

Petrișor-Cristian Diamantu

Personajul lui GOGOL, de la profil medical la identitate scenică

**Artele
spectacolului**



Petrișor - Cristian DIAMANTU

**Personajul lui Gogol,
de la profil medical la identitate scenică**

Colecția ARTELE SPECTACOLULUI

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Președinte BRIGITTE PROST

Membri MARIA SHEVTSOVA

GUY FREIXE

ELEONORA RINGLER-PASCU

CARMEN CROITORU

RALUCA BUJOREANU

MIHAI VLADIMIRESCU

ALEXANDRU BOUREANU

Petrișor - Cristian DIAMANTU

Personajul lui Gogol, de la profil medical la identitate scenică

Prefață de
Prof. univ. dr. Anca Maria Rusu



EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2022

Referenți științifici:
Prof.univ.dr. Anca Maria RUSU
Conf.univ.dr. Maria CIOABĂ

Copyright © 2022 Editura Universitaria
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
DIAMANTU, PETRIȘOR-CRISTIAN

Personajul lui Gogol, de la profil medical la identitate scenică / Petrișor-Cristian Diamantu ; pref. de prof. univ. dr. Anca Maria Rusu. - Craiova : Universitaria, 2022
ISBN 978-606-14-1832-9

I. Rusu, Anca-Maria (pref.)

792

© 2022 by Editura Universitaria

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/ sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Cuprins

PREFAȚĂ	7
ARGUMENT	13
I. PERSONAJE, „PACIENȚI” ȘI MALADII	
ÎN LITERATURA RUSĂ	19
I.1. Textul literar și textul medical	19
I.2. Clasicii ruși și „pacienții” lor	33
I.2.1. F. M. Dostoievski – scena originară și monologul nevrozelor	35
I.2.2. Despre fragilitatea sufletelor la Tolstoi	51
I.2.3. Cehov și „dulapul cu medicamente”	61
II. CONDIȚIA OMULUI ȘI A PERSONAJULUI	
ÎN OPERA LUI GOGOL.....	70
II.1. Personajul din sufletul autorului	73
II.2. El, omul – el, personajul	95
II.2.1. Drumul către eternitate al operei gogoliene	107
II.3. Libertate și etică.....	115
II.3.1. Libertatea cuvântului și a gândului	117
II.3.2. Viciu și virtute.....	127
II.4. Identități patologice și obsesia nulității la Gogol.....	132
III. PERSONAJUL GOGOLIAN – DE LA IDENTITATE	
CLINICĂ LA IDENTITATE SCENICĂ.....	140
III.1. Personalitatea literară	146
III.2. Personalitatea scenică. Poprișcin – studiu de caz	158
III.3. De la diagnostic la identitate scenică – o relectură a piesei Revizorul	177
III.3.1. Primarul și psihopatologia complicității	181
III.3.2. Hlestakov în oglinda bipolarității.....	190
CONCLUZII	209
BIBLIOGRAFIE	219

Prefață

Romantică, realistă, fantastă, mistică, absurdistă avant la lettre, comică, tragi-comică, novatoare grație abaterilor de la normele construcției liniare, gravă în răs și plină de umor în cele mai profunde observații, opera lui Gogol constituie, fără îndoială, o piatră de încercare pentru orice cercetător al literaturii și teatrului, dornic a înțelege de ce-urile unei creații din care își trag rădăcinile romanul modern, ori marile idei ale teatrului modern despre însingurare, alienare, disperare a individului intrat în ireconciliabil conflict cu o lume strâmb alcătuită.

Din Mantaua lui Gogol se desprinde nu numai literatura modernă rusă, ci, odată cu ea, și cea contemporană europeană. Din moda ei au apărut născocitorii de tehnici, doritorii de inovații și căutătorii de noi procedee literare, de noi etaloane de măsură pentru valorile estetico-literare/teatrale. Parcurgând cartea semnată de Petrișor Cristian Diamantu (și cunoscându-i, ca îndrumător de doctorat, nelișiștile mărturisite ori doar ghicite în cei 4 ani de colaborare), îmi dau seama (și ca receptor care l-a redescoperit pe Gogol) de dificultatea de a sonda, cu mijloacele oferite de profesia de actor, spectacolul unei amare deriziuni, spectrul devorator al plictisului universal, imaginea unei lumi refractare categoriilor bine definite, distincțiilor radicale de tipul celei dintre realitate și irealitate, viață și moarte, obiect și ființă. O lume în care minciuna absolută întâlnește adevărul absolut, unde teroarea în fața nedefinitului se intersectează cu spaima de inconsistență, peste toate plutind “adierea de nebunie a potolitului și invincibilului spirit comun, ca în *Cântăreața cheală*”, cum subtil observa Lucian Raicu.

Am înțeles, citind această lucrare, că e ceva stricat în însăși mașinăria lumii, așa cum a văzut-o Gogol, deci și în oamenii care o populează și care trec de la luciditate și exuberanță la dezgustul moral , la mania persecuției ori la delirul măririi, de la înscenare și act regizat la actul ratat, la repetatul sentiment de insecuritate, la și mai înspăimântătoarea obsesie de a fi o nulitate, sau la teama de dezvăluire a imposturii. Sunt acestea tot atâtea teme pe care Gogol, cel care nota “Menirea mea e sufletul omenesc”, le-a tratat constant, proiectându-și personajele în prelungirea ființei sale, idee foarte bine conturată în cartea de față.

Mediocritatea, trivialitatea și goliciunea “de tot râsul” a răului din om l-au înfricoșat pe Gogol, pentru că ele conduc la dualități ieșite de sub control, la instabilități lăuntrice care îi împing personajul către un joc adesea haotic între realitate și aparență, un joc în care totul este permis, în care omul poate fi orice și oricine cu egală ușurință, într-o halucinantă lipsă de contradicție, ori de coerență interioară. De unde degingolada psihică și metamorfozele istovitoare. Căci lucrurile au toate sensurile sau nu au niciun sens, cum remarcă , neliniștit, comentatorii scriitorului rus. Suntem deci departe de calea bătută a simplei lecturi a teatrului gogolian ca satiră dramatică a timpului său, lesne actualizabilă.

Iată de ce consider că axa principală a demersului analitic gândit de Petrișor Cristian Diamantu reasează curajos perspectiva, reorganizează materia de studiu, o materie deloc ușor de strunit, în jurul unei problematice centrale, cu numeroase ramificații. Una dintre ele a fost, în mod cert, dificila pătrundere în psihologia unui creator al cărui loc nu este printre alți scriitori, ci printre personajele sale, care a trăit pentru și prin literatura sa, care a suferit de o repetată incapacitate de adeziune la real. Deși merge în lume, face corespondență, scrie articole, el are mereu conștiința vagului

și spaima golului din actele sau cuvintele sale, care ar putea fi oricând contrariul a ceea ce sunt. De unde un sentiment perpetuu de insecuritate transferat eroilor săi până la identificare. “La fel ca el, oamenii din operele pe care le-a creat trebuiau să se prăbușească pentru a avea de unde să se ridice mai apoi”, observă autorul prezentului studiu.

S-a spus că Gogol își trăiește și își “vorbește” personajele în felul actorilor care se topesc în ființa eroilor pe care îi întrupează. S-a mai spus despre biografia sa că ar fi cea a unui personaj dostoevskian, așezată pe o interioritate plină de frământări, contradicții și impasuri, de salturi bruște dintr-o stare sufletească în alta, de crize de conștiință, de oscilări dureroase, greu de înțeles, între momente de exaltare și căderi depresive, de alunecări și rătăcirii mistice. Complexitatea psihologiei gogoliene este deci evidența însăși, de aceea meritul cercetătorului care a studiat-o îndeaproape și prin prisma practicianului scenei, trebuie subliniat apăsător.

Mă refer îndeosebi la subcapitolele *Personajul din sufletul autorului*, *El, omul-el, personajul* (Capitolul al II-lea), sau la *Personalitatea literară* (Capitolul al III-lea), ori la partea intitulată *Drumul către eternitate al operei gogoliene*. Tot apăsător aș evidenția o calitate care mi se pare esențială la un cercetător, în general, și la unul din domeniul artei în special: onestitatea analizei propriilor frământări, impasuri și incertitudini, cu atât mai mult cu cât opera pe care o examinează a provocat, cel puțin la timpul său, multiple controverse, proteste, rezistențe și obiecții. “De fiecare dată când credeam că am descoperit o informație care îmi va ușura procesul de verificare și demonstrare a ideii de la care am pornit, se întâmpla ceva neașteptat care rupea firul gândurilor și al argumentelor pe care credeam că le am deja pregătite pentru a le arunca în luptă. Au fost etape de lucru când chiar propria interpretare a oscilat de la un moment la altul.

Ajungeam la concluzia că ceea ce fusese valabil la prima lectură nu mai părea, după a doua parcurgere și la o distanță de numai câteva zile, la fel de clar”, mărturisește tânărul actor. Țin să amintesc aici faptul că puțini comentatori români s-au încumetat să exploreze universul literaturii și teatrului gogolian, a căror complexitate reiese fără dubiu și din temerara abordare doctoral-artistică despre care facem vorbire.

Cred, de asemenea, că astfel de auto-radiografii auctoriale conferă textului final puls alert (sau mai meditativ), temeinicie în punțile aruncate între teatrul lui Gogol, proza și corespondența sa, punți construite atent, care au rolul de a da consistență viziunii de ansamblu, de a flexibiliza intertextualități aducătoare de inflexiuni personalizate, originale. Adică de plusvaloare, plusvaloarea vocii autentice, deloc ușor de imprimat într-o cercetare științifică. În cea de față, și pentru că am vorbit de punți, trebuie să le remarc și pe cele construite către clasicii ruși și “pacienții lor” în Capitolul I (*Personaje, “pacienți” și maladii în literatura rusă*), adică spre Dostoievski (și monologul nevrozelor), Tolstoi (și fragilitatea sufletelor) și Cehov (cu al său dulap de medicamente). Este, de fapt, dificilul punct de plecare în forarea ulterioară a profilurilor gogoliene, este o “așezare” matură a privirii ce scrutează manifestările de ordin psihic pe care psihologia și psihanaliza le vor defini mai târziu. Este ceea ce combustionează discursul unui nefilolog care simte nevoia de a-și întemeia investigația asupra unor indicii referitoare la existența unui profil medical pe intensă ardere a personajelor create de trei uriași ai literaturii universale. Astfel, se desfășoară un fir coerent care leagă problematici ce substanțializează analiza operei gogoliene, analiza raportului dintre viciu și virtute, a libertății cuvântului și gândului creator, a actului ratat și a obsesiei nulității, prin trimiteri nu doar la

clasicii ruși, ci și /sau mai ales la diverse studii freudiene, de psihiatrie, de psihopatologie.

Dar ceea ce individualizează cercetarea întreprinsă de Petrișor Cristian Diamantu este, cu siguranță, propunerea de a regândi eroii din teatrul lui Gogol dintr-un unghi de atac proaspăt, cel al unor potențiale identități clinice, al diagnosticării unor posibile personaje-pacient, care ascund în structura lor intimă elemente patologice ce îi încadrează într-un tensionant profil medical. Nu, nu e vorba despre nebuni și nebunie, cum simplist s-ar putea înțelege, ci de o altfel de “reconstituire” a traseului unor personaje integrate unei lumi definite de labilități, slăbiciuni și incoerențe structurale care o macină, o îmbolnăvesc de inconsistență, dizarmonie, disonanță și ticăloșie, de carnavalesc și caricatural.

Remarcabile mi se par paginile referitoare la personalitatea scenică a lui Poprișcin, așa cum a fost el descifrat și întruchipat, la un moment dat, de Petrișor Cristian Diamantu, dar și cele în care acesta recitește piesa *Revizorul*, propunând o reazăzare a profilului senic al Primarului , redimensionat, restructurat grație unei noi prisme de lectură, cea a “psihopatologiei complicității”, sau a reconfigurării lui Hlestakov, privit “în oglinda bipolarității”. Interesul trezit de noutatea abordării la nivel textual se dublează, în opinia mea, de căutarea în plan profesional a soluțiilor optime de încarnare, de întruchipare a personajului gogolian , pe care un tânăr actor studios, neliniștit și hrănit intelectual le tatonează, le încearcă și le aplică în munca actorului cu sine însuși. Dovadă stau numeroasele pagini dedicate experienței personale a lui Petrișor Cristian Diamantu, rezultată din întâlnirea cu personajul din *Însemnările unui nebun* și mai ales cu capcanele rolului respectiv, dar și analiza metodei propuse de regizorul Declan Donnellan în *Actorul și ținta*, opțiune făcută în cunoștință de cauză și nu aleatoriu, metodă care l-a ajutat să

înțelege mai bine drumul actorului spre identitatea scenică a personajului său.

Lucrarea actorului-cercetător Petrișor Cristian Diamantu, așa cum am perceput-o eu, nu este doar o contribuție meritorie, cu suflu nou la înțelegerea creației lui Gogol, nu este doar un punct de plecare către o reconsiderare a personajului gogolian. Este dovada scrisă a unei căutări, bazată pe coordonatele unei veritabile arheologii de cercetare, de documentare a actului teatral creator, cu impasurile și nesiguranțele sale, cu revelațiile intelectuale pe care le poate stârni dimensiunea culturală a studiului constant, deschizător de sensuri, în devenirea artistică.

