nostru devenea întotdeauna extrem de nervos, sensibil și neîncrezător”⁷⁰⁴.

O senzație similară încearcă și Ivan Petrovici, doar că anxietatea lui este generalizată și indiferentă la ciclurile zilnice ale timpului. „Paralelismul cu autorul”, afirmă Cristea „mai poate fi constatat citind fișa medicală a personajului”⁷⁰⁵ și asta pentru că suferințele fizice sau frământările psihice ale scriitorului se reflectă cu fidelitate în cele ale eroului-narator. Ivan Petrovici descrie o „teamă mistică”, imposibil de asociat unui context concret și, prin urmare, fără un obiect declanșator, ceea ce sugerează o suferință alimentată de inconștient și de un episod care a rămas în afara propriei sale înțelegeri. Spaimele trăite cu intensitate de copilul Fiodor Mihailovici pot fi plasate într-o relație directă cu cele descrise de Vanea, ele fiind resimțite de către personaj în *noapțile* de după momentul în care s-a îmbolnăvit: „era o senzație de teamă, cea mai cumplită și chinuitoare teamă de ceva ce n-aș putea să definesc, ceva de neînțeles și care nu

⁷⁰³ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, *Dublul*, p. 155.

⁷⁰⁴ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliți și obidiți*, p. 33.

⁷⁰⁵ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 133.

se află în rânduiala lucrurilor, dar care, negreșit, ar putea să se adeverească în orice clipă, devenind realitate...”⁷⁰⁶. Ca și cum naratorul recunoaște că există ceva în afara conștiinței sale, dar care îl privește în mod intim, chiar dacă nu îi este la îndemână.

Astfel, el numește starea de spaimă, care lasă rațiunea inutilă, „dedublare”⁷⁰⁷, iar singura ei trăsătură concretă este o așteptare plină de spaimă. Ivan Petrovici îi găsește totuși o analogie, dar în registrul altor sentimente umane, când afirmă că „e senzația pe care o încearcă cei ce se tem de morți”⁷⁰⁸, și stabilește, în acest mod, o direcție fertilă spre înțelegerea trăirii sale. Avem toate elementele specifice unui vis, de la noapte, la senzația de spaimă încercată adesea de toată lumea în vise față de un pericol imposibil de identificat. Inclusiv elementul liberei asociații a „visătorului” se încadrează perfect în descrierile teoretice ale psihanalizei, care au fost, evident, inexistente la vremea în care Dostoievski își scria opera.

Cea mai mare parte a interpretării visului și chiar sensul lui se află la visător, formulează mai târziu psihanaliza freudiană, iar asocierea liberă în căutarea sensurilor ascunse ale simbolurilor și viselor s-a dovedit deosebit de utilă în sondarea inconștientului. Nu trebuie să facem apel la psihanaliză pentru a suprapune episodul transportului prizonierilor, al înconștientării lângă eșafod, al condamnării la moarte și al așteptării execuției proprii peste așteptarea „în incertitudine și neputință de a sesiza natura primejdiei”⁷⁰⁹ în care se află. Să nu uităm un alt amănunt important al biografiei scriitorului rus, pus în valoare, la noi, cel mai bine de Tudor Vianu! Oricât de nedreaptă și monstruoasă a fost pedeapsa și batjocura torturii psihice, „Dostoievski nu se comportă niciodată ca un martir, primește pedeapsa ce i-a fost impusă și pare a recunoaște legitimitatea ei”⁷¹⁰. După cum am afirmat mai sus, dincolo de valoarea creștină a comportamentului de a-și asuma să poarte orice cruce în viață, există și o latură psihologică esențială, *culpabilitatea inconștientă*, în toate cazurile unde suferința este primită fără proteste. Iar asocierea cu frica de morți ne duce puțin mai aproape de natura relației care a existat între scriitor și tatăl său.

⁷⁰⁶ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliți și obidiți*, p. 62.

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

⁷¹⁰ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 17.

O altă metaforă, la care scriitura lui Dostoievski apelează adesea, este cea a *ușilor care provoacă o stare de blocaj*. În lipsa unor cuvinte mai bune considerăm că cel mai eficient este să descriem întocmai care este scopul ușilor în literatura lui Dostoievski. Astfel, așa cum arată *Enciclopedia* lui Evseev și o lungă reprezentare mitologică, ușa sau poarta apar ca simboluri în toate momentele cheie din viața omului și, în special, în cele de trecere⁷¹¹. Literatura de început a scriitorului rus se află sub evidenta influență a simbolului care, de cele mai multe ori, pune eroii în ipostaze dificile, de a alege sau de a renunța la deciziile aparent asumate. În acest sens, în *Eternul soț*, Velceaninov visează obsesiv o ușă prin care foarte mulți oameni se pregătesc să-l judece, Goliadkin, în *Dublul*, nu se poate hotărî dacă să sune la ușă, să se întoarcă sau să dea buzna pur și simplu, iar în *Umiliți și obidiți* simbolul ușii scoate la suprafață aceeași obsesivă nehotărâre pe care, se pare, trebuie să o arate acolo unde ea există: „...de zece ori încercasem să mă apropiu de ușa lor și tot de atâtea ori mă întorsesem înapoi, fără a mă hotărî să bat”⁷¹².

Așadar, vom observa că ușa declanșează la eroii lui Dostoievski, prin semnificațiile ei de trecere a mai mult decât a unui prag, o natură de care încă nu sunt conștienți sau o situație conflictuală insuficient asumată și încă nerezolvată. În orice caz, adevărul este cel care se manifestă chiar în momentul când protagoniștii se apropie de poarta care le-ar permite fie să intre fie, poate mai degrabă, să renunțe. Nehotărârea patologică a personajelor dostoievskiene este una care le solicită, fiind provocată de un zbucium permanent, după cum indivizii pendulează între două instincte fundamentale: să intre sau să rămână afară.

În această metaforă își găsește și Kafka sursa de inspirație pentru una dintre cele mai strălucite povestiri, sau, mai degrabă, pilde – *În fața legii*. Scriitorul de origine cehă, puternic influențat de literatura lui Dostoievski, vede în nehotărârea eroilor o cale sigură de a eșua, construindu-și propriul lor destin. Ajuns aproape de moarte, după cum arată povestirea, omul nu mai are puterea de a intra pe poarta în fața căreia a așteptat toată viața să fie invitat sau primit dincolo de ea. Prin urmare, păzitorul, care a asistat pasiv la zbuciumul și la incapacitatea de

⁷¹¹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 490.

⁷¹² F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliți și obidiți*, p. 40.

a se hotărî pentru intrare sau pentru întors din drum, îi adresează ultimele cuvinte: „«Pe aici nu putea obține să intre nimeni altul, întrucât intrarea asta ți-era hărăzită doar ție. Acum mă duc s-o închid».”⁷¹³

Ușa ca arhetip poate fi privită și ca singura cale de acces spre obiectul iubirii, la Dostoievski, sau, uneori, spre judecata față de care indivizii trebuie să se supună. Nehotărârea maschează o psihologie care, în ciuda dovezilor de frământare și de chin, urmărește în maniera cea mai egoistă, inconștientă, calea care poate aduce cele mai multe beneficii. Cu toții ezită, iar ezitarea în fața ușilor atât de importante, spune totul despre ei, chiar dacă totuși, în cele din urmă, se hotărăsc să intre. Dincolo de uși, în literatura lui Dostoievski, nu se află nici o salvare și nici un catharsis rezervat eroilor, ci alte chinuri morale și aceeași nehotărâre care cântărește încă decizia de a fi intrat. Putem vorbi despre existența unui plan care propune o sincronizare a personajelor cu universul și lumea celorlalți, printre care trebuie să trăiască, la fel cum, atunci când este necesar să intre, protagoniștii ezită și duc cu ei ezitarea pretutindeni, iar când ar fi mai bine pentru ei să rămână afară, se hazardează în eforturi uriașe de hotărâre și intră, doar pentru a deveni ținta tuturor celor din încăpere.

Imaginarul dostoevskian este aglomerat de simboluri care plătesc tribut lui Thanatos. Dar printre aceste simboluri, trebuie să amintim, există și unul care, prin natura lui atemporală, nesupusă regulilor sociale și indiferent față de alte doleanțe în afara celor personale, frapează de fiecare dată. Acest simbol este reprezentat de *imaginea bărbatului copil*.

Evident, latura erotică regeneratoare și specifică legendei lui Oedip face parte din structura psihologică a bărbatului infantil, dar în acest caz nu putem ignora filosofia care se ascunde în interiorul celui care își dorește, cu pasiunea unui copil, ceea ce vede sau crede că iubește, pe moment, cel mai mult. Bărbații lumii lui Dostoievski sunt animați de cea mai primară pulsione a vieții, un Eros care se ascunde de complicații și care-și dorește egoist, cu toate că doar arareori și obține, iubirea doar pentru el.

Astfel, în comparație cu maturitatea și martiriul iubirii feminine, se poate remarca și fragilitatea Erosului masculin în

⁷¹³ Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, În românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 126.

opera lui Dostoievski, iar scriitorul se folosește de figurile feminine, atât de puternice în toată literatura universală, pentru a face demonstrații de anatomie în privința felului în care iubesc cele două genuri. *Umiliți și obidiți* este un prim laborator în care se lucrează deschis, ca la început, uneori prea transparent și fără grijă față de sensurile latente, deseori ignorate. Cu toate că povestea de iubire neîmplinită dintre Vanea și Natașa, alături de care crește protagonistul-narator, poate fi interesantă, femeia, alegând pe un altul, fiul prințului Valkovski, Alioșa, oferă un teren cu mult mai fertil demersului literar propus de scriitor. Avem de-a face cu un personaj de care scriitorul se folosește aproape în scop didactic, ca de o curiozitate a naturii pe care o descrie în toată ciudățenia ei comportamentală. Dar, înainte să facem cunoștință, în mod direct, cu fiul prințului Valkovski, Alexei Petrovici, sau Alioșa, este descris de cea care îl iubește ca o martiră, cu conștiința că dragostea ei nu are un echivalent în cel pe care îl adoră. Totul la Alioșa este diferit, atât ca om la modul general, cât și ca tânăr bărbat. Natașa se asigură că aspectul este foarte clar când îi interzice lui Vanea să-l judece ca pe oricare altul: „Că doar el nu-i ca alții, ca mine, ori ca tine, de pildă. E încă un copil, a fost crescut altfel decât noi”⁷¹⁴. Și totuși nu educația este cea care îi oferă lui Alioșa statutul unic între ceilalți protagoniști, după cum am putea fi tentați să credem exclusiv în sensul manifest al cuvintelor Natașei. Fiind fiul lui Piotr Alexandrovici Valkovski, se cuvine să arătăm în ce fel unicitatea și candoarea lui Alioșa nu i se pot datora tatălui.

În acest sens, Valeriu Cristea a remarcat pe bună dreptate, în ghidul său caracteriologic pentru opera lui Dostoievski, că prințul Valkovski, tatăl, este un adevărat „tip” în literatura rusă, deschizând „seria demonilor”⁷¹⁵ umani. Nimic din bunătatea și deschiderea fiului nu poate avea rădăcina în ideologia unui tată care își părăsește soția pe patul de moarte (mama lui Alioșa), pentru a căuta o situație materială și socială mai bună în altă parte. Cu o istorie tenebroasă, prințul se împrietenește cu Ihmenev și îl face administratorul unei moșii impresionante, doar pentru a-l da în judecată și a-l ruina financiar și social pentru motive superficiale sau chiar false. Prototip al manipulatorului, Valkovski urmărește să-l despartă cu

⁷¹⁴ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliți și obidiți*, p. 49.

⁷¹⁵ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 394.

orice preț pe fiul său de Natașa pentru a-l orienta spre Katia, o fată cu o condiție materială mult mai bună. În foarte puține situații își arată adevărata natură, dar atunci când o face scriitorul are grijă ca simbolurile thanatice să însoțească libera exprimare a prințului atât de apreciat de înalta societate. Căutând drumul spre apartamentul Natașei, pe întuneric, Valkovski, urcând anevoios scările, este surprins înjurând birjărește și comportându-se ca orice alt individ din pătura de jos, muncitoare.

Ca urmare, afirmația că „a fost crescut altfel decât noi” nu se poate referi nici la faptul că Alioșa a fost, la un moment dat, în copilărie, pus în grija familiei Ihmenev, care a crescut-o pe Natașa, dar și pe Vanea, copil orfan. Bunătatea și căldura bătrânilor Ihmenevi este, fără îndoială, contagioasă, dar ceea ce îl face unic pe Alioșa lipsește cu desăvârșire la ceilalți doi adulți care au crescut în proximitatea acestei familii. Un tip instinctual prin desăvârșire, Alioșa, la cei douăzeci și doi de ani, se comportă ca un copil încă în toate situațiile sociale, inclusiv în cele romantice. Neatenția sau, mai degrabă, atenția asupra celui mai nou și mai ascuțit stimul, egoismul nevinovat și capacitatea de a greși, fără a fi însă și vinovat de ceva, reprezintă fără îndoială o serie de repere unice în literatura universală și pe care scriitorul le va relua în construcția lui Mișkin, din *Idiotul*. Fără să-și propună aceasta, după cum observa și Cristea în *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, tânărul încurcă planurile tuturor celor cu care interacționează⁷¹⁶. În primul rând, Natașa este cea care suferă cel mai mult, în urma unei inconstanțe a iubirii manifeste arătate de Alioșa, pentru ca, în final, să fie de-a dreptul părăsită pentru Katia. În al doilea rând, Vanea, îndrăgostit de Natașa, trebuie să suporte cu stoicism și, mai mult, să devină confidentul iubirii celor doi, iar prințul Valkovski, în cele din urmă, se vede forțat să apeleze la toate trucurile machiavelice posibile pentru a-și reorienta fiul spre o direcție sentimentală mai profitabilă. În acest cadru comportamental, vom observa că „principala trăsătură a personajului o constituie *sensibilitatea*, care-l face extrem de receptiv și îl expune celor mai variate influențe”⁷¹⁷, după cum scrie cercetătorul român și doar descrierea Natașei arată unicitatea tânărului bărbat: „Cea dintâi

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 392.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

impresie, cea dintâi înrăurire străină poate să-l facă să uite toate jurămintele făcute cu câteva clipe înainte și să-l îndepărteze de tot ce-i păruse neprețuit până atunci [...]. Acum se jură în fața ta, și în aceeași zi, cu tot atâta sinceritate, se dăruie altei inimi și altor pasiuni; ba chiar vine singur să ți-o spună [...]. *Așa mă va uita și pe mine, dacă nu voi căuta să fiu mereu lângă dânsul*⁷¹⁸.

Neajutorarea unui copil, care trebuie învățat și ghidat spre cele mai ziditoare experiențe pentru el, își găsește o manifestare metaforică în viața personajului Alioșa Valkovski. Iubirea celor doi, cu toate aspectele ei tinerești, nu ne este descrisă sub nici o formă trupească. Scriitorul arată aici o atenție deosebită, militând împotriva oricărei sugestii care ar trimite literatura sa în cea mai simplă formă de receptare, prin instinctualitatea erotică, dar și construind o relație care nu se aseamănă cu nimic din ce am putea întâlni în literatură. Există suferința, intensitatea așteptării, descărcarea epuizantă a reîntâlnirii, dar și sugestii oedipale care arată că între Natașa și Alioșa există o relație de iubire care împrumută, evident, din trăsăturile morale ale celor implicați în ea.

Mai mult, „Alioșa e *omul de sticlă* dostoevskian”⁷¹⁹, așa cum consideră Valeriu Cristea, tocmai pentru că este folosit de scriitor ca exemplu inedit, de pus într-o vitrină cu caractere umane speciale, incapabil să mintă și cu o structură sufletească largă în care nu există loc pentru altceva decât pentru sinceritate. Se confesează Natașei, lui Vanea, pe care îl stimează și îl iubește aproape ca pe un frate, dar caută și apropierea și dragostea părintelui său, prințul Valkovski, la a cărui manevre rămâne indiferent. Alioșa are ceva din figura mitică a unui *trickster*, și chiar dacă autorul *Dicționarului personajelor lui Dostoevski* nu menționează asta, o sugerează când afirmă că eroul este „naiv ca Mîșkin și tot ca el un «redus» (după cum îl consideră uneori lumea pe Alioșa, care, deși fără «prea multă minte», se dovedește câteodată de o surprinzătoare perspicacitate)...”⁷²⁰. Ciudățenia comportamentului tânărului bărbat își păstrează prospețimea atât în realitate, cât și în opera și în universul ficțional, unde simțim că avem de-a face cu umbra unui don Quijote, infantil și animat de cele mai sincere trăiri,

⁷¹⁸ F. M. Dostoevski, *op. cit.*, p. 49.

⁷¹⁹ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 393.

⁷²⁰ *Ibidem*.

înțelese doar de el, întotdeauna gata să încurce treburile unor călători care trăiesc într-o realitate diferită de a cavalerului doar prin faptul că un număr majoritar de oameni o împărtășesc. După cum cavalerul este considerat nebun de toți cei pe care îi întâlnește, Alioșa primește un tratament discriminator, similar, ceea ce duce textul în direcția didactică socială a temei *alterității*.

Am afirmat, până aici, că Erosul care leagă pe Natașa de Alioșa nu este inedit doar prin unicitatea psihologică a tânărului bărbat, ci și prin particularitățile iubirii pe care o poartă femeia. Vanea este mingea de care se folosesc toate personajele romanului pentru a-și face cunoscute gândurile, iar în acest caz nu se face excepție. Vanea nu înțelege ceea ce îi leagă pe cei doi îndrăgostiți, iar aceasta determină o serie de lămuriri importante din partea Natașei, care alcătuiesc o pagină de o profunzime psihologică rară. „Văd bine că mi-am pierdut mințile și că nu-l iubesc așa cum ar trebui să fie dragostea”, afirmă femeia, care se așteaptă ca răspuns al acestei iubiri altfel doar „la suferințe fără sfârșit”⁷²¹. Martiriul pe care femeia și-l asumă poartă cu sine, ca orice martiriu, o urmă de masochism prin care opera lui Dostoievski arată, pentru prima dată aici, o temă fundamentală a operei de viitor – suferința filtrează orice trăire, inclusiv felul în care fericirea este percepută: „ce-aș putea face când până și durerea pe care mi-o pricinuieste e o adevărată fericire pentru mine?”⁷²².

Fericită cu rolul de sclavă sau de roabă, Natașa este gata să accepte orice compromis și orice situație, oricât de umilitoare ar părea, „să mă cheme, să mă fluiere ca pe un cățeluș, m-aș învârteji să-l urmez...”⁷²³, ceea ce-l face pe Valeriu Cristea să observe evidenta suferință ostentativ asumată în numele unei iubiri neobișnuite. Nu suntem primii, din păcate, care să fi observat că între Natașa și Alioșa există o relație care ar caracteriza mai degrabă legătura mamei și a fiului. Iar, pe de altă parte, după cum susține și cercetătorul român, chiar textul oferă în mod gratuit, din nefericire, cheia în care trebuie percepută iubirea: „...am ajuns la concluzia că nu l-am iubit niciodată ca pe un egal, așa cum în mod obișnuit iubește femeia pe bărbat. Ci l-am iubit ca... aproape ca o mamă”⁷²⁴.

⁷²¹ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 51.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ *Ibidem*.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 338.

Astfel, vom sublinia și noi că „sentimentul matern”⁷²⁵ completează datele unei tipologii pe care scriitorul a cunoscut-o cel mai bine poate și de care s-a despărțit prematur, copil fiind. Doar iubirea maternă ar putea trece peste atâtea diferențe sau provocări care pot lesne poza în dovezi de trădare. Și doar în fața iubirii materne un bărbat ar recunoaște fără frica judecății sociale, atât de aspre, greșelile și propriile slăbiciuni. Ceea ce face iubirea Natașei bizară, devine natural atunci când spectrul matern se conturează în roman, sau, după cum observa și Valeriu Cristea, sacrificiile acceptării să locuiască într-un loc suspect, întunecos, lăsată singură cu zilele, așteptând, alcătuiesc mai mult imaginea mamei decât pe cea a iubitei. Până și despărțirea celor doi stă sub semnul grijii materne pe care o arată Natașa în fața bărbatului-copil: „ca acesta să nu sufere, ruptura este regizată ca o simplă despărțire temporară”⁷²⁶.

Ar fi o pistă falsă, inutilă, să urmărim mai mult natura relației dintre cei doi și, la fel, să demonstrăm că Alioșa a împărțit același registru al erosului cast. Miza cu adevărat dificilă stă în alegerea Natașei pentru un asemenea tip de iubire, pentru că vedem aici o alegere pe care nu ar fi făcut-o în alte circumstanțe. Cuvintele femeii demonstrează că scriitorul a înțeles, cu mult înaintea psihanalizei, că iubirea este determinată de o serie de șabloane mentale prin care indivizii, bărbați și femei, trec partenerii pentru a vedea în ce măsură se potrivesc proiecțiilor proprii. Iată câtă psihanaliză există în personajul feminin: „...mi se pare chiar că nu există pe lume o dragoste în care amândoi să se iubească de la egal la egal...”⁷²⁷! Dacă dragostea de la egal la egal este specifică celor două sexe, diferența de nivel sugerează că imaginile materne și paterne influențează în mod direct alegerea obiectului de investiție libidinală.

Ajungem, astfel, la o teză formulată, mai târziu, de către Freud, prin care susținea, oarecum mai simplu, că femeile și bărbații caută parteneri de viață care ascund trăsături cu ajutorul cărora își recunosc parțial părinții de sex opus. Imaginarul dostoevskian se vede captiv într-o metaforă care a stat prea mult timp în fază latentă, neexprimată în toți anii cât a rămas departe de scrisul constant. Arhetipul matern își face loc forțat în roman

⁷²⁵ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 129.

⁷²⁶ *Ibidem*.

⁷²⁷ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 338.

și el este cel care nu permite o interacțiune propriu-zisă între cei doi, după cum tot arhetipul matern se ascunde și în plăpânda Elena, sau Nelli, a cărui bunic moare la începutul romanului în compania lui Ivan Petrovici. În sine, faptul că Vanea alege să locuiască în apartamentul acestui bătrân, pe care l-a urmărit și care se stinge din viață, sugerează o substituie de roluri, astfel încât Nelli îl găsește pe el în locul bunicului care mai avea grijă de ea. În cele din urmă, și moartea fetei, a cărei complexitate psihologică o întrece pe cea a Natașei, face din copil un recipient pentru arhetipul matern la care scriitorul revine obsesiv.

O contribuție interesantă aduce aici, pe marginea temei copilăriei, tot Valeriu Cristea, în amplul eseu critic *Tânărul Dostoievski*, unde recunoaște același „interes pentru tema copilăriei și a copiilor, care străbate ca un fir roșu întreaga operă a scriitorului [și care] este strâns legat de caracterul întregii creații dostoevskiene, de mesajul ei. Suferințele copilului explică dedublarea omului matur. Precocitatea celui dintâi contribuie la dezvoltarea conștiinței de sine a celui alt”⁷²⁸. Am adăuga aici, pe lângă interesul pentru universul copilăriei și cel pentru suferința animalelor în care, scriitorul rus pare să exceleze prin câteva exemple de o brutalitate și de o cruzime gratuite, marcând, în acest mod, pentru totdeauna literatura universală.

Copilăria este pentru Dostoievski o aparență, un prilej ce permite manifestarea unor energii care sunt dedicate exclusiv vieții, unui Eros debordant, dar care, în mod tragic, sfârșesc de cele mai multe ori în moarte. Scopul cathartic al scriiturii este împlinit aici prin intermediul pulsionii de moarte, prin repetiția sub formă încifrată, metaforică, a experiențelor care l-au pus pe creator atât de aproape de suferință, sub toate formele ei.

Alioșa este cel mai bun exemplu care demonstrează că în spatele atitudinii sale puerile se ascunde, de fapt, o filosofie de viață care este judecată, ca și în cazul cavalerului lui Cervantes, mai ales prin necunoașterea ei. Lipsa unor competențe sau a unor însușiri necesare adulților pentru o integrare în grup nu îl face pe erou decât să fie și mai atractiv, pentru Natașa, dar și pentru ceilalți care se simt atrași de unicitatea caracterului său. Nu se pricepea să se descurce în viață și, după cum arată scriitorul, „cred că nici la patruzeci de ani n-ar fi ajuns să învețe

⁷²⁸ Valeriu Cristea, *Tânărul Dostoievski*, p. 58.

din viață ceva”⁷²⁹. Ceea ce reprezintă Alioșa și toate personajele cu trăsături infantile care locuiesc în pielea adulților din opera dostoievskiană, se arată ca blestem și binecuvântare în același timp, prin atracția resimțită de interlocutori față de firea deschisă a tânărului, dar și prin judecata lor aspră față de tot ce înseamnă alteritate. Astfel, naratorul valorizează negativ, cu subtilitate, tinerețea veșnică a eroului atunci când concluzionează că „oameni ca el sunt osândiți parcă să rămână de-a pururi niște nevârstnici”⁷³⁰, dar arată, în același timp, un magnetism atât de specific copiilor. Se întărește în text, la intervale diferite de timp, atitudinea maternă pe care Natașa o are față de cel care ar trebui să-i fie sau chiar este, dar într-un fel special, iubitul ei.

De pildă, în fața demonstrațiilor de dragoste ale lui Alioșa și asistând la discursul său care nu ascunde nimic în mod voluntar și nu urmărește alte scopuri decât de a transmite un mesaj, Natașa „îl asculta cu un zâmbet trist și în același timp părea să-l admire, așa cum admiră un copil drăgălaș și zburdalnic...”⁷³¹. Tânărul devine un arhetip al nevinovăției, similar unei figuri sfinte, indiferent de ceea ce se întâmplă sau de natura conflictelor în care este angrenat. După cum un copil nu poate fi tras la răspundere, Alioșa arată că în structura sa încă nu s-au cristalizat conceptele fundamentale, ziditoare și necesare ale personalității viitorului adult. Binele și răul nu doar că nu există, pentru personajul proiectat/ plăsmuit de scriitor! El trăiește într-o lume similară cu a lui don Quijote pentru că se orientează după o busolă pe care nu o mai are nimeni altcineva. Viața fiului lui Valkovski este dedicată unui Eros care îi permite orice manifestare, cu o libertate care este justificată și iertată de ceilalți apropiați, mai puțin de tatăl său, tocmai prin ea însăși și prin exemplul oferit. Naratorul înțelege că în rivalul său, cel pe care Natașa îl alege, nu există nici o vină deoarece el trăiește în afara posibilității de a păcătui sau greși față de cineva, după cum o și afirmă când spune că „Alioșa era cu totul nevinovat. De altfel, cum și când s-ar fi putut face vinovat acest *nevinovat*?”⁷³².