Anca-Maria RUSU

ARGUMENT

Tema lucrării de față a apărut ca o nevoie a continuării studiului profesional care a debutat încă de pe vremea când eram student-masterand. Atunci, împreună cu profesorul coordonator, Mirela Cioabă, am ales ca *Însemnările unui nebun*, nuvelă al cărei autor este Nikolai Vasilievici Gogol, să fie textul care va sta la baza spectacolului de disertație. Fiindcă am hotărât acest lucru cu mult înainte de începerea repetițiilor, timpul care a rămas mi-a oferit posibilitatea să pregătesc, prin documentare practică și teoretică, modul în care voi aborda personajul pe care urma să-l creez. Un astfel de studiu, care s-a extins pe parcursul mai multor luni, a creat contextul potrivit pentru a înțelege și mai bine universul personajului gogolian, din perspectiva unei abordări scenice. Cu fiecare experiență sau informație pe care le treceam prin filtrul gândirii, devenea tot mai evident faptul că un personaj precum Poprișcin are dimensiunea unei lumi infinite, care ascunde în ea cele mai intense și subtile manifestări ale naturii umane.

Pe măsură ce studiul evolua, mi-am dat seama că boala personajului nu era deloc una simplă și foarte la îndemână atunci când vine vorba despre o abordare din punct de vedere al unei construcții scenice. Ea se complica, devenind tot mai complexă, și extindea domeniul de cercetare din ce în ce mai mult, ceea ce m-a făcut să mă întreb dacă nu cumva Gogol fusese chiar interesat de manifestările clinice la nivel psihopatologic ale personajelor sale. Din acest gând a apărut, după absolvirea ciclului de master, ideea de a „săpa” și mai adânc în opera lui Gogol, pentru a înțelege dacă oamenii săi au cu adevărat un profil medical ce poate servi drept instrument unui actor care construiește un astfel de personaj. Așa a apărut nevoia de a redacta această lucrare, care își propune să disece

atent caracterele create de Gogol și să identifice diversele lor manifestări clinice, pentru a înțelege cât de mare a fost interesul autorului în dezvoltarea unor personaje cu astfel de date.

Așadar, pentru că studiul pe care îl propun în cercetarea de față își are rădăcinile puternic înfipite în experiența prin care am trecut în anii de facultate, el va fi în multe locuri rezultatul propriei perspective asupra soluțiilor alese de Gogol în construcția oamenilor din operele sale. De aceea, consider că este important de menționat faptul că sintagma *personaj-pacient*, pe care o vom întâlni pe parcursul acestei lucrări, reprezintă acea categorie în care se vor regăsi toate personajele ce au în structura lor elemente patologice care pot contribui la încadrarea lor într-un profil medical. Astfel de detalii vor fi „vânate” de-a lungul întregii cercetări teoretice, pentru a fi studiate și descifrate cu scopul de a descoperi unde se poate încadra personalitatea fiecărui personaj la care se referă studiul în acea etapă.

Fiindcă am fost fascinat de munca de cercetare și pregătire a rolului din one man show-ul *Însemnările unui nebun*, am ales să urmăresc și din punct de vedere teoretic această temă. Pornind de la acest imbold interior, am hotărât să continui munca de cercetare a operei lui N. V. Gogol și consider că titlul PERSONAJUL LUI GOGOL, DE LA PROFIL MEDICAL LA IDENTITATE SCENICĂ este formularea cea mai apropiată de dorința și nevoia mea de cercetare științifică. Am ales acest titlu deoarece am considerat că tema îmi va oferi ocazia de a studia contribuția lui Gogol la literatura și dramaturgia universală dintr-o perspectivă care îi provoacă pe actori să descopere și să înțeleagă și cauzele strict medicale ale diverselor acțiuni, mentalități, sentimente pe care și le asumă personajele.

Voi căuta pe parcursul studiului să aduc în prim plan contextul social și personal care a stat la baza alegerilor pe care Gogol le-a făcut atunci când și-a construit personajele. Deși putem spune că mai degrabă omul gogolian s-a născut ca o reacție a autorului la direcția în care se dezvoltă societatea și că, înainte de toate, el este doar o caricaturizare mai mult sau mai puțin exagerată a realității, cred că în esența lui există și o manifestare psihopatologică importantă. Cum lucrarea pornește de la o convingere personală, va fi nevoie să pregătesc întreaga demonstrație pentru a identifica și înțelege eventualele abordări similare din literatura rusă. Astfel, pentru a consolida terenul în vederea construirii argumentelor finale, este nevoie de un studiu aplicat asupra cazurilor similare. Cum societatea rusească în general și rusul în particular au trecut de-a lungul istoriei prin perioade marcate de schimbări sociale, culturale și demografice extreme, cred că există premisele potrivite unor acțiuni interioare la nivel psihologic care merită a fi incizate în vederea probării lor din perspectiva temei de cercetare. Scriitorii ruși s-au găsit și ei sub incidența acestor schimbări permanente, ceea ce le-a dirijat munca și le-a întărit credința că în puterea cuvântului scris stau ascunse resurse importante care merită a fi valorificate atunci când scopul este unul mareț.

Astfel, provocarea pe care o implică redactarea tezei va presupune un proces de studiu aplicat asupra traseului urmat de operele, personajele și chiar viața personală a autorilor avuți în vedere, pentru a identifica elemente care ar putea să susțină tema proiectului de cercetare. Evident că literatura rusă este extrem de vastă, iar structura acestei lucrări nu va putea cuprinde întreaga sa întindere, dar voi căuta, în cele mai importante creații și cariere literare să observ și să analizez fiecare semn care ar putea ascunde indicii cu privire la existența unui profil medical. *Personajul-pacient* pe care îl

caut ar putea avea manifestări similare în opere diferite, iar acestea merită a fi descoperite și analizate, împreună cu acel context care a favorizat alegerea autorului de a insera în personalitatea eroilor săi astfel de manifestări de ordin clinic.

În mod cert, partea cea mai importantă a lucrării va fi cea în care voi încerca să exemplific care ar fi traseul urmat de un personaj cu profil medical pentru a ajunge la împlinire scenică. Devine astfel interesant de văzut dacă elementele descoperite și verificate în prima parte a lucrării vor avea capacitatea de a pregăti și de a susține decisiv această demonstrație. Riscurile, piedicile sau împlinirile pe care munca actorului cu *personajul-pacient* al lui Gogol le va scoate la iveală vor fi analizate din punct de vedere al modului în care acestea se pot transforma în mijloace de construcție și îndeplinire a sarcinilor scenice. Va fi important de înțeles cum ar putea personalitatea eroilor gogolieni să influențe sau să ghideze jocul actorului pe tot parcursul procesului de asumare a vieții lăuntrice a personajului.

Din experiența personală rezultată din „întâlnirea” pe care am avut-o cu personajul din *Însemnările unui nebun*, cred că una dintre cele mai importante capcane care se ascund în *personajele-pacient* din opera lui Gogol este aceea de a acorda o atenție deosebită manifestărilor simptomatologiei personajelor. Consider că e important de înțeles care sunt cauzele care au creat această gamă de manifestări și cum pot fi ele transformate în sarcini scenice concrete. Plecând de la ideea că „un personaj nu este un punct fix, ci mai degrabă o serie de călătorii în direcții opuse”¹, voi analiza întâlnirea actorului cu personajul lui Gogol din perspectiva nevoilor fiecăruia, atât a artistului cât și a eroului ce vrea să prindă viață. Întâlnirea celor două lumi, cea a actorului și cea a personajului

¹ Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Editura UNITEXT, București, 2006, p. 67.

ar putea să ne dezvăluie amănunte pe care le poți afla doar studiind această relație cu gândul la confirmarea profilului medical pe care omul din opera lui Gogol ar putea să-l conțină. Călătoria la care se referă Declan Donnellan în citatul de mai sus este tocmai ceea ce m-a atras spre aprofundarea acestei teme. E acel imbold cerebral care m-a făcut să mă întreb dacă experiența personală pe care am trăit-o alături de Axenti Ivanovici Poprișcin a ajuns cu adevărat la final sau ea a fost doar începutul unei cercetări ce merită a fi dezvoltată, nuanțată.

În același timp, cred că direcțiile opuse pe care trebuie să le urmeze un actor în munca sa de creare a personajului au forța de a imprima o dinamică specială demersului scenic, cu atât mai mult cu cât oamenii din operele studiate au statutul de *pacient*. Vom descoperi, de-a lungul acestor încercări de identificare a diagnosticelor, că fiecare problemă căreia trebuie să i se dea o formă scenică vine cu un bagaj imens de informații care, interpretate corect, vor oferi actorului șansa de a acționa atât asupra spațiului în care își dezvoltă personajul, dar și interior, la nivelul propriilor trăiri și senzații. Acestea sunt călătoriile pe care și le dorește actorul care pornește în căutarea unui *personaj-pacient*. Libertatea de a proba limitele fiecărei personalități este ceea ce artistul obține odată cu educarea propriei percepții asupra modului în care se va apropia de personajul său.

Nimic nu se pierde, totul se transformă pe parcursul lucrării, deoarece fiecare cuvânt, fiecare frază și fiecare subcapitol vor pregăti de fapt următoarea etapă. Acest lucru seamănă cu felul în care actorul își gradează apropierea de punctul culminat al personalității personajului său. Am putea înțelege de aici că, la Gogol, nu leacul în sine este ceea ce își doresc să obțină personajele sale, ci mai degrabă libertatea de a fi ceea ce sunt, într-o lume din care se simt excluse. Caut astfel

să înțeleg de ce, de exemplu, o operă precum *Revizorul* a fost considerată neverosimilă, reproșându-i-se că personajele sale nu ar avea niciun punct comun cu realitatea însăși. Cred că și prin descifrarea acestor atitudini voi putea intui care a fost de fapt scopul real urmărit de Gogol atunci când a oferit lumii și societății rusești personajele unei asemenea piese.

Traseul cercetării ar putea străbate atât „zone aride”, care să nu ghideze studiul către nicio informație concretă, cât și pasaje cu „sol roditor”, unde din micile detalii s-ar putea să răsară o direcție bogată de cercetare, care să ne conducă spre înțelegerea unor aspecte ce pot avea legătură cu tema lucrării de față. Atenția pe care o impune studiul operei și al personajelor unui autor precum Gogol solicită la maxim disponibilitatea unui artist sau cercetător, dar tocmai această deschidere necondiționată spre lumea creată de el are forța de a trezi inspirația creatoare și de a susține experimentul scenic.

Începutul fiecărui proiect este marcat de curiozitatea care se naște din misterul următorului pas, al următoarei descoperiri. Drumul de parcurs ne va spune dacă de la profil medical și până la identitate scenică există o cărare netedă sau dacă el presupune o condiție fizică și psihică specială de care artistul are nevoie pentru a împlini sarcina scenică. Consider că un autor precum Gogol are nevoie de o actualizare a resurselor infinite (zic eu) pe care le putem descoperi în opera sa. Și fiindcă această nevoie de cunoaștere și descifrare a lumii pe care o propune literatura lui Gogol s-a născut dintr-o experiență scenică reală, ea va continua să crească, cel puțin până la redactarea concluziilor.

I. PERSONAJE, „PACIENȚI” ȘI MALADII ÎN LITERATURA RUSĂ

I.1. Textul literar și textul medical

Unul dintre cele mai importante domenii care au influențat decisiv evoluția rusului de-a lungul existenței sale a fost religia, ea făcând parte din viața lui în permanență, justificându-i de cele mai multe ori traseul sinuos al destinului încărcat pe care l-a moștenit. Credința a fost cea care a modelat de-a lungul istoriei sufletul și conștiința poporului a cărui identitate a cunoscut numeroase schimbări care au conturat națiunea rusă pe care o cunoaștem. Hélène Carrère d’Encausse consideră că „această istorie frământată a făcut din poporul rus un popor nefericit, în căutare de mituri consolatoare. Influența permanentă și diversă a religiei îi datorează mult. Căutarea identității și a unității culturale ale acestui popor sfâșiat și-a aflat neîndoiește în miturile religioase răspunsul cel mai potrivit [...]”¹. Revoluții sociale, dar și culturale, convingeri personale sau naționale s-au sprijinit pe forța pe care divinitatea a sădit-o în inima acestui popor. Literatura este poate cea care a exemplificat cel mai bine felul în care valorile spirituale au contribuit la definirea caracterelor pe care le regăsim în cele mai importante opere.

¹ Hélène Carrère d’Encausse, *Blestemul rușilor – eseu despre asasinatul politic*, traducere de Felicia Ileana Ștefano, Editura Polirom, Iași, 2000, p. 197.

Medicina este un alt factor important în traseul pe care l-a urmat inspirația celor care și-au asumat viața de scriitor, îmbogățind astfel tezaurul literar al poporului lor. Un domeniu atât de vast, definit prin precizie, tehnică dar și mister cum este medicina, ale cărei simptomatologii și manifestări clinice sunt o resursă inepuizabilă, nu avea cum să fie neglijat de acei scriitori care au înțeles că, folosindu-l, vor adăuga muncii lor elemente care au menirea de a individualiza și de a confirma caracterul puternic al unei personalități. Niciunul dintre scriitorii care au studiat domeniul medical pentru a descoperi structura patologică a personajelor ce se nășteau sub pana lor, nu a făcut-o fără să documenteze, cel puțin până la un nivel de bază, principiile după care funcționează această știință. Am putea spune chiar că pe măsură ce medicina înregistra progrese, iar descoperirile erau legate de lecuirea sau diagnosticarea și mai corectă a unor boli, domenii ca literatura, teatrul sau muzica, prin reprezentanții lor, împrumutau aceste concepte și le „probau” în noile creații.

Pentru început este necesar, având în vedere obiectivul lucrării, și anume acela de a identifica profilul clinic al personajelor din literatura rusă în general și al celor gogoliene în mod special, să facem o analiză a modului în care anumite manifestări ale simptomatologiei bolilor fizice sau psihice i-au inspirat pe scriitori în munca lor. Deși toate afecțiunile pe care le vom identifica sunt de fapt „cârlige” de care autorii se agață pentru a justifica o anumită construcție caracterologică, ele rămân fidele realității medicale din care sunt preluate. În literatura rusă a existat de-a lungul timpului un interes real față de manifestările efectelor de ordin patologic care se pot dezvolta în mintea sau corpul uman.

Pe parcursul lucrării mele voi căuta să identific acele exemple de *personaj-pacient* a căror evoluție psihică și emoțională este decisivă în deznodământul întâmplărilor. E drept

că, uneori, frământările eroilor au repercusiuni și asupra condiției lor fizice, dar acest aspect nu este la fel de important precum cel mai devreme menționat. Nu metamorfoza imaginii exterioare este cea care în munca mea de cercetare mi-a indicat faptul că am de-a face cu un personaj compatibil cu tema lucrării, ci mai degrabă patologia sa internă, cea care afectează atât puterea de discernământ, cât și traseul afectiv al individului.

Poate că cea mai importantă trăsătură a unor astfel de afecțiuni clinice, în contextul dezvoltării unui personaj, este aceea că îmbogățesc universul individual prin caracterul lor permanent. Cele mai valoroase abordări literare și dramatice în această direcție au integrat cu mult curaj diagnosticul în structura identității afective și a poveștii vieții personajului. Tocmai pentru că boala face ca reacțiile, gândurile și vorbele individului să fie mereu imprevizibile, scriitorii valoroși ai literaturii universale, și în particular ai celei rusești, au intuit că acest domeniu poate fi mult mai bine exploatat pentru a-și nuanța *personajele-pacienți* pe care le-au creat în operele lor. În acest sens, se poate vedea ce încărcătură psihologică există în raționamentele personajelor rătăcite în propriile judecăți. În astfel de fragmente de gândire există idei și sentimente neconsumate care compun profilul clinic al eroilor și pe care noi, cititori sau artiști ai scenei, le putem trece prin filtrul personal al înțelegerii din perspectiva receptorului.

Scriitori importanți din literatura rusă au înțeles că diferența dintre mecanismul de gândire al unui bolnav și cel al omului sănătos poate fi un instrument valoros în procesul de identificare a personalității născute în paginile unei opere. O astfel de abordare a îmbogățit literatura rusă de-a lungul vremii cu personaje precum epilepticul prinț Mișkin din *Idiotul* lui Dostoievski, sau autistul Oblomov din romanul cu același nume scris de Ivan Aleksandrovici Goncearov. Această

retragere din realitate a fost considerată de autori un teren insuficient explorat și provocator prin misterul și incertitudinea fiecărei cărări noi ce apare după orice „curbă” a firului narativ.

Oamenii a căror judecată este dezechilibrată stârnesc interesul scriitorului prin faptul că ei trăiesc într-o lume marcată de contraste. Aici toate dorințele lor pot deveni realitate, fiindcă e locul unde imaginația nu cunoaște limite, ceea ce-i ajută să-și construiască vieți pe care să le controleze ținând cont de cele mai adânci dorințe. În același timp, chiar și partea mai puțin plăcută a influenței bolii asupra spiritului omenesc este un avantaj ce merită a fi valorificat în contextul creării unui cadru complex în care să fie plasat destinul unui personaj. Trebuie totuși să remarcăm că între realitatea bolnavului „civil” și a celui din paginile unei opere literare există o deosebire fină, dar care face diferența dintre cele două lumi. În realitate, la bolnavii autiști observăm o retragere din sfera afectivității și a logicii, iar acest lucru poate conduce de cele mai multe ori la o ruptură socială iremediabilă. În ceea ce privește textul medical din operele literare care prezintă cazuri clinice, ne dăm seama totuși că, prin afecțiunea „plantată” în personaj, autorul a căutat mai degrabă să obțină acel impuls emoțional ce se naște din perspectiva unei vieți marcate de un asemenea handicap.

Trimiterile literare către diferite diagnostice de ordin clinic au izvorât de multe ori chiar din experiențele personale ale autorilor care au ales să-și descarce astfel suferința în propria muncă. Acel disconfort creat de prezența unui simptom sau a unei dereglări a mecanismului gândirii a fost în numeroase cazuri promotorul celor mai înalte idei care au stat la baza operelor de referință din literatura rusă. Am putea spune că ceea ce numim text medical într-o operă literară sau dramatică este precum o punte ce permite vieții interioare a

eroilor să ajungă la percepția noastră, să ne determine conștiința să rezoneze cu problema personajului. De asemenea, este și un rezultat al conflictului interior dintre viața personală a celui care scrie și viața profesională, și anume cea care „îi cere” să scrie. Într-o astfel de relație, cea mai importantă etapă este procesul în sine, drumul pe care se dezvoltă fiecare gând, care mai apoi se transformă în cuvânt scris.

Pe lângă faptul că în operele literare și dramatice rusești facem cunoștință cu *personaje-pacient* atent elaborate și foarte bine plasate în diverse contexte sociale și emoționale, nu trebuie să uităm că aceste contribuții artistice au reprezentat mai târziu sprijin în demonstrarea conceptelor definite de psihanaliză. Așa se face că dezvoltarea unor „bolnavi” precum Poprișcin, Hlestakov sau Kovaliov din scrierile lui Gogol pare a fi mai degrabă o prelucrare a rezultatelor cercetărilor freudiene de la începutul secolului XX, deși se știe că lucrurile s-au întâmplat în cu totul altă ordine. Cățelul care vorbește (*Însemnările unui nebun*) sau nasul care a plecat la plimbare (*Nasul*) nu sunt simple fantezii nevinovate menite să facă mai interesantă povestea și să consolideze comicul situației. Ele poartă, în profunzime, acea nevoie a autorului de a reda tabloul simptomatic al lumii contemporane într-o formă artistică. În același timp, astfel de soluții acționează la nivelul percepției cititorului sau a spectatorului care ajung să descopere morala din ceea ce primesc prin intermediul vieții personajelor. Este de remarcat cum, pe măsură ce am avansat în cercetarea mea, s-a conturat ideea că elaborarea principiilor psihanalizei a fost parcă prefațată de anumite scrieri literare și/sau dramatice anterioare. Mă refer la teatrul lui August Strindberg, considerat drept predecesor al psihanalizei prin investigarea unor straturi subterane ale naturii umane.

Așa se face că impactul pe care l-a avut mai târziu psihanaliza asupra literaturii este unul considerabil, pentru că acolo

scriitorii au găsit resursele necesare prin care au reușit să modifice felul în care oamenii au descifrat mesajul din spatele textului. În articolul *Teatrul și psihanaliza: perspective metodologice*, publicat în revista „Arta” în anul 2012, Ana Ghilaș consideră că, din punct de vedere al hermeneuticii psihanalitice, „în discursul teatral [...] intervine mai întâi autorul textului dramatic, ceea ce ar presupune și o abordare psihocritică a operei dramaturgului”². Meritul principal al literaturii este acela de a fi „scrisă cu motive și despre motive, iar psihanaliza este singura teorie minuțioasă a motivelor pe care a conceput-o omenirea”³. Psihanaliza a funcționat precum un stimul al nevoii de a scrie tocmai pentru a căuta libertatea sau eliberarea totală atunci când povara destinului atârna de gâtul cititorului sau al autorului precum o greutate insuportabilă. Perspectiva acestei eliberări a lucrat în subconștientul celor două „tabere” creând dependență, fiindcă forța cuvântului scris era din ce în ce mai importantă și se transforma inevitabil în necesitate.

Pornind de la propriile experiențe pe care le-au descifrat sprijinindu-se pe informațiile disponibile la acea vreme cu privire la manifestările afecțiunilor psihice și fizice, autorii operelor cuprinse în acest studiu au scris și au creat personaje care au devenit precum un „manual” al evoluției naturii umane în contextul manifestării unui profil clinic. Treptat, textul medical se contopește cu cel literar, iar din această fuziune iau naștere personalități complexe care au capacitatea de a reseta conștiința receptorilor. De aceea, ținând cont de rezultatul acestei „colaborări”, cred că este important să ne întrebăm dacă nu

² Ana Ghilaș, *Teatrul și psihanaliza: perspective metodologice*, Revista „Arta”, 2012, p. 143.

³ Andrew Scull, *O istorie culturală a nebuniei: de la Biblie la Freud, de la casa de nebuni la medicina modernă*, traducere de Anacona Mândrilă-Sonneto, Editura Polirom, București, 2017, p. 325.

cumva literatura acționa deja precum un medicament asupra celor care o creau și a celor care o consumau.

Consider că transpunerea în operă a propriilor experiențe a fost nu doar un demers logic în evoluția literaturii, dar a îndeplinit în același timp și o funcție terapeutică. Ținând cont de faptul că „orice act cultural trăiește în mod esențial la frontiere: în aceasta rezidă seriozitatea și însemnătatea lui”⁴, sunt de părere că autori precum Dostoievski sau Cehov au ajuns să probeze limitele identităților patologice pe care le cunoșteau transferându-le oamenilor din textele lor. Astfel, abordarea condiției omului din perspectivă psihopatologică a devenit din ce în ce mai atrăgătoare, ceea ce a determinat adaptarea mecanismului de construcție a personajelor la această tendință.

Scriitorii ruși au profitat din plin de avantajul care venea odată cu descoperirea puterii de vindecare generată de cuvântul scris. Ei sunt „vinovați” pentru această imensă Operă care este literatura rusă. Efortul de a găsi un partener în textul medical ce putea fi integrat în creațiile lor a dat roade și azi putem identifica la Dostoievski, de pildă, aproape în fiecare capitol din *Crimă și pedeapsă* detalii care susțin acest demers. Evident că talentul scriitorilor a făcut ca toate aceste aspecte și manifestări de ordin clinic să fie surprinse într-o formă artistică din care se remarcă forța cu care sentimentul și condiția umană a personajului străpung și chiar resetează conștiința cititorului. Vedem cum la Dostoievski „râsul fu întrerupt de o tuse teribilă care dură cinci minute. Pe rochie apăruseră pete de sânge, iar fruntea i se umplu de picături de sudoare”⁵. Este un exemplu

⁴ Mihail Mihailovici Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București, 1982, p. 59.

⁵ F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, traducere și note de Antoaneta – Liliana Olteanu, Editura Adevărul Holding, București, 2011, p. 433.

de unde putem înțelege cât de benefică a fost observarea și mai apoi interpretarea din punct de vedere literar a profilurilor clinice în structura oamenilor care au devenit *personaje-pacient*. Sunt detalii surprinse în cel mai mic amănunt, în pasaje pe care le întâlnim des la Dostoievski, a cărui viață a fost până în ultima clipă marcată de manifestările teribile ale epilepsiei de care suferea.

Asemenea descrieri ce surprind comportamentul sau debutul clinic al unui profil medical sunt unele dintre cele mai importante dovezi ale importanței pe care literatura, prin artiștii ei, a început să o acorde treptat patologiei pe care o poate dezvolta natura umană. Meritul unei astfel de abordări este acela că are capacitatea de a susține dezvoltarea și forța sentimentului care trebuie să definească un pasaj sau o scenă. La Dostoievski miza unei astfel de creații nu este, așadar, rezumată doar la nivel literar, ea fiind și o defulare a stării sufletești și fizice care a schimbat chiar viața autorului. Așadar, cred că între aspectul *medical* și cel *literar* se creează o strânsă legătură pe care avem datoria de a o înțelege pentru a atinge obiectivul lucrării. De aceea, am convingerea că nu trebuie să ni le imaginăm ca fiind două etape sau stilistici diferite în structura unei opere. Ele se combină și se completează aproape insesizabil sub pana artistului.

Textul medical, așa cum apare el în titlul acestui subcapitol, trebuie descoperit în construcția psihologică a personajelor și analizat ca element ce are sarcina de a consolida profilul unui *personaj-pacient*. Există numeroase tipuri de dezechilibre ce pot apărea la nivelul conștiinței individuale, iar ele au capacitatea de a înmagazina o cantitate enormă de sentimente, gânduri și trăiri pe care nu numai literatura de specialitate le poate studia și descrie în termeni pur tehnici. Toate merită a fi utilizate, și ar fi păcat să nu fie așa, și în crearea personalităților complexe de care au nevoie un roman

sau o piesă de teatru pentru a ajunge, prin personajele sale, la descifrarea vieții lăuntrice a naturii umane. Consider că dezechilibrul ce rezultă din prezența unui profil medical, mai ales unul de ordin psihic, generează în personaj o activitate emoțională intensă care poate produce manifestări dintre cele mai diverse. Un caracter aflat sub influența directă a nevrozelor patologice va căuta în permanență să obțină echilibrul, ceea ce, inevitabil, îl va face să acționeze, să experimenteze dorința. Tocmai această dorință este cea care declanșează activitatea interioară la nivelul conștiinței și a sufletului, iar din dinamica evenimentelor responsabilă de întreținerea conflictului va rezulta un fir narativ complex.