Prin urmare, Dostoievski face anatomia unui personaj deosebit, care îi marchează întreaga operă și, prin intermediul relației cu tatăl său, opusul sau anti-eroul. Tot ceea ce prințul

⁷²⁹ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 54.

⁷³⁰ *Ibidem*.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 56.

⁷³² *Ibidem*, p. 204.

Valkovski este pare să fi trecut pe lângă caracterul lui Alioșa, și invers. Acolo unde bărbatul-copil ar fi trebuit să găsească mai multă empatie și acceptare pentru ceea ce este, nu găsește decât dispreț și dezamăgire manifestată deschis și public. Un raport firesc dacă avem în vedere că tânărul reprezintă pulsionea vieții, un Eros în care totul este și îi este acceptat pentru că reprezintă un generator de viață, pe când prințul, manipulatorul intrigant, obsedat de statutul său social, devine o figură a lui Thanatos prin indiferența în fața femeilor pe care le abandonează în fața morții și a copiilor pe care, pur și simplu, îi tratează în aceeași manieră, abandonându-i. Imaginea sincerității fiului și a bunătății lui, filtrată și intermediată de tată, devine în ochii lumii, o imagine a naivității ridicole, după cum observă și personajul-narator, Vanea. Prințul îl privește pe Alioșa „cu un zâmbet ironic și triumfător, ca și cum ar fi fost bucuros că fiul său se manifestă cu atâta neseriozitate și e atât de ridicol”⁷³³. Paradoxul acestui tip de interacțiune în opera lui Dostoievski este că, de cele mai multe ori, din întâlnirea celor două pulsioni, bătălia finală este câștigată mereu și mereu de Thanatos. Și aceasta pentru că eroii purtători ai lui Thanatos, criminalii, manipulatorii, mincinoșii, egoiștii chiar și nehotărâții trăiesc într-o lume coordonată de legi favorabile întoarcerilor dramatice și acțiunilor ascunse. Copiii și femeile fac parte din categoria opusă, unde Erosul acționează cu supremație, neputând decât să asiste ca pasageri neimplicați în cursa în care cad de obicei.

Intuiția lui Alioșa, despre care vorbea Valeriu Cristea, se face nu o singură dată simțită, în dialog cu tatăl său, dar aceasta nu aduce cu sine și un deznodământ favorabil celor doi îndrăgostiți. Din contra, chiar! Prințul Valkovski obține câștig de cauză în cele din urmă, indiferent de cât de bine pare să îi cunoască Alioșa planurile. Zbuciumul bărbatului-copil este surprins într-un fragment generos unde îl provoacă, fără violență, pe tatăl său. Lamentațiile retorice ale fiului nu găsesc nici un ecou real la tată pentru că cei doi fac parte din lumi plătuite diferit. „De ce încă de mult mi se pare că tu mă privești cu dușmănie, că ai mereu față de mine o atitudine de un rece sarcasm [...]”? De ce insinuezi continuu și nu fără o anumită bucurie, că eu încă nu sunt decât un copil ridicol și necopt pentru căsătorie; ba mai mult, te porți ca și când ai dori să mă ridiculizezi...”⁷³⁴.

⁷³³ *Ibidem*, p. 207.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 212.

Prin urmare, ceea ce la Dostoievski are să devină temă literară fundamentală, conflictul fiului cu tatăl, se manifestă în *Umiliți și obidiți* sub formă simbolică, prin pasivitatea tânărului care ascunde doar psihologia unui copil. Alioșa vede felul în care propriul său tată îl valorizează negativ, dar este complet străin de ceea ce crede prințul despre el. Copilăria sa este vizibilă ca un stigmat pentru toți ceilalți, mai puțin pentru el, iar egoismul lipsit de răutate, specific infantil, îl face nevinovat ca tipologie umană.

Relația spre care prințul Valkovski încearcă să-l împingă, cu Katia, mai tânără și mult mai bine plasată social în comparație cu Natașa, se întărește cu fiecare întrevedere a lui Alioșa cu tânăra femeie. Accesul parțial în culisele emoționale ale legăturii dintre cei doi ne este asigurat prin intermediul lui Vanea, care vede dincolo de îndoială că bărbatul-copil o iubește pe Natașa, „poate chiar mai mult, mai chinuitor, cu remușcări și cu recunoștință”⁷³⁵, dar în același timp sentimentele pentru Katia se fac simțite din ce în ce mai mult. *Egoismul*, despre care am spus că este atât de întâlnit la copii, are un caracter instinctual și a fost analizat de majoritatea pedagogilor și a specialiștilor în dezvoltarea umană. Cât despre fiul prințului, el se manifestă sub dorința sinceră de a avea, după cum intuiește bine și Natașa, tot ceea ce-i atrage atenția. Gestul de a „întinde mâna” după orice îi atrage atenția sau îi trezește curiozitatea și dorința se manifestă într-o manieră aproape cinică la Alioșa care, în relațiile sale, tratează femeile ca pe bunuri față de care se atașează cu iubirea și dedicarea intensă a unui copil pentru jocul nou descoperit.

Astfel, așa cum un copil nu poate folosi rațiunea, pentru că ea încă se află în proces de cristalizare și de formare, și se conduce după principiul plăcerii și cel al afecțiunii, Alioșa, în ciuda unei inteligențe care îi permite să observe momentele în care devine ținta ironiilor, după cum am mai arătat, nu se poate despărți de latura afectivă prin care percepe și se raportează la lume. Este și motivul pentru care tatăl său, imagine dedicată morbidității umane și celor mai ieftine idealuri, are în cele din urmă câștig de cauză în toate uneltirile sale. „Mi-a vorbit azi cu atâta bunătate și prietenie, iar pe Natașa mereu o lăuda, încât am rămas chiar surprins: după ce ea l-a jignit atât de grav, el s-o laude!”⁷³⁶, susține tânărul în fața încercărilor celorlalți de a-i

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 238.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 264.

arăta adevărata natură a intențiilor tatălui. „Tata însă n-are să mă ducă de nas, oricât ar vrea el, că nu mă las eu așa cu una, cu două”⁷³⁷, mai susține acesta în mod admirabil și cu o hotărâre care proiectează mai mult ceea ce și-ar dori să fie, ca adult, decât ceea ce este în prezent. Alături de Nelli, nepoata bătrânului în a cărei casă se mută Vanea, Katia, tot o copilă, devine imaginea unei înțelepciuni care nu-și are locul în mod obișnuit în trupurile copiilor. Ca un manifest ideologic, dragostea, în romanul lui Dostoievski, îi face pe eroi să nu judece manipularea sau, în general, atitudinea mascat agresivă a celorlalți, așa cum ar trebui, ceea ce le-ar permite să se și protejeze împotriva ei. Întâlnirea dintre pulsionea vieții și cea a morții se face cu un Eros legat la ochi și indiferent la orice altceva care nu presupune manifestarea și capacitatea sa regenerativă.

Înțelepciunea bizară a copiilor, după cum am spus, cu prototipuri umane ca Nelli și Katia, se poate manifesta atâta timp cât spectrul iubirii nu planează asupra ei. De pildă, în fața discursului lui Alioșa, convins de dragostea părintească a tatălui, Katia, o „rivală” în cel mai sensibil și creștin sens al cuvântului, pentru Natașa, încearcă să-i arate bărbatului-copil adevărul: „Cu multă ardoare și subtilitate Katia îi demonstrează că Natașa îl iubește nemărginit...”⁷³⁸. Ca de obicei, interpretul și traducătorul care permite cititorilor accesul spre lumea semnificațiilor textului, Ivan Petrovici, sau Vanea, este cel care facilitează înțelegerea tipologiei umane propuse. Profunzimea psihologică, demonstrată de unii copii în opera scriitorului rus, stă ca o mărturie pentru faptul că ei reprezintă mai mult decât simple personaje care să completeze o scenă. În copiii lui Dostoievski se încifrează un univers de suferință care i-a educat în spiritul înțelepciunii și al capacității de a recunoaște binele și răul, chiar dacă nu pot și reacționa în fața lor, de fiecare dată, atunci când sunt implicați. Ca urmare, Vanea o vede pe Katia, ca pe un „copil *convins*, cu principii bine conturate”⁷³⁹, făcând parte, astfel, din categoria unor „copii *gânditori*”⁷⁴⁰.

Doar prin intermediul pulsionii vieții putem înțelege cu adevărat rolul pe care îl joacă de cele mai multe ori copiii în opera lui Dostoievski și, mai cu seamă, fetele. Katia și Nelli

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 264-265.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 265.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

reprezintă două dintre figurile feminine puerile, pentru care vârsta nu reprezintă un obstacol în calea sentimentelor sau a judecăților mature. „Copiii gânditori” care populează întreaga creație, încă din prima parte a activității literare, sunt adesea privați de copilărie în sensul convențional al perioadei care amintește de jocuri mai mult decât de suferințe și conflicte interioare.

Atât adulții sunt afectați de o scindare a eului care urmărește să rezolve frustrări și dorințe inconștiente, dar presante, cât și copiii, oglinzi ale lumii în care „personajele mari” trebuie să trăiască. Grație acestui proces de scindare interioară, copiii seamănă, uneori, mai mult cu oamenii mari, așa cum și Vanea observă rezultatele acestei dedublări: „naivă, copil și femeie rezonabilă...”⁷⁴¹.

Întreaga operă a scriitorului rus conține fragmente de o intuiție psihologică sau de procese interpersonale a căror profunzime a fost egalată doar prin cercetările psihanalizei. Cunosător avizat al literaturii universale și, în mod special, a celei dostoevskiene, Sigmund Freud a găsit, în literatură și în tipologiile sale, adevărate studii de caz din care și-a inspirat unele dintre cele mai importante teorii. Astfel, în «alegerea obiectului» în relațiile de dragoste, de pildă, amplu descrisă în cel de-al șaselea volum al *operelor complete*, în traducerea românească cu titlul, *Studii despre sexualitate*, se folosește de practica terapeutică pentru a identifica o serie de tipare conform cărora bărbații și femeile își aleg partenerii. Dependența sau vulnerabilitatea, dorința de a domina sau de a fi dominat/dominată reprezintă doar câteva dintre variațiile specifice indivizilor în alegerea partenerilor de viață. Dostoievski, după cum nu mai este necesară nici o demonstrație, a fost poate unul dintre cei mai importanți precursori ai psihanalizei, ca știință care sondează partea mai puțin vizibilă, necunoscută a psihicului uman, iar exercițiile sale sub forma incursiunilor în subteranele ființei nu fac decât să devină mai ascuțite pe măsură ce creația literară se îmbogățește cu încă o capodoperă. Prin urmare, nu credem că abilitatea de a privi acolo unde doar puțini alții, până la el, au reușit, este legată de exercițiul scriiturii și al metaforei, ci de o serie de evenimente care, suprapuse peste o structură cognitivă, dirijată spre observație și meditație, au orientat, încă

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 266.

din tinerețe, omul spre singura direcție importantă și relevantă pentru cunoașterea adevărului – spre sine.

Alioșa, dincolo de orice îndoială, se încadrează printre tipologiile propuse de psihanaliză în privința «alegerii obiectului» de investiție libidinală, după cum o arată textul: „În mod firesc, Alioșa nu putea să se atașeze decât de cineva care-l putea domina, ba-i putea chiar porunci”⁷⁴². Se explică foarte simplu și cu o ușurință de necontestat cum apare și se menține, chiar și pentru scurt timp, relația Natașei cu bărbatul-copil, pentru care femeia este, după cum am arătat, mai mult mamă decât iubită, iar bărbatul un copil sub influența nevoii de a descoperi și încerca toți stimulii în procesul său, fără finalizare, de evoluție, oprită însă în loc la același stadiu. Grijă maternă și acoperită de imaginea martiriului pe care îl face Natașa pentru interesele lui Alioșa, este dublată de cea a Katiei, indiferent de diferența mare de vârstă dintre cele două femei. Incapabil să aleagă între ele, ca între două jucării în egală măsură atrăgătoare, dar forțat de rolul său de adult să o facă, Alioșa este tratat ca un copil ale cărei alegeri sunt ghidate cu răbdare de jocuri sau de propuneri încărcate cu simțuri ludice. Bărbatul trebuie să plece câteva zile cu Katia, la Moscova, dar se vede tulburat chiar și la gândul de a o lăsa pe Natașa din nou singură, pentru o asemenea perioadă de timp. Conflictul cognitiv sincer și nedisimulat al bărbatului, prezentat în rânduri pline de dramatism, „am să mor fără tine...”⁷⁴³, este încheiat cu înțelepciune de cea mai matură dintre femei: „...măine tu le însoțești până la Moscova, pentru că nu-ți trebuie mai mult de o zi, și imediat te întorci aici”⁷⁴⁴. Scopul Natașei este de a încheia tulburarea lui Alioșa printr-o propunere care, după cum femeia o știe foarte bine, are să-i despartă definitiv. Rezultatul alegerii de a renunța, aparent doar pentru câteva zile, la prezența lui se vede imediat în atitudinea copilului ascuns într-un bărbat. La auzul proiectului, orice tulburare dispare, „...fața-i radia de bucurie; o îmbrățișa pe Natașa, săruta mâinile Katiei...”⁷⁴⁵.

Vanea este construit ca un dublu masculin al Natașei, motiv pentru care orice apropiere între cei doi stă sub semnul imposibilului sau al unei așteptări prelungite la nesfârșit.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 336.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 337.

Sentimentele materne ale femeii își găsesc un corespondent în cele trăite de Vanea în fața nepoatei bătrânului din debutul romanului. Nelli nu face decât să completeze tabloul dostoievskian al suferințelor, al celor care au fost «umiliți și obidiți», de ceilalți și, în definitiv, de tot ceea ce înseamnă viață. Dragostea de tip patern pe care i-o poartă Ivan Petrovici, ocrotitorul ei, surrogat de tată în locul prințului Valkovski, adevăratul tată al fetei, abandonată înainte de naștere, la fel ca și mama ei de odiosul personaj, nu întâlnește sentimente de copil, ci o iubire adolescentină în care Nelli se refugiază doar pentru a-și ascuți suferințele încercate cu încă una. După o viață de mizerie, într-o sărăcie care îi omoară mama și o aruncă în mâinile unei femei care o persecută și o folosește ca pe un obiect, abrutizată și sălbătică, privată de orice urmă de afecțiune, Nelli găsește scăparea și un mediu blând în noua casă a lui Ivan Petrovici. Aici însă, în momentul în care zidurile ridicate de chin și de durere încep să cadă, nu lasă loc decât altor suferințe pentru că Nelli își vede iubirea pentru salvator, scenariu atât de fidel propunerilor psihanalitice de mai târziu, imposibilă. Vanea o iubește, și el imposibil și steril la rândul-i, pe Natașa, „îndrăgostită”, mai mult matern, de un bărbat-copil care nu poate fi constant în nici un sentiment și care o părăsește pentru Katia. Și toate acestea se întâmplă ca și cum Dostoievski ar afirma că nu există și nu poate exista nici un fel de iubire în lumea operei sale, cu excepția celei materne sau paterne.

În sufletul Elenei, ca și în cel al Nelliei, fiica legitimă, dar nerecunoscută de prințul Valkovski, Eros și Thanatos, cele două pulsioni poartă o luptă din ce în ce mai zgomotoasă. Astfel, fetița de aproape treisprezece ani manifestă „sălbatic accese de furie”⁷⁴⁶, dar și „un imens rezervor de iubire, devotament și recunoștință”⁷⁴⁷, după cum apreciază și Valeriu Cristea, ca fiind principalele repere ale tipologiei personajului. Sălbăticia și închiderea în sine reprezintă pentru fetiță un răspuns de adaptare prin intermediul căreia supraviețuiește într-un mediu complet ostil vieții. Iubirea pentru salvatorul ei, Vanea, devine răspunsul, binecuvântarea terapeutică și, în același timp, blestemul care o consumă până la capătul puterilor.

Pulsionea vieții este în opera dostoievskiană de început sursa celor mai frumoase pagini din literatura scriitorului rus, dar

⁷⁴⁶ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, volumul 2, p. 237.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 238.

simbolic, devine generator al suferințelor care aduc în cele din urmă supremația lui Thanatos. Iubirea devine, în *Umiliți și obidiți* prilej de suferință, indiferent de cine o experimentează: copiii, tinerii, adulții sau bătrânii părinți. Iubirea o umanizează pe Nelli și îi redescoperă tandrețea și spiritul senin pentru ca, în final, gelozia să o ducă pe patul de moarte, unde se stinge împăcată cu gândul că are totuși un tată și că a fost pentru scurt timp iubită de oameni buni, Vanea, Natașa și bătrânii Ihmenevi, care au adoptat-o prea târziu.

Suferința, echivalentă iubirii, a personajului feminin, devine combustibil care asigură intensitatea trăirii sentimentului. Chiar dacă suferă de câte ori este lăsată singură și așteaptă întoarcerea lui Alioșa, Natașa alege să-l trimită chiar ea spre diferite petreceri dintr-o intuiție care îi șoptește că traiul împreună, constant, ar însemna un foc care consumă prea repede. Trăirea iubirii și îmbrățișarea necondiționată a nefericirii aduse reprezintă elemente de o profunzime literară care își păstrează până astăzi prospețimea: „îi era grozav de teamă ca nu cumva Alioșa să stea de acum încolo la dânsa *în silă*, zile întregi, plictisindu-se...”⁷⁴⁸.

În acest context, se cuvine să observăm că femeia, care iubește, deși este una bolnavă în literatura de început, ea este, în același timp, și pregătitoare a marilor romane dostoievskiene. Scriitorul insistă în folosirea unui acord încărcat de toate valențele durerii și în care Nelli moare, la final, iar Natașa se stinge într-o încăpere întunecoasă, așteptând, acoperită de „o paloare bolnăvicioasă”⁷⁴⁹. Erosul, ca pulsione a vieții și sentiment exprimat cel mai bine în iubire, nu se poate manifesta în lumea personajelor scriitorului rus decât la cea mai înaltă notă, unde monotonia înseamnă moarte. Natașa este marcată de posibilitatea ca trăirea să fie estompată din orice motiv și, în final, alegerea de a-l elibera pe Alioșa, o protejează de un chin încă și mai mare, de a trăi o dragoste atrofiată: „...dar mai mult mă îngrozește gândul că dacă rămâne, o să se plictisească de moarte...”⁷⁵⁰.

Am afirmat până aici că masochismul reprezintă o latură a suferinței pe care scriitorul rus o pune într-o relație directă cu unele personaje, în special, feminine. Așa cum masochistul își

⁷⁴⁸ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 227.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 235-236.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 236.

procură o formă de plăcere din durerea fizică sau cea morală, căutând într-o stare inconștientă provocarea situațiilor aducătoare de suferință, și personajele feminine centrale din *Umiliți și obidiți*, Natașa și Nelli, sunt centrate pe o adevărată cultură a autoprovocării durerii. *Dicționarul de psihologie* descrie afecțiunea în câteva exemple pline de semnificație pentru abordarea propusă aici și subliniază culpabilitatea, întotdeauna neconștientizată, a celui care își creează un context care îi provoacă o suferință. Ca urmare, și „angoasa legată de plăcerea sexuală interzisă”⁷⁵¹ este unul dintre factorii determinanți ai trăirii, ceea ce corespunde și psihologiei personajelor feminine din roman. În ciuda unei aparente normalități, nici una dintre protagoniste nu poate fi încadrată în vreun tipar comun. Iubirea lor este independentă de sexualitate cu toate că ea planează într-o proximitate unde poate fi intuită. Pe de altă parte, nu trebuie să excludem biografia scriitorului din construirea figurilor feminine. Astfel, Norbert Sillamy precizează, cu referire la afecțiunea psihică, și că „automutilarea, toxicomania, jocul la «ruleta rusească», incapacitatea de a da un sens satisfăcător vieții și conduitele de eșec...”⁷⁵², toate acestea reprezintă tot un comportament de tip masochist. Devine lesne de văzut în imaginile feminine ale lui Dostoievski doar o altă latură a personalității creatorului, și el dominat în mod clar, pentru o lungă perioadă, de o atracție vecină cu dependența, de jocurile de noroc. Textul este, fără îndoială, cea mai sinceră oglindă a trăirilor scriitorului și, în același timp, suportul fundamental în ipoteza particularității acestora; „...m-a durut grozav, dar în același timp parcă mi-a și plăcut...”⁷⁵³, afirmă Natașa când încearcă să-și exprime sentimentele legate de unele derapaje erotice ale lui Alioșa. Maternitatea încifrată personajului este responsabilă pentru trăirea Natașei, aflată într-o ipostază imposibilă și, în sine, provocatoare de conflict cognitiv.

Lupta pentru bărbatul-copil, dintre poziția maternă și cea erotică a iubitei, este imposibil de rezolvat în plan manifest și provoacă nu doar un conflict, ci și sentimente de culpabilitate în cele două laturi ale personalității scindate. Suferința plăcută, construită ca oximoron, satisface două lumi și conștiințe diferite,

⁷⁵¹ Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, p. 187.

⁷⁵² *Ibidem*.

⁷⁵³ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 339.

dar care trăiesc în același timp și, mai important, în același psihic. Personajul îndrăgostit și care își dorește reciprocitatea sentimentului, nu se poate despărți de sentimentele materne privind evoluția tânărului Alioșa, după cum o recunoaște și Natașa, când își împărtășește trăirile contradictorii: „...numai gândul că și el, ca un om *matur*, la fel ca și alți oameni *maturi* care se duc la femei frumoase, s-a dus la Minna!”⁷⁵⁴. Vanea este, ca peste tot în roman, personaj de sacrificiu pentru ceilalți, dar, într-un anume fel, și pentru creatorul care-l pune în postura unei oglinzi a cărei menire este de a reflecta mai clar decât imaginea reală. Eroul-narator întărește tipologia psihologică în care se încadrează Natașa când afirmă meditativ că „...ea caută înadins să-și zgândăre rana, simțind parcă nevoia de-a face asta, nevoia de a fi disperată, chinuită... Acest lucru se întâmplă deseori inimilor care au suferit o pierdere dureroasă!”⁷⁵⁵.

Prin urmare, vom observa că Dostoievski își arată, încă o dată, capacitatea de a descoperi trăiri care au devenit mai târziu, grație psihanalizei, tipuri psihologice. Mai mult, aici vedem și o definiție fidelă oferită principiului repetiției, atât de specific pulsionii de moarte, sugerând o pierdere inițială, sub forma unei traume, care a declanșat complexul comportamental al Natașei, identificat în relația cu un bărbat-copil, în care femeia investește sentimente de tip matern. Nu ne vom hazarda în speculații pentru care psihanaliza a și fost aspru criticată și, în general, respinsă, mai ales în România, considerând că plasarea femeii în apropierea imaginii copilăriei sugerează în mod suficient o traumă suferită fie din postura de copil, fie din cea incipient maternă.

În dragostea lor pentru bărbății care nu reușesc să le iubească cu aceeași intensitate, Natașa și Nelli sunt blocate într-o așteptare identică. Animată de o iubire adolescentină, Nelli trebuie să suporte confidențele lui Vanea și plecările dese pentru comisioane cu obiect sentimental. Naratorul rezolvă și susține bătrânii în dorul lor după Natașa, o consolează pe femeia redusă la postura celei care doar așteaptă și încearcă să-i ofere o viață mai bună nepoatei bătrânului care, inevitabil, se îndrăgostește de el: „Se bucura mult când mă întorceam acasă”, observă eroul-narator la Nelli, „când însă îmi luam pălăria pregătindu-mă să

⁷⁵⁴ *Ibidem.*

⁷⁵⁵ *Ibidem.*

plec, privirea ei redevenea tristă și oarecum stranie...⁷⁵⁶. Cele două femei, care spre final devin simbolic surori, prin mutarea celei mai tinere în casa și sub îngrijirea familiei Ihmenev, au, așadar, un destin identic în relațiile lor de dragoste.

Femeile sunt identice nu doar în suferința resimțită din iubire, ci și în privința unui destin similar, care o pune pe Natașa, din nou, în ipostaza unei mame. Cele două povești de viață au aceleași coordonate, pentru că povestea tinerei Nelli anunță posibilul final al Natașei. Astfel, bătrânii Ihmenevi o resping violent pe Natașa, aproape sub forma unui blestem pentru alegerea ei în dragoste, atitudine care rănește, în egală măsură, ambele părți. Bătrânul Smith, prezent de la începutul romanului, bunicul tinerei femei care se îndrăgostește de Vanea, o respinge pe fiica sa și devine indiferent la suferințele celor două până aproape de moartea mamei Elenei (Nelli): „...roagă-l să vie la mine și să mă ierte”⁷⁵⁷, îi spune mama fiicei, dar la prima chemare, bătrânul Smith rămâne îndârjit într-un orgoliu identic cu cel pe care-l încearcă tatăl Natașei.

În opera lui Dostoievski orgoliul muncește până la moarte și dezumanizează indivizii, îi alienează față de ceilalți și chiar față de ei înșiși. Aici, observăm și cum ceva din biografia scriitorului își face subtil loc în relațiile pe care copiii le au cu părinții lor și în consecințele unor alegeri neacceptate de autoritatea paternă. Smith și Ihmenev devin figuri similare prințului Valkovski, nu în privința manipulării, ci mai degrabă în cea a atitudinii rigide într-o hotărâre de neînduplecat, mândri și indiferenți la relațiile de sânge. Îl auzim pe tatăl micului Fiodor Mihailovici Dostoievski, repetându-le copiilor că îi așteaptă o viață de sărăcie și de lipsuri, când citim cuvintele mamei Elenei: „«Nelli, să rămâi săracă toată viața, să rămâi săracă, dar să nu te duci la ei, oricine te-ar chema, oricine ar veni...»”⁷⁵⁸.