În cartea sa, *O istorie culturală a nebuniei: de la Biblie la Freud, de la casa de nebuni la medicina modernă*, sociologul britanic Andrew Scull plasează debutul interesului literaturii față de nebunii imorali pe la începutul secolului al XIII-lea, atunci când în Europa au apărut diverse montări teatrale ale unor pasaje biblice. Capacitatea textului de a îngloba firesc elemente patologice în evoluția personajelor s-a dezvoltat apoi pe măsură ce curiozitatea cititorilor și a spectatorilor a crescut și a continuat în mod firesc cu apariția bufonilor, a nebunilor sau a așa-zișilor sălbatici. Treptat, lumea a început să înțeleagă cât de importante sunt beneficiile lecturii și ale scrisului în procesul de vindecare a unui pacient. Trebuie să acceptăm faptul că „din punct de vedere emoțional, cititul îmbogățește trăirile sufletești prin transpunerile în locul personajelor din cărți, identificarea și regăsirea în anumite tipologii. Poate ajuta la maturizarea emoțională a unei persoane, la găsirea unor modalități de vindecare a unor răni emoționale”⁶.

⁶ https://adevarul.ro/locale/galati/ce-intampla-creierul-citim-carte-frumoasa-psiholog-lectura-vindecara-nile-emotionale-1_574711a85ab6550cb853bdf/index.html - accesat la 12.12.2018

Literatura de calitate, cea care poate întări o minte răăcită, se remarcă prin grija față de abordarea subiectelor mari ale societății sau omenirii, dar și prin înțelegerea lor din perspectiva psihanalizei sau a psihopatologiei. Viața din paginile unei cărți devine un „medicament” pentru cei care o consumă și fiindcă în textul medical al operei există elemente asemănătoare cu ale *cititorului-pacient*. Un *personaj-pacient* al cărui destin atinge, fie și o singură dată, un punct comun cu cel al receptorului, poate fi perceput ca o confirmare a gândului de excludere din lume care străbate mintea oricărui om chinuit de un diagnostic. Parcursul unui personaj ce dovedește o activitate psihică specială nu poate fi abordat într-o operă literară sau dramatică fără a se ține cont de cauzele manifestărilor unui asemenea profil medical. Ele trebuie adaptate în structura eroului fără a uita să se țină seama de ceea ce știința a descoperit de-a lungul vremii, trebuie să-și găsească locul potrivit în destinul pe care *personajul-pacient* îl va consuma.

E important de notat că cele mai multe dintre personajele din literatura rusă pe care le putem încadra într-un profil medical sunt victime ale simptomatologiei de tip psihic. Un astfel de diagnostic presupune o înțelegere atentă și detaliată a modului în care o boală a minții influențează soarta personajului. Prin prisma studiilor de specialitate, astfel de *personaje-pacient* pot fi încadrate în diferite tablouri clinice. Psihiatrul francez de origine poloneză, Eugène Minkowski, remarcă faptul că „celor cinci psihoze constitutive (paranoia, nebunia morală, mitomania, maniomelancolia, hiperemotivitatea morbidă) [...] le corespund cinci dispoziții fundamentale

de ordin afectivo-activ. Acestea sunt: aviditatea, bunătatea, sociabilitatea, activitatea și emotivitatea”⁷.

Așadar, iată că aviditatea sau dorința nemăsurată a unui personaj, fie de a obține ceva, fie de a-și atinge un scop, este și ea un semn evident de activitate neuronală care iese din sfera normalului. Ne referim aici la acel tip de dorință care împinge lucrurile dincolo de limitele firescului și care face ca tot ceea ce întreprinde sau gândește personajul să se manifeste cu o îndârjire nefirească.

De exemplu, în opera lui Cehov există elemente care ne confirmă că și eroii lui pot fi analizați din punct de vedere al psihopatologiei. Și, cu gândul la aviditatea specifică schizoizilor de care amintește Minkowski, nu pot să nu remarc situația celor trei surori din piesa cu același nume, care vorbesc neobosit despre cât de mult își doresc să ajungă la Moscova. A experimenta dorința poate fi o dovadă a căutării echilibrului, și tocmai asta nu fac Olga, Mașa și Irina care, în permanență, se află într-un univers al melancoliei, al deznădejdiei care sugrumă. Aviditatea lor nu se rezumă doar la dorința de a se deplasa din orașul în care locuiesc spre Moscova, ea cuprinde și lipsa curajului de a se desprinde odată pentru totdeauna de locul în care se află. În cazul lor, aviditatea înseamnă activitate emoțională, dar asta nu garantează și succesul, fiindcă totul rămâne doar la nivel declarativ. Voința lor „împietrește” în fața perspectivei de a acționa pentru a-și atinge scopul. Cu toate acestea, chiar și incapacitatea de a reacționa rămâne un semn de boală și poate fi o manifestare catatonică a unei minți tulburate.

În același timp, tot la Cehov, ne atrage atenția și personalitatea Ninei Zarecinaia care, obsedată de gândul de a

⁷ Eugene Minkowski, *Schizofrenia, psihopatologia schizoizilor și schizofrenicilor*, traducere, avânprefață și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura IRI, București, 1999, p. 49.

deveni actriță, se lasă pradă compromisului, iar de aici până la degradare morală nu mai e decât un pas. Apoi, în monologul ei de la final nu se poate identifica efectul pe care aviditatea l-a exercitat asupra structurii clinice a personajului? „...neîncetata frică pentru copilul meu. M-au copleșit gândurile, nimicurile, jucam fără viață...”⁸ cred că pot fi cuvinte care, dacă urmărim teoria celor cinci dispoziții fundamentale de ordin afectivo-activ, ne-ar putea confirma că Nina este un personaj ce se numără printre acelea care prezintă simptomatologia specifică psihozelor constitutive. Cred că frica despre care vorbește personajul are corespondent în definițiile avidității și se referă la interesul puternic pentru ceva, în cazul acesta copilul. Consider, în egală măsură, că istoricul literar Ion Zamfirescu a nuanțat subtil imaginea (impusă de alți exegeți) „neurasteniciilor” cehovieni, vorbind despre „vocația abdicării, a eșecului și a ratării care îi caracterizează”⁹.

Psihastenia¹⁰, pe care o putem identifica atât în dorința obsesivă a celor trei surori față de perspectiva unei vieți noi care este posibilă doar la Moscova, cât și în traseul personajului Nina din *Pescărușul*, reprezintă unul dintre cele mai prezente diagnostice în opera lui Cehov. O astfel de „malformație” psihologică probează intens capacitatea naturii umane de a rezista avalanșei de trăiri pe care le generează o obsesie. Cred că pentru Olga, Mașa și Irina munca se transformă la un moment dat într-o fobie pentru că, în subconștient, ele ajung să considere că astfel își risipesc energia pe care ar trebui să o investească

⁸ A. P. Cehov, *Opere, Volumul X*, traduceri de Moni Ghelerter, R. Teculescu, M. Sorbul, I. Alexandrescu, M. Sevastios, M. Calmîcu, V. Jianu, A. Steinberg, note de A. P. Skaftîmov, Editura E.S.P.L.A. – Cartea rusă, București, 1960, p. 254.

⁹ Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, volumul IV, Editura Aius, Craiova, 2004, p. 336.

¹⁰ Conform DEX este o formă de nevroză caracterizată prin obsesii și fobii, prin stări de nehotărâre și nesiguranță etc.

pentru a pleca la Moscova. În același timp, nesiguranța care macină sufletul Ninei are și ea efecte psihologice puternice asupra alegerilor sale.

De altfel, astfel de manifestări ale obsesiilor sunt frecvente în opera lui Cehov, iar cel mai important caz este cel al personajului central din *Moartea unui slujbaş*, unde o asemenea activitate psihică puternică este cauza principală a finalului tragic. Am putea spune că ce se întâmplă cu Cerviakov (nume derivat de la cuvântul *cerv* care în rusă înseamnă vierme), pare mai degrabă neverosimil în raport cu manifestările psihasteniei. Cu toate acestea, Sorina Bălănescu, în studiul intitulat *Ciudații lui Cehov*, remarcă valoarea artistică a demersului autorului-medic. Privită din perspectivă literară, simptomatologia lui Cerviakov este „o descriere succintă, și cu atât mai lămuritoare artistic, a stării de psihastenie, când primejdia este una aproape imaginară, iar panica depășește limitele percepției normale”¹¹.

Cred, de asemenea, că nici pe Treplev nu-l putem omite din încadrarea în această categorie. Încercările lui de a deveni un mare scriitor pot fi și ele apreciate astfel. Am putea spune însă că ceea ce-l deosebește de Nina este tocmai lipsa instinctului de autoconservare care, în cazul lui, se confirmă atât prin încercarea inițială, eșuată, de sinucidere, cât și prin împlinirea ulterioară a acestui gest. În același timp, în cazul lui Konstantin este important de înțeles faptul că neîmplinirile despre care chiar el vorbește și care apar ca rezultat al avidității dovedite, au impactul echivalent unei răni fizice. Fiecare încercare de sinucidere poate fi văzută ca o reacție la cele două planuri pe care Treplev experimentează eșecul, cel profesional și cel al iubirii neîmpărtășite. „Parcă aș avea un cui înfipt în

¹¹ Sorina Bălănescu, *Ciudații lui Cehov*, „Teatrul azi”, nr. 10-11/2018, revistă editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu” în parteneriat cu UNITER, p. 131.

creier, blestemat să fie și el, și mândria asta a mea, care îmi suge sângele [...]”¹², spune el atunci când finalul e aproape. Consider că putem interpreta aceste vorbe și din punct de vedere al unui profil medical. Senzația descrisă de personaj este pusă tot de el pe seama mândriei, adică a încăpățânării de a urma cu orice preț un drum care, în mod evident, nu a fost niciodată o opțiune realistă.

Tot ceea ce se încadrează în sfera psihiatriei în opera lui Cehov este un fapt cât se poate de normal. Interesul pe care scriitorul-l-a dezvoltat pentru această disciplină medicală este evident și în activitatea sa literară. De altfel, se știe că, dacă nu ar fi început să scrie atât de intens, și-ar fi dorit să-și direcționeze cariera profesională spre tratarea pacienților cu afecțiuni psihice. De altfel, Cehov nu a întrerupt niciodată definitiv relațiile pe care le dezvoltase cu specialiști din domeniul medical. Dimpotrivă, tot din studiul Sorinei Bălănescu amintit mai devreme aflăm că a păstrat mereu legături strânse cu psihiatrii renumiți ai vremurilor respective, precum V. I. Iakonenko sau N. N. Bajenov.

Trebuie să admit că mi se pare totuși ciudat că Minkowski consideră și bunătatea ca fiind un semn de boală, când vine vorba de personaje al căror profil clinic se manifestă la nivel psihic. Așa să fi gândit oare Dostoievski când l-a creat pe epilepticul Mîșkin din *Idiotul*? Pe el îl putem bănui că ar fi printre acele *personaje-pacient* care manifestă o nevoie accentuată de a face bine și care poate fi, conform teoriei lui Minkowski, interpretată și din punct de vedere clinic. Personajul lui Dostoievski rămâne, pentru mine, un inadapdat într-o lume care nu mai pune preț pe valori spirituale sau morale. Boala lui este precum rugină care va distruge încet, dar sigur, un corp neprotejat în fața tuturor elementelor care au această forță. De altfel, este cunoscut faptul că Mîșkin a fost „din fragedă pruncie

¹² A. P. Cehov, op. cit., p. 223.

un copil retardat, nu a putut vorbi până la șase ani [...], a trăit tot timpul sub amenințarea de a i se degrada complet creierul”¹³.

Cum toate episoadele de epilepsie sunt un semn evident de boală, cred că de această dată Dostoievski a căutat ca, prin asimilarea afecțiunii cu personalitatea lui Mișkin, să imprime personajului un caracter de autenticitate. Prințul ar fi fost un personaj prea puțin realist, tocmai pentru că manifestarea dorinței lui de a face bine este foarte puternică. Epilepsia are însă rolul aici de a-l umaniza pe erou, de a-l păstra în sfera concretului, a tangibilului. Fiindcă autorul și-a dorit ca prin acest personaj să creeze un prototip al binelui în lume, cred că a fost mereu atent ca personalitatea lui să nu piardă această caracteristică. Pentru celelalte personaje, dispoziția lui Mișkin de a fi bun cu orice preț era un semn de slăbiciune, fiindu-le „milă de dânsul pentru că e un om foarte bun și naiv și, în simplitatea lui, a crezut, probabil, că ar putea fi fericit...”¹⁴.

I.2. Clasicii ruși și „pacienții” lor

Cred că domeniul psihopatologiei este unul care are foarte multe în comun cu felul în care scriitorul interesat de acest domeniu își studiază și construiește profilurile următorilor săi „pacienți”. Spun asta pentru că nu pot să trec cu vederea faptul că și această ramură a medicinei acordă o atenție deosebită naturii emoțiilor umane care, până la urmă, stau la baza tuturor acțiunilor pe care le întreprindem.

¹³ Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, Editura Thalia, București, 2006, p. 101.

¹⁴ F. M. Dostoievski, *Opere în 11 volume, volumul 6 (Idiotul)*, traducere de Nicolae Gane, aparat critic de Ion Ianoși, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 639.

Printre altele, unul dintre cele mai importante lucruri pe care le-am învățat din studiul general al problemei individului a cărui natură umană este modificată de „scurt-circuite” neuro-nale, este acela de a nu uita că fiecare profil este rezultatul unei hipertrofii sau atrofii a unor mecanisme sănătoase. Ele modifică direcția unui destin și îl transferă în sfera fantasticului sau a iraționalului. Cel puțin operele și personajele pe care le-am inclus în studiul prezentat în această primă parte a lucrării au în structura lor nuanțe clare ale descoperirilor pe care medicina și psihologia le-au definit mai târziu. Importanți psihanaliști ai secolului XX, precum Sigmund Freud, și-au verificat și apoi redactat concluziile cercetărilor în demonstrații aplicate asupra manifestărilor de ordin psihic ce pot fi „dezgropate” din asemenea creații literare.

Există în literatura rusă numeroase opere a căror valoare nu poate fi pusă la îndoială și consider că ar fi inutilă o demonstrație în acest sens. Pornind tocmai de la o astfel de convingere, îmi propun să folosesc acest criteriu „sănătos” în favoarea subiectului pe care vreau să-l dezvolt. Cum operele literare rusești abundă în teme și subiecte mai mult decât potrivite pentru un studiu elaborat și structurat într-o lucrare de doctorat, voi folosi acest avantaj pentru a continua cercetarea în direcția care mi-a stârnit interesul. Subcapitolul „*Clasicii ruși și pacienții lor*” este mai degrabă o nevoie ce s-a născut în mod firesc din dorința de a contextualiza tema generală a lucrării și care mă provoacă să forez adânc, dar cu mare atenție la detaliu, într-un colț al literaturii ruse în care, consider eu, există mereu ceva nou de descoperit.

I.2.1. F. M. Dostoievski – scena originară și monologul nevrozelor

Interesul față de felul în care boala acționează asupra dezvoltării personalității umane a reprezentat pentru Dostoievski un refugiu în propriul destin, și așa măcinat de probleme de sănătate. El însuși fiind un pacient permanent de-a lungul vieții, deoarece este știut faptul că suferea de epilepsie¹⁵, este clar că suferința fizică a avut un rol decisiv în orientarea existenței și mai ales a carierei sale de scriitor.

Remarcându-se ca un artist care a căutat neconținut să înțeleagă și să explice cele mai adânci gânduri, frământări și sensibilități, Dostoievski pornește într-un adevărat periplu prin psihologia umană, oferind cititorilor scrieri de referință precum *Idiotul*, *Crimă și pedeapsă*, *Frații Karamazov*, *Demonii* sau *Însemnări din subterană*. Aceste opere dezbat, în principal, problema felului în care omul simplu este afectat în mod direct și fără cale de întoarcere de problemele mărunte ale vieții cotidiene sau de neîmpliniri majore ale propriului eu, frământări ce la Dostoievski conduc cel mai adesea la omor, sinucidere, nebunie sau degradare morală. În același timp, dacă, așa cum văzut, la Cehov boala se manifestă și la exterior aproape la fel de mult ca și în spirit, în cazul acesta personajele rămân să „clocotească” în tumultul deznădejdilor și al refuzului de a-și asuma destinul care le-a fost pregătit. Conflictele ce „dospesc” în ei lucrează asupra percepției și

¹⁵ Fiodor Mihailovici Dostoievski suferea de epilepsie, boală declanșată, se pare, de moartea tatălui său. Atacurile cauzate de această boală au început să se intensifice odată cu cele mai importante și traumatizante experiențe psihologice trăite de scriitor: un proces lung care s-a încheiat cu o condamnare la moarte, perioada premergătoare până la punerea în aplicare a sentinței, modificarea acestei pedepse chiar în ultimul moment, apoi deportarea și munca silnică în Siberia.

puterii de a discerne între bine și rău, iar când cele două planuri contradictorii se diluează unul în celălalt, gândurile scapă de sub control, mintea se umple și totul defulează în fapte vătămătoare.

Dostoievski, spre deosebire de Cehov, despre care spuneam că nu și-a abandonat niciodată personajele, se distanțează de eroii pe care îi creează, și asta tocmai pentru a-i înțelege mai bine. Aceste suflete care iau naștere sub pana lui reprezintă, în mare parte, o reflexie a propriei condiții. Și, la fel cum bolnavii psihici nu acceptă aproape niciodată faptul că sunt în afara realității, autorul caută să-și transfere profilul clinic personajelor sale. De aceea Dostoievski ne face cunoștință cu oameni precum Raskolnikov, Rogojin sau Kirillov care, așa cum afirmă și Ion Ianoși, sunt „personaje nesigure, fluide, contradictorii, simptomatice pentru crize și prăbușiri”¹⁶.

Psihologia personajelor lui Dostoievski reprezintă o moștenire valoroasă care a fost și rămâne o sursă bogată de inspirație pentru toți scriitorii contemporani cu el sau pentru cei care l-au urmat. Complexa „mașinărie” a personajelor scriitorului rus, al cărei combustibil necesar funcționării este alcătuit dintr-un amestec de trăiri, dorințe, gânduri, eșecuri sau bucurii orchestrate impecabil de autor, și-a delimitat precis un rol puternic în istoria personajelor literaturii universale.

Conform teoriei care spune că influența manifestărilor clinice în cariera scriitorului s-a concretizat mai degrabă în domeniul nevrozelor și al afecțiunilor psihologice, am descoperit faptul că viața sa nu a fost deloc lipsită de accente dramatice din punct de vedere al sănătății psihice, nici înainte de apariția crizelor de epilepsie. Până la problemele pe care i le creau aceste crize, se pare că, la o vârstă și mai fragedă, Dostoievski a fost bântuit de un gând pe cât de chinuitor pentru

¹⁶ Ion Ianoși, *Poveste cu doi necunoscuți. Dostoievski și Tolstoi*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 97.

un copil, pe atât de roditor mai apoi în cariera de scriitor. Este vorba despre crizele thanatice care sunt, în esență, declanșate de frica de moarte și care se manifestau prin inducerea unui somn asemănător cu starea în care ajung unii oameni în urma unui accident vascular. Într-un articol care, printre altele, dezbate și această chestiune, se atrage atenția asupra faptului că experiența unor astfel de trăiri l-a inspirat pe autor în construcția psihologică a fraților Karamazov. Astfel, aflăm că „cei patru frați din roman reprezintă fiecare, prin caracterul și actele lor, câte o ipostază a autorului:

- cinicul Ivan, neîmpăcat cu autoritatea religioasă, cu mersul sucit al lumii, scârbit de tatăl său, pe care-l detestă;

- hedonistul Dmitri, sfâșiat între două tendințe: a se căsători cu prostituata Grușenka pentru care rivalizează cu propriul tată, dedându-se astfel instinctului, pornirii naturale, sau cu o fată din societatea bună, adică a se supune moralității societății;

- blândul Alioșa care își ia în spate păcatele familiei, încrezător în bunătatea oamenilor, generos – partea profund umană a lui Dostoievski;

- și bastardul Smerdiakov, cel care îl ucide pe Feodor Karamazov, adică tendința paricidă (refulată în inconștient de Dostoievski) cea mai evidentă, sublimată artistic mai mult în acest copil bastard decât în Ivan și Dmitri”¹⁷.

Vom continua analiza personajelor dostoevskiene de tip *pacient*, având drept suport de analiză identitatea clinică a lui Raskolnikov. Dostoievski și-a creat personajele folosind procedee care, la prima vedere, pot părea diferite față de cele utilizate de Gogol. Cu toate acestea, demonstrația ne va dezvălui, prin însăși natura ei, că tot din *mantaua* lui Gogol s-a născut și

¹⁷ https://hyperliteratura.ro/freud-despre-dostoievski/?fbclid=IwAR1Te1A-PwR-QKIjMm7GHzvETgFsSgJIWoYQGRR_DW3-qbfvOIj1Mv5nJc – accesat la 06.08.2018.

inspirația ce l-a călăuzit pe Dostoievski. Consider că e important să analizăm ce s-a întâmplat cu personajele sale, și mai ales cu Raskolnikov, de-a lungul procesului de creație.

Deși tema de cercetare ne trimite către o serie de identități clinice, pe măsură ce studiul a avansat, am descoperit că lucrurile se adâncesc, că acest statut de *personaj-pacient* este unul imprevizibil, în sensul în care are capacitatea de a ne contrazice direcția de cercetare, pentru ca ulterior să ne confirme că suntem pe drumul cel bun. Paradoxul pare a fi însă unul firesc, pe care studiile de specialitate au fost nevoite să-l accepte, urmând un principiu matematic, și anume acela al anulării veridicității ecuației, problemei, demonstrației, pentru a crea mai apoi un cadru „sănătos” în procesul de verificare a autenticității lor. Lucrul acesta este valabil și în cazul creației dostoievskiene. Demonstrarea prezenței cazurilor clinice în operele scriitorului rus poate debuta folosind același procedeu, și anume prin negarea, ce-i drept parțială, a verdictului, prin faptul că „personajele lui Dostoievski nu pot fi pur și simplu asimilate cazurilor clinice, psihopatologia lor neputând fi separată de cea a autorului, a celui care le-a dat naștere.”¹⁸

Pentru a explica citatul ce încheie paragraful de mai sus trebuie să menționăm faptul că, se pare, destinul lui Dostoievski a fost marcat de tragicul eveniment al uciderii tatălui său de către mujicii domeniului pe care acesta îl deținea. Așadar, crima originară lucrează din umbră în universul personal, dar și literar al lui Dostoievski, constituind, poate, tema cea mai des utilizată în operele sale, și anume paricidul. Atât în *Crimă și pedeapsă*, cât și în *Frații Karamazov*, putem identifica teme pregnante precum infanticidul, matricidul sau paricidul. Eroii acestor

¹⁸ Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski – crime, deliruri, culpabilități în „Crimă și pedeapsă”*, traducere de Brândușa Orășanu, postfață de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul literar”, București, 1993, p. 5.

romane, sau mai bine zis structura lor psihologică are ecouri evidente în experiența personală a autorului. Chiar Freud afirmă că „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.”¹⁹ Având în vedere intensitatea impactului său la nivel psihic, pentru Dostoievski care avea o vârstă fragedă pe atunci, acest episod a devenit un reper important în viața lui și a influențat decisiv natura creației scriitorului rus.

Cantitatea și complexitatea de stări și identități pe care le-a „vărsat” în eroul din *Crimă și pedeapsă* ne provoacă să ne concentrăm atenția către nevoia studierii operei sale, pentru a putea înțelege natura *pacientului* creat, dar și de ce romanul a avut nevoie de un astfel de personaj. Raskolnikov, pe alocuri, pare că a scăpat cumva din mâinile autorului și a impus anumite direcții în construcție, într-un mod foarte natural. Afirm acest lucru fiindcă este știut faptul că a existat o versiune inițială a romanului, care se numea *Jurnalul lui Raskolnikov*, unde eroul relatea povestea la persoana întâi. Este posibil ca ecourile acelei versiuni să fi născut „monștri” incontrollabili mai apoi și, în acest fel, Dostoievski să fi pierdut, din când în când, controlul asupra sufletului și personalității eroului său.

Nu întâmplător acțiunea romanului *Crimă și pedeapsă* se consumă pe străzile și în clădirile din Petersburg, „orașul cel mai premeditat din lume, după expresia lui Dostoievski”²⁰. Aici, atmosfera și oamenii pe care îi întâlneai pe Nevski-Prospekt

¹⁹ Sigmund Freud, *Scrisori despre literatură și artă – Dostoievski și paricidul*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, prefată de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1980, p. 41.

²⁰ Emil Iordache, *Studii despre Gogol*, Editura Alfa, Iași, 2005, p. 136.

aveau un farmec aparte, dat fiind faptul că ne aflăm în orașul pe care Petru cel Mare l-a construit după cele mai moderne planuri pe care s-a ridicat întreaga arhitectură a Europei apusene. Migrația unei părți semnificative a Moscovei spre orașul nou a fost unul din factorii care au contribuit la apariția contrastelor în toate domeniile sociale, dar și în natura relațiilor interumane. Celebrul bulevard petersburghez apare ca un reper comun al creațiilor dostoevskiene și gogoliene. De exemplu, cei doi autori leagă destinele a două dintre cele mai importante personaje ale lor, Raskolnikov și Poprișcin, de atmosfera uneori apăsătoare, alteori optimistă ce domnea pe străzile orașului.

Așadar, Dostoievski a considerat că Piter²¹ este orașul potrivit în care să plaseze destinului lui Raskolnikov. Autorul ne propune o reflecție asupra condiției omului comun care, aparent, reușește să anuleze această condiție, ajungând să comită un păcat care îi va modifica toată structura psihologică. El devine „criminalul comun” care acționează atât din egoism, cât și dintr-o nevoie interioară de a lua parte activ la schimbările istorice. Prin spiritul său revoluționar, devine reprezentantul acelor care au căutat întotdeauna dreptatea și curățenia socială. Dovadă stă faptul că, până la sfârșitul romanului, eroul va rămâne „cramponat de imaginea erotică a lui Napoleon; multă vreme el se va simți mai mult rușinat de slăbiciunea sa decât culpabil de crima comisă.”²²

Această condiție, de care Raskolnikov devine din ce în ce mai obsedat, și felul în care eroul vrea să o anuleze, ne face să reflectăm asupra naturii judecății pe care ne pregătim să i-o aplicăm, pentru că, indiferent că suntem conștienți sau nu, devenim cumva părtași la crima dublă din casa cămătăresei. De ce oare, după pasajul în care are loc crima, nu închidem cartea, oprindu-ne din citit și refuzând astfel să continuăm ca

²¹ Denumirea populară a orașului Sankt-Petersburg.