Prăpastia dintre părinți și copii, provocată de orgoliul rănit de o alegere nepotrivită, atât la Ihmenev, cât și la Smith, își are totuși soluția în dragoste. Aliașă, în naivitatea sa copilărească, ascunde metafore hristice când acceptă blestemul părinților și alege să-i răspundă altfel: „Lasă-i să ne blesteme, noi totuși o să-i iubim, și atunci nici ei n-au să poată rezista și au să

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 303.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 363.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 362.

cedeze”⁷⁵⁹. Ceea ce se și întâmplă, cu toate că mama Elenei, pe patul de moarte, nu mai apucă să facă pace cu bătrânul Smith în ciuda eforturilor Elenei și ale bătrânului, frământat în cele din urmă de posibilitatea morții neîmpăcate a fiicei lui. Aproape didactic, scriitorul rus sugerează că dragostea părinților trebuie să rămână suverană, capabilă să uite și să acopere orice derapaj din partea unor oameni a căror viață are un fundament instinctual, de neîmblânzit.

Nici un tip de relație nu scapă influenței exercitate de Thanatos, în romanul lui Dostoievski, iar personajele alcătuiesc o familie unită de coordonata suferinței și a neputinței de a împlini așteptările celorlalți. Nepriceperea sau neputința structurală a lui Alioșa de a înțelege iubirea complexă și matură a Natașei își găsește un corespondent în nepriceperea lui Vanea de a empatiza și de a accepta iubirea Elenei. Nu doar personajul feminin din *Umiliți și obidiți* seamănă în psihologia cu care suferă, ci și cel masculin, ceea ce face ca romanul să propună, în plan latent, o lume în care semințele nu pot, decât cu mari dificultăți, să prindă rădăcini și să se dezvolte natural. În lumea construită de scriitorul rus iubirea nu se poate consuma și nu găsește teren fertil nicăieri, în orice caz, nu fără să plătească mai întâi un tribut important în durere.

Obidiții lui Dostoievski nu se bucură de siguranța titlurilor sau a statutului lor social. Indiferent de categoria socială din care fac parte, oamenii nu-și găsesc loc și suferă din pricina celorlalți care, într-un fel sau altul, îi umilesc. Suferința, împreună cu umilința, devin în economia simbolurilor dostoievskiene, elemente de primă importanță, generatoarele tuturor destinelor stigmatizate. Ca urmare, „...numai de-atâta umilință și obidă își face el gânduri negre...”⁷⁶⁰ și devine pentru tot spectrul uman singura cale de a exista în roman.

Biografia scriitorului arată, prin condamnarea politică și falsa execuție, chiar dacă asumate și justificate de un inconștient puternic culpabilizat, o experiență directă cu ceea ce înseamnă umilirea naturii umane. Acțiunea umilinței asupra indivizilor este descrisă ca într-un exercițiu anatomic de scriitor și atunci când naratorul recunoaște că ea are puterea de a schimba structural

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 150.

oamenii. Nelli este cea prin care se arată adevărata putere de metamorfoză a umilinței: „poate că a fost grozav de obidită și speriată până acum. Las-o deocamdată să-și revină...”⁷⁶¹.

Romanul devine o galerie sinistră în care oamenii, marcați de suferințe, sunt puși de către scriitor în postura unor expodate atinse de semnul lui Thanatos. Boala, sub toate formele ei, îi atinge pe toți, iar textul lui Dostoievski are pusee în care imaginile bolii devin din ce în ce mai insistente, într-un spațiu gata de implozie. „Dumnezeule, da ce palid ești! Tu ești bolnav, măi băiete...”⁷⁶², îi spune bătrânul Ihmenev lui Vanea, doar pentru a recunoaște în cel mai scurt timp că slăbiciunea unei boli necunoscute îl macină și pe el: „...dacă oi mai fi în stare să-mi târâi picioarele”⁷⁶³. Boala, ca manifestare a suferinței, are un scop latent în toată opera lui Dostoievski, deci și un sens care trebuie găsit. Parcă transmisă prin contagiune, boala, care îl face pe Vanea să se prăbușească în mijlocul încăperii de cum intră în casă, o atinge imediat și pe Nelli. „Avea o frumusețe stranie, bolnăvicioasă”⁷⁶⁴, va remarca imediat ce-și vine în fire, Vanea, după cum sentimentele sale paterne pentru tânăra femeie îl influențează și în percepția ei când pune sensibilitatea pe același nivel cu boala: „Ești prea sensibilă, draga mea Lenocika, fetița mea bolnavă”⁷⁶⁵. Umbra lui Thanatos, boala, o atinge, după cum am arătat deja, și pe Natașa, izolată într-un apartament întunecos în care își pierde vitalitatea, după cum observă același Ivan Petrovici: „am fost uimit, văzând-o cât de slăbită pare și ce culoare bolnăvicioasă, de o extraordinară paloare a luat chipul ei...”⁷⁶⁶.

Observatorul și topograful durerilor pe care le resimt sub diferite forme eroii romanului, Ivan Petrovici, se află în contact direct cu toate manifestările bolnăvicioase și devine, în final, victima tuturor acestor manifestări. Oriunde pare să meargă, la oricine ajunge, Vanea întâlnește manifestarea bolii. În altă ocazie, ajuns la bătrânii Ihmenev îi găsește pe ambii bolnavi, consumați de o boală la fel de misterioasă, asemănătoare celei

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 176.

⁷⁶² *Ibidem*, p. 185.

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 187.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 191.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 198.

care îl ține la pat pe don Quijote, ori de câte ori este forțat să revină acasă. Scriitorul nu precizează decât arareori sursa sau natura afecțiunii celor care suferă, după cum, în privința celor doi părinți abandonați de Natașa pentru iubirea unui băiat care i-a ofensat și umilit indirect, spune doar că „i-am găsit pe amândoi bolnavi. Anna Andreevna era cu totul sfârșită”⁷⁶⁷.

Dar, în toată literatura dostoevskiană, și orașul devine personaj, iar ceea ce afectează universul uman, devine factor de influență și pentru structura care adăpostește oamenii ca un uter rece și neprimitor. Întunecimea permanentă, umezeala sau răceala care învăluie neconținut orașul, ca într-o criptă, pătrunde în toate casele și contribuie la atmosfera maladivă a romanului în care singurul element dinamic este Vanea, neobosit în drumurile sale spre bătrâni, Natașa, Nelli, contesă sau prinț. Transformat și folosit pe post de curier de toți ceilalți, tânărul scriitor se ocupă prea puțin cu activitatea literară, pe care o reia doar spre final, când este anunțat de boala care-l stăpânește și cu care va trebui să învețe să trăiască.

Ion Mânzat a considerat oximoronul suferinței la Dostoievski ca pe o necesitate pe care scriitorul o impune personajelor sale în calea devenirii lor spirituale. „Trebuie să fim atinși, dar nu consumați de suferință”⁷⁶⁸, susține universitarul și cercetătorul Ion Mânzat, pentru că „transformând suferința, creăm viață”⁷⁶⁹. În universul și imaginarul creștin al scriitorului rus „suferința ne ferește de mediocritate, ne sporește demnitatea”⁷⁷⁰ sau, mai mult, am aprecia noi, pur și simplu, întărește natura umană, orientând-o spre cele mai importante repere ale vieții spirituale.

În ciuda suferințelor de tip psihologic sau moral, de afect sau de iubire trădată, de natură maternă sau erotică, Nelli cu boala ei, descrisă ca o prezență din ce în ce mai intensă, reprezintă figura cea mai complexă a romanului, dedicată încă din naștere unei vieți coordonate de mizeria neajunsurilor și a abuzurilor. Crescută fără tată, orfană de mamă și, în scurt timp, rămasă și fără bunic, Nelli se abrutizează până când îl întâlnește pe Vanea, care contribuie, fără să vrea, și el, la nefericirea și

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 232-233.

⁷⁶⁸ Ion Mânzat, *Psihologia creștină a adâncurilor (F. M. Dostoievski contra S. Freud)*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 405.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

suferința tinerei fete. Ultima parte a romanului, care pregătește aproape cathartic eliberarea de sub jugul umilințelor și al durerilor suportate, îi este dedicat Elenei aproape în totalitate, cu atât mai mult cu cât, de această dată, moartea rămâne singura soluție pentru purificarea spirituală a celei care a suferit prea mult. Sănătatea i se degradează vizibil, iar rolul simbolic al lui Charon este preluat de Vanea care trebuie să înregistreze fiecare etapă din marea trecere a adolescenței. Acolo unde întâlnea îndârjire și sălbăticie, în ochii ei, Vanea descoperă „văpăi bolnăvicioase”⁷⁷¹ și priviri absente, copleșite de febră și de halucinații. Relația de tip matern dintre Natașa și Alioșa își găsește doar parțial un corespondent în cea stabilă între Vanea și Nelli și asta pentru că scriitorul are sentimente paterne pentru ea, dar în același timp ceva misterios planează deasupra fetei, după cum singur o recunoaște naratorul când afirmă că „...nici până astăzi n-aș putea spune că am dezlegat întreaga taină a acelei micuțe inimi bolnave, chinuite și istovite de umilințe”⁷⁷².

După frecvența cu care tinerele fete își pierd viața în literatura de început a lui Dostoievski, am fi tentați să vedem în personajele scrierilor sale manifestarea inconștientă a pierderii premature a mamei, eveniment traumatizant pentru tânărul care va deveni unul dintre cei mai influenți scriitori ai lumii. Arhetipul matern se manifestă în literatura sa în forme diferite, nu întotdeauna surprinzătoare totuși, ca și în acest caz. Liza, din *Eternul soț*, ca și Nelli, este pasată de bărbați, care ar vrea să aibă grijă de ea mai mult pentru a salva o serie de aparențe sau pentru a experimenta trăirile specifice paternității. Atât Liza, cât și Nelli, își găsesc moartea într-un final, iar incidența metaforei pe care scriitorul o folosește ne sugerează tocmai instinctul de repetiție, specific pulsionii de moarte, în care un eveniment nefericit este reluat, mereu și mereu, sub formă simbolică, de cel care îl trăiește. În psihologia personajului feminin, scriitorul excelează prin intuiție și mai ales, după cum am arătat deja, prin analiza unui masochism sau a unei dorințe inconștiente de moarte. Un *act ratat* care poate face oricând parte dintr-un tratat de psihanaliză îi este atribuit Elenei, aflată sub atenta supraveghere a unui doctor care vrea să-i dea un medicament: „...pasămite printr-o mișcare aparent cu totul involuntară a

⁷⁷¹ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 296.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 298.

mâinii, atinse lingura și doctoria se vărsă iar pe dușumea. Eram însă convins că o făcuse dinadins⁷⁷³. Exprimarea necenzurată, accidentală a opiniei în legătură cu ceva care are sursa într-un conflict inconștient poate fi cea mai simplă și mai la îndemână definiție a actului ratat, pe care scriitorul îl intuiește ca purtător de semnificații ascunse sau de care actantul nu este pe deplin conștient. Suferința pe care Natașa și-o provoacă, îmbrățișând-o în același timp cu deschiderea pentru bărbatul-copil, este dusă spre cea mai înaltă treaptă a asumării ei de Nelli, care nu doar că nu se teme de moarte, dar o și caută ca pe o mântuire. Nu există în personajul său nici o urmă de conservare a sinelui sau de protecție împotriva unor suferințe care, în cele din urmă, au devenit o constantă a vieții ei tragice, destinată singurei scăpări, prin moarte.

Ca urmare, vom reaminti că nu doar o singură dată scriitorul rus se folosește de simbolurile creștine pentru a sugera intensitatea trăirii protagoniștilor și, mai ales, semnificația suferinței care nu este niciodată gratuită. Ziua în care Nelli schimbă apartamentul lui Vanea cu cel al familiei Ihmenev este una cu o puternică încărcătură emoțională pentru toți cei implicați, pentru că „întorcându-se acasă, Nikolai Sergheici căzu bolnav la pat”, în timp ce „toate acestea se petreceau în Vinerea Patimilor”⁷⁷⁴.

Tot în preajma marii sărbători are loc și o întâlnire între cele două femei care doresc dragostea bărbatului-copil, Alioșa. Primul contact dintre Natașa și Katia poartă semnul lui Eros în cel mai simbolic mod cu putință, pentru că scena propune o metaforă care se repetă în toată opera dostoevskiană: „...Katia merse repede la dânsa, îi cuprinse mâinile și-o sărută pe buze”⁷⁷⁵. În *Eternul soț*, apărut în anul 1870, cei doi bărbați „adversari”, opuși dar completându-se unul pe celălalt, sunt puși în aceeași ipostază: „ – Sărutați-mă, Alexei Ivanovici! îi propuse brusc oaspetele. [...] Da, sunt beat, totuși sărutați-mă. [...] Zău, sărutați-mă. [...] Alexei Ivanovici tăcu câteva clipe; parcă l-ar fi lovit cineva cu măciuca în cap. Apoi se aplecă spre Pavel Pavlovici care-i ajungea abia până la umăr și-l sărută pe buze...”⁷⁷⁶. Mai târziu, în capodopera literară *Frații Karamazov*,

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 300-301.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 333.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 334.

⁷⁷⁶ *Idem, Opere, Volumul 4*, p. 474.

Întâlnirea dintre Marele Inchizitor și Iisus se termină în același fel: „...se apropie de el și sărută blând buzele ofilite ale bătrânului...”⁷⁷⁷. Având în vedere momentul ritualic invocat de scriitor în romanul *Umiliți și obidiți*, trebuie să ne gândim la sărutul prin care Iuda îl trădează pe Mântuitor, după cum putem vedea protagoniștii scriitorului în postura personajelor dedublate, întotdeauna opuse și, totuși, condiționate de prezența dublului care le și justifică existența și faptele.

După cum am mai spus, pentru eroii lui Dostoievski nu mai poate exista nici un final fericit care să poată șterge o viață întreagă consumată în proximitatea durerii fizice și psihice. La fel cum boala acoperă întregul oraș și pe toți cei surprinși în el, bucuria nu există decât dacă este stigmatizată de semnul suferinței. Întoarcerea Natașei acasă, în familia Ihmenev, produce o bucurie care seamănă mai mult cu durerea, decât cu fericirea. Bătrânul a îndurat atât de mult timp umiliința socială și respingerea, încât toate trăirile lui au marca unei dureri care a devenit parte a sistemului său de raportare la lume, descris ca „sugrumat de durere, de acea durere a bucuriei care îți răscolește sufletul”⁷⁷⁸.

Pe de altă parte, suferința este singura cale de a exista pentru că prin ea protagoniștii trăiesc cu adevărat, sunt împinși spre limita naturii lor umane, aproape de o existență sublimă, dedicată vieții conștiente și infernale în același timp. Coșmarul dostoievskian este unul al lucidității din care nu există scăpare, după cum recunoaște cel mai «obidit» dintre eroii romanului, bătrânul Ihmenev, gata să-și asume viața ca un lung șir de experiențe thanatice. Moartea, sub toate formele ei simbolice, este principalul motor generator de viață în universul scriitorului rus, unde Erosul se manifestă cu o subtilitate desăvârșită: „O, las-să fim umiliți, las-să fim obidiți, dar acum suntem iarăși împreună, și las-să se bucure acum acești oameni haini și trufași care ne-au umilit și obidit! Să dea ei cu piatra-n noi! Să nu-ți fie teamă...”⁷⁷⁹. În același context, Vanea devine și el martor pentru viața trăită doar printr-o suferință care ține conștiința într-o stare de alertă neobosită. Scriitorul, Vanea, prin exemplul său, arată că trăiește într-o lume în care nu poate exista acalmia relaxării mentale: „...în momentele acestea de muncă în tensiune, nervii

⁷⁷⁷ *Idem, Frații Karamazov*, p. 447.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 366.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 367.

îmi sunt întotdeauna încordați la maximum; judec mai limpede, simt mai intens și mai adânc...”⁷⁸⁰.

Există o *a cincea dimensiune* în universul dostoievskian, nu în amintire, ci în posibilitatea tuturor alegerilor alternative, la îndemână, dar mereu neasumate de către eroi. Visul și realitatea lui înconștientă susține existența celei de-a cincea dimensiuni a spațiului creat de Dostoievski, întotdeauna paralel cu existența tragică a prezentului. „Vanea, spune-mi, n-a fost decât un vis, nu-i așa?”⁷⁸¹, îl întreabă Natașa pe Vanea, după înmormântarea Nelliei și afirmă, în același timp, că realitatea asumată, manifestă, cu toate formele ei supuse pulsiei de viață sau de moarte, ar fi fost alta: „... am citit în ochii ei: «Ce fericiti puteam fi împreună, toată viața!»”⁷⁸².

6.2. Amintiri din casa morților⁷⁸³

Început în anul 1860, romanul *Amintiri din casa morților*, a cărui publicare, în foileton, se încheie după aproape doi ani este, în general, considerat de critică ca fiind „prima mare carte a scriitorului”⁷⁸⁴. Cert este că, prezența biografiei în text este mai acută ca în orice altă operă a lui Dostoievski, experiența sa din ocnă, devenind, în roman, o sursă de inspirație fundamentală. După episodul falsei execuții, puse în scenă pentru a pedepsi în cea mai brutală manieră, psihică, pe cei din posibila opoziție ideologică a Rusiei, scriitorul are de ispășit ani grei de muncă silnică, nemaierperimentată până atunci. Majoritatea biografilor au identificat în mărturisirile din scrisori sau din notele de jurnal zbuciumul resimțit de bărbatul scăpat de la moarte, căutând să se integreze într-un mediu cu care, la modul general, nu are nimic în comun, alături de cei mai periculoși criminali și infractori. Prin urmare, Dostoievski este forțat să-și asume o viață alături de oamenii din popor, obișnuiți cu munca grea sub toate formele ei, și, după cum o spune, la noi, și Tudor Vianu, este animat de năzuința statornică de a se integra în rândurile celorlalți deținuți.

Interdicția de a scrie, relaxată pe ultima parte a pedepsei, a provocat fără îndoială, în sufletul scriitorului

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 372.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 395.

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 397-720.

⁷⁸⁴ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 16.

conștient de menirea sa, o frustrare care nu putea fi depășită decât prin transformarea timpului pierdut într-un proces fertil de cercetare pentru viitoarea creație literară. În ocnă își are originea și Raskolnikov și toți ceilalți criminali dostoevskieni, a căror procese cognitive complexe îi recomandă ca mai mult decât simple ființe supuse instinctelor primare, agresive. Grossman chiar propune concret o ipoteză conform căreia scriitorul a început, cât era încă parte a sistemului de pedeapsă, „să aștearnă pe hârtie, [...], unele expresii, cuvintele, discuții, versurile și cântecele ocnei...”⁷⁸⁵. Nu există în perioada încarcerării, a ocnei sau a serviciului militar impus nici o clipă în care scriitorul să-și fi abandonat menirea de scriitor, ci din contra! Nevoia oprimată de a se exprima a fermentat până într-un punct care depășește tensiunea unei eliberări explozive, necontrolate, în primele creații în care Dostoevski își arată natura literaturii sale, schimbată ca însăși natura sa umană. Mutația profund creștină pe care o suferă scriitorul în urma experienței închisorii se resimte în creația sa literară așa cum nici „*Casa morților* nu s-a vrut o carte iremediabil deznădăjduită”⁷⁸⁶. Ion Ianoși arată că principala trăsătură a condamnaților descriși de scriitor, în acest roman, nu are nimic de a face cu disperarea sau deznădejdea celor care au de petrecut aproape întreaga viață sau cei mai buni ani ai ei în temniță și la muncă silnică.

Romanul se deghează într-o scriitură care anunță manifestarea variată a pulsionii de moarte, când, de fapt, miza sa din plan latent stă tocmai în capacitatea de regenerare atât de specifică Erosului, deci a pulsionii vieții. Ca și în *Umiliți și obidiți*, scriitorul deturnează scopul lui Thanatos spre unul creator de viață pentru că, și în «*casa morților*», moartea, cu toate variabilele ei, devine principalul generator al comportamentelor care susțin valorile esențiale ale vieții.

Imediat după publicarea acestui nou roman, Dostoevski călătorește în străinătate unde se abandonează pariurilor, sau, după cum spune Vianu, „în Germania, la Baden-Baden, uită de sine la masa de joc”⁷⁸⁷. Dependența sa pentru ruletă nu se cristalizează spontan, ci dintr-o iluzie pe care și-o întreține înconștient încă din perioada publicării *Amintirilor*... Nu putem rămâne indiferenți în fața detaliului neobișnuit, nu în mod

⁷⁸⁵ Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁸⁶ Ion Ianoși, *Dostoevski, tragedia subteranei*, p. 23.

⁷⁸⁷ Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 19.

esențial legat de funcția cathartică a scrisului. Eliberat dintr-un mediu în care a fost privat de majoritatea facilităților comune civilizației, fără posibilitatea de a scrie, un mediu complet nou și cu o companie de oameni în care scriitorul se simte ca o minoritate, se aventurează aproape imediat în punerea pe hârtie a experiențelor prin care a trecut. Prezența personajului-narator este încă și mai evidentă aici, pentru că debutul romanului povestește foarte clar despre perioada pe care un bărbat trebuie să o petreacă în pușcărie după ce și-a omorât soția. Detaliu la care nu se revine și despre care nu aflăm amănunte de nici un fel, ceea ce ne face să vedem în el doar un pretext pentru demersul purificator al împărtășirii proprii prin scris. Totuși, compulsia la repetiție nu trebuie privită independent de noua pasiune a scriitorului, pentru jocurile de noroc care, după cum am arătat, preț de zece ani, au reprezentat unul dintre factorii care l-au distrus treptat. A repeta o serie de experiențe, care au fost valorizate pozitiv prin raționalizare, dar indubitabil au reprezentat repere traumatizante pentru omul redus la statutul de prizonier, seamănă destul de mult cu atitudinea pe care scriitorul o impune personajelor sale, de a îmbrățișa durerea și suferința și de a primi orice pedeapsă sau umilință, indiferent de justiția ei, într-un registru creștin de acceptare necondiționată pentru vina metafizică încifrată speciei umane. În acest context, și *pedeapsa retrăirii*, asumată ca un canon, trebuie pusă în relație cu noua dependență pentru jocurile de noroc, filtrată fără îndoială de o conștiință îngreunată din ce în ce mai mult de prea lungă povară a adicției.

Dostoievski se pedepsește să retrăiască, încadrându-se în pulsivitatea morții, o parte dintre evenimentele ocnei, dar pedepsește în același timp și eroii săi, măști pe care le poartă, pentru a compensa sentimentele de culpabilitate generate de noul comportament distructiv, dar mai important, de eșecul renașterii sale spirituale. Suferința asumată în opera de început se justifică și prin reflexul resimțit de scriitor în fața marilor propuneri, generate de viața nouă, de după eliberare, egalate doar de eșecul lor. Dar, prin geneza marilor romane apare conștiința eliberării de culpabilitatea unei greșeli sau a unei ratări, înlocuite, astfel, și prin mântuirea celor care suferă pur și simplu.

Eroul romanului, Alexandr Petrovici Goreancikov, de origine nobilă, este osândit la muncă silnică pentru că și-a omorât soția, un detaliu care, după cum am afirmat deja, este

pentru prima și ultima dată amintit în debutul textului: „se știa că-și omorâse nevasta din gelozie [...] și că se denunțase el însuși...”⁷⁸⁸. În afară de crima, care oferă o justificare potrivită cu viitorul acțiunii surprinse de scriitor, se insistă în primele pagini ale romanului și asupra poziției sociale foarte bune de care protagonistul se bucură. Integrat social foarte bine, cu un statut care impune respect, dând meditații sau învățându-i pe alții, Alexandr Petrovici stârnește curiozitatea celui care îi găsește jurnalul, cu o atitudine plină de semnele spiritului analitic, „...asculta fiecare cuvânt [...] căutând parcă să-i pătrundă tot tâlcul adânc...”⁷⁸⁹. Puținele interacțiuni cu misteriosul Goreancikov îl conturează ca pe un om de o timiditate neobișnuită, a cărui dificultate de a se adapta situațiilor noi, neprevăzute, din sfera relațiilor interumane, îl apropie de celelalte figuri masculine ale lui Dostoievski. În reacția bărbatului, invitat amical la o țigară, care „...își pierdu cu desăvârșire cumpătul, bâigui zăpăcit câteva cuvinte fără legătură și, deodată [...] o rupse la fugă...”⁷⁹⁰, se poate vedea și stânjeneala și râsul nefiresc al bătrânului Smith, după ce îi moare câinele credincios.

Asistăm, în prima parte a romanului scriitorului rus, la folosirea a ceea ce Charles Mauron numea „metafore obsedante”, reprezentând, prin însăși repetarea lor sub forme ușor diferite, un tipar din care creatorul nu poate ieși pentru că este determinat intim, psihologic.

Așa cum *Umiliți și obidiți* debutează sub auspiciile semnelor lui Thanatos, *Amintiri din casa morților* găsește în moartea celui care va fi și vocea naratorului un pretext potrivit pentru travaliul scriiturii. În urma morții, rămân hârtii aruncate și în dezordine, dar și „un caiet destul de gros cu o bună parte din pagini acoperite cu o scriere mărunță...”⁷⁹¹, care nu este altceva decât istoria experiențelor unui ocaș.

Prin urmare, așa cum arată Leonid Grossman, structura romanului este pe cât de simplă, pe atât de originală, proiectat într-o serie de fragmente intercalate cu analizele psihologice. Compoziția *Amintirilor* presupune descrierea traiului dintr-o temniță, cu moravuri și detalii diverse, caracteristicile ocașilor și relatările lor despre propria istorie⁷⁹².

⁷⁸⁸ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 401.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 400.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 401.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 403.

⁷⁹² Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 224-225.

Între *metaforele obsedante* folosite de scriitor se numără și cele care aruncă asupra personajelor spectrul umilinței și al capacității de a îndura suferințe fizice sau morale la orice intensitate. Pentru scriitor, natura umană este echivalentă cu o imunitate dobândită în timp față de durere: „Da, multe mai e în stare să îndure omul! E o ființă care se obișnuiește cu orice și înclin să cred că este definiția cea mai potrivită omului”⁷⁹³. Suferința este percepută și descrisă de scriitor în două etape: prima, se manifestă în cadrul spațiu-timp specific trăirii, și a doua, la distanță, fără siguranța și garanția eliberării de efectele nocive, în reprezentarea de tip oniric, în care realitatea își pierde funcția manifestă și multe dintre elementele credibile. Așa cum Natașa se arată neîncrezătoare în fața tuturor celor petrecute în finalul romanului *Umiliți și obidiți*, alegând în mod deliberat parcă să creadă în evenimente mai puțin încărcate de realitate, desprinse din vis, *a cincea dimensiune dostoievskiană*, cea independentă de spațiul mental manifest, în comun împărtășit de oameni, reapare și în *Amintiri...*, unde suferința provoacă senzații similare celor resimțite în starea onirică. „Da, e mult de atunci”, gândește naratorul, „acum îmi pare că totul n-a fost decât un vis”⁷⁹⁴.

În ciuda faptului că scriitorul valorizează pozitiv „lumea nouă”, găsită în pușcărie, remarcând, după cum spunea și Grossman, „în jocul deținuților spontaneitate, pasiune pentru artă, darul improvizatiei”, fondul instinctual, imposibil de cenzurat și liber în exprimare, de multe ori în completă contradicție cu orice valoare culturală, se manifestă noaptea prin intermediul visului, în care barierele cenzurii slăbesc și permit naturii primitive să se manifeste. Prin urmare, visul devine și o supapă prin care natura neîmblânzită și imposibil de supus se poate manifesta, pentru că „aproape toți deținuții vorbeau în somn, aiurând și strigând cuvinte cu glas tare. Înjurături, vorbe de ocară, expresii hoșești, cuțite, topoare, alcătuiau limbajul care se proiecta cel mai des în visele lor tulburi”⁷⁹⁵.

Cu acest roman devine evidentă capacitatea unică pe care o stăpânește scriitorul de a sonda în inconștient și de a recunoaște reflexele psihice în fața diferitelor scenarii traumatizante. În combinație cu experiența unei literaturi bazate

⁷⁹³ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 406.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 407.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 415.

pe fapte cunoscute și trăite, se creează pagini de o introspecție specifică demersului analitic al psihologiei. Pe măsură ce înaintează în „pădurea narativă” concepută de scriitorul rus, cititorul se întâlnește cu nenumărate forme sub a căror conținut manifest se ascund semnificații și sensuri care completează tabloul psihologic al protagonistului. Introversiunea aproape „sălbatică” pe care o arată Alexandr Petrovici Goreancikov este explicată în primul capitol al romanului, *Casa morților*, care descrie și primul contact cu ocna și cu populația pestriță care o aglomerează. Privarea de libertate este resimțită anxios în plan secundar, pentru că primul gând al eroului este, de fapt, o proiecție de viitor: „...mi-aș fi putut oare închipui vreodată chinul groaznic, insuportabil, de a nu putea rămâne singur măcar o clipă, vreme de zece ani? La muncă, dus între paznici; la cazarmă, însoțit cu alți două sute de ocnași; niciodată singur, niciodată tu cu tine însuși!”⁷⁹⁶. Fuga din fața socializării și viața retrasă devin simptome ale celui care a trebuit să trăiască preț de zece ani în contact conștient, neîntrerupt, cu hidoșenia umană în care s-a oglindit propria culpă.

Există elemente vădit biografice în acest prim roman, apreciat de critica vremii, în care scriitorul nu și-a putut reprimă exprimarea celor mai importante episoade ale experienței sale cu sistemul de pedeapsă țarist. Îl vedem clar pe Dostoievski, cel supus torturii falsei execuții, în cuvintele unui narator care se referă la aceeași angoasă în fața timpului rămas până la pedeapsa corporală (o altă tehnică de „reeducare” prin violență și bătaie): „clipa dinaintea pedepsei e, desigur, groaznică pentru cel osândit să îndure bătaia”, împărtășește Alexandr Petrovici care a observat la alții „ceasuri de tulburare neînchipuită”⁷⁹⁷ înaintea aplicării „corecției” corporale.

Până în acest moment, nici un autor nu ne-a oferit o tipologie psihologică evidentă sau sub formă pură care să surprindă un nou specific pulsional, construit de Nietzsche și discutat pe larg de C. G. Jung – *voința de putere*⁷⁹⁸. *Sufletul animalic* este parte integrată din tot ceea ce înseamnă pulsionarea puterii pentru că el reprezintă conștiința și experiența directă cu

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 408.

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 456.

⁷⁹⁸ C. G. Jung, *Opere complete*, 7, *Două scrieri despre psihologia analitică*, Traducere din limba germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2003, p. 42-53.

evenimentele, altminteri rezervate pentru majoritatea oamenilor, registrului inconștient. Ceea ce majoritatea își asumă în activitatea onirică și poate nici acolo, la adăpostul unor simboluri și metafore de neinterpretat fără ajutorul terminologiei și a principiilor psihanalitice, unii, o minoritate, merg până la asumarea directă a faptelor interzise conștiinței celorlalți. „Acest corp este un animal cu un suflet de animal”, susține Jung, „adică un sistem viu care *ascultă în mod necesar de pulsione*. A ne uni cu această umbră înseamnă să spunem «Da» pulsionii și deci să spunem «Da» acelei dinamici uriașe care amenință în fundal. De asta vrea să ne elibereze de morala creștină ascetică, cu riscul de a tulbura până în străfund natura animalică a omului”⁷⁹⁹. Raskolnikov încearcă să devină un supraom, iar figura sa tragică este completată de eșecul asumării *umbrei* pulsionale care permite și oferă supremație laturii neîmblânzite din om. Ahab, al lui Melville, se apropie cel mai mult dintre tipologiile discutate până aici, dar ratează prin îndoială, chiar dacă ea îl cuprinde preț de câteva minute, înaintea ultimei bătălii cu simbolica Balenă Albă.

O contribuție importantă, privind supraomul în romanele lui Dostoievski, o aduce cercetătorul român Pavel Toma, printr-o serie de întrebări retorice legate de superioritatea, imposibil de judecat, a eroului. De pildă, „...cine va avea autoritatea să-i spună eroului nostru că el nu face parte din familia acestor suflete nobile?”⁸⁰⁰. Chiar dacă scapă de urmărirea legii, pe care oricum supraomul nu ar putea s-o accepte ca fiind vrednică să-l judece, și chiar dacă ceilalți oameni l-ar absolve de păcat, omul superior, independent și imun în fața tuturor convențiilor sociale umane, mai are o singură probă de trecut: „Demonstrația n-ar fi convingătoare dacă personajul despre care vorbim ar fi un ticălos înrăit, un om care trăiește în minciună și crimă ca în elementul său natural”⁸⁰¹. Cercetătorul român vede psihologia supraomului legată de lipsa răutății care animă, de cele mai multe ori, actul criminal. Un imperativ în existența sa trebuie să fie lipsa completă a satisfacției bestiale, specifice criminalilor de rând, ceea ce poate fi și paradoxal, pentru că literatura lui Dostoievski, după cum o arată, pe bună dreptate și criticul amintit, este populată „de ființe profund nestatornice, incapabile să formuleze

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁸⁰⁰ Pavel Toma, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008, p. 343.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 344.

și să urmeze proiecte coerente de acțiune, sclavi ai impulsurilor de moment...⁸⁰². Ajungem la concluzia că scriitorul rus își canalizează creația și se orientează în a surprinde zbuciumul oamenilor prinși între fapte generate de dorințe, mascate de pulsuni, și consecințe morale, de care nu se pot despărți pentru că filonul creștin le-o interzice cu o putere imposibil de contrat.

Dostoievski descrie un *supraom* pentru care îndoiala nu există pentru că el trăiește într-un univers în care regulile și convențiile sunt filtrate de cele mai egoiste și simple porniri. Într-un fel, don Quijote îndeplinește criteriul pentru a se califica alături de personajele dostoievskiene în vitrina selectă a oamenilor pentru care realitatea subiectivă, intimă, primează în fața celei obiective. Diferența constă în funcția civilizatoare și în menirea asumată de cavaler, de a fi nou, renăscut, ca erou, într-o lume care nu mai are nevoie de salvatori. Orlov, personajul descris de naratorul rus, este dintr-o categorie umană dedicată exclusiv morbidității. Deținutul urmează să primească cea mai aspră pedeapsă a sistemului țarist – „bătaia cu bățul, aplicată de două rânduri lungi de soldați înșirați față în față formând un culoar”⁸⁰³. Orlov este cunoscut de toată lumea pentru faptele sale ieșite din comun, criminal de o tenacitate și indiferență suspecte pentru un om. Capabil să omoare, fără remușcări, bătrâni sau copii, Orlov este „un om înzestrat cu o formidabilă putere de voință și plin de cea mai orgolioasă conștiință a forței lui”⁸⁰⁴. Dacă o asemenea pedeapsă corporală care era asociată adesea cu moartea ar fi provocat cei mai reci fiori majorității, pe criminalul cu sânge rece nu pare să-l miște și asta pentru că „era întruchiparea deplină a izbânzii voinței asupra trupului”⁸⁰⁵. Elogiul adus lui Orlov pare să nu se refere la un om, în orice caz, nu la unul în sensul comun al cuvântului. El nu posedă doar o stăpânire de sine totală, ci reușește să „dispună nelimitat de energia, de forțele și de acțiunile lui și nu se teme de nimic pe lume”⁸⁰⁶. Mândria, superioritatea, calmul și voința neînduplecată îl transformă pe Orlov într-un exponat absolut unic în vitrina caracterelor din literatura universală, animat în crimele sale de conștiința unei puteri asumate, cu un calm animalic, de a

⁸⁰² *Ibidem*, p. 353.

⁸⁰³ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 457.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 458.

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

dispune oricând de ceilalți. Nu putem invoca aici pulsionea de moarte și pe Thanatos, decât ca o consecință a faptelor întreprinse de Orlov. *Pulsiunea puterii*, sub forma unui om care are prea puține dintre trăsăturile umane, impune respect între ceilalți deținuți care fac dovada unei înțelegeri instinctuale a ceea ce condamnatul reprezintă – *voința de putere* asumată și acceptarea unui inconștient, care-i dictează întreaga viață, neîmblânzit și imun la suferință și durere. Orlov nu simte frică în fața pedepsei care ar face pe oricine să tremure pentru că el primește supliciuul pedepsei cu îndârjirea și rezistența animalului chinuit, la fel de indiferent în fața proiecției fricii.

Relația omului cu suferința l-a interesat pe scriitorul rus întotdeauna și, mai ales, în încercarea inconștientă de a prezenta resorturile din spatele trăirii care i-a marcat în mod decisiv existența. Între metaforele cu caracter obsedant din *Amintiri...* se regăsește și cea a masochismului resimțit de protagoniști, parte a pulsionii de moarte manifestată prin repetiție. Goreancikov este descris în prima parte a detenției sale, în faza de acomodare, ca un om prins între cele două hotare ale visului și ale stării de veghe. Nu spunem „realitate”, opus visului, pentru că profunzimea literaturii lui Dostoievski stă și în faptul că pune tărâmul oniricului, pe bună dreptate și la modul psihanalitic, pe același plan de semnificație și de influență cu orice realitate. Eroul romanului este surprins într-un comportament care denotă atât o neîncredere parțială în ceea ce i se întâmplă, cât și dorința de a-și asuma definitiv, obiectiv, noua ipostază și viață în detenție: „îmi repetam fără încetare: iată-mi azilul pentru mulți ani [...], cu o senzație adânc bolnăvicioasă...”⁸⁰⁷. Trăirile acestui bărbat amintesc de cele ale Natașei care, scindată între două alegeri de a iubi, din perspectiva erotică sau din cea maternă, găsește în propria-i durere o soluție pe care și-o asumă în mod inconștient. La fel, raportarea la noua viață și gândurile ori proiecțiile încarceratului provoacă „un sentiment ciudat din care nu lipsea și un dram din acea bucurie răutăcioasă care, la un moment dat, se transformă într-o cerință chinuitoare; stăpânit de ea, omul își zgândăre mereu rana, voind parcă să se îmbete cu propria-i suferință...”⁸⁰⁸. Nu este suficientă pedeapsa fizică și privarea de libertate pentru crima sa, la care oricum scriitorul nu

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 471.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

mai face trimitere în nici un fragment al romanului. În schimb, ne este prezentată conștiința unei culpabilități care cere, pentru ispășire, ceva mai mult decât ceea ce i se impune din partea sistemului țarist. Alexandr Petrovici Goreancikov se pedepsește și găsește în mod reflex în proiecțiile sale, impuse de el însuși, o formă de eliberare care amintește de purificarea cathartică. Trăiește, după cum singur o spune, „ca și cum conștiința unei nenorociri copleșitoare ar constitui totodată și un izvor de voluptate”⁸⁰⁹, în care vedem tocmai eliberarea parțială de sub jugul greu al păcatului.

Erosul găsește un nou mod de manifestare în literatura lui Dostoievski și rămâne indiferent în fața despotismului exercitat de pulsionea morții. *Sublimarea* devine pentru ocnași singura modalitate de a-și manifesta liber sexualitatea, cu toate că romanul are o serie de sugestii foarte subtile referitoare la homosexualitatea practică în închisoare. Munca fizică, pe albia râului, la pregătirea alabastrului, provoacă senzații care nu fac decât să definească un concept pe care psihanaliza îl va numi și exemplifica mult mai târziu. În sublimare vedem „derivarea unei energii instinctuale către un scop social elevat”⁸¹⁰, cu un rol major în adaptarea individului la mediu. Iată în ce fel își folosesc ocnașii energiile și forțele pulsionale care îi macină și în vis – „cu cât creștea oboseala, cu atât simțeam și un fel de ușurare; obrazii mi se roșeau, sângele începea să curgă mai repede prin vine.”⁸¹¹

Pulsionea de viață are și o formă de manifestare simbolică, care nu poate fi identificată decât prin intermediul analitic al informațiilor latente. Scena băii, pe care o fac deținuții, la comun, prin metaforele propuse de scriitor, devine una de tip ritualic în care se urmărește și altceva pe lângă curățenia trupului. Sau, ceea ce pornește, ori are menirea de a menține populația prizonierilor curată și cât mai ferită de boli, devine pentru oameni un ritual prin care se cimentează apartenența la grup. Goreancikov are perspectiva unui iad când vede sala minusculă în care trebuie să intre un număr imposibil de oameni pentru a se spăla. „Aburii amestecați cu fum ne orbeau: murdăria și înghesuiala erau atât de mari, că nu mai știam unde

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, p. 303.

⁸¹¹ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 505.

să punem piciorul”⁸¹², rememorează în amintirile sale scrise protagonistul-narator. Atmosfera de cuptor este completată de țipete și proteste, lanțuri încurcate și prăbușiri la podea: „toți păreau cuprinși de neastâmpărul unei voioșii febrile, agitate; țipetele se amestecau cu plescăitul apei [iar], în dreptul ferestrei prin care se primea apa era o larmă și o învălmășeală de nedescris”⁸¹³.

Această scenă se concentrează mult pe imaginea capetelor rase ale deținuților, pe umezeala fierbinte și ușa sau ferestrele care vor permite eliberarea celor care participă la acest ritual. „Pe spinările însângerate”⁸¹⁴, își amintește eroul romanului, se pot vedea urmele bătăilor primite de cei care au avut diferite condamnări, iar întreaga populație a închisorii împărtășește același trup, cu „spinări schilodite, de capete rase, de picioare și brațe închircite...”⁸¹⁵. Unii deținuți, care își permit, plătesc oameni care să îi ajute chiar la spălat și să își facă loc mai ușor în aglomerația sufocantă. Goreancikov este printre cei care preferă ajutorul altuia, preocupat într-o manieră plină de semnificație de sarcina sa: „Petrov îmi aduse la cunoștință că are de gând să mă săpunească din cap până-n picioare și să mă spele «ca să fiți curățel lună»”⁸¹⁶, sau, ceva mai târziu, „«Acum să vă spăl piciorușele»”.

Dar, finalul băii propune și semnificația pe care scriitorul o încifrează în plan latent, când eroul romanului este scos din mulțime, „ținându-mă de subsuori și ferindu-mă la orice pas, de parcă aș fi fost de porțelan”⁸¹⁷, dus în altă cameră și ajutat să se îmbrace. Dacă în plan latent se propune scena unei nașteri, aceasta este ritualică și spre noua viață a deținutului. Ajutat ca un nou născut, Goreancikov trebuie să treacă printr-o *naștere în comun* spre noua sa formă, de grup. Durerea, senzația de neputință, șocul în fața unui mediu complet nou și aparent ostil amintesc cu fidelitate de experiența unei nașteri.

Pulsiunea de viață și cea de moarte se determină reciproc și există, în același timp, într-o pendulare și o luptă permanentă pentru supremație în viața eroilor dostoevskieni.

⁸¹² *Ibidem*, p. 528.

⁸¹³ *Ibidem*, p. 529.

⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 530.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibidem*.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 531.

Amintiri din casa morților abundă în tipologii psihologice pline de urmele acestei lupte, în care de obicei, Thanatos este cel care pune stăpânire pe cea mai mare parte a registrului uman. Pe lângă figurile criminalilor, atinși sau nu de remușcări, există și Akim Akimîci care ne amintește de domnul Goliadkin, protagonist al romanului *Dublul*. Nu doar morbiditatea comportamentului, prin agresivitate sau blocarea în gesturi ce presupun compulsia la repetiție arată influența pulsionii de moarte asupra lumii imaginate de scriitorul rus, ci, uneori, chiar absența oricăror porniri, fie ele și agresive, sugerează aceeași moarte simbolică. Prudența și dorința de a fi cât mai bine integrat și apreciat pentru munca depusă devin sinonime ale morții simbolice în viziunea lui Dostoievski, care vede în asemenea atitudini dedicarea vieții unor scopuri străine, sterile și nefirești. Akim Akimîci este un asemenea prototip uman, pentru că „nu era nici prea bisericos din fire, fiindcă se pare că excesul de cumințenie înăbușise în el toate celelalte însușiri și daruri omenеști, toate patimile și pornirile bune sau rele”⁸¹⁸.

O altă trăsătură a pulsionii de viață este, după cum am arătat în câteva rânduri, și în cel mai cunoscut text al lui Cervantes, comportamentul alimentar. *A mânca* devine sinonim pentru registrul simbolic cu satisfacerea unei nevoi primare, cum ar fi și sexualitatea, menținând astfel o stare de echilibru care încurajează și face posibilă viața. Așadar, la nivel metaforic, erosul se ascunde în majoritatea scenelor în care mâncarea joacă un rol esențial și vedem în pofta cu care don Quijote și, mai ales, Sancho Panza se aruncă asupra bucatelor o slăbiciune mult prea umană și mult prea apropiată de sexualitate, motiv pentru care formele religioase au impus adesea postul ca pe o atitudine alternativă, spre mântuire.

După cum am amintit și în partea de început a demersului nostru, *Filocalia* plasează „păcatul pântecelui” în imediata apropiere a „preacurviei”, fără a intui că aceste două atitudini sunt într-o relație directă cu valorile vieții. Vedem, prin urmare, și în descrierea sărbătorii Crăciunului din penitenciar, un moment sacru, care este marcat, în principal, ca și astăzi pentru cei mai mulți dintre oameni, prin excese alimentare. După cum am arătat în *Antropologie și comunicare interculturală*, excesele de orice fel au fost acceptate în grupurile umane de fiecare dată

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 539.

în raport cu timpul sacru al sărbătorii⁸¹⁹, iar literatura lui Dostoievski se folosește de această particularitate din plin, sugerând de cele mai multe ori prezența lui Thanatos, prin protagoniști care suferă de foame sau pentru care mâncarea nu pare să existe ca ritual sau rutină a zilei.

În *Amintiri...* avem de-a face cu o scenă care unește timpul sacru, reprezentat de sărbătoarea Crăciunului, cu ceea ce numim exces alimentar, imposibil de manifestat și, în sens firesc, comportamental. În primul rând, naratorul își amintește pregătirile pentru sărbătoare în cel mai armonios sens, paradoxal pentru un penitenciar unde au de ispășit pedepse diferite tipuri de oameni devianți de la normele elementare de viață. Cu ocazia Crăciunului, nimic din vechea viață nu se mai poate manifesta, iar viața însăși devine principalul element spre care ocnașii se îndreaptă, plini de un respect aproape străin lor: „...nimănu-i nu i-ar fi trecut prin gând să bănuiască în asemenea clipe că ar putea fi cineva nedreptățit”⁸²⁰. La cantina unde mănâncă ocnașii porțiile se suplimentează, iar după vizita maiorului ceva inexplicabil, pentru timpul și cadrul profan, pare să se întâmple, după cum rememorează Goreancikov: „nu trecuseră nici cinci minute de la plecarea maiorului, și mulți oameni erau cu chef, deși în fața lui nici unul nu păruse băut. Veselia și roșeața acoperiră fețele...”⁸²¹. Misterul sugerat de scriitor trebuie pus în relație cu ceea ce înseamnă *timp sacru*, specific sărbătorii, mai ales că ocnașii par să se îmbete, după cum arată textul, fără să fi consumat băuturi alcoolice. Libertatea, care este inclusă în cele mai multe dintre sărbători, mai ales în lumea creștină unde ea este precedată de restricții severe, provoacă o reacție puternică la nivelul mentalului colectiv, generând o euforie care, mai întâi, trebuie să fi fost exersată în libertate.

Experiența lui Dostoievski cu tot ce înseamnă pedeapsă și ocna îl pune în postura unui creator care nu mai trebuie să găsească decât forma cea mai potrivită pentru a arăta, cu o fidelitate plină de autenticitatea trăirii, toate reacțiile celui care își așteaptă pedeapsa. Curajul bizar, demonstrat de Orlov, în fața oricărei pedepse, rămâne în lumea descrisă de scriitor doar o raritate, pentru că majoritatea celor care nu au nici o rețineră în a omorî cu sânge rece pe cineva, puși în fața condamnării la

⁸¹⁹ Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, p. 199-202.

⁸²⁰ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 543.

⁸²¹ *Ibidem*, p. 544.

bătaie, sunt în stare să găsească orice soluție, indiferent de consecințele ei, pentru a o amâna. De pildă, „în ajun de execuție, când nu-i mai rămâne nici o speranță să scape de cele o mie de lovituri, numai ce-l vezi că sare și împlântă un cuțit în pânțele șefului ori înjunghie un ocaș, ca să fie trimis iar în judecată...”⁸²². Chiar naratorul nu reușește să identifice motorul unui asemenea comportament bizar, mai ales că el îl îndepărtează pe condamnat din ce în ce mai mult de orice posibilă eliberare, ba chiar îl expune „la o pedeapsă de două și de trei ori mai aspră”⁸²³.

Răspunsul este, după cum visătorul deține cheia pentru interpretarea propriului său vis, între rândurile romanului. Nu în teoria celor două pulsioni găsim explicată spaima teribilă, după cum o numește Goreancikov, „de ordin pur fizic, năprasnică și de neînving”⁸²⁴ care pune stăpânire pe bărbați, ci în teoria *voinței de putere*. Există o contradicție flagrantă între puterea exercitată, fără nici un fel de cenzură, de criminali asupra victimelor, și neputința pe care trebuie să o suporte sau să și-o asume în momentul primirii pedepsei. Ca și cum scriitorul afirmă că există o tipologie umană imposibil de supus și, prin urmare, imposibil de pedepsit, guvernată doar de *pulsiunea puterii*.

Omul devine supus pulsionii, iar puterea îl corupe până în punctul în care îl și transformă într-un pasager neimplicat în propria viață, unde inconștientul și latura neîmblânzită a psihicului se manifestă liber și egoist: „Unii oameni sunt setoși de sânge ca și tigrii. Cel ce s-a înfruptat o dată din puterea de a pune stăpânire nemărginită asupra cărnii, a sângelui și a spiritului unui semen al său, [...], acela niciodată nu va mai putea fi stăpân pe pornirile sale”⁸²⁵.

Dostoievski nu afirmă că doar „sângele și puterea îmbată”⁸²⁶, ci spune direct că oamenii se împărtășesc din puterea pe care o au pentru a se lăsa consumați de ea ca de o entitate străină, cu care nu poate exista dialog. Simpla crimă nu este suficientă pentru ca voința de putere să se poată instala în lăcașul vechi al conștiinței umane, Raskolnikov fiind poate și cel mai bun exemplu în acest sens. Tipul lui Orlov apare doar prin intermediul îmbrățișării necondiționate a laturii subterane umane,

⁸²² *Ibidem*, p. 593.

⁸²³ *Ibidem*, p. 594.

⁸²⁴ *Ibidem*, p. 605.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 608.

⁸²⁶ *Ibidem*.

prin care omul educat de familie și societate trebuie să se supună unei forțe de o violență sălbatică: „omul și cetățeanul pier pentru totdeauna din ființa tiranului și atunci revenirea la demnitatea omenească, la pocăință, la învierea morală îi este aproape cu neputință”⁸²⁷.

Lipsa de control pe care o experimentează deținuții este una greu de egalat cu un corespondent din viața „liberă” a lumii și asta pentru că, spre deosebire de *Umiliți și obidiți*, unde durerile suportate sunt mai mult de natură morală, aici, în *Amintiri din casa morților*, suferința este carnală și hrănită generos cu sângele celor care l-au vărsat și ei la rândul lor. Durerea provocată trupului este egalată de cea provocată de așteptarea executării pedepsei, cu un rol special de tortură psihologică și atât de cunoscută scriitorului Dostoievski! Lipsa de putere a individului, altădată generator al morții și liber să-și exercite întreaga forță pulsională, în așteptarea plutonului de soldați, provoacă reflexe diferite condamnaților. Pus în fața pedepsei iminente, o manifestare evident thanatică, unul dintre eroii dostoievskieni plăsmuiește, în cel mai *quijotesco* mod cu putință, o istorie plină de Eros. Așa cum cavalerul lui Cervantes era considerat nebun când povestea despre domnița inimii sale, naratorul nu atribuie un nume bărbatului care îi povestește cea mai imposibilă poveste de iubire: „mi-aduc aminte [...] de un nebun foarte ciudat”⁸²⁸. Amănuntele iubirii pe care i-o poartă o tânără fată sunt considerate imediat de toți martorii povestirii ca fiind absolut „absurdă, născocită, desigur, de sârmana lui minte tulburată”⁸²⁹, iar detaliile observate de Alexandr Petrovici Goreancikov întăresc ipoteza noastră cu privire la similitudinile cu don Quijote: „...părea cu totul absurd să auzi din gura unui om în vârstă de aproape cincizeci de ani, cu o față atât de ștearsă, de amărâtă și chiar slută, o istorie romanțioasă...”⁸³⁰.

Astfel, teama de pedeapsă este considerată în mod direct responsabilă pentru un asemenea proces de fantasmare, intuiția strălucită a scriitorului completând profilul psihologic al bărbatului care imaginează, așteptându-și anxios pedeapsa, „un roman întreg, agățându-se instinctiv de acest pai, ca unul care se

⁸²⁷ *Ibidem*.

⁸²⁸ *Ibidem*, p. 615.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 616.

⁸³⁰ *Ibidem*.