²² Vladimir Marinov, op. cit., p. 183.

niște complici? Pentru că știm că nu ni se poate întâmpla nimic, dar și pentru că ne bucurăm de libertatea de a ne situa în afara faptelor, acceptând astfel condiția confortabilă de observator. Dar, repet, rămânem în continuare complici. Aduc în atenție această întrebare, deoarece credința mea este aceea că, dacă ne propunem să studiem subiectul pentru a înțelege un *pacient*, erou al unui roman, trebuie să fim complici la toate acțiunile și deciziile lui. Așadar, fără să ne dăm seama, Raskolnikov ne convinge că are puterea de a obține ceea ce își dorește, și anume un loc în afara anonimatului condiției umane. Ceea ce face Dostoievski aici seamănă cu o demonstrație de psihologie, pentru că ne determină să ne alăturăm demersului de a încerca să creăm un erou dintr-un personaj care, până la urmă, comite o crimă și în acest caz „...psihanaliza trebuie să depună armele în fața talentului scriitorului”²³.

Într-o discuție la care asistă și anchetatorul Porfiri, Rodion Romanovici afirmă că oamenii obișnuiți „în pofida înclinației lor înnăscute spre supunere, în urma unui joc al naturii de care nu scapă nici chiar animalele, multora dintre ei le place să se imagineze a fi oameni progresiști, «distrugători», și să se implice în «cuvântul nou», și asta cu sinceritate, domnule. Pe cei cu adevărat noi de cele mai multe ori nu-i observă și chiar îi disprețuiesc, ca pe niște oameni înapoiți, cu gândire retrogradă”²⁴.

De cele mai multe ori, parcurgând romanul, cititorul, sau mai bine zis, unii dintre cititori, au impresia că ceva rămâne neterminat, că nu există o finalitate, că se repetă la nesfârșit aceleași cuvinte, situații, gânduri, că parcă se reiau aceleași mișcări. Trebuie avut în vedere faptul că „acesta este efectul insensibilității față de subiectul palpitant de aventură

²³ Sigmund Freud, op. cit., p. 36.

²⁴ F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, traducere și note de Antoaneta – Liliana Olteanu, Editura Adevărul Holding, București, 2011, pp. 295-296.

moral-filozofică, iar impresia poate fi rezultatul lipsei de interes față de pura psihologie prin care se ajunge la problemele existențiale din lipsă de familiarizare cu această artă ca limbaj”²⁵. Practic, Dostoievski creează un limbaj de specialitate pe care îl impune cu o inegalabilă măiestrie în universul literar și despre care îmi asum riscul de a afirma că devine un laborator de „experimente clinice” literare asupra personajelor, și mai cu seamă asupra lui Rodion.

În urma celor afirmate mai sus, ne găsim curajul de a ne îndrepta cercetarea spre ceea ce se numește *delir*, căci Dostoievski, în acest roman de referință, urmărește cu multă atenție relația dintre starea de visare cu ochii deschiși – care în cazul lui Raskolnikov se transformă într-un adevărat delir – și visele sale din timpul nopții. Această stare de delir devine, cel puțin în prima parte a romanului, o „carte de vizită” a protagonistului pentru că ea, nu numai că este descrisă cu o acuratețe specific dostoievskiană în cele mai mici detalii, dar este remarcată și de celelalte personaje: Razumihin, deși recunoaște că vorbește sub influența alcoolului, într-o discuție mai aprinsă îi atrage atenția lui Rodion: „Dar ai înnebunit? Ești despot!”²⁶.

Starea de delir care-i umple mintea, dar îi și controlează trupul, are puterea de a schimba mecanismele interioare ale corpului, pentru că „delirul său este febril, arzător, boala sa se manifestă prin creșterea temperaturii corporale, semne indiscutabile ale unui efort de renunțare pulsională, scurt-circuitată doar de omorurile sale”²⁷, ceea ce ne confirmă încă o dată că în cazul lui Raskolnikov putem vorbi despre o identitate clinică, potrivită pentru a fi tradusă și asumată, de ce nu, chiar

²⁵ Albert Kovacs, *Poetica lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1987, p. 120.

²⁶ F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, ed. cit., p. 224.

²⁷ Vladimir Marinov, op. cit., p. 188.

scenic. Acest lucru este susținut și de faptul că, de-a lungul desfășurării acțiunii, există momente în care aspectul fizic al personajului principal se modifică vădit.

De asemenea, momentele de izolare, și nu numai, ale lui Raskolnikov pot fi traduse și ca o stare vegetativă vecină cu autismul. Despre acest diagnostic, care înseamnă atât închidere în sine cât și evadare din realitate, „Bleuler notează că se apropie de autoerotismul descris de Freud, dar având o semnificație mult mai extensivă”²⁸. El apare așadar sub un dublu aspect, atât pozitiv, cât și negativ, imaginar sau delirant.

Spre exemplu, atunci când în conștiința lui Raskolnikov se dezvoltă tot mai mult și mai clar opțiunea de a o ucide pe bătrână, *salata de gânduri*²⁹ ce-i umple mintea și refuzul de a acționa fac trimitere la *starea catatonică*³⁰ a schizofrenicului, care poate fi proiectată într-o stare vecină cu anorexia. Este știut faptul că o persoană anorectică se abține voluntar pe o perioadă îndelungată de la hrană, ceea ce determină în timp modificarea greutateii corporale, iar în cazuri extreme poate provoca decesul bolnavului. Așadar, Raskolnikov trece printr-un moment critic în perioada premergătoare omorului. Acest detaliu este unul deloc de neglijat în procesul nostru de cercetare. Modificările fizice, concret semnalizate în scriitură, ce acționează asupra personajului au forța de a anula echilibrul psihic al individului și reprezintă o sursă importantă de studiu asupra cauzelor ce le determină.

²⁸ Marina Tănăsie, Marinela Beznă, Sorin Beznă, *Elemente genetice predictive în tulburările schizofrenice*, Editura Sitech, Craiova, 2001, p. 18.

²⁹ Termen ce descrie acea stare a schizofrenicilor în momentul în care vorbesc folosind cuvinte care nu au nicio legătură, formând astfel fraze incoerente.

³⁰ Una dintre cele mai frecvente manifestări ale schizofreniei. Bolnavul poate să stea nemișcat ore în șir, imobilizat într-o poziție nefirească a corpului, fără să vorbească.

Pentru că am adus în discuție aceste asemănări ale stărilor lui Raskolnikov cu manifestările schizofreniei, cred că este important să menționăm că *starea catatonică* reprezintă în sine un episod psihotic. Așadar, personajul „dispune” de resursele necesare pentru a activa această manifestare a bolii. Există numeroase verdicte clinice în ceea ce îl privește pe Raskolnikov și, din păcate, majoritatea fac uz de cuvintele „nebun” și „nebunie”. Ceea ce vreau să dovedesc prin aceste rânduri este că, dimpotrivă, acest diagnostic nu i se potrivește deloc lui Rodion. Schizofrenia nu înseamnă nebunie, iar în sprijinul meu vine demonstrația lui Eugene Minkowski, care afirmă că „*nebun* înseamnă nebun și nimic altceva, pe când *schizofrenic* înseamnă susceptibil de a fi înțeles și călăuzit de noi. Aproape că s-ar dori în prezent ca *schizofrenie* să devină realmente sinonimul *nebuniei*”³¹. Minkowski ne atrage atenția că orice bolnav mintal care are un diagnostic concret a fost sau poate fi la un moment dat la fel de sănătos ca noi. Boala schizofrenicilor poate fi ținută sub control prin tratament medicamentos, ei devenind astfel pacienți și nu pot fi, în mod logic, asimilați termenului abstract de *nebun*. Așadar, în viziunea lui, această denumire este utilizată greșit în cazul celor care au un verdict medical și un tratament în acest sens.

De asemenea, se poate deduce faptul că, prin natura sa caracterologică, dar și din punct de vedere al construcției psihologice, personajul este captiv unei stări de dualitate contradictorie din punct de vedere al acțiunilor și al gândurilor ce-i ocupă mintea. Practic, identitatea dublă a lui Raskolnikov acționează cu o forță imensă asupra caracterului său și, ca și anorexia despre care am vorbit mai sus, are puterea de a produce schimbări importante în mecanismul de discernământ

³¹ Eugene Minkowski, *Schizofrenia, psihopatologia schizoizilor și schizofrenicilor*, traducere, avânprefață și note de dr. Leonard Gavriliu, Editura IRI, București, 1999, p. 208.

al individului. În acest caz, „supraeul, după cum știm, se naște printr-o identificare cu modelul părintesc”³² și are un efect ireversibil pe o perioadă nedeterminată. Această dedublare se referă strict la lumea interioară a lui Rodion, la sfera emoțională și intelectuală a psihicului, când „două grupuri de sentimente, de asociații, de amintiri fac ca într-un om să sălășluiască doi stăpâni sufletești”³³. La Dostoievski se remarcă din plin această prezență simultană a două stări sau două grupuri de stări contradictorii care sfârșesc prin a se amesteca.

Varianta uciderii bătrânei cămătărese se dezvoltă în mintea personajului pe măsură ce el descoperă, oarecum involuntar, la nivel subconștient, motive ale inutilității existenței acestui tip de indivizi în societate. Pe măsură ce această convingere capătă formă, ea se mută în sfera conștientului lui Raskolnikov și se transformă, devenind din ce în ce mai activă și mai periculoasă în același timp. Așadar, ajungând la convingerea că bătrâna nu reprezintă decât un parazit social care trebuie eliminat, mintea sa dezvoltă un adevărat dispreț față de ea, așa că varianta omorului se conturează din ce în ce mai mult ca fiind cea mai potrivită soluție.

Ceea ce devine de-a dreptul copleșitor pentru Raskolnikov este că uciderea cămătăresei nu îi atenuează febra psihică, ci dimpotrivă, naște alte frustrări și resentimente. Acest lucru se explică prin faptul că „al doilea omor, neplanificat de Raskolnikov și comis, aparent printr-o întâmplare nefericită, poate fi considerat o expresie a invidiei față de puterea procreatoare a femeii. Susținem aceasta, deoarece principalul atribut pozitiv al Lizavetei (de altfel, slabă și urâtă), singura ei putere, este de a fi veșnic însărcinată”³⁴. Astfel, ura, disprețul,

³² Vladimir Marinov, op. cit., p. 262.

³³ Albert Kovacs, op. cit., p. 75.

³⁴ Vladimir Marinov, op. cit., p. 48.

episoadele psihotice dinaintea și de după comiterea omorului, momentele de nervozitate urmate de dovezi de altruism și umanitate, izolarea sunt stări care nu fac altceva decât să întărească *identitatea clinică* a personajului. Dostoievski a intuit că e nevoie să-și treacă *eroul* prin sita patologicului pentru a ajunge să cunoască normalitatea.

Îndrăznesc să afirm acest lucru deoarece, la scurt timp după ce comite omorul, Raskolnikov se grăbește să-l salveze pe Marmeladov care era cât pe ce să fie strivit sub copitele cailor unei trăsurii. Reacția lui, aparent în contradicție cu fapta proaspăt comisă, are ecouri în povestea personală a lui Dostoievski în legătură cu tatăl ucis de mujici și putem presupune că s-a născut din frustrarea provocată de imposibilitatea de a reacționa. Astfel, complexitatea personalității lui Raskolnikov este redată prin tehnica contrapunctului pe care, evident, autorul rus nu numai că o cunoaște și o aplică foarte bine, dar folosește chiar experiența personală pentru a o construi.

Așadar, scena originală își dovedește încă o dată forța de influență asupra penelului dostoievskian și îl însoțește pe autor în procesul de creație a unui roman de referință în literatura universală. Faptul că personajul, care tocmai a comis o dublă crimă, își riscă, la scurt timp după, viața pentru a o salva pe a altcuiva, pe a unui bărbat, este un „semn că avem de-a face cu un fel de deplasare a sentimentului de culpabilitate inconștient față de bătrâna cămătăreasă, spre un substitut patern; semn că în omor sunt descărcate și impulsuri paricide, iar în inconștient cămătăreasa este asociată și unei imagini paterne”³⁵.

În pasajul în care este descrisă scena uciderii mârtoagei de către mujicul beat, regăsim poate pentru prima și singura dată în *Crimă și pedeapsă* o referință la tatăl autorului. Aici, copilul care participă alături de tatăl său la uciderea animalului,

³⁵ Idem, p. 35.

„descarcă” tot ceea ce probabil Dostoievski păstrase în suflet din copilărie. Putem spune că există o legătură între tatăl ce asistă la uciderea calului și tatăl autorului care a avut aceeași soartă. Este un moment în care ni se confirmă încă o dată că unele personaje dostoievskiene, și mai ales Raskolnikov, nu pot fi separate de experiența personală a creatorului lor. Vladimir Marinov afirmă, în studiile sale asupra operei lui Dostoievski, că „există o analogie frapantă între modul în care copilul Raskolnikov apără, în vis, animalul maltratat și modul în care Iliușa Sneghirev, băiețelul din *Frații Karamazov*, își apără tatăl de furia lui Dimitri, ale cărui impulsuri paricide sunt cele mai manifeste, în comparație cu restul fraților Karamazov”³⁶.

La Dostoievski se remarcă tendința de a-și plasa personajele în contexte sociale și emoționale care obligă natura umană să se adapteze în permanență. Spre deosebire de Tolstoi, aici lipsește, de pildă, confortul material, așa că omul dostoievskian se luptă în subteranele propriei condiții. Adâncit în astfel de frământări puternice și neajunsuri materiale, „pacientul” lui Dostoievski elaborează planuri de evadare din temnița propriilor complexe și neîmpliniri. Adună în sufletul său dorințe a căror împlinire se află totuși într-un orizont mult prea îndepărtat, iar nerăbdarea și dezechilibrul interior îl îndeamnă spre soluții nepotrivite.

Printre cele mai importante elemente de construcție a psihologiei personajelor sale, Dostoievski folosește intensiv monologul. La el, aspectul lor fizic nu este pe primul plan, ci mai degrabă întâlnim detalii referitoare la felul în care corpul reacționează la stimuli de ordin psihologic. În monologuri descoperim un tremur al vocii sau un gest necontrolat și, de cele mai multe ori, inconștient. Prin aceste pasaje bogate în detalii ce fac trimitere la sentimente intime și la nevoi care nu

³⁶ Idem, pp. 34-35.

pot fi exprimate decât în singurătate, autorul construiește treptat profilul unui om încărcat de frământări bolnăvicioase.

În cazul operei dostoievskiene, monologul nu se rezumă doar la acele pasaje scrise la persoana întâi care compun mărturisiri directe ale personajelor, ci poate fi chiar vocea autorului care, prin narațiune și descrieri, ne face să înțelegem situația eroului într-un anumit moment al desfășurării acțiunii. Această tehnică, prin care gândurile și sentimentele sunt exprimate sub forma unei analize a scriitorului asupra condiției temporare sau permanente a personajului, are rolul de a amplifica dramatismul unui destin și de a marca imposibilitatea fizică a omului creat de a vorbi sau de a se mișca.

În *Crimă și pedeapsă* există pasaje în care autorul ne dă posibilitatea de a „auzi” gândurile lui Raskolnikov. Personajul se întoarce adesea în mintea sa la momentul crimei, căutând să justifice necesitatea faptei oribile. El nu este decât un prizonier al celor două lumi total opuse. E vorba de cea a „păduchilor” ce trebuie exterminați și unde victima este redusă la nivelul unui principiu, și cea a datoriei de tip „napoleonian” care presupune salvarea unei lumi. Conștiința personajului oscilează între două perspective diferite ale destinului personal, cea mistică și cea reală, și astfel activitatea psihică intensă naște stări puternice de delir sau vise obsedante. Nevroza lui este însă o manifestare a bolii puternic marcată de contraste, fiindcă „un gând neașteptat, întâmplător, aproape că-l amuză: «Napoleon, piramide, Waterloo [...] bătrânica e un fleac, [...] a fost numai boala... [...], n-am omorât un om, ci un principiu [...]. Sunt un păduche estetic»”³⁷.

În același timp, în *Frații Karamazov*, uciderea tatălui, a celui care l-a „purtat în brațele lui” și care l-a „spălat în albie”, este văzută inițial de către personaj drept o forță eliberatoare, o a doua șansă la viață, pentru ca după numai câteva rânduri

³⁷ F. M. Dostoievski, op. cit., p. 310.

„să-l zguduie îngrozitor”. Și în această operă autorul construiește identitatea psihologică a personajului pe fundația stărilor contradictorii, care justifică profilul clinic al eroului. Monologul nu doar confirmă acest profil, dar îl și amplifică, ceea ce întărește ideea că însuși autorul a experimentat astfel de momente în episoadele de manifestare a propriei boli.

Deși bastardul Smerdiakov este cel care practic îl ucide pe Feodor Karamazov, Freud consideră că responsabilitatea paricidului poate fi atribuită și celorlalți doi frați, și anume Ivan și Dmitri. În sprijinul acestei afirmații notez drept exemplu mărturisirea pe care Ivan i-o face lui Alioșa unde recunoaște: „N-am putut să înțeleg niciodată cum poți să-ți iubești aproapele. [...] Ca să îndrăgești un om ar trebui ca acesta să rămână ascuns undeva, pentru că altfel ar fi suficient să-și arate o singură dată fața pentru ca orice iubire să piară”³⁸. Convingerea lui Ivan exprimată în cuvintele de mai sus îl plasează în rândul *personajelor-pacient*, fiindcă ea se manifestă sub forma unei nevroze constitutive care, într-o formă amplificată, poate în același timp anula emoția și consolida ideea „uciderii” unui principiu, la fel ca în cazul lui Raskolnikov. În antiteză cu această „credință” a fratelui său, este cea a lui Alioșa, care consideră „că pentru cei fără experiență în dragoste, fața omului ar putea să fie de multe ori o piedică în calea iubirii și că există multă dragoste în lume, identică aproape cu dragostea de Hristos”³⁹. Deși exemplele citate sunt parte a unui dialog, cred că sunt relevante pentru a sublinia utilizarea monologului în opera dostoevskiană ca parte a construcției profilului clinic, deoarece ele sunt idei ce au „dospit” în sufletul și discernământul personajelor.

³⁸ F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov, volumul I*, traducere și note de Elena Vizir, Editura Adevărul Holding, București, 2011, p. 395.

³⁹ Ibidem.

Direcția în care se îndreaptă structura psihologică a personajelor create de Dostoievski ne indică faptul că autorul și-a dorit să descrie cele mai vulnerabile personalități pentru a forța cât mai adânc în natura umană și mai ales pentru a-și înțelege propriul destin. Când vine vorba despre stăpânirea elementelor de scriere a unui roman, Dostoievski este apreciat drept un scriitor inexact, tocmai pentru că nu era aproape deloc preocupat de tehnica de construcție a operei, concentrându-și în mod exclusiv atenția în direcția conceperii unor personaje complexe.

Tensiunile interioare adunate de Dostoievski de-a lungul întregii sale experiențe de viață se răsfrâng asupra modului în care abordează construcția psihologică a personajelor. Astfel, oamenii creați de Fiodor Mihailovici sunt o reflexie a propriului suflet încărcat de experiențe dintre cele mai intense, iar această moștenire s-a dovedit a fi mai târziu compatibilă cu demonstrațiile pe care, de pildă, psihanaliza freudiană s-a bazat pentru a-și consolida argumentele. Personalitatea puternică a scriitorului fascinează cu atât mai mult cu cât exegeții au demonstrat și au confirmat de-a lungul timpului că aceasta este izvorul bogat din care provin caracterele tulburătoare ce ne-au marcat, ca cititori.

Tema paricidului ne confirmă faptul că atât *scena originară*, cât și structura monologurilor interioare specifice patologiei personajelor dostoievskiene acționează ca un „fir roșu” care traversează întreaga operă a scriitorului rus. Incisivitatea subiectelor dostoievskiene a fost probată în numeroase studii, iar personajele care gravitează în jurul lor se remarcă prin complexitatea trăsăturilor caracterologice. Aceste aspecte au fost observate de mulți specialiști care au disecat opera marelui scriitor, printre care și Vladimir Nabokov, care considera că în talentul lui Dostoievski se

ascund resurse bogate ce ar fi putut să genereze o dramaturgie specială.

I.2.2. Despre fragilitatea sufletelor la Tolstoi

„Publicul nostru iubește mult satira și totuși convingerea mea, cel puțin, este că același public iubește mult mai mult frumosul pozitiv, e dornic de acest frumos, e însetat de el. Contelev Tolstoi este, fără îndoială, cel mai iubit scriitor al publicului rus de toate nuanțele”⁴⁰, spune Dostoievski despre contemporanul său. Nuanțele despre care notează Dostoievski reprezintă „carnea” operei lui Tolstoi, iar sintagma din final și-ar păstra, cred eu, parcă și mai bine măreția dacă ar fi înlocuită cu *de toate sufletele*. Tolstoi scrie despre suflet, despre înghețarea și dezghețarea, învierea și moartea sufletelor personajelor create de el.

Acești doi mari scriitori, care au trecut prin viață umăr la umăr în aceeași perioadă din istoria Rusiei, sunt cumva legați ombilical unul de celălalt. Afirmația nu este deloc întâmplătoare, fiindcă pe măsură ce avansează în studiul meu, am sentimentul că, dacă unul dintre ei nu ar fi existat, probabil că opera celuilalt nu ar fi avut adâncimea și puterea pe care le cunoaștem. E foarte greu să vorbești despre *Fiodor Mihailovici* fără să pronunți măcar o dată și numele lui *Lev Nikolaevici*⁴¹,

⁴⁰ F. M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov și Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 198.

⁴¹ Feodor Mihailovici și Lev Nikolaevici, două alăturări de nume proprii despre care ar fi păcat să nu specificăm unde își au înfipite rădăcinile. „Mihailovici” este un derivat cu substanță biblică, însemnând „mare voievod” și/sau „ocrotitor al copiilor poporului”. Pe de altă parte, „Feodor” este varianta rusă a lui „Theodoros”, un nume din grupul celor compuse pe tema lui *theos* = *zeu*, iar despre cei care îl poartă se spune că sunt considerați „daruri ale zeului”. „Nikolaevici” amintește de un străvechi nume grecesc

și viceversa. Din toate studiile consacrate lor reiese că cei doi s-au inspirat unul pe celălalt, dar și mai important este faptul că, în același timp, și-au păstrat cu atâta măiestrie punctul de vedere personal asupra unei idei încât, din această comunicare nu puteau rezulta decât două creații extrem de valoroase.

Însuși Dostoievski, la cuvântarea-eseu din 1880, atrăgea atenția asupra puterii scrierilor lui Tolstoi, mai cu seamă asupra valorii romanului *Anna Karenina*, despre care afirma că „este o perfecțiune, apărută tocmai la vreme, și încă una care nu poate fi, în epoca dată, comparată cu nimic din literatura europeană, iar pe de altă parte, chiar și prin ideile ei, este ceva al nostru, bunul nostru propriu”⁴². Așadar, Dostoievski nu se sfiește să afirme că opera lui Tolstoi este un bun național, un bun pe care el îl recunoaște ca fiind de neînlocuit.

Nu ne putem îndoi de faptul că și Tolstoi s-a îndepărtat mereu de ideea prototipului. A căutat neobosit să-și construiască eroii eliberându-se de orice prejudecată și refuzând cu încăpățănare să calce pe poteci deja bătute. Toți *pacienții* lui Tolstoi, precum Pozdnișev din *Sonata Kreutzer*, Anna Karenina din romanul cu același nume, Bolkonski din *Război și pace* se remarcă puternic prin spiritualitate, printr-o nevoie interioară care face ca *boala* lor să fie parcă mai blândă, dar nu mai ușoară. La fel ca Dostoievski, Lev Nikolaevici le-a transmis personajelor sale propriile convingeri; aproape că nu putem vorbi deloc, de pildă, de nevoia de a poseda bunuri materiale. De notat este faptul că Tolstoi a militat mereu

compus din „nikao” = „a învinge” și din „laos”, „leos” = „popor”, în timp ce „Lev” este varianta rusă a lui „Leon”, „Leo”, mai exact latinescul „leu”.

⁴² Ion Ianoși, *Dostoievski și Tolstoi: Poveste cu doi necunoscuți*, ediția a III-a, Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană”, București, 2004, p. 87.

împotriva proprietății de orice fel (a bunurilor, asupra semenilor etc.), lucru pe care îl putem remarca și în structura psihologică a eroilor săi⁴³.

Așa cum remarcă și Ion Ianoși, „Tolstoi explorează drumul de la corp la suflet, de la exterior la interior; Dostoievski merge dimpotrivă, de la lăuntric spre exterior, de la sufletesc la corporal, de la uman la spontan-animatic”⁴⁴. Citatul acesta reprezintă în esență motivul pentru care am ales ca cei doi mari autori ruși să se „confrunte” în acest subcapitol.

Ambiția de a-și construi propriul drum l-a pus nu de puține ori pe Tolstoi în situația de a fi nevoit să-și explice alegerile căci, pentru cititorii contemporani lui, lectura devenea o provocare și uneori chiar o povară, dacă nu aveau acces la anumite explicații. Într-o scrisoare către o veche cunoștință și rudă în același timp, Tolstoi a încercat să explice nevoia existenței unui personaj: „Dragă prințesă, sunt foarte fericit de întâmplarea care v-a făcut să vă aduceți aminte de mine și pentru a vă dovedi acest lucru, mă grăbesc să fac imposibilul, adică să răspund la întrebarea pe care mi-o puneți. Andrei Bolkonski nu este nimeni, ca orice personaj creat de romancier și nu de un autor de memorii. Mi-ar fi fost rușine să-mi dau cartea la tipar dacă toată munca mea s-ar fi redus la copierea unor portrete, la aflarea unor date, la amintiri despre... Voi încerca să vă explic cine este Andrei din romanul meu. În băătălia de la Austerlitz, care va fi descrisă pe larg, aveam nevoie să moară un om tânăr, un om strălucitor; mersul evenimentelor în roman cerea mai târziu numai prezența bătrânului Bolkonski și a fiicei lui. Mai apoi, personajul a început să mă intereseze. Îi aflasem un rol în viitoarea

⁴³ Mă refer la exemplul lui Pozdnîșev, care sugerează că femeia a devenit doar un obiect pe care bărbații ajung să-l stăpânească doar pentru satisfacerea nevoilor trupești.

⁴⁴ Ion Ianoși, op. cit., p. 116.

desfășurare a romanului, mi-a fost milă de el, drept care l-am făcut doar grav rănit în loc să-l fac să moară. Iată, deci, dragă prietese, o explicație absolut autentică, dar nu tocmai clară, a ceea ce reprezintă Bolkonski”⁴⁵.