îneacă⁸³¹. Lipsa de putere și perspectiva thanatică a unei suferințe careia nu i se poate supune în nici unul dintre sensurile creștine, de acceptare pasivă și asumată, generează un proces de fantasmare cu temă erotică, compensând astfel și opunând, pulsionii de moarte, pe cea a vieții.

Scriitorul pune în mai multe rânduri cele două pulsioni într-o relație complementară sau de tranziție. Tot ce înseamnă manifestare integrată vieții, Erosului, poate devia cu o ușurință neobișnuită în comportament thanatic, așa cum observă naratorul, când afirmă că „aveam impresia că dorul lui de acasă se preschimbase într-o ură surdă, neîmpăcată”⁸³².

În privința pulsionii de moarte, *Amintiri...* reprezintă cea mai prețioasă sursă din literatura „de început”⁸³³ a lui Dostoievski, atât prin suferința rezervată în egală măsură spiritului și trupului, dar și prin exemplele aproape clinice de comportament blocat într-o repetiție, inevitabil, mai devreme sau mai târziu, provocatoare de suferință. Intuiția scriitorului în privința proceselor psihice construiește și rememorează, fără îndoială, exemple în care ocnașii, în ciuda fricii de bătaie, nu se abțin de la contrabandă: „își ținea un timp jurământul, înfrângându-și pasiunea cu strășnicie, uneori rezista chiar și o lună întreagă, dar în cele din urmă nu mai putea și o lua de la capăt...”⁸³⁴. Un comportament, aducător de suferință în cele din urmă, este repetat de ocnaș în ciuda oricărei decizii asumate imediat după aplicarea pedepsei, care se repetă și ea, periodic. Așa cum am arătat deja, repetarea unui comportament finalizat în suferință sau provocator de durere, reprezintă o modalitate inconștientă de compensare a culpabilității neasumate în totalitate. Mai toți deținuții invocați de scriitorul rus manifestă o formă a unui comportament care asigură pedeapsa asumată inconștient de cel supus deja unui sistem coercitiv-punitiv.

Totul, din ocna unde au de ispășit diferite condamnări oamenii, este legat de o formă variabilă a torturii. Fără să amintească de mitul lui Sisif, scriitorul îi invocă totuși drama de a

⁸³¹ *Ibidem*.

⁸³² *Ibidem*, p. 705-706.

⁸³³ Considerăm romanele mai mici ale scriitorului rus ca parte din scrierile de început pentru că în ele începe procesul de fermentare a marilor teme pe care Dostoievski le abordează în textele care i-au adus definitiv consacrarea în literatura universală.

⁸³⁴ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 419.

munci inutile, condamnarea de a suferi prin repetarea unui gest la infinit. Munca în ocnă, după cum rememorează Goreancikov, este departe de a fi un chin în sine și incomparabil mai ușoară decât multe dintre eforturile pe care țărani, de pildă, le depun în muncile la câmp. Dificultatea ei constă în raportarea intimă la ceea ce trebuie făcut, ca finalitate, și la faptul că este *impusă*. Exceptând cazurile fericite în care munca aduce la final o realizare palpabilă, similară creației, prin construcția cazărmilor, prin producerea cărămidilor sau a altor materiale necesare unui proces industrial, munca silnică poate avea și o formă apropiată de cea a lui Sisif: „dacă-l silești, de pildă, să verse apa dintr-o cadă în alta și înapoi, să piseze nisip ori să care pământ dintr-un loc într-altul și înapoi – și așa la nesfârșit – sunt sigur că după câteva zile el își va face seama de disperare, ori va săvârși cine știe ce alte crime, preferând să îndure mai bine pedeapsa cu moartea...”⁸³⁵.

Fixația pe care scriitorul rus o are pentru lumea animală poate că ar cere un demers exclusiv dedicat temei. Și aici, după cum Azorka își găsește sfârșitul la picioarele stăpânului său în *Umiliți și obidiți*, câinii reprezintă prezențe frecvente, mai ales în relație cu moartea și suferința. Pentru a se răzbuna pe un maior din cale afară de abuziv și crud, unul dintre deținuți, veterinar recunoscut, lasă câinele iubit al maiorului să moară doar ca să se răzbune pentru toate neplăcerile suportate ca deținut. Astfel, chiar și în ciuda unei promisiuni cu o recompensă generoasă, veterinarul se uită la Trezorka și alege în mod conștient răzbunarea: „...dacă i-aș lua sânge, s-ar înzdrăveni; dar mi-am zis: Ce-ar fi să-l las să crape?”⁸³⁶.

Câinele, ca partener credincios și simbol al loialității, este folosit în sens metaforic de scriitor în mai toate fragmentele. Animalul conduce și vestește moartea în orice situație, atât ca victimă preferată a scriitorului rus, cât și ca partener unic pentru unii eroi dostoevskieni. Ca urmare, chiar și eroul-narator găsește în câinele închisorii, Tărcuș, un prieten condiționat doar de simpla manifestare a afecțiunii, dar care îi întărește singurătatea și drama înstrăinării. Bucuria animalului este urmată imediat de „o senzație de caldă moleșală, dar și de chinuitoare amărăciune”⁸³⁷, resimțită

⁸³⁵ *Ibidem*, p. 421.

⁸³⁶ *Ibidem*, p. 432.

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 500.

de Goreancikov. Tărcuș nu moare în acest fragment, dar îndeplinește tot un scop thanatic, de a demonstra că iubirea oamenilor pentru oameni poate dispărea în condițiile potrivite și că în lumea alienată și brutală a ocnei doar un câine mai poate fi capabil de afecțiune, ca un ghid simbolic care așteaptă ca ceilalți să-l urmeze înapoi spre tot ce înseamnă viață.

În vitrina animalelor care suferă intră și Bălanu, un câine care se face remarcat imediat printr-o trăsătură ciudată. Călcăt, cel mai probabil, de o căruță, câinele a supraviețuit cu „șira spinării îndoită în jos de la mijloc, încât dacă îl vedeai de departe fugind, părea că aleargă două vietăți albe lipite una de alta”⁸³⁸. Animalul devine prilej de studiu social pe tema *alterității*, pentru că tocmai trăsătura, care atrage atenția oricui și ar trebui să provoace milă, stârnește reacții opuse ocnașilor. Blândețea și supunerea câinelui în fața lor, când „se culca numaidecât pe spate” trezea dorința oamenilor de a-l răni și, mai mult, își amintește naratorul: „...orice ocnaș în astfel de cazuri se simțea parcă obligat să-l izbească cu botul cizmei”⁸³⁹. Descrierea lui Bălanu provoacă cititorul neatent și-i poate induce sentimente de milă, firești, dar prin care să se piardă una dintre metaforele obsedante ale lui Dostoievski, aceea că literatura sa capătă o nouă dimensiune simbolică în care travaliul creator se manifestă prin energia inconștientului. „Nu lătra și nu mârâia la nimeni”, scrie eroul, „de parcă ar fi fost din parte-i o îndrăzneală prea mare”⁸⁴⁰.

În acest context, este necesar să evidențiem și modul în care scriitorul rus intră în psihologia animalului, declanșând un adevărat proces de umanizare care devine, cu fiecare cuvânt, mai plin de semnificații pentru întreaga operă dostoievskiană. Conștient de inutilitatea gestului, supus întotdeauna celorlalți dulăi cu care nu se poate lupta, Bălanu urmează haita care se ține de câte o cățea pentru că „nu putea renunța la plăcerea de a goni puțin în urma celorlalți adoratori...”⁸⁴¹.

Încercarea lui Goreancikov de a-l mângâia, la un moment dat, trezește o reacție paradoxală câinelui, pus în fața unui comportament absolut nou și neobișnuit pentru el, tratat de fiecare dată printr-o formă violentă de comunicare: se trânteste la pământ, ca în toate dățile când a fost lovit sau asaltat și

⁸³⁸ *Ibidem*, p. 658.

⁸³⁹ *Ibidem*.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 659.

scheună de bucurie. Faptul că scriitorul insistă pe asemenea detalii și însăși natura descrierilor ne face să privim universul animal ca pe unul alternativ celui uman, oglindire fidelă dar într-o notă diferită. Îl vedem deodată pe Goliadkin sau pe bătrânul Smith, supuși și fugăriți permanent de ceilalți oameni, ofensați de simpla lor prezență și înțelegem altfel acum, prin intermediul câinilor, reacțiile bizare ale oamenilor, surprinzătoare și de neînțeles. Zâmbetul straniu al lui Smith, pus în fața demonstrațiilor empatice și fuga sa din calea interacțiunii sociale, reluat de Goreancikov, are corespondent în lumea animalelor, din opera scriitorului rus, care devin prelungiri ale universului uman.

De fapt, indiferența este cea care ucide și alienează, iar mesajul va deveni unul asumat și angajat în discursul artistic al marilor romane ale lui Dostoievski. Aici însă, scriitorul rămâne în lumea simbolică a animalelor, chiar dacă prin moartea lui Bălanu putem vedea marea temă a vinovăției colective, centrală în *Frații Karamazov*: „Trist i-a fost, de altfel, și sfârșitul: într-o zi fu sfâșiat de zăvozi în șanțul din spatele temniței”⁸⁴².

Se cuvine să invocăm din nou, aici, Testul de Apercepție pentru Copii⁸⁴³, unde animalele reprezintă doar porți de semnificație pentru a descoperi realitatea psihică în care trăiesc pacienții. Dostoievski se folosește de registrul animal pentru a completa simbolic tabloul trăirilor și conflictelor umane, complexe, profunde și autentice. Echilibrul celor două lumi, în oglindă, se face prin intermediul suferinței, care îi marchează ființele ca un stigmat. Astfel, prima și cea mai frapantă descriere a lui Bălanu, „două vietăți lipite”, ca și cum ar avea în mișcare direcții diferite, se reflectă în latura umană prin atât de complexul *dublu dostoevskian*⁸⁴⁴.

Există un tipar în tematica literaturii universale atunci când scriitorii propun în textele lor vieți oprite sau private de libertate. Se naște astfel un stereotip care, în mod reflex, în imaginar, unește omul închis cu simbolul ascensional al păsării. Protagonistul romanului mărturisește dificultățile întâmpinate în primul său an de ocnă și tentația de a-și imagina libertatea prin orice stimul natural, animal sau floare: „o lume primitivă, săracă,

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ Și în *Amintiri din casa morților* scriitorul pune bărbaii în roluri de copii, atât prin naivitatea, cât și prin instinctualitatea lor egoistă. „Colonistul e ca un copil” (*op. cit.*, p. 635), sau, „ocnașii sunt creduli ca niște copii” (*op. cit.*, p. 643).

⁸⁴⁴ Vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconștientului dostoevskian, passim*.

dar liberă. Surprinzi și urmărești zborul unei păsări ce spintecă aerul...⁸⁴⁵. Criticul Lev Șestov vede în asemenea descrieri „ecoul sentimentelor lui Dostoievski”⁸⁴⁶, fantasmarea căreia i se abandona în timpul cât a trăit la ocnă. Mai târziu, Ken Kesey preia în aceeași manieră simbolismul și îl alătură dorinței și fricii unor bărbați de a-și asuma eliberarea dintr-un azil pentru bolnavii psihici. După cum am afirmat deja, Eros se află într-o opoziție permanentă față de Thanatos, cele două pulsioni completându-se și compensându-se de câte ori una pare să obțină supremație asupra oamenilor. Un exemplu de caracter surprins într-o regresie infantilă, nu face decât să ascundă un omor cu sânge rece, despre care Alexandr Petrovici Goreancikov nu poate crede că s-a petrecut cu adevărat până nu aude mărturisirea deschisă și liberă de orice remușcare, chiar din gura bărbatului.

Sirotkin, un alt personaj, este privit de toată populația temniței ca un copil mare, cu un comportament tolerat, dar care evocă tentațiile oricărui copil, gata să-și dea banii pe dulciuri, când hainele de pe el arată mai mult a pânze și zdrențe. Naratorul surprinde tocmai acest comportament bizar, indiferent la ceea ce, de obicei, reprezintă priorități pentru adulți, când bărbatul „își cumpăra un colăcel sau turtă dulce și le mânca fericit ca un copil”⁸⁴⁷. Când toți deținuții au preocupări diverse, de dragul de a umple timpul sau pur și simplu ocupați cu rutina regimului lor de viață, Sirotkin sfidează convențiile și grupul adulților, plimbându-se printre ei „cu mâinile în buzunar”⁸⁴⁸. Așadar, personajul sugerează un Alioșa care a avut condițiile necesare manifestării unui instinct de moment, morbid. Bărbatul-copil este preocupat și animat de pulsivitatea vieții în *Umiliți și obidiți*, norocos de o situație financiară bună, chiar dacă nu și de un tată dedicat, pe când Sirotkin, nevoit să facă armata, găsește un mediu ostil Erosului. Ceea ce nu face decât să-i canalizeze instinctualitatea egoistă într-un scop morbid, omorându-l pe comandantul de companie, cu o explicație specifică oricărui copil care, odată plictisit, simte nevoia imperioasă de un alt stimul: „prea mi se făcuse silă de toate”⁸⁴⁹.

⁸⁴⁵ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 642.

⁸⁴⁶ Lev Șestov, *Revelațiile morții (Dostoievski – Tolstoi)*, În românește de Smaranda Cosmin, Prefață de Radu Enescu, Iași, Editura Institutul European, 1993, p. 55.

⁸⁴⁷ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 446.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 447.

Dacă prin infantilizarea bărbatului scriitorul urmărește să compenseze dominația pulsionii de moarte, o altă tipologie umană, prezentă între rândurile ocnașilor, evocă arhetipul *tricksterului*, despre care am discutat deja în relație cu cel mai cunoscut roman al lui Cervantes. Întâlnit cu rol de bufon, gata să intervină pentru a detensiona orice situație potențial conflictuală, Skuratov face parte, după cum afirmă și scriitorul, „din categoria acelor glumeți voluntari, mai bine zis măscărici, care se simt obligați să-și înveselească camarazii încruntați și care, bineînțeles, nu primeau pentru asta decât ocări”⁸⁵⁰. Cu toate că în forma sa nordică, arhetipul este întruchipat de Loki, divinitate care urmărește să producă haos și își obține plăcerea doar din a încurca planurile celorlalți, zei și oameni, latura sa civilizatoare și-a demonstrat importanța, în mai toate regiunile lumii, prin spiritul ludic care a susținut mereu valorile vieții. Și în spațiul tradițional românesc, după cum am arătat în *Antropologie și comunicare interculturală*, bărbatul care-și asuma rolul bufonului în cadrul ceremonialului de priveghere a mortului îndeplinea o funcție socială foarte clară și esențială: glumele sale simple țin familia la adăpost de orice deznădejde care nu face decât să promoveze mai departe pulsionea de moarte. Și Herman Melville invocă, înaintea scriitorului rus, același arhetip uman, important pentru orice comunitate prin rolul său terapeutic la nivel de grup: „... puteți fi sigur că orice om care lasă cu mărinimie pe alții să se veselească pe seama lui, are mai multe însușiri alese decât vă închipuiți”⁸⁵¹.

Ne întoarcem la textul lui Dostoievski pentru a mai arăta încă o dată, definitiv, că arhetipul *tricksterului* este unul civilizator și generator de viață, specific Erosului. Scriitorul trebuie să fi remarcat, în perioada petrecută în detenție, că, de multe ori, particularitățile fizice ale „bufonilor” reprezintă avantaje importante în rolurile asumate de a înveseli și de a deveni sursă principală și unică pentru umor. Astfel, ocnașul Șapkin, cu „urechi ca verzele, mari și rășchirate”⁸⁵², se pare că este incapabil să vorbească fără un umor subtil înscris în orice poveste sau cuvânt. Pendularea între cele două pulsioni umane, cu toate manifestările lor variate, face obiectul interesului

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 492.

⁸⁵¹ Herman Melville, *Moby Dick*, p. 78.

⁸⁵² F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 619.

scriitorului în travaliul creator, după cum reiese și din exemple cu un grad ridicat de transparentă, fără nevoia unui demers hermeneutic. „Ocnașul care cu un ceas mai înainte se prăpădea de răs”, povestește deținutul Goreancikov, oglinda lui Dostoievski, „acum plângea într-un colț, beat mort”⁸⁵³. Pentru cei privați de libertate, lupta dintre Eros și Thanatos le ocupă cea mai mare parte a timpului, de cele mai multe ori fără să o știe, motiv pentru care scriitorul se folosește frecvent de diferitele metafore care încifrează pulsionile. Dacă umorul și bufoneriile reprezintă repere fundamentale ale Erosului, *teatrul*, ca joc și artă dramatică, am putea spune că este însăși viața. Deținuții au libertatea să organizeze scenete și spectacole de teatru, spre eliberarea spirituală a tuturor. Dacă închisoarea, cu rutina și munca ei silnică, cu „viața searbădă, ștearsă și monotonă ca picăturile de ploaie mărunță”⁸⁵⁴, evocă semnele lui Thanatos, teatrul trezește un Eros aflat în hibernare și în imposibilitatea de a se manifesta liber, „de a se reîntoarce la viață, de a ieși din amorțeală, de a petrece un ceas veselindu-se în voie...”⁸⁵⁵.

Există și o finalitate, în actul artistic improvizat de ocnași, legată în mod cert de tot ce înseamnă normalitate și armonie. Pe urmele actului artistic analizat de Aristotel, descoperind din întâmplare funcția cathartică, purificatoare a spectacolului cu care se identifică, fiecare pleacă spre patul lui cu o nouă stare, una comună, împărtășită de toți cei care au asistat la piesa de teatru: „... pleacă veseli, încântați [...]. Nu se mai aud vorbe de ocară; nu se mai iscă nici o gâlceavă. Toată lumea e neobișnuit de mulțumită, s-ar putea spune chiar fericită [...], toți adorm cu sufletele aproape senine: liniștiți, împăcați”⁸⁵⁶.

Ciclurile naturii devin parte din viața bărbaților care trăiesc împreună, privați de libertate și în imposibilitatea de a-și manifesta cele mai multe dintre instincte. Dacă prin teatru are loc o purificare ce permite Erosului, prin identificarea cu actul artistic, să devină principal motor al imaginarului colectiv, spectacolul dat de natură în fiecare primăvară este mai puțin generos cu cei care asistă la el, de unde și acțiuni dese în care Thanatos deturbează instinctul de viață. „Am observat că în temniță certurile sunt mai frecvente și mai pătimașe

⁸⁵³ *Ibidem*, p. 547.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 565.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 572-573.

primăvara⁸⁵⁷, notează Goreancikov, ca un observator detașat și obiectiv, cu o înțelegere care ajunge în cele mai ascunse colțuri ale psihicului uman. Imposibilitatea de a mima sau de a se identifica, de cele mai multe ori, cu un asemenea spectacol al naturii, duce la acțiuni care, prin sublimare, sunt menite să inhibe pulsiunea de moarte. Ocnașul, în acest moment al anului, „se așterne pe muncă cu o înverșunare neobișnuită [...], de parcă ar vrea ca prin greutatea muncii și prin oboseala fizică să înăbușe ceva ce-l roade pe dinăuntru”⁸⁵⁸, pentru că dezghețul iernii nu aduce pentru el nici o schimbare de stare. Cei din *casa morților* rămân sub o voință străină, de necontrolat, apăsați de aceeași rutină a ocnei, în ciuda demonstrației naturii de viață manifestată „cu o putere de negrăit”⁸⁵⁹. În mod simbolic, nu vara este cea care provoacă și răscolește trăirile inconștiente ale oamenilor, ci primăvara, considerată în roman ca „anotimp cald”. Favorabil libertății și vieții, cei certați cu legea se ascund în diferite locuri, doar pentru a se preda în mod bizar, odată cu venirea toamnei: „...se prezintă de bunăvoie în orașe și târguri, grupuri-grupuri, ca să fie băgați ca vagabonzi prin aresturi și închisori, pentru vremea grea de iarnă, sperând că la vară vor izbuti din nou s-o ia razna”⁸⁶⁰. Dezghețul și risipirea iernii face viața ocnașilor mai ușoară, fără nici o îndoială, însă chiar dacă ei se pot mișca „mai în voie”⁸⁶¹, un sentiment de tristețe thanatică îi copleșește.

Considerat drept primul mare roman al lui Dostoievski, *Amintiri din casa morților* propune deja unele dintre cele mai importante teme ale literaturii scriitorului rus. Tratată cu o intuiție filosofică strălucită, libertatea atât de apreciată de lumea ocnei se arată, în finalul romanului, doar un concept relativ și înșelător, încărcat mai mult de credințele oamenilor, decât de realități obiective. Astfel, pe de o parte, în *Frații Karamazov*, putem vedea tema libertății supusă unei dezbatere, care o și marchează pentru totdeauna în istoria culturală a ideilor, prin intermediul întâlnirii Marelui Inchizitor cu Mântuitorul Hristos. În *Amintiri din casa morților*, pe de altă parte, avem șansa de a urmări apariția unei idei care, mai târziu, devine reper

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 634.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 635.

⁸⁵⁹ *Ibidem*.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, p. 638.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 640.

fundamental al literaturii dostoievskiene. Infantilismul unor deținuți prezentați în roman are corespondent, în filosofia scriitorului rus, în orice individ care se poate considera liber, printr-un univers intim construit în jurul conceptelor pe care oricum nu le înțelege.

Lipsa permanentă a contactului cu viața din spatele zidurilor contribuie la formularea unei idei false și arată deținuților „libertatea mult mai liberă decât este ea în realitatea de toate zilele”⁸⁶². Sau, după cum remarca Albert Kovács, închisoarea-ocnă își găsește un referent în „realitatea socială a timpului, ale cărei legi sunt transferate și defetșizate în *Casa morților*. Ocnă, pentru unii, este chiar mai ușoară decât viața...”⁸⁶³. Așadar, *conținutul adevărat al libertății*, după cum îl numește masca lui Dostoievski, Alexandr Petrovici Goreancikov, este exagerat întotdeauna de cel care nu o mai poate experimenta decât prin intermediul amintirii și al imaginației.

Refuzul reflex al lumii în care trăiesc eroii lui Dostoievski și alegerea unei alternative onirice în care nu cred oricum, dar în care găsesc pentru o clipă răgaz și liniște, reprezintă o constantă a creației pe care o putem considera a *cincea dimensiune* de existență umană. Goreancikov, ca Natașa și ca mai toți eroii scriitorului rus, vrea să se convingă de lumea în care trăiește, să se încredințeze că experiențele din ocnă „nu sunt continuarea unui vis cumplit, ci însăși realitatea”⁸⁶⁴. „Dar cine a spus că-i vis? E realitatea cea mai adevărată: iată, se aude un geamăt...”⁸⁶⁵, pare să fie concluzia pe care o alege provizoriu condamnatul – „«Doar n-am să stau aici o veșnicie, ci numai câțiva ani!» Îmi zic în gând și iarăși las să-mi cadă capul pe pernă”⁸⁶⁶.

Cea de-a cincea dimensiune dostoievskiană este reprezentată, așadar, de posibilitatea existenței unei realități care așteaptă doar să fie acceptată pentru a se manifesta. Singurul care a mai remarcat rolul fundamental jucat de vis în poetica dostoievskiană este Mihail Bahtin care vedea în visul, atât de prezent în opera scriitorului rus, „posibilitatea unei vieți trăite cu

⁸⁶² *Ibidem*, p. 718.

⁸⁶³ Albert Kovács, *Poetica lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1987, p. 243.

⁸⁶⁴ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 573.

⁸⁶⁵ *Ibidem*.

⁸⁶⁶ *Ibidem*.

Călin-Horia Bârleanu

desăvârșire altfel, organizate pe temeiul altor legi...⁸⁶⁷. Blocată în cele mai importante și mai dăunătoare evenimente din viața creatorului, exprimându-le într-o formă repetată, diferită, sub forme simbolice, conștiința se raportează mereu și re trăiește, ca într-o buclă a dimensiunii spațiu-timp, drama condamnării, execuției și a timpului care s-a scurs, asumându-și posibilitatea ca, de fapt, veșnicia să fie cea care o marchează în asumarea pedepsei și, ca urmare, să nu fi părăsit niciodată ocna.

⁸⁶⁷ Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, În românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970, p. 205.

7. Émile Zola, *Germinal*⁸⁶⁸ – cronică sau epopeea existenței subterane

Émile Zola este considerat de istoria literaturii universale unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai *naturalismului*, prin introducerea unor concepte literare cărora le-a dedicat creații artistice orientate evident spre evoluția unor eroi exemplari. *Ereditatea* și setea de sânge, ca parte a unui comportament specific pulsionii de moarte îi urmărește pe protagoniștii lui Zola pe întinderea a mai multe generații, surprinse în romane diferite. În acest sens s-a afirmat că „Zola îl asimilează pe scriitor cu omul de știință”⁸⁶⁹ pentru că, în curentul naturalist, romanul devine descriere a vieții observate și analizate.

Apărut în anul 1885, pregătirea romanului *Germinal* a fost asumată într-un sens aproape științific de scriitor. Ceea ce la Dostoievski a fost parte din experiența sa de viață, devenită sursă pentru cele mai multe dintre operele sale literare, la Zola a lipsit, dar fără să priveze textul de veridicitatea descrierilor. Astfel, scriitorul francez, în vederea asumării temei subterane, a vieții minerilor, călătorește într-o zonă cu exploatare intensă și alege să experimenteze viața celor despre care urmează să scrie. „Coboară în mina Renard”, scrie Armand Lanoux, „la cinci sute de metri sub pământ, cărându-și burta și gâfâind”⁸⁷⁰, nu doar pentru a descoperi mizeria și suferința prin care oamenii își câștigă existența, cât și angoasele personale. Biograful și scriitorul Armand Lanoux considera că romanul cel mai cunoscut și mai profund al lui Zola este potrivit chiar și pentru predarea și studiul jurnalismului de anchetă: „Nu e suficient să fii pictural”, susținea biograful, „trebuie să și înțelegi *fiziologia* minei”⁸⁷¹, iar

⁸⁶⁸ Émile Zola, *Germinal*, I, II, În românește de Oscar Lemnar, Prefață de Theodosia Ioachimescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

⁸⁶⁹ Ion Brăescu, *Emile Zola*, București, Editura Albatros, 1982, p. 8.

⁸⁷⁰ Armand Lanoux, *Bună ziua, domnule Zola*, Traducere de Ileana Șoldea, București, Editura Univers, 1982, p. 260.

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 261.

scriitorul francez a lucrat cu instrumentele unui sociolog care observă și se hotărăște apoi să și experimenteze împreună cu modelele comportamentale surprinse.