Eroii lui Tolstoi sunt măcinați mai degrabă interior de boli care au „darul” de a face ca mintea să clocotească și, inevitabil, să deregleze un mecanism sănătos. Așa cum în cazul lui Bolkonski din *Război și pace* este vorba despre lipsa de acțiune, despre acceptarea unei situații deloc favorabile individului, care va crea haos și în final îl va distruge chiar fizic pe cel care o trăiește. El nu poate accepta declinul clasei sociale din care face parte, devine un inadaptat și, sub influența unor gânduri distrugătoare, viața sa interioară se prăbușește, făcând din el o victimă a pesimismului, activitate psihică ce poate căpăta nuanțe de ordin patologic. Cu toate că nu putem vorbi despre o dereglare a capacităților sale mentale, la Bolkonski apare sentimentul de excludere, de alienare, de situare în afara lumii. Această anulare la nivel psihologic a convingerii că aparține societății pe care o cunoaște poate încadra personajul în rândul *pacienților* din opera lui Tolstoi.

Nu-l putem uita nici pe Pozdnîșev din nuvela *Sonata Kreutzer* care, chinuit de gândurile negre provocate de gelozie, ajunge să-și ucidă soția. Drumul de la debutul acestor închipuiri și până la comiterea faptei este, din punctul meu de vedere, un exemplu de măiestrie în realizarea unei descrieri a parcursului psihologic al personajului din momentul X până la punctul culminant, dar și după. Evoluția afectivă a criminalului, care până la urmă scapă nepedepsit, pe tot parcursul relatării tuturor celor întâmplate, îl poartă pe cititor pe căile nebănuite ale dezechilibrului ce afectează discernământul unei minți înfierbântate.

⁴⁵ Viktor Șklovski, *Lev Tolstoi*, traducere de Alexandra Nicolescu, Editura Eminescu, București, 1986, p. 296.

Consider că toată încordarea personajului care adoarme, se ridică pentru a lua aer, își oprește discursul pentru că cineva trece pe aproape, cauzată de povestea în sine, are puterea de a „rupe” anumite legături în mintea individului, iar acest lucru îl face compatibil cu titulatura de *pacient*.

De asemenea, ceea ce dă substanță acestui personaj și îi completează *profilul clinic* este și atitudinea față de satisfacerea nevoilor trupești. El consideră că „nici măcar perversitatea fizică nu este desfrâu; desfrâul, adevăratul desfrâu, constă tocmai în faptul că ne lepădăm de orice raporturi morale față de femeia cu care intrăm în raporturi fizice.”⁴⁶ Tocmai din această rațiune, din această credință în nevoia sufletului și a minții de a rămâne curate se naște gelozia puternică față de violonistul care, din relatările lui Pozdnîșev, are o relație intimă cu soția sa. Pe de altă parte, înverșunarea ce se aprinde în sufletul său împotriva femeii se pare că pornește dintr-un raționament sănătos, dar otrăvit de imaginație. Este vorba despre faptul că, după ce s-a ocupat cu foarte mult devotament și grijă maternă de creșterea copiilor, neglijându-se din punct de vedere al aspectului fizic, ea, care este însă o femeie frumoasă (așa cum chiar el o descrie), începe dintr-odată să ofere mai multă importanță acestui lucru. Este motivul pentru care imaginația soțului se trezește din letargie și, pe fondul situației tensionate, el pornește pe drumul bolnăvicios al geloziei.

Așa cum Stanislavski considera că imaginația reprezintă hrana sufletului artistului, și intuiția lui Tolstoi îl face să descrie calea spre deznodământ, utilizând tocmai „avantajul” pe care i-l oferă impactul gândurilor negative asupra unei minți curate, dar imaginative. *Pacientul* său își hrănește fantasmele

⁴⁶ L. N. Tolstoi, *Opere în paisprezece volume, volumul XII, nuvele și povestiri (1889-1904)*, traducere de Acad. Cezar Petrescu și S. Recevski, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 15.

treptat, din ce în ce mai mult și astfel, pe măsură ce acestea se dezvoltă, îi dau afară din *casă* pe locatarii de drept, și anume *logica, rațiunea, echilibrul*.

În *Sonata Kreutzer* există multe pasaje narrative în care puterea imaginației lucrează în mintea lui Pozdnîșev cu o forță teribilă. Spre final, chiar înainte ca personajul să plece spre casă, autorul se joacă puțin și cu imaginația noastră (noi, cei care am fost cel puțin o dată în situația personajului, fie că recunoaștem, fie că nu), atunci când pare că a ales să-și vindece *pacientul*, pentru ca mai apoi să-l arunce din nou în vârtoarea imaginilor chinuitoare. Din punct de vedere tehnic, cred că este și un procedeu prin care Tolstoi pregătește finalul, dar și o mărturie asupra modului în care imaginația poate deteriora o minte sănătoasă. Iată, așadar, cum Pozdnîșev poate fi o adevărată provocare pentru orice actor care ar îndeplini dificila misiune de a-l înțelege pentru a-și asuma viața lăuntrică a unui astfel de *personaj-pacient*. El trebuie, tot prin imaginație, să descifreze tainele închipuirilor acestuia și să delimiteze concret în jocul său cele două planuri.

Există studii de psihologie care ne ajută să ne explicăm tendințele comportamentului lui Pozdnîșev din momentul în care se declanșează gelozia. Freud, spre exemplu, face referire la patologia paranoiei. În evoluția ei există un punct extrem de fragil a cărui „rupere” înseamnă dezastru iminent pentru mintea asupra căreia acționează. De asemenea, Daniel Lagache⁴⁷ este de părere că gelozia în dragoste, care se concretizează prin omor, este de fapt o expresie a homosexualității nerecunoscute a eroului care se simte atras de amant. Sămânța acestei teorii poate fi regăsită în pasajul în care Pozdnîșev descrie concertul susținut de soția sa și de Truhacevski chiar la

⁴⁷ Daniel Lagache (1903 – 1972) – psiholog, psihanalist francez, profesor la Sorbona. Unul dintre cei mai importanți specialiști ai secolului XX în domeniul psihologiei.

ei acasă, concluzionând: „Sub influența muzicii mi se pare că simt ceea ce de fapt nu simt, că înțeleg ceea ce nu înțeleg, că pot face ceea ce nu pot să fac. [...] Prin urmare, muzica te stârnește...”⁴⁸.

Rostul acestor mărturisiri despre trăirile inconștiente ale personajului care inundă în momente-cheie „cămara” cu experiențe emoționale, este acela de a păstra veridicitatea profilului psihologic și de a justifica anumite acțiuni de-a lungul desfășurării acțiunii. Gelozia lui Pozdnișev capătă o intensitate atât de mare încât comportamentul său devine unul imprevizibil. Deși i se oferă onoarea de a ocupa o funcție importantă într-o capitală de județ, pe el nu-l mai preocupă deloc acest lucru, deoarece clocotește puternic pe dinăuntru și nu se poate gândi la nimic altceva.

Treptat, fiecare idee sau obiect reprezintă, nici mai mult nici mai puțin, decât o altă cărămidă pusă la temelia scenariului absurd ce se dezvoltă în mintea sa. Practic, prin apariția lui Truhacevski, la nivel inconștient, personajul face rost de arma crimei. Ideea se poate susține chiar prin reacția lui în momentul în care îl întâlnește pentru prima dată pe acest bărbat, pentru că, spune el, „nu știu ce fatalitate mă îmboldea să nu-l resping, să nu-l îndepărtez ci, dimpotrivă, să mi-l apropiu. [...] Lucru uimitor: atitudinea mea față de dânsul a fost din prima zi, din prima oră a întrevederii noastre, aceea pe care ar fi trebuit s-o iau numai după cele ce s-au întâmplat.”⁴⁹ Momentul în care înfinge cuțitul în corpul femeii este ca o apăsare pe trăgaci, iar tot ceea ce s-a întâmplat până acolo a reprezentat pregătirea și îndreptarea armei către victimă. Totul este prezentat ca și cum deznodământul acesta ar fi fost singura soluție potrivită. Personajul afirmă că era perfect conștient în momentul uciderii soției sale, ceea ce se poate traduce ca o reacție de negare a

⁴⁸ L. N. Tolstoi, op. cit., pp. 49-50.

⁴⁹ Idem, p. 43.

schizofrenicului cu privirea la boala lui. Bolnavii diagnosticați astfel sunt capabili să vorbească sau să se comporte neașteptat de normal în timpul unui episod psihotic.

Statutul de *pacient* pe care i-l atribuim lui Pozdnîșev este unul evident, mai ales atunci când nu povestește, ci tace, se întoarce cu spatele și pare că doarme, sau atunci când îl fixează cu privirea pe cel din fața sa. Stilistica narativă a acestor momente dovedește faptul că subconștientul personajului caută să obțină o negare a veridicității diagnosticului.

De remarcat este faptul că, în cazul întregii opere a lui Tolstoi, putem să identificăm destul de des situații în care psihologia personajelor poartă amprenta pesimismului. Cel mai la îndemână exemplu este cel al Annei Karenina. Deși motivația principală a suicidului o reprezintă neîmplinirea în dragoste ce macină sufletul și afectează puterea de discernământ a personajului, putem spune că și *pesimismul* lucrează în același sens. Este practic inevitabilă prezența acestuia, pentru că orice stare de negare a motivației de a trăi poate răspunde unui astfel de diagnostic. Însăși definiția termenului ne confirmă faptul că această stare psihică reprezintă un element important în fișa psihologică a eroilor lui Tolstoi: „tendința de a vedea mai ales latura nefavorabilă a lucrurilor; neîncredere în viitor. Atitudine opusă optimismului și care consideră că nu există niciun temei pentru speranță, iar fericirea se află dincolo de sfera experienței. Sentiment de tristețe, de amărăciune și de neliniște; stare sufletească de deprimare”⁵⁰. Ghidându-ne după această explicație, se poate deduce faptul că, la Tolstoi, este vorba mai ales de o mutilare a sufletului, de o inadaptare la regulile de ordin afectiv ale societății și ale nivelului psihologic general. Așadar, Anna Karenina nu poate trăi fără iubirea unui bărbat pentru care a

⁵⁰ *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic, București, 2009, p. 962.

fost însă nevoită să încalce reguli ale bunei cuviințe, ale respectului față de sine și față de societate. În cazul lui Bolkonski era vorba de renunțare, de acceptare a unei situații vecină cu moartea. Deși nu se sinucide, el se prăbușește lăuntric și, pe măsură ce această cădere se adâncește, salvarea devine imposibilă. La fel se întâmplă și în cazul lui Pozdnîșev care, după ce își înjunghie soția, se gândește și la varianta sinuciderii, pe care însă o alungă rapid din mintea sa. De-a lungul timpului, Tolstoi recunoaște că îi este greu să-și controleze „gustul excesiv pentru camuflarea trândăviei efective prin meditație, prin analize, prin chiar suferințe sufletești. Multe dintre personajele lui Tolstoi sunt așa și sunt nemulțumite că sunt așa”⁵¹.

Dostoievski și Tolstoi înțelegeau la fel de bine importanța tipologiei psihologice a personajelor în construcția conflictelor. Cel din urmă își dorea ca personajele sale să nu obosească atenția cititorului, să nu mute concentrarea de la ceea ce era cu adevărat important, prin descrieri minuțioase ale tabloului afectiv. Cu alte cuvinte, este vorba despre ceea ce susține Ion Ianoși, și anume faptul că Tolstoi căuta „simplitatea sculpturală a gândurilor [...] el însuși, fiind sculptural ca ființă și ca ființare, monolitic, monocord”⁵².

La Tolstoi, analiza psihologică, „dialectica sufletului”, cum spusesse Cernîșevski, este una originală. Prin felul de a se raporta la evenimentele istorice, dar și prin atitudinea față de necesitatea și importanța „tabloului psihologic” din operele sale, el face o separare evidentă între motivațiile reale ale acțiunilor personajelor și logica lor din punct de vedere lingvistic. Așadar, contrar tehnicii de care face uz Dostoievski, aici este vorba de o diferență foarte bine conturată dintre cuvânt și acțiune/faptă. Ceea ce înseamnă că, cel puțin „în *Război și pace*, soluțiile nu

⁵¹ Ion Ianoși, op. cit., p. 90.

⁵² Idem, p. 125.

decurg din aprecierea unei conștiințe independente, cum am spune noi astăzi, ci din necesitatea existențială considerată în sensul larg al cuvântului”⁵³.

Pe de altă parte, despre mecanismul de construcție a profilurilor psihologice, trebuie spus că uneori Tolstoi apelează la tehnica visului pentru a crea procesul de cunoaștere prin care trece eroul. Dacă la Dostoievski tot ceea ce este descris în vis are caracter de simbol, la Tolstoi în vis este transpusă chiar realitatea. Ea face ca visul să fie decodificat mult mai ușor și astfel tabloul întregului moment oniric capătă accente dramatice prin însăși veridicitatea lui. Exemplul cel mai elocvent în această privință este cel al lui Pozdnîșev, care în finalul nuvelei *Sonata Kreutzer*, după ce a comis fapta oribilă de a-și înjunghia soția, adoarme și visează că totul era ca înainte, ba chiar mai bine. Putem afirma că întâmplările reale se combină cu visele, iar acest lucru modifică discursul eroilor pentru că „...viața este totul. Viața este Dumnezeu. Totul se deplasează și se mișcă și această mișcare este Dumnezeu. Și atâta timp cât există