În general, cercetătorii literaturii franceze au căzut de acord că *Germinal* reprezintă climaxul creației scriitorului francez care urmărește cu un ochi învățat să vadă pulsuni, mai ales, pe cele transmise ereditar; în filosofia creației sale, familia Rougon-Macquart, alcătuieste o serie în douăzeci de volume în care *Germinal* este cel de-al treisprezecelea roman. Ca urmare, Émile Zola alege, pentru o perioadă, să trăiască viața minerilor, să coboare în mină împreună cu ei sau să participe la întâlniri administrative, totul într-un efort susținut de a înțelege viața celor care muncesc în subteran. După cum arată și Ion Brăescu, „greva minerilor de la Anzin a fost principala sursă de documentare a lui Zola”⁸⁷², prezent și empatic cu sentimentele clasei muncitoare exploatare, surprinse în roman ca fiind generatoarea unei revolte care poate fi privită ca fenomen social în Franța. Biograful român arată rigurozitatea scriitorului care își propune să surprindă drama oamenilor blocați între muncă și plata care nu le garantează nici măcar o existență redusă la baza necesităților: „...s-a servit de asemenea de câteva lucrări teoretice sau tehnice despre exploatarea cărbunelui, ritmurile de producție și de consum, bolile profesionale și accidentele minerilor”⁸⁷³.

În comparație cu ceilalți scriitori discutați până aici, Zola nu dispune de o biografie cu evenimente dramatice și experiențe de viață plasate la limita dintre viață și moarte. Războaiele lui Cervantes, închisorile în care a stat, ca și Dostoievski, comerțul și navigatul pe mări străine sau rebeliunile în fața autorității căpitanilor reprezintă pentru procesul creației artistice elemente fundamentale fără de care produsul final ar fi arătat altfel. Aici, suntem pe un domeniu puțin umblat, unde plutesc permanent presupuneri cu privire la relația dintre opera de artă și evenimentele importante din viața creatorului. După cum o plimbare prin pădure duce, la modul general, în funcție și de direcția aleasă, de cele mai multe ori, într-un loc similar, în detaliu, destinația este cât se poate de diferită. Considerăm că experiențele de război și întâlnirea sau experimentarea *alterității*,

⁸⁷² Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁷³ *Ibidem*.

a întâlnirii cu ea, au modificat pentru totdeauna conștiința umană colectivă dar, cu atât mai mult, a influențat-o și pe cea creatoare. Ce altceva reprezintă imaginea lui don Quijote sau a Balenei Albe dacă nu chiar o filosofie și un tipar comportamental uman de receptare a *diferenței*? Ceea ce pentru Cervantes, Melville și Dostoievski a reprezentat traumă și familiarizare cu suferința și morbiditatea în toate formele ei, la Zola trebuie compensat pentru că lipsește cu desăvârșire. Literatura universală intră, odată cu opera scriitorului francez, într-o nouă etapă, caracterizată de globalizare și de evenimente mai puțin încărcate de dramatism. Doar cele două conflagrații mondiale se dovedesc deosebit de fertile pentru câțiva oameni care aleg să sublimeze pulsionile și amintirile în romane încărcate de tensiunea și metaforele inconfundabile ale războiului. Al doilea nostru volum va include, în acest sens, o analiză a celor două pulsioni umane și din operele lui Ernest Hemingway și ale lui William Golding.

Mai mult, dacă excludem asemenea situații, generatoare ale suferinței, atât de fertile pentru creația artistică, vedem și în literatura lui Kafka, a lui Huxley, a lui Faulkner sau Pynchon, chiar și a lui Cărtărescu, din spațiul literar românesc, apreciat, în cele din urmă, în aproape toată lumea, prin acest scriitor român, creații în care simbolurile sunt rezultate ale unor căutări, ale sondării propriilor lor istorii. Literatura devine cercetare a interiorului și inovație prin descoperirea unor formule noi de exprimare a sinelui. Nu mai avem temele mari ale literaturii dostoievskiene, în complexitatea lor psihologică de manifestare, ci analiza unor procese mai mici, dar în egală măsură importante, ale protagoniștilor, ca prototipuri puse în fața aceluiași conflict cu tatăl – *Verdictul* lui Kafka este cel mai bun exemplu în acest sens.

Experiențele personale rămân, în toată literatura universală, cel mai bun material pentru opera artistică, în măsura în care ele trec prin filtrul simbolic al semnificației colective. Zola, în cercetarea lui de o rigurozitate jurnalistică (în sensul ideal al noțiunii, desigur), este animat de dorința preluării unor motive și tipologii umane care, în sine, ar putea reprezenta opere de artă. Lanoux l-a văzut pe scriitor ca pe un tânăr revoltat în fața mizeriei și a suferinței suportate de clasa muncitorilor din provincie. Mai mult, biograful îl descrie în câteva cuvinte pe scriitorul romanului, aflat în perioada de cercetare: „Autorul romanului *Germinal* are nouăzeci și cinci de kilograme. Și o

spaimă nebună de diabet⁸⁷⁴. Obsesia pentru sănătatea din ce în ce mai șubredă îl provoacă la plimbări lungi, egalate doar de conștiința că unele eforturi îi vor rămâne, pe viitor, interzise.

Amănuntul nu este pus de biograf în relație cu figurile care aglomerează mina și întunericul *Germinalului*, cu cei atinși de neputința vârstei sau de munca prea grea, dusă toată viața în mină. Neputința, la Zola, are două direcții mari în care poate fi canalizată: întâi, prin resemnarea într-o boală care devine sinonimă cu bătrânețea minerilor și, în al doilea rând, prin sublimarea suferinței și a bolii în acțiuni care dau frâu liber tuturor pulsionilor de moarte. Boala și suferința celor care muncesc ca într-o ocnă, având conștiința infernală că munca lor nu le garantează nici măcar mâncarea de pe o zi pe alta, este în opoziție cu vitalitatea și Erosul care atinge restul oamenilor, indiferent de vârsta lor. O senzualitate carnală, manifestă, pare să izbucnească la fiecare pas al minerilor, într-o viață colectivă în care sexul a devenit o explorare a labirinturilor în care se pierd zilnic pentru a-și câștiga existența.

Astfel, subteranul la Zola, este încărcat în egală măsură de semnificații în cele două registre, manifest și latent. „Galeriile minei”, susține Anca Sîrbu, „«labirintul de scări și coridoare obscure» din *Germinal*, aleile parcului «Le Paradou» [...], raioanele marelui magazin [...], aparțin unei lumi «reglate, organizate cu o rigoare mecanică»⁸⁷⁵. Rătăcirile lui don Quijote, ca și cele ale întregului echipaj al navei *Pequod*, se mută aici, de pe pământ și apă, în subteran, într-un noroi negru care acoperă asemeni unei pete de cerneală întregul spațiu de muncă al minerilor.

Munca ocnașilor dostoevskieni nu are nimic în comun cu eforturile minerilor lui Zola, surprinși într-o încordare morală și fizică neîntreruptă, într-un mediu ostil vieții și suportând condamnarea la foamete. Mai mult, ca și în cazul literaturii scriitorului rus, copiii reprezintă un cadru în care suferința se manifestă în toată semnificația ei morbidă, afectându-i rece și impasibilă la drame. „*Germinal* are o măreție de epopee”⁸⁷⁶, consideră Ion Brăescu, și pentru că, mina în care oamenii intră zilnic să câștige încă puțin care să le prelungească chinul

⁸⁷⁴ Armand Lanoux, *op. cit.*, p. 262.

⁸⁷⁵ Anca Sîrbu, *Timp și spațiu în literatura franceză din secolul al XIX-lea*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1999, p. 126.

⁸⁷⁶ Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 130.

resimțit, așa cum „le Voreux” „sugerează prin numele său însuși *Lacomul*”⁸⁷⁷, ca o gură infernală în care se pierd energii vitale vieții și valori umane reduse la zero.

Ion Brăescu vede în roman o metaforă a spațiului infernal, apocaliptic, în care munca și suferința se desfășoară într-un mediu acoperit complet de cromatica thanatică sugerată de negru. Culoarea dominantă în roman, apare în cele mai multe dintre paginile sale: „din cele 40 de capitole ale cărții, doar 10 lasă să se vadă lumina zilei. Șase au drept cadru fundul minei, în timp ce celelalte 24 se petrec noaptea sau, cel mult, la orele amurgului”⁸⁷⁸. Și Claude Abastado, un alt biograf și cercetător al literaturii lui Zola, a văzut în *Germinal* un roman al nopții și al tenebrei⁸⁷⁹ care, am putea adăuga noi, prin contagiune, a influențat viața și comportamentul celor care trăiesc mai mult sub pământ. Semnificația titlului, prin trimiterea la prima lună de primăvară, când semințele își încep evoluția într-o explozie generală de vitalitate, poate fi înțeles și în relația lui cu viața care se stinge încet, dar sigur, pentru toți cei care par predestinați să muncească și să moară în subteran, pentru a asigura fertilitatea generațiilor viitoare, gata de schimbare și de revoluție.

În acest context, ar fi o eroare să vedem în personajul cu care se deschide romanul o figură centrală în construcția textului. Étienne călătorește în căutarea unei noi vieți și o găsește în comunitatea minerilor din Montsou. Familia Maheu aproape îl adoptă pe tânărul care fusese dat afară pentru comportament violent (de unde și obsesia permanentă a literaturii scriitorului francez pentru tipologii supuse eredității încărcate de instincte agresive). În scurt timp, neajunsurile muncii de miner îl fac pe Étienne să se revolte și să genereze în jurul său o mișcare de protest care îngheață întreaga activitate în mină. Părerile împărțite, foametea, duranța și îndârjirea în fața unor hotărâri, comparate permanent cu viața proprietarilor minei, departe de orice lipsuri, alcătuiesc tabloul dramatic al unei încercări de a dobândi o serie de drepturi. Pe Zola nu-l interesează succesul protestelor, ci atitudinea și comportamentul specific pe care fiecare om, bărbat, femeie sau copil, le adoptă în relație cu greva.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, p. 131.

⁸⁷⁹ Claude Abastado, *Germinal. Émile Zola, Analyse critique*, Paris, Hatier, 1991, p. 38.

Pentru naturalismul scriitorului francez, să călătorești noaptea, într-un întuneric prin care nu se vede nimic, este un imperativ, chiar dacă până și în registrul operei de ficțiune, o asemenea scenă ar fi puțin probabilă. Étienne „nu vedea în față nici măcar pământul întunecat”⁸⁸⁰, precizează scriitorul exact în deschiderea romanului, pentru a formula, din ce în ce mai concret și mai vădit un univers acoperit de întuneric, în care orice răsărit poartă tot amprenta nopții. Semnele lui Thanatos îl însoțesc pe tânăr în căutarea sa nocturnă, ca pe Ishmael aflat în labirintul orașului pentru a-și găsi adăpost până la îmbarcare. Frigul și întunericul găsesc în cele „trei focuri arzând sub cerul liber”⁸⁸¹, cu flăcări roșii, opoziția Erosului prin care Zola anunță că omul aflat în plin proces de căutare urmează să fie pus în ipostaza de a alege.

Tânărul alege în funcție de stimulii resimțiți și dominanți în momentul trăirii, neputând „înfrâna sfâșietoarea nevoie de a-și încălzi o clipă mâinile”⁸⁸². Semnele celor două pulsuni sunt prezente la nivel simbolic în toată introducerea construită de scriitor, în flăcările care urcă inutil spre un cer mort și care îl atrag pe bărbat spre un drum care coboară. Descoperirea primei guri de mină, ca plasată între lumi opuse, diferite, este asociată cu apariția a doi bărbați, lângă foc, luminați în mod simbolic, diferit: bătrânul stă cu spatele la el, în vreme ce tânărul are fața complet luminată de flăcări. De faptul că cei doi mineri au funcții încărcate de semnificații diferite în text ne convingem în momentul în care bătrânul este cuprins de un episod de râs, deturnat de „un cumplit acces de tuse”⁸⁸³, în urma căruia „cu o adâncă horcăială ce-i sfârteca gâtulejul, scuipă lângă coș, iar pământul se înnegri”⁸⁸⁴. Astfel de situații alcătuiesc imagini puternice de care Zola se folosește pentru a descrie lumea unor condamnați să lucreze în beznă și noroi până în punctul în care elementele devin parte structurală a oamenilor. Dialogul celor trei arată că ocna evocată de Dostoievski, cu metaforele muncii silnice, impuse și insuportabile, nu este decât o suferință garantată de o serie de stimuli satisfăcuți, esențiali vieții. În vreme ce deținuții scriitorului rus au parte de mese bogate cu ocazia

⁸⁸⁰ Émile Zola, *op. cit.*, I, p. 1.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 2.

⁸⁸² *Ibidem*.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 9.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 10.

sărbătorilor, de pomeni și de o pâine despre care se știe că e cea mai bună din regiune, minerii lui Zola trăiesc într-o libertate cu mult mai apropiată de Thanatos. „– Măcar pâine să avem!”, răsuflă și reclamă indignați cei doi mineri, puși în ipostaza de a alege între foarte puțină mâncare și nimic. „–Măcar de am avea pâinea cea de toate zilele, repetă pentru a treia oară Étienne [...]. De-am avea zilnic pâinea, ar fi prea frumos!”⁸⁸⁵, devine una dintre mărcile care stigmatizează lumea minerilor, privați nu doar de un aliment de bază, ci și de un simbol puternic încărcat de noțiuni religioase, după cum o sugerează fragmentul de rugăciune. Calvarul pe care trebuie să-l suporte oamenii este unul cu manifestare generală, iar chinul lor, prinși între renunțare și muncă, ca între două tipuri diferite de moarte, se reflectă în cele patru dimensiuni. Eros și Thanatos se luptă în fiecare moment, atât în psihologia minerilor, cât și în mediul lor aglomerat: „zorii nici nu mijeau pe cerul mort, doar furnalele înalte scoteau flăcări [...], însângărând întunericul nopții fără să lumineze tainele”⁸⁸⁶.

7.1. Complementaritatea celor două pulsuni

Eros și Thanatos fac obiectul celor mai profunde pagini de literatură universală, mai cu seamă în cazurile în care instinctele, respectând tiparul uman specific, trăiesc în același timp, în același sistem inconștient. Cazul minerilor din Montsou devine exemplar pentru literatura lui Zola și însăși manifestarea unor porniri care nu mai pot fi cenzurate sau oprite face ca romanul să fie considerat drept capodopera creației scriitorului francez. Cele două pulsuni se manifestă cu putere aproape în același timp pentru eroii din *Germinal*. Un cuplu de iubiți, care „deprinseseră prostul obicei să se iubească proptiți în peretele odăii...”⁸⁸⁷, este imediat asociat întregului grup de mineri care, acoperiți de întuneric și doar în puterea nopții, în ciuda unei oboseli copleșitoare, găsesc energie totuși „să fabrice copii, carne sortită trudei și suferinței”⁸⁸⁸.

Sexualitatea capătă mecanica unei rugăciuni la care omul

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁸⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁸⁷ *Ibidem*, p. 180.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 181.

dezdănăjdut și fără speranță apelează totuși dintr-un reflex exersat toată viața. Lăsarea întunericului la suprafața pământului și nu sub el, acolo unde întunericul e veșnic, permite manifestarea unor instincte care împrumută din supliciu muncii minerilor, deturnând scopul fundamental al Erosului și înlocuindu-l cu nevoia de a simți orice altceva, în afara oboselii și a foamei. Nu ar fi singura dată când Zola își pune personajele în rolurile unor mașini pentru care rutina subteranei a devenit singura rațiune de a exista. Până și spiritul ludic, atât de frecvent și necesar în toate situațiile umane similare, se estompează în acțiunea de a construi disperarea și revolta acumulată a minerilor. Étienne reușește să se integreze între mineri și în munca lor, într-un interval de timp relativ scurt, nu doar la suprafața procesului de interacțiune, ci și în profunzimea tuturor semnificațiilor vieții subterane. Nu mai face exces de forță, se folosește de suplețea trupului său pentru a se strecura în mină cu o ușurință care nu poate fi privită decât în sens compensator față de dificultățile întâmpinate aici de scriitorul Zola, și devine imaginea fidelă a unui miner cu experiență „în această strivitoare deprindere care îl reducea, în fiecare zi câte puțin, la o simplă mașină în funcțiune”⁸⁸⁹.

Ca urmare, vom observa și că sexualitatea manifestă din roman are un caracter ritualic care permite dezvoltarea unor comportamente nu doar instinctuale, ci și transmise prin contagiune de adâncimea și de întunericul minei. Mouquette este cea mai potrivită reprezentantă a sexului ritualizat, după cum ne amintim de figura unei alte femei, Maritornes, care se folosește de propriul trup pentru a curăța bărbații de instincte, altfel nocive și explozive, în romanul *Don Quijote*.

Tânăra de optsprezece ani, lucrătoare în mină, „își făcea mendrele cu ibovnicul săptămânii. Toată mina o tăvălea, un adevărat pelerinaj al tovarășilor de lucru, doar așa, la întâmplare”⁸⁹⁰, susține vocea naratorului, cu toate că aspectul gratuit al Erosului este imediat completat de un episod care arată în ce fel Mouquette îndeplinește un rol clar în economia instinctelor comunității de mineri. Acuzată, mai mult în glumă, că ar fi avut o aventură cu un negustor oarecare, femeia are o reacție care cimentează ipoteza Erosului ritualizat, orientat

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 194.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, p. 37.

exclusiv spre propriul grup și „urlă, mai-mai să-i crape fierea de mânie, că se respecta atât de mult, încât ar fi fost gata să-și taie mâinile dacă cineva ar fi cutezat să se laude că ar fi văzut-o cu altcineva decât cu vreun miner”⁸⁹¹. Ca urmare, această femeie capătă un rol inițiativ prin cele două acțiuni, de a coborî alături de bărbați în subteran și de a-i iubi cu o voluptate dincolo de orice prejudecăți. În ciuda vârstei, care în plan simbolic ar reprezenta chiar o recomandare, Mouquette are atât un rol asumat instinctual, cât și unul proiectat asupra ei de colectivitate. Diferența de statut în rândurile minerilor pare să fie stabilită prin intermediul manifestării Erosului, motiv pentru care Étienne, cel care învață tainele muncii în subterană și declanșează revolta muncitorilor, nu devine cu adevărat miner. Își asumă rolul, lucrează motivat de aceleași salarii ridicole și incompatibile cu viața, dar nu lasă niciodată frâu liber pulsionii de viață și Erosului în forma sa manifestă, primară. Dimpotrivă, textul lui Zola este orientat pentru a demonstra o incompatibilitate totală între tânăr și fiica lui Maheu, Catherine, care îi împărtășește sentimentele de dragoste. Ceea ce reprezintă flirt sau pur și simplu eliberare erotică, în dinamica lui Étienne cu sexul opus are caracter steril, blocat: „poziția incomodă în care se afla îl făcea să sufere neîndrăznind să se clinească, chinuit mai ales de cotul Catherinei”⁸⁹².

Étienne nu se integrează complet în tipologia minerului stăpânit, în mod compensator, de un Eros dezinhibat și liber în manifestare și pentru că Thanatos este instinctul dominant în cazul său, după cum o sugerează scriitorul când amintește că tânărul este în căutarea unui nou loc de muncă pentru că a dat frâu liber instinctualității agresive, lovindu-și un superior. Temă centrală la Zola, ereditatea și pulsionea transmisă, stabilește destine și nu lasă loc alegerilor raționale, în momentele de tensiune psihică.

Așadar, se poate remarca o orientare plină de semnificație în text, pentru că minerii recurg arareori la violență fizică sau chiar la idei revoluționare, agresive, pe când Étienne, rațional, cu o superioritate evidentă față de individul mediu din subteran, îndeamnă la luptă și devine chiar el un om violent, într-o confruntare pe care n-ar fi văzut-o posibilă niciodată. Pulsionea

⁸⁹¹ *Ibidem*.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 44.

Erosului are la Étienne un rol secundar, în cel mai bun caz, pentru că sexualitatea și libertatea răspândită în comunitatea minerilor este filtrată prin intermediul prejudecății și nu prin cel al gestului ritualic. Rolul inițiator este unul general purtat de imaginea feminină la Zola, pentru că prezentul îi amintește de trecut: „Fetele care lucrau în mină”, gândește bărbatul, „erau precoce, iar el își amintea lucrătoarele din Lille, pe care le aștepta în dosul fabricilor, cetele acelea de fete stricate de pe la paisprezece ani...”⁸⁹³.

Minerul, integrat parțial în noua meserie, devine în multe rânduri vocea scriitorului care analizează dramele și specificul unei lumi în care se ascund secrete și modele comportamentale ignorate sau imposibil de analizat din pricina gândirii de tip stereotip. Étienne asistă, fără să vrea, pe furiș, la o scenă ale cărei semnificații arată și mai clar că Erosul sexualizat, în lumea minerilor, are valențele unui ritual de susținere a vieții, jucat și experimentat chiar și de copii. Trei copii, Jeanlin, Lydie și Bébert, fac din furt o joacă și un sistem prin care să asigure familiilor proprii un mijloc de supraviețuire. Liderul Jeanlin, totuși, o vede pe Lydie ca pe „nevestica lui”⁸⁹⁴ și nu ca pe o parteneră de joacă, iar între cei doi copii apare o relație de imitație a vieții adulților, mai ales în privința experimentării Erosului.

Astfel, cei doi copii încearcă să-și imite părinții, surprinși adesea în casele mici și neîncăpătoare specifice minerilor: „Le știau pe toate, dar, prea fragezi, nu erau în stare de nimic și tot încercau, se jucau ceasuri întregi într-un fel de hârjoană de căței vicioși...”⁸⁹⁵. Inițiativa băiatului care o înhață râzând, „rostogolindu-se cu ea pe rambreu”⁸⁹⁶, este întâmpinată de o pasivitate specifică tuturor femeilor de mineri în relația lor cu bărbații. Copila se luptă de fiecare dată, din spirit ludic, dar cedează apoi jocului și valențelor sale sexuale, „...lăsându-se în cele din urmă prinsă, cu desfătătorul freamăt al instinctului, supărată adeseori și totuși lăsându-se totdeauna învinsă, așteptând ceva ce tot întârzia să se împlinească”⁸⁹⁷.

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. 176.

⁸⁹⁵ *Ibidem*.

⁸⁹⁶ *Ibidem*.

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

Întotdeauna, comportamentul sexual, mai ales cel asociat tinereții, este completat cu prezența permanentă a minei de lucru sau a celor dezafectate, care devin loc de întâlnire pentru iubiți. De cele mai multe ori actul sexual, în romanul lui Zola, este înțeles și prezentat doar în relația sa naturală cu nașterea copiilor sau, cu zămisirea celui dintâi copil. Întunericul și metafora instinctualității minei atinge și influențează, prin contagiune, oamenii și, mai ales, fetele, care alimentează prin manifestarea Erosului o mașinărie imensă și monstruoasă, alcătuită din oameni care se sacrifică în subteran pentru interese economice mai mari, imposibil de înțeles. Scena întâlnirilor din minele uitate amintește mai degrabă de ritualurile orgiastice ale triburilor străvechi, dedicate cultului regenerării, fără viziunea unei sexualități pudice sau acoperite de culpabilitate. Scriitorul descrie aglomerația în care iubiții dau frâu liber pornirilor, „cot la cot, fără a se sinchisi unul de celălalt”⁸⁹⁸, adunați lângă o veche mașină de lucru. Relația dintre spațiul sacru al minei, metaforă a instinctualității feminine, protectoare și adesea cu rol de matrice maternă și de iubiri manifeste, active, ale tinerilor, este întărită și de „apropierea puțului obosit de deversarea cărbunelui”⁸⁹⁹. Zola plasează acțiunea și manifestarea carnală a Erosului într-un context specific, ritualic, în care sexualitatea îndeplinește mai mult decât un scop recreativ: „...părea că însăși răzbunarea forței creatoare în lume, că însăși dragostea descătușată înfigea, sub plesnetul de bici al instinctului, plămada fătului omenesc în pântecele acestor fete abia pornite pe drumul maturității”⁹⁰⁰.

Mai mult, scriitorul francez, de cele mai multe ori, descrie mizeria copleșitoare a minerilor, egalată doar de foame, într-un contrast atent construit față de proprietarii de mine, pentru care foamea sau frigul nu reprezintă concepte ale realității. Antiteza este completă în momentul în care Hennebeau, administratorul minei Voreaux, este surprins în intimitatea familiei și a căminului său, ca un străin față de o soție dominată de o senzualitate inaccesibilă lui. Nimic din Erosul minerilor nu se poate manifesta în viața administratorului, frustrat și complet nefericit lângă o femeie care-l disprețuiește. Scriitorul înțelege foarte bine psihologia unei asemenea nefericiri și îl descrie pe Hennebeau ca

⁸⁹⁸ *Ibidem*, p. 178.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

⁹⁰⁰ *Ibidem*.

pe o victimă a două pulsii interzise lui, pentru că „se simțea totuși răscolită de patima pentru această făptură, de una dintre acele patimi târzii atât de violente și care cresc o dată cu vârsta. Nu o posedase niciodată ca un amant; era urmărit de o veșnică obsesie: să i se dea o dată și lui cum se dăduse altuia”⁹⁰¹. Bărbatul își înțelege și își asumă nefericirea cu o conștiință trează și analitică, observând o întreagă lume a instinctelor puternice, cu rol de compensare a oricărui impuls thanatic. Hennebeau rămâne prizonier într-o poziție socială și familială înaltă, sigură, dar sterilă și plafonată în orice trăire veritabilă, după cum poate remarca prin orice plimbare în zonele populate de mineri, unde observă, cu tristețea celui neîmplinit, tinerii care „se înfruptau cu lăcomie din plăcerile patimilor descătușate”⁹⁰². „Până și copiii se distrau, înveselindu-și mizeria!”, scrie Zola în ceea ce poate reprezenta, în context, una dintre cele mai potrivite definiții ale pulsiiunii de viață.

Prin urmare, vom observa că romanul *Germinal* pune lumea instinctelor într-un cadru de acțiune cu exclusivitate. Cel de protejare a propriei vieți, în ciuda unor eforturi depuse în munca istovitoare, se manifestă cu o intensitate demnă de Eros. Cel de-al doilea volum al romanului surprinde psihologia minerilor puși în pericolul de a rămâne, fără voia lor, captivi în subteran. Scindați în două grupuri, greviști și mineri implicați încă în muncă, cei din subteran riscă să rămână blocați prin tăierea cablurilor ascensoarelor. Materializarea pericolului face ca masa celor din mină să devină una uniformă, identică prin chiar comportamentul reflex de supraviețuire, într-una din scenele marcante ale romanului. Înghesuți într-o masă comună de oameni, ca un șir în care nu mai există personalitate sau individ, minerii încearcă să urce o scară de urgență cu conștiința și angoasa întinericului în care ar putea rămâne blocați: cea mai mare spaimă umană și profesională este speculată de Zola într-o construcție literară de o ascutită intuiție. Minerii, bărbați și femei, urcă într-o liniște de mormânt, astfel încât „nu se mai auzea decât zgomotul surd al tropăitului de picioare”⁹⁰³. Prinși pe scară, ca un organism comun, între mina întunecoasă și lumea de afară, oamenii urcă o Golgota plină de opinteli și poticniri. Frica și

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 290-291.

⁹⁰² *Ibidem*, p. 392.

⁹⁰³ Émile Zola, *op. cit.*, II, p. 35.

dorința din ce în ce mai fierbinte, de a revedea lumina zilei, cu toate urmele neîmplinirii și vieții mizere, îi face pe mineri să se întrebe la fiecare scară dacă nu cumva urcă inutil, doar pentru a rămâne blocați: „ce era? Ce se întâmplase oare [...]. La asta se gândeau cu toții, cu teama de a nu se vedea deodată într-un gol fără scări”⁹⁰⁴.

Aici însă, pulsionea de viață și dorința de a revedea lumina, tot ceea ce altădată nici măcar nu-i interesau pe mineri, este deturnată de Thanatos. Solidaritatea specifică lucrătorilor în mină, la care Zola face trimitere adesea⁹⁰⁵, se estompează cu fiecare treaptă pe care o calcă cei aflați în pericol de a rămâne blocați, astfel încât, tăcerea anxioasă de la începutul ascensiunii degenerază într-o înghesuială în care doar cei puternici nu sunt călcați în picioare.

Imaginarul morbid contemporan poate fi invocat, în romanul lui Zola, printr-o serie de imagini cu un conținut ridicat de agresivitate benignă, justificată ideologic în societatea minerilor, cuprinsă de nedreptate. Scenele de o violență manifestă, frapantă, stau mărturie pentru lumea unor tipologii umane speciale, unde convenția nu există, iar reacțiile sunt întotdeauna explozive. Suferința permanentă a oamenilor nu găsește nici o clipă de răgaz, nici o supapă eliberatoare prin care frustrările să se poată descărca parțial. Așadar, greva și decizia de a îndura foamea, prin dispariția plășilor și așa insuficiente, reprezintă un catalizator pentru violențe extreme, care împing limita comportamentală a umanității. Ura acumulată a mulțimii ajunge în punctul de fierbere și caută orice element facilitator al descărcării. Maigrat, proprietarul singurului magazin din zonă, figură odioasă prin superioritatea impusă asupra celorlalți și mai ales prin condiționarea mâncării de servicii sexuale, pentru tinerele femei, este una dintre țintele pe care mulțimea stârnită de Étienne o alege. Doar încercarea de a scăpa de mulțimea dezlănțuită, în special alcătuită de această dată, din femei, îl face pe negustor să-și piardă echilibrul și să moară, ceea ce nu schimbă în nici un fel planul femeilor de a-l emascula.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁹⁰⁵ Dacă în majoritatea situațiilor relațiile din mină sunt caracterizate de umor sau, alteori, de o libertate a limbajului care nu face diferența dintre bărbați și femei, tovarăși de lucru și iubite, în cazurile accidentelor sau ale pericolelor, scriitorul surprinde o mutație aproape instantanee. De pildă, „se deștepta în el devotamentul minerului în fața tovarășului de lucru în primejdie” (*op. cit.*, p. 27).

Mouquette, care poate fi privită ca una dintre femeile cu un sistem moral special și cât se poate de flexibil, ceea ce arată până la urmă că libertatea comportamentului său, necondiționat, este o atitudine simbolică și plină de semnificație, participă alături de alte femei, bătrâne sau mame, la scena pedepsirii cadavrului celui asupra căruia mulțimea și-a orientat puterea distructivă. „– Trebuie să-l jugănim, ca pe un motan!”⁹⁰⁶, strigă femeile, nemulțumite de vederea cadavrului zdrobit de beton: „...de-acuma n-ai să mai umfli burțile fetelor noastre [...]! N-o să-ți mai faci mendrele cu noi și n-o să mai venim, toate, întins la tine, cu poalele peste cap, pentru un codru de pâine”⁹⁰⁷.

Scena emasculării cadavrului este pentru cei doi lideri ai revoltei, Étienne și Maheu, prilej pentru atitudini stupefiantе. Cu toate că este portavocea nemulțumirilor și a tuturor nedreptăților sociale, Étienne, înarmat cu o bardă, încearcă să orienteze mulțimea, doar pentru a intui, încet, încet, că aceasta are o rațiune proprie și, dincolo de un punct, nu mai poate fi supusă nici unui control. La prima vedere a cadavrului lui Maigrat, reacția liderului ideologic arată că orice bagaj ereditar thanatic ar purta, nu se compară cu morbiditatea mulțimii însetate de ideea răzbunării și a pedepsirii, așa că „înțepeni locului și barda îi alunecă din mână...”⁹⁰⁸. Manifestarea femeilor se petrece cu o rapiditate egalată doar de violența ei, iar bărbații care ar fi fost teoretic singurii capabili să intervină în fața unui gest ritualic, inutil în semnificația revoltei lor „rămaseră stane de piatră la vederea acestei năvale, cutreierată de capia răzbunării”⁹⁰⁹.

Trebuie să remarcăm totuși că atitudinea lui Étienne, ca principal motor al protestului, atât violent, cât și organizat, civilizat, prin fondul de rezervă pe care îl propune tuturor înainte ca încetarea muncii să oprească fluxul banilor spre muncitori, este una paradoxală pentru tipologia sa, propusă și urmărită cu o atenție psihologică subtilă de către scriitorul francez. Moștenirea ereditară încărcată de toate semnele lui Thanatos, specifică unui caracter niciodată liniștit sau mulțumit, analitic și revoltat, pălește totuși în fața manifestării violente a femeilor. Pasivitatea bărbatului poate fi în legătură și cu un proces proiectiv sau, mai degrabă, de identificare a unor cogniții mai mult intuite, decât

⁹⁰⁶ Émile Zola, *op. cit.*, II, p. 118.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁹⁰⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 120.

analizate în mod rațional. Ceea ce la Étienne este instinct, la femei, ca un tot format din mai multe individualități, devine manifestare necenzurată, directă și plină de grotesc, ceea ce nu poate provoca decât șoc.

Conform tezelor jungiene, invocate deseori până acum, orice întâlnire directă, neintermediată de simbol, cu inconștientul animalic, nu poate provoca altceva decât cel mai profund șoc și reacție de rezistență. Ipoteza noastră este întărită de textul romanului, ajuns într-un punct de fierbere din pricina suferinței oamenilor rămași fără bani și, pe cale de consecință, fără mâncare. Când bărbații vor să renunțe la protest, tot femeile sunt cele care, în ciuda morții care le amenință sau deja le-a lovit familia, se opun unei investiții deja mult prea scumpe. Familia Maheu este una exemplară pentru viața tuturor minerilor, iar renunțarea nu face parte nici o secundă din registrul posibilităților luate în calcul de femeie. „Asta nu! Mai curând dau foc lumii și fac moarte de om, dar bătută nu mă dau!”⁹¹⁰, este reacția femeii în fața propunerii de a renunța. Așa cum Étienne rămâne fără reacție la vederea unui comportament complet necenzurat de factorii culturali, simte că și acum, mai clar, femeia din fața sa reușește să acceseze o subterană a psihicului pe care el doar o poartă și o intuiește uneori: „Étienne nu o vedea, dar îi simțea dogoarea ca răsuflarea unei fiare ce urlă; și se dăduse înapoi, încremenit în fața acestei furii, care era opera lui”⁹¹¹. Legile de unitate și solidaritate, cu care încearcă bărbatul să-i unească pe mineri, sunt eficiente, dar sociologic, ecuația revoltei presupune o serie de factori la care Étienne nu se gândește și asta pentru că instinctualitatea lui își arată puterea distructivă în capacitatea de a conduce și de a genera cele mai ascunse și animalice energii din oameni. Mobilizarea oamenilor provoacă un reflex natural, analizat chiar de psihologia socială în toate situațiile de dinamică a grupurilor, în care apare iluzia că orice fapte, atâta timp cât sunt comise în cadrul unui grup, nu pot fi judecate sau impuse unui singur membru al grupului. Numărul mare provoacă, așadar, o risipire a conștiinței și o estompare a tuturor restricțiilor impuse de civilizație, prin educație sau legi. Foamea unei singure familii nu se compară cu mizeria mai multor oameni, uniți sub aceeași cauză,

⁹¹⁰ *Ibidem*, p. 159.

⁹¹¹ *Ibidem*.

iar Étienne tocmai aici eșuează sau, poate că tocmai reușește, ca agent al pulsionilor morții.

Germinal este considerat, în primul rând prin titlul și semnificațiile renașterii, un roman cu tema schimbării, a vieții noi, dobândite în urma sacrificiilor. Așa cum semințele trebuie să dispară, să-și schimbe starea pentru a germina și permite existenței să continue sub o altă formă, minerii suferă și mor, atât în subteran, cât și la suprafața pământului, bolnavi, de foame ori împușcați. Romanul lui Zola, cu toate că mai toți criticii și biografii au văzut cu exclusivitate metafora vieții noi, este construit cu ajutorul unor elemente care nu pot scăpa relației cu *renașterea*, atât de importantă în literatura universală după cum am arătat în cazul cavalerului don Quijote sau al lui Ishmael, scos din apă ca orfan. Renașterea devine schimbare prin intermediul unui episod care produce o fisură semnificativă în viața eroului, iar Jeanlin, copilul care fură în mod organizat și se joacă „de-a mama și de-a tata” cu o fetiță, are un parcurs în roman cu semnificații simbolice importante. Prins de surparea unei galerii, în mină, suferă un accident care îi rupe ambele picioare condamnându-l în primă fază la o viață de invaliditate.

Adlerian, băiatul scapă de amputare și își redobândește mersul, dovedind o putere de recuperare ieșită din comun, chiar dacă păstrează urme evidente ale accidentului, în aspect și în modul în care merge. Până când este readus la suprafață, Jeanlin petrece, inconștient, un timp important în pământ, în contact direct cu elementul rece și străin care constituie chiar obiectul muncii minerilor. Spiritul întreprinzător al copilului-hoț dispare după accident pentru a fi înlocuit, treptat, de o ființă care se strecoară întotdeauna în umbra tuturor lucrurilor și își găsește chiar o ascunzătoare, într-o veche gaură de mină unde își face provizii în cel mai adânc întuneric. Furturile și jocurile copilului sunt înlocuite odată cu apariția soldaților care au misiunea de a ține sub control populația revoltată a minerilor.

Apariția soldaților, care supraveghează zi și noapte drumurile, îi dă ocazia lui Jeanlin să *germineze* spre următoarea etapă a vieții sale – crima. Étienne este martorul întâmplător al primei crime comise, „cu o uriașă zvâcnire de pisică sălbatică, copilul sări pe umerii ostașului și, cățărându-i-se în spinare cu ghearele, îi înfipse cuțitul în gâtlee”⁹¹². Întunericul minei și

⁹¹² *Ibidem*, p. 186.

suferința au capacitatea de a schimba și chiar de a poseda oamenii pe care îi atinge. În *Germinal*, după cum se convinge și Étienne care, din nou, în fața unui comportament manifest, complet necenzurat și instinctual, are aceeași reacție de șoc. Loviturilor cu scop de pedeapsă și întrebărilor sale, Jeanlin le răspunde simplu, amintind de Sirotkin, copilul-bărbat din *Amintiri din casa morților*: „– Nu știu, așa mi-a venit...”⁹¹³.

Instinctualitatea copilului este urmărită cu atenția sociologului gata să observe orice mutație în comportamentul unui individ față de grupul său. Cele două pulsuni reprezintă, prin conținutul simbolic purtat de roman, influențe esențiale în viața lui Jeanlin. Încă din primul volum al romanului, tradus în limba română, Étienne remarcă cuțitul băiatului, furat și dăruit de Lydie, „pe ale cărui plăsele de os [...] scria doar cuvântul «Amor», pur și simplu”⁹¹⁴. Dincolo de semnificația falică a obiectului, care devine o armă a crimei în mâinile copilului, asocierea iubirii cu el și cu menirea sa de a tăia sau curăța ni se pare că susține ferm o direcție simbolică în care textul a fost orientat de Zola, conștient de prezența celor două pulsuni umane. Moartea soldatului, descrisă în buna tradiție naturalistă în cel de-al doilea volum al romanului, se concentrează în final pe detaliul apropierei dintre Eros și Thanatos: „Din întregul cuțit, nu se vedea decât plăseaua de os, pe care inscripția galantă, acest simplu cuvânt «Amor», era săpat în slove negre”⁹¹⁵. Fără îndoială că deturnarea iubirii spre pulsunea de moarte este una dintre marile teme latente ale literaturii lui Zola!

Manifestarea thanatică prin excelență rămâne crima, când omul devine doar un mobil pentru instinctul de neoprit. Ceea ce pare paradoxal la Étienne, personaj urmărit prin trecutul său acoperit de libertatea morbidă de acțiune, poate fi înțeles tot prin intermediul metaforei alese de scriitor pentru titlul romanului. Bărbatul se descoperă frapat de exprimarea violenței de fiecare dată, pas cu pas, ca generator ascuns al acțiunilor care declanșează în cele din urmă crime. Deloc întâmplător, Étienne asistă, ca un învățător, la scenele de o cruzime nejustificată în lumea rațională, guvernată de legile morale ale culturii. Inevitabil, și pentru că literatura lui Zola urmărește direct asta, pulsunea de moarte pune stăpânire și pe cel care, până spre

⁹¹³ *Ibidem*, p. 187.

⁹¹⁴ *Idem*, *Germinal*, I, p. 403.

⁹¹⁵ *Idem*, *Germinal*, II, p. 188.

finalul romanului, doar a asistat, neimplicat direct în violențe. Solul fertil nu este suficient, în lumea metaforică a scriitorului francez. Este necesar, pentru ca procesul distructiv al semințelor să garanteze germinatul, ca semințele să fie identice și armonios selectate din aceeași specie. Lăsăm cuvintele lui Zola să arate în ce fel Étienne își găsește, în cele din urmă, locul printre ceilalți mineri: „...cu amândouă mâinile, cu o putere sporită de îndârjire, rezezi bolovanul în țeasta lui Chaval [...]. Se împlinise așadar blestemul: ucisese [...]. Și cu toate că era beat nu era decât de foame, îndepărtata beție ancestrală fusese de ajuns”⁹¹⁶.

Totuși, până când Étienne se angajează comportamental într-o linie violentă, devenind astfel egalul minerilor, trece prin câteva faze de dezvoltare personală sau, mai degrabă, de metamorfoză. Ascuns în aceeași gaură a minei vechi cu Jeanlin, căutat de autorități, Étienne trebuie să suporte botezul întunericului, folosind cu moderație o singură sursă de lumină disponibilă doar pentru cele mai anxioase momente. Timpul petrecut într-o mină, muncind, la lumina unei lămpi, nu suportă comparație cu orele pe care Étienne trebuie să le petreacă singur, într-un întuneric în care îi țin companie doar propriile gânduri, „nelămurite, pe care nu și le cunoștea [și care], îi mișunau prin cap”⁹¹⁷.

Întunericul care îl ascunde în adâncimea pământului îi facilitează bărbatului o serie de trăiri și proiecții de natură egoistă, diferite de cele asumate în fața colectivului: „era simțământul unei superiorități, care-l scotea din rândurile tovarășilor săi de lucru”⁹¹⁸. Étienne are o structură diferită de cea a minerilor resemnați și o tendință naturală de a conduce masele de oameni, sau „de a gândi în locul lor”⁹¹⁹. Cele două pulsuni coexistă în interiorul aceluiași om și își dispută supremația asupra lui Étienne, dominat aproape în întregime de instincte thanatice, față de care nu are decât o singură protecție. „Când bezna ajungea să-l năucească de tot și să-i rățăcească mințile”, scrie Zola, simbolic, „aprindea o clipă, pentru ca apoi, de îndată ce spulbera mrejele acestui vis rău, să stingă flacăra [...], de care simțea că are nevoie ca și de pâine”⁹²⁰. Lumina focului, prin toți

⁹¹⁶ *Ibidem*, p. 323.

⁹¹⁷ *Ibidem*, p. 130.

⁹¹⁸ *Ibidem*.

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 131.

⁹²⁰ *Ibidem*.

factorii săi civilizatori, se opune tuturor semnelor lui Thanatos și devine la fel de importantă ca hrana care lipsește minerilor.

Interiorul, adâncimea și intimitatea pământului devin facilitatori nu doar pentru gânduri, altădată reprimite, ci și pentru comportamentele celor care petrec din ce în ce mai mult timp în întuneric. Cei doi copii, Bébert și Lydie, partenerii lui Jeanlin în tâlhării, își petrec noaptea sub pământ pentru că nu îndrăznesc să iasă din cuvântul copilului criminal, liderul lor, care le-a spus să-l aștepte. Obediența inițială începe să scadă pe măsură ce întunericul acționează ca un agent asupra simțurilor și a cenzurii diurne. Frica față de Jeanlin dispare, iar instinctele își fac loc în comportamentul celor doi copii, nestingherite. Zola pune comportamentul celor doi într-o relație ombilicală cu spațiul care îl determină să se manifeste – „se sărutară cu duioșie mai departe, fără a le trece prin minte altceva, punând în această mângâiere îndelunga lor dragoste înfrântă [...], mai fericiți în acest pierdut străfund de gaură...”⁹²¹.

Dar, mina își arată, printr-un act de sabotaj, adevărata putere distructivă, în momentul în care prinde sub dărâmături mai mulți oameni, între care și protagoniștii privați de accesul sau împlinirea iubirii: Étienne și Catherine. Blocați în subteran, amenințați de apă și de pământ, de un noroi care deja a luat viața mai multor mineri, instinctul vieții devine singura energie la care mai pot apela. Sărutul și contactul celor doi este încărcat cu un puternic simbolism al vieții, pentru că „bezna se risipi în țândări de lumină”⁹²².

Ne amintim, în acest context, de același reflex pe care deținuții din *casa morților* îl încearcă înainte de a suporta o pedeapsă aspră. Pulsunea de viață forțează realitatea și morbiditatea ei pentru a o depăși, imaginar sau chiar pentru o ultimă clipă de plăcere. „Și avură, în cele din urmă, parte de noaptea lor de nuntă, în acest fund de mormânt, pe acest culcuș de noroi”, scrie Zola, „ca să nu piară înainte de a smulge și ei vieții o clipă de fericire [...]”. Și se iubiră, împresurați de întunericul deznădejdi, dincolo de moarte”⁹²³.

Prin urmare, vom constata că Eros și Thanatos se luptă până în ultima clipă în interiorul eroilor lui Zola doar pentru ca, în

⁹²¹ *Ibidem*, p. 198.

⁹²² *Ibidem*, p. 336.

⁹²³ *Ibidem*, p. 337.

cele din urmă, frigul și oboseala, apa și pământul negru ca întunericul, prin care se strângeau în brațe, să o omoare pe Catherine: „Multă vreme crezu că ea doarme: apoi o atinse cu mâna: era rece de tot, murise. Și totuși el nu se mișcă, temându-se ca nu cumva s-o trezească”⁹²⁴. Prezența morții și manifestarea sa este, chiar în asemenea condiții, respinsă în mod reflex de iluzia unui Eros care îl face pe Étienne să se gândească că „poate, pânțele [ei] îi purta rodul...”⁹²⁵.

Supraomul lui Zola are trăsături similare cu cel al lui Dostoievski, independent de orice empatie față de alți oameni și întotdeauna fidel doar unui crez personal, formulat pe principiile pulsionii de moarte. Astfel, chiar Suvarin, aristocratul anarhist rus, este unul dintre cele mai complexe personaje ale romanului lui Zola, introvertit și anarhist, în cele din urmă și criminal, el fiind cel care sabotează accesul în mină și omoară mai mulți dintre muncitori: „nici femei, nici prieteni; nu voia nici o legătură; descătușat de propriile-i porniri, nu era nici robul pornirii altora”⁹²⁶. Teoriile rusului, distructive și totdeauna violente prin propuneri morbide, nu văd evoluția sau purificarea societății și a nedreptății fără prezența focului și a morții. Pe scurt, pulsiunea morții este singura care poate asigura adevărata renaștere, iar moartea nu poate fi niciodată una firească, naturală care, de altfel, degenerază încet și sigur natura umană: „Puneți foc în cele patru colțuri ale cetăților, secerăți popoarele, treceți întregul pământ prin foc și pârjol, și poate că, după ce se va preface-n pulbere toată această lume putredă, se va naște în locu-i una mai vrednică”⁹²⁷.

Ca și în cazul literaturii dostoevskiene, animalele sunt cele care trebuie să suporte încercările eșuate ale oamenilor de a se ridica la nivelul de supraoameni, independenți de orice remușcare. În timp ce supraomul este capabil de crimă și de asumarea gestului față de sine și de ceilalți, majoritatea personajelor, oameni simpli, folosind convenții și tipare sociale comune, încearcă sau experimentează indiferența. Rusul Suvarin, poate singurul supraom din roman, nu are corespondent nici în tânărul Jeanlin la care pulsiunea de moarte apare și se manifestă ca o sete din ce în ce mai intensă. Ceea ce emoționează sau îl umanizează pe

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ *Idem*, I, p. 201.

⁹²⁷ *Ibidem*, p. 203.

Suvarin, singurul personaj alogen al romanului, capabil să omoare oameni doar pentru o idee, dar îl stârnește pe copilul criminal, Jeanlin, este prezența unei iepuroaice. Ținută ca animal de companie și iubită de toți minerii, iepuroaica este în cele din urmă furată. „Mocnea în el gândul ascuns de a o ucide”⁹²⁸, scrie Zola despre copil, pentru care simpla crimă sau libertatea de manifestare instinctuală nu reprezintă decât o tipologie de tip primitiv, în care nu se poate justifica nici un act de violență.

În rândurile necuvântătoarelor care suferă alături de oameni și care, în cele din urmă sunt abandonate să moară în subteran, se află și o pereche de cai, la care scriitorul face trimitere adesea pentru a întări caracterul universal al mizeriei vieții. Ion Brăescu susținea că „nu s-ar putea vorbi de personajele din *Germinal* fără a fi menționați cei doi cai, Bataille și Trompette”⁹²⁹, care, într-un fel simbolic, despart grupul minerilor de Étienne. Bataille, reprezentant al adevăratei munci silnice, lucrează de peste zece ani în subteran fără să mai fi văzut lumina zilei, în vreme ce Trompette este împietrit de întunericul rece al pământului încă din prima clipă când este coborât cu ajutorul hamurilor. Orice diferență ar exista în felul acceptării întunericului noii vieți, cei doi cai nu mai sunt despărțiți de nimic în privința realității morții. Ambii își pierd viața, iar moartea, ca în tot romanul, este mai puțin importantă în detaliile ei. Ceea ce contează este moartea în sine, după cum o arată, și pentru registrul uman, finalul romanului. Numai prin încercarea minerilor de a obține o viață mai bună suferința lor crește, iar experiența morții și a foamei îi unește așa cum nimic nu mai poate îndeplini o asemenea funcție de adeziv social. Întunericul în care oamenii și animalele trebuie să se obișnuiască să trăiască devine o realitate cu puterea de a se revărsa în toate aspectele vieții din afara minei, pentru a permite chiar vieții să răsară din nou, acolo unde moartea a părut că are ultimul cuvânt.

7.2. Dubla semnificație a arhetipului matern

Gilbert Durand vedea în coborârea minerului în subteran metafora unei acuplări, similară cu ceea ce a devenit „complexul lui Iona”. Atât minerul, cât și Iona sau, am adăuga noi, marinarii

⁹²⁸ *Ibidem*, p. 413.

⁹²⁹ Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 139.

din *Moby Dick*, trăiesc ca într-un pântec simbolic⁹³⁰. Adevărata natură a omului, dezgolit de orice influență socială sau din partea educației, este vizibilă în starea sa pură, ca și cum scriitorul francez dorește să construiască himera unui om care se naște adult, pentru a fi studiat prin intermediul vieții sale instinctuale.

În multe dintre descrierile muncii minerilor poate exista senzația că obsesia împlinirii unui „cât mai mare număr de vagonete”⁹³¹ este similară până la identificare cu frenezia marinarilor care vor să adune cât mai mult spermanțet. Pentru Zola, însă, este foarte clar că subteranul are valențele unei burți care nu înghite, ci primește sacrificii voluntare, nu și conștiente. Masa pe care o iau în fugă minierii, chiar în locul unde muncesc, are o semnificație latentă și magistral formulată de scriitor. „... feliile de pâine cu unt, mâncate aici în hrubă, atât de departe de lumina soarelui, cu o mută lăcomie, le cădeau ca plumbul în stomac”⁹³², scrie Zola, încercând să spună că oamenii care sunt înghițiți nu mai pot mânca la rândul lor. Încă din primul volum, asocierea subteranului fierbinte și adesea sufocant, în care mulți riscă să-și piardă viața prin lipsa oxigenului, cu apa care se scurge din pietre formând un noroi general, ne conduce la ideea că scriitorul s-a folosit de mină pentru a încifra, inconștient, arhetipul matern. Minerii sunt acoperiți fie de cărbune, fie de pământ îmbibat cu apă, devenind una cu el atât în fiecare ceas al muncii lor, cât și în cazurile în care sunt îngropați de vii. „Nici nu mai simțeau șiroaiele de apă care-i inundau...”⁹³³, arată nu doar un exercițiu repetat până când memoria musculară ia locul, ci și un proces de identificare cu spațiul, o intimitate plină de informații și amintiri arhaice.

Mina, ca matrice maternă, după cum am arătat până aici, facilitează unora comportamente care la suprafață nu există. De cele mai multe ori, dincolo de solidaritatea muncitorilor, proiecțiile și fantezmele au un caracter egoist, sălbatic, sau de dominare. Asocierea minei cu noroiul este atât de frecventă încât nu se poate să nu ne atragă atenția prezența lui la suprafață, într-o formulare care oferă textului noi dimensiuni simbolice. Étienne și Catherine sunt protagoniștii unei plimbări care

⁹³⁰ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii, Introducere în arhetipologia generală*, p. 203.

⁹³¹ Émile Zola, *op. cit.*, I, p. 67.

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ *Ibidem*.

amintește prea bine de tot ce înseamnă muncă în subteran: „...nici unul, nici celălalt nu mai scoteau o vorbă, tropăind în neștire pe drumurile prefăcute în fluvii de noroi”⁹³⁴, sau „o porniră din nou, anevoie, înfundați în noroi până la glezne”⁹³⁵. Experiența minei, prin deșteptarea unor amintiri arhaice, devine metaforă a morții prin întoarcerea în starea de neființă. Noroiul lui Zola este același peste tot, atâta timp cât este în situația de a înghiți sau acoperi oamenii. Amorțeala specifică celor din mină, pătrunși de căldură, întuneric și apă, este starea omului într-o fază embrionară, dependent de uterul protector, dar care, în același timp, îl poate sufoca. Prin intermediul lui Étienne, Zola formulează metafora pântecelui care omoară, devenind mormânt: „... nu se mai gândi la moarte, ci rămase ceasuri întregi cu picioarele în noroi...”⁹³⁶.

Prin urmare, evidențiem că, alături de întuneric, noroiul joacă în *Germinal* un rol de o importanță fundamentală, de neignorat. Martor al suferințelor, receptor al eforturilor și primitor, vid al vieții scoase din oameni, noroiul îi împiedică la orice pas prin mină sau pe suprafața pământului. În romanul lui Zola, elementul devine universal și scopul vieții pare să devină pentru eroi acela de a lupta în permanență cu el. A sta în noroi, așa cum fac minerii, în subteran sau la suprafață, de multe ori, devine echivalentul unei vieți aflată în permanență în proximitatea morții. Oamenii își arată așadar adevărata funcție regeneratoare, de germinare, fiind în orice moment gata să moară pentru ca o altă formă de existență să înceapă. Sângele este cel care acoperă uneori noroiul⁹³⁷, sugerând același registru fertil, dar morbid: „... plină de noroi și pe jumătate moartă...”⁹³⁸.

Romanul se folosește, încă din primele pagini, de imaginea unui bătrân care tușește și înnegrește pământul cu scuipatul său, pentru a formula a priori o metaforă pentru întreaga lume a subteranului. Munca în mină nu lasă pe nimeni să plece fără stigmatul noroiului și al pământului care devin parte din miner. Felul apocaliptic în care noroiul acoperă nu doar coridoarele labirintice ale minei, ci și orașul sau casa devine clar spre finalul textului unde căminul familiei Maheu este exemplar

⁹³⁴ *Idem*, II, p. 180.

⁹³⁵ *Ibidem*, p. 182.

⁹³⁶ *Ibidem*, p. 194.

⁹³⁷ *Ibidem*, p. 224.

⁹³⁸ *Ibidem*.

pentru suferința tuturor minerilor: „...noroii negrei flegme împoșcase toată încăperea...”⁹³⁹.

Pe de altă parte, atunci când noroiul nu se află în situația de a înghiți forța vitală a oamenilor, pământul și mina reprezintă, în condițiile acceptării lor, adevărate oaze de liniște. Étienne este cel care simte cel mai clar, pe lângă Jeanlin, aspectul matern primitiv: „...îmbietoare îi părea tihna acestei găuri. Nu era nici prea cald, domnea, peste toanele anotimpurilor, mereu aceeași temperatură, scăldând totul într-o baie caldută...”⁹⁴⁰.

Munca minerilor este una cu dublu rol, după cum și scriitorul caută să îi înțeleagă cele mai profunde semnificații. Susține economia, cu un cost mult prea scăzut, și reprezintă un sacrificiu fără de care creația, cu adevărat, nu ar putea rezista și nici exista. „Din acest pânțec matern izbucnea plămada vieții”, scrie Zola în finalul romanului *Germinal*, oferind și cheia de semnificație pentru obsesia demonstrată prin toate scenele de erotism dezinhibat prin care fetele intrau în rândul mamelor. Sexul rămâne întotdeauna, chiar dacă este un abuz sau în prag de moarte, legat de posibilitatea apariției vieții, fiind profund ritualizat și cu scop regenerativ.

Simetric, așa cum începe epopeea subteranei, se și termină, cu Étienne în mișcare, spre următoarea lui destinație. Nu s-a putut desprinde de o ereditate care l-a împins mecanic spre crimă, dar pleacă sub imperiul conștiinței clare a cine este și ce poate el face. Mai mult chiar, Étienne vede în revolta minerilor pe care îi lasă în spate, revoltă ce a fost suprimată în final, „clocotul mâniei stăpânite, prevestitoare de viitoare răzvrătiri”⁹⁴¹. Și aceasta se întâmplă, deoarece, pentru un singur moment, în afara minei, oamenii devin solidari și capabili să vadă unii în ceilalți singura și cea mai bună garanție a vieții.

Ultima încercare a celui care a fost miner doar pentru o clipă stă în iertarea pe care o primește din partea unui bătrân aflat în drum, spre mină: „... acest moșneag care-l ierta că din pricina sa își pierduse copiii, îl înduioșă în asemenea măsură, încât îl însoți cu privirea până pieri, fără să poată scoate un singur cuvânt”⁹⁴².

⁹³⁹ *Ibidem*.

⁹⁴⁰ *Idem*, I, p. 403.

⁹⁴¹ *Idem*, II, p. 345.

⁹⁴² *Ibidem*.

8. Încheiere

Nu am crezut niciodată în puterea concluziilor, dincolo de scopul lor didactic, precis și bine stabilit în cadrul oricărui demers pedagogic de succes. La final, cuvântul, chiar și în cazul operelor de artă, romanelor, dar și a altor abordări critice sau istorice, conform modelului antic, ar trebui să-i revină cititorului. Să existe în sine o temă care, prin puterea discursului, să-l petreacă pe cel care a consumat un produs pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă de timp. *Quod erat demonstrandum* ar fi suficient, din punctul nostru de vedere, pentru că însăși discuția despre cele două pulsioni umane, prezente în toate operele literare sub forme diferite sau identice, formulează concluzia că instinctul își face loc în literatură, după cum există liber și în viața manifestă, sau de zi cu zi.

Și totuși, poate că s-ar cuveni, la final, să formulăm câteva lămuriri în privința unor termeni la care am făcut referire adesea și prin care credem că putem trece, ca printr-o sită, întregul spectru cultural al omenirii. Așadar, am rămas fideli unei terminologii pe care Sigmund Freud a folosit-o mai degrabă în legătură cu tot ce este legat de activitatea onirică și de travaliul analitic de interpretare. După cum *conținutul manifest* al visului descrie detalii și o poveste cu o anumită logică interioară, de cele mai multe ori neînțeleasă de visător, conceptul de realitate, mai ales în cadrul simbolic al existenței lui don Quijote sau a lui Ishmael, este marcat de dimensiuni similare și de metafore care susțin existența unui alt plan, numit *latent*. Realitatea neobișnuită pe care cavalerul lui Cervantes o simte și chiar o experimentează la orice pas are mai multe în comun cu realitatea unui vis sau a unui proces de fantasmare, decât cu ceea ce noi am numit *realitate obiectivă* sau *manifestă*, împărtășită de colectivitate.

Așa cum în viața simbolică, atât de specifică omului, imaginarul funcționează între aceleași repere, manifest și latent, literatura se servește de planurile simple ale povestirii pentru a

încifra semnificații sau ideologii. Am încercat să arătăm că pulsivitatea de viață se ascunde în cadrul acelorași simboluri, iar Eros nu are decât, în foarte puține cazuri, semnificația unei sexualități în cel mai carnal sens al cuvântului. În privința lui Thanatos, cercetarea de față a căutat să stabilească și o legătură între fantasmele creatorului și cele create, în mod reflex grație unor evenimente prin care scriitorii au trecut. „Nici un obiect nu se află în raport constant cu plăcerea”⁹⁴³, afirma Roland Barthes, ceea ce reprezintă în sine și susținerea indirectă a unui alt plan de existență pe care omul și-l asumă instinctual.

Puținele texte la care am făcut referire, în dorința de a demonstra că aceste pulsii umane, Eros și Thanatos, se manifestă liber în opera literară, au, așa cum am susținut peste tot în demersul nostru, structura latentă de epopee în care plutește un tip de creație liberă, cu vise autentice și cu descrieri care, în ciuda evidenței planului ficțional, construiesc o nouă realitate și arhetipuri imune la trecerea timpului. Ca urmare, am ales autori esențiali ai literaturii universale nu din comoditatea abordării simbolurilor care, dimpotrivă, au fost deja discutate și epuizate de generații întregi, ci din dorința de a arăta că există o dimensiune nouă a textului, abordabilă prin analiza vieții pulsionale. Pe de altă parte, cu foarte rare excepții, literatura română nu oferă, prin comparație, aproape nimic. Este și motivul pentru care, în aceeași ordine cronologică, următorul volum este centrat pe opere literare aparținând altor scriitori, cum ar fi Kafka, Huxley, Faulkner, Hemingway, Golding, Pynchon dar și lui Cărtărescu.

Reluate la o distanță impresionantă în timp și în spațiu, arhetipurile joacă rolul unui refren care, prin repetiție, ca într-un cântec întins pe mii de pagini, stau mărturie pentru nevoia omului de a crea și, mai ales, de a urma vocea celui care narează sau cântă. Apreciat în sfârșit și ca scriitor, Bob Dylan a surprins, cu intuiția specifică marilor creatori, această sete de supunere în fața unei creații artistice, iar în final, pentru acest prim volum, ni se pare potrivit să-i invocăm versurile:

„I’m ready to go anywhere, I’m ready for to fade
Into my own parade, cast your dancing spell my way
I promise to go under it.

⁹⁴³ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, Cluj, Editura Echinoc, 1994, p. 59.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come following you".

Bibliografie

- Abastado, Claude**, *Germinal. Émile Zola, Analyse critique*, Paris, Hatier, 1991.
- Adler, Alfred**, *Cunoașterea omului*, Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Științifică, 1991.
- Adler, Alfred**, *Sensul vieții*, Traducere, cuvânt înainte și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura IRI, 1995.
- Alighieri, Dante**, *Divina comedie, Infernul, Purgatoriul, Paradisul*, în traducerea lui George Coșbuc, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Anzieu, Didier**, *Psihanaliza travaliului creator*, Traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, 2004.
- Aristotel**, *Poetica*, Traducere de acad. prof. C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957.
- Askenasy, Hans**, *Canibalismul de la sacrificiu la supraviețuire*, Traducere din limba engleză de Irina Nicolaescu, Ploiești, Editura Eleusis, 1996.
- Bachelard, Gaston**, *Psihanaliza focului*, Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 2000.
- Bahtin, Mihail M.**, *Dubla orientare a genului spre realitate, în Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.
- Bahtin, M.**, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, În românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970.
- Barthes, Roland**, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, Cluj, Editura Echinoc, 1994.
- Bârleanu, Călin-Horia**, *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015.
- Bârleanu, Călin-Horia**, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2016.

- Bârleanu, Călin-Horia, *Shakespeare și Cervantes între imaginar, real și un arhetip – Imago Christi*, în *Meridian critic, The discours of clothing* (II), Annals Ștefan cel Mare University of Suceava, Philology Series, No. 2/ 2016 (volume 27), Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2016, p. 93-98.
- Bârleanu, Călin-Horia, *Urmele subconștientului dostoevskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Mășți”, Nr. 9/ 2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 15-30.
- Berdan, Lucia, *Totemism românesc. Simboluri mitice arhetipale în obiceiuri, ceremonialuri, credințe, basme*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2001.
- Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, Traducere din limba rusă de: Radu Părpăuță, Iași, Editura Institutul European, 1992.
- Bîrleanu, Neculai I., Tătăruși-Baia, 2 iulie 1965, în George Călinescu, *op. cit.*, p. 206.
- Bokanowski, Thierry, *Sándor Ferenczi*, Traducere din limba franceză Magda Ionescu, București, Editura Fundației Generația, 2003.
- Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011.
- Brăescu, Ion, *Emile Zola*, București, Editura Albatros, 1982.
- Bryant, John, *Moby-Dick as Revolution*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 65-90.
- Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Traducere, prefață și note de Irina Mavrodin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Călinescu, George, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
- Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, București, Editura Humanitas, 1993.
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002.
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Corpul*, București, Editura Humanitas, 2008.
- Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Partea întâi, Traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
- Cervantes, Miguel de, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Partea a doua, Traducere de Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

- Chabás, Juan, *Istoria literaturii spaniole*, Traducere, studiu introductiv, note și *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, București, Editura Univers, 1971.
- Challemel-Lacour, C., în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Postfață de Toader Paleologu, Iași, Editura Polirom, 1998.
- Chasseguet-Smirgel, Janine, *Psianaliza artei și a creativității*, Traducere din limba franceză de Georgeta Mitrea, București, Editura Trei, 2002.
- Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995.
- Colcord, Lincoln, *Notes on „Moby Dick”*, în *The Recognition of Herman Melville*, Selected criticism since 1846, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, p. 174-187.
- Crainic, Nichifor, *Dostoievski și creștinismul rus*, Cluj, Editura Anastasia, 1998.
- Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, volumul 2, București, Editura Cartea Românească, 1995.
- Cristea, Valeriu, *Tânărul Dostoievski*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
- Cristian, Alin, *Etos românesc și sacrificiu. A fi înălăuntrul fenomenelor*, București, Editura Eminescu, 1998.
- Cruz, Anne J., *Psyche and gender in Cervantes*, în *The Cambridge Companion to Cervantes*, Edited by Anthony J. Cascardi, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 186-204.
- Cuțitaru, Codrin Liviu, *Balena albă – o experiență mesmerică*, în „România Literară”, Anul XLII, nr. 43/ 30 octombrie 2009, p. 28.
- Darwin, Charles, *Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*, Tradusă din limba engleză Ion E. Fuhn, București, Editura Academiei R. P. R., 1957.
- da Vinci, Leonardo, *Codex Atlanticus*, apud. Sigmund Freud, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*.
- de Unamuno, Miguel, *Viața lui Don Quijote și Sancho Panza*, În românește de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, București, Editura Univers, 1973.

- Delumeau, Jean, *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident (Secolele XIII-XVIII)*, vol. I, II, Traducere de Ingrid Ilinca Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1998.
- Diatkine, Gilbert, *Jaques Lacan*, Traducere din limba franceză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2002.
- Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepte. Mateme*, Sub direcția lui Roland Chemama, Traducere, avânprefață și completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997.
- Dostoievski, F. M., *Crimă și pedeapsă*, Traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, Prefață de Mihai Novicov, București, Editura Minerva, 1962.
- Dostoievski, F. M., *Frații Karamazov, Roman în patru părți și epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabela Dumbravă, București, Editura Cartea Românească, 1986.
- Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Dostoievski, F. M., *Opere*, Volumul 4, *Romane, nuvele și povestiri (1862-1869)*, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- Dragomir, Leonid, *Nietzsche și Freud: Un eseu asupra ideii de inconștient*, București, Editura Trei, 2006.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Durkheim, Émile, *Formele elementare ale vieții religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud și Silvia Lupescu, Iași, Editura Polirom.
- Eco, Umberto, *Pădurile posibile, în Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.
- Eco, Umberto, *Cititorul model, în Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.

- Edinger, Edward F., *Ego și arhetip, Individuarea și funcția religioasă a psihicului*, Traducere din limba engleză Claudiu Pănculescu, Studiu introductiv Lavinia Bârlogeanu, București, Editura Nemira, 2014.
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Ediția a III-a, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 2013.
- Elliott, Emory, *Wandering To-and-Fro. Melville and religion*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 167-204.
- Ellis, Bret Easton, *American psycho*, Traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007.
- Filocalia sfintelor nevoințe ale desăvârșirii**, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediția a IV-a, București, Editura Harisma, 1993.
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Rao, 2008.
- Freud, Sigmund, Jung, Carl Gustav, *Corespondența Freud-Jung*, Traducere din germană de Laura Karsch, București, Editura Trei, 2015.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. III, *Psihologia inconștientului*, Traducere din limba germană Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate și religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 1999.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VII, *Nevroză, psihoză, perversiune*, Traducere din limba germană: Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, Note introductive și

- coordonare terminologică: Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VIII, *Comicul și umorul*, Traducere din limba germană de: Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2002.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Traducere din limba germană și note introductive Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XIII, *Compendiu de psihanaliză*, Traducere din limba germană Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XIV, *Psihopatologia vieții cotidiene (Despre uitare, greșeala de vorbire, apucarea greșită a unui obiect, superstiție și eroare)*, Traducere din limba germană Daniela Ștefănescu, Herta Spuhn, București, Editura Trei, 2006.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XV, *Vis și telepatie*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Prefață Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2007.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XVI, *Viața mea și psihanaliza*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2007.
- Freud, Sigmund, *Psihanaliză și artă*, Traducere din limba germană: Vasile Dem. Zamfirescu, Cosmin Teodoru, București, Editura Trei, 1996.
- Frazer, Sir James George, *Folclorul în Vechiul Testament*, traducere și adaptare de Harry Kuller, București, Editura Scripta, 1995.
- Fromm, Erich, *Arta de a iubi*, Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1995.
- Fromm, Erich, *The Anatomy of Human Destructivness*, New York, PICADOR, 1973.
- Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, În românește de Domnica Sterian și Mihai Spărișu, București, Editura Univers.
- Girard, René, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995.
- Grossman, Leonid, *Titanul – viața lui Dostoievski* –, Traducere: George Iaru, București, Editura Lider, 1999.

- Guicciardini, Francesco, *apud*. George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
- Gunn, Giles, *Introduction*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 3-15.
- Harrus-Révidi, Gisèle, *Psihanaliza simțurilor*, Traducere din limba franceză Nicolae Baltă, București, Editura Trei, 2008.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, Vol. I, Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.
- Heinrich, Alferd, *Tentația absolutului. Personaj și compoziție în opera lui Dostoievski*, Timișoara, Editura Facla, 1973.
- Ianoși, Ion, *Dostoievski. Tragedia subteranei*, Ediția a III-a, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2004.
- Ianoși, Ion, *Prezentări și comentarii, date bibliografice, note explicative*, în F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 723-738.
- Jacobi, Jolande, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C. G. Jung*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2015.
- Jung, C. G., *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Editura Universitas, 1999.
- Jung, C. G., *Opere complete, 7, Două scrieri despre psihologia analitică*, Traducere din limba germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2003.
- Jung, C. G., *Opere complete, Vol. 8, Dinamica inconștientului*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2013.
- Jung, C. G., *Opere complete, 9/1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014.
- Jung, C. G., *Opere complete, Vol. 11, Psihologia religiei vestice și estice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010.
- Jung, C. G., *Opere complete, Volumul 12, Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări*

- ale mântuirii în alchimie*, Traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Universitas, 1998.
- Jung, C. G., *Opere complete*, Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2007.
- Jung, C. G., *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Humanitas, 1997.
- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului, Antologie*, Prima parte. *Psihologia analitică. Temeiuri*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.
- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului, Antologie*, A doua parte. *Descrierea tipurilor psihologice*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.
- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului, Antologie*, A patra parte, *Reflecții teoretice privind natura psihismului*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.
- Kafka**, Franz, *Verdictul și alte povestiri*, În românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Kelley, Edward, *Tractatus duo egregii, de Lapide philosophorum*, Hamburg and Amsterdam, 1676.
- Kesey, Ken, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Traducere și prefață de Marcel Pop-Corniș, București, Editura Univers, 1983.
- Kovács, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1987.
- Lanoux**, Armand, *Bună ziua, domnule Zola*, Traducere de Ileana Șoldea, București, Editura Univers, 1982.
- Lawrence, D. H., *Curcubeul*, În românește de Carmen Pațac, Chișinău, Editura Hyperion, 1992.
- Lăzărescu, George, *Dicționar de mitologie*, Prefață: Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București, Editura Ion Creangă, 1979.
- Levine, Robert S., *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

- Lévi-Strauss, Claude, *Tropice triste*, în românește de Eugen Schileru, Irina Pîslaru-Lukacsik, București, Editura Științifică, 1968.
- Liiceanu, Gabriel, *Ușa interzisă*, București, Editura Humanitas, 2002.
- Marcu, Alexandru, în Pirandello, Luigi, *Henric IV, Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale Principele Carol, 1926.
- Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, Traducere din limba franceză de Brîndușa Orășanu, București, Editura Trei, 2004.
- Marr, Timothy, *Without the Pale. Melville and ethnic cosmopolitanism*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005, p. 133-165.
- Martin, Robert K., *Melville and sexuality*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 186-201.
- Mauss, Marcel, *Eseu despre dar*, traducere de Silvia Lupescu, studiu introductiv de Nicu Gavriluță, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Mauss, Marcel, Hubert, Henri, *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, traducere de Gabriela Gavril, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică: tragedii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Ediția a doua, revăzută, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Mărgineanu, Nicolae, *Psihologie și literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
- Mânzat, Ion, *Psihologia creștină a adâncurilor (F. M. Dostoievski contra S. Freud)*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999.
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
- Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1851, sau http://www.gasl.org/refbib/Melville___Moby_Dick.pdf.
- Melville, Herman, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962.

- Melville, Herman, *Moby Dick*, Traducere din limba engleză, note și glosar de Petre Solomon, Iași, Editura Polirom, 2007.
- Milder, Robert, *Herman Melville 1819-1891, A brief Biography*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005.
- Mollon, Phil, *Inconștientul*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, București, Editura Lucman, 2004.
- Morin, Frédérik, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Postfață de Toader Paleologu, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 105-134.
- Mustață, Ioana, *În preajma lui Don Quijote*, București, Editura Roza Vînturilor, 1991.
- Nicoară, Simona**, *Istorie și imaginar. Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000.
- Olaru Cervatiuc, Andreea**, *Don Quijote – punte între mituri. Mituri antice și medievale în Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, București, Editura Floare Albastră, 2006.
- Orășanu, Brîndușa, *Memories and triangulation in psychoanalytical work*, I, II, în „Revista de psihologie”, Nr. 3, București, iulie - iulie - septembrie 2011, p. 227-236.
- Oroveanu, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000.
- Ortega Y Gasset, José, *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*, Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1973.
- Petrescu, Liviu**, *Dostoievski, Eseu*, Cluj, Editura Dacia, 1971
- Pirandello, Luigi, *Henric IV, Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale Principele Carol, 1926.
- Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1995.
- Pleșu, Andrei, *Jurnalul de la Tescani*, București, Editura Humanitas, 2001.
- Post, Sheila, *Melville and the Marketplace*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 105-132.
- Povestirea lui Ghilgameș în Tăblițele de argilă, Scrieri din Orientul Antic*, Traducere, prefață, cuvinte înainte și note de

Constantin Daniel și Ion Acsan, București, Editura Minerva, 1981.

Rank, Otto, *Dublul, Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iași, Editura Institutul European, 1997.

Rank, Otto, *Mitul nașterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei*, Traducere și îngrijire ediție: Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2012.

Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983.

Ronfeldt, Davin, *Draft chapters on Two Faces of Fidel. Don Quixote and Captain Ahab*, vezi și <http://www.rand.org/pubs/papers/P7641.html#relatedProducts>.

Roudinesco, Élisabeth, *La ce bun psihanaliza?*, Traducere din limba franceză de: Dara Maria Străinu, București, Editura Trei, 2002.

Roudinesco, Élisabeth, Plon, Michel, *Dicționar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de: Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, București, Editura Trei, 2002.

Schileru, Eugen, *Prefață*, în Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962.

Schnitzler, Arthur, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2006.

Schopenhauer, Arthur, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998.

Segal, Julia, *Fantasma*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, București, Editura Lucman, 2005.

Shakespeare, William, *Regele Lear; Timon din Atena; Cymbeline*, traducere de Mihnea Gheorghiu, Leon D. Levițchi, Dan Duțescu, București, Editura Adevărul Holding, 2009.

Sillamy, Norbert, *Dicționar de psihologie*, Traducere, avânprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Simion, Victor, *Imagini, legende, simboluri. Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

Sîrbu, Anca, *Timp și spațiu în literatura franceză din secolul al XIX-lea*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1999.

Șestov, Lev, *Revelațiile morții (Dostoievski – Tolstoi)*, În românește de Smaranda Cosmin, Prefață de Radu Enescu, Iași, Editura Institutul European, 1993.

Tăblițele de argilă. Scrieri din Orientul Antic, Traducere, prefață, cuvinte înainte și note de Constantin Daniel și Ion Acsan, București, Editura Minerva, 1981.

The Recognition of Herman Melville, Selected criticism since 1846, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967.

Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Thomă, Helmut, Kächele, Horst, *Tratat de psihanaliză contemporană*, Volumul I: *Fundamente*, Traducere din limba germană Carmen Erena, București, Editura Trei, 1999.

Titel, Sorin, *Herman Melville – fascinația mării*, Oradea, Editura Albatros, 1975.

Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Institutul European, 1994.

Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008.

van Der Sterren, Driek, *Psihanaliza literaturii. Oedip rege*, Traducere din limba germană și note Georgeta Mitrea, București, Editura Trei, 1996.

Vianu, Tudor, *Literatură universală și literatură națională*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

Vianu, Acad. Tudor, *F. M. Dostoievski*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

Vlad, C., *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, București, Editura Cartea Românească, 1932.

Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, În românește de Rodica Tiniș, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Winnicott, D. W., *Spaima de prăbușire. Explorări psihanalitice*, Traducere din limba engleză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2005.

Sub semnul pulsionii. Eros și Thanatos în literatură

Zamfirescu, Vasile Dem., *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei, 2001.

Zola, Émile, *Germinal*, I, II, În românește de Oscar Lemnaru, Prefață de Theodosia Ioachimescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

Surse online:

- Caraman, Lorelei, „The Psychoanalytic Concept of Transference: Its Applications in Literary and Translation Studies. Transferential Models of Reading”, http://www.academia.edu/7892099/The_Psychoanalytic_Concept_of_Transference_Its_Applications_in_Literary_and_Translation_Studies._Transferential_Models_of_Reading.
- <http://www.rand.org/pubs/papers/P7641.html#relatedProducts>.
- http://www.planetpublish.com/wpcontent/uploads/2011/11/Moby_Dick_NT.pdf.
- http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.
- Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1851, sau http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.

Casa Cărții de Știință
Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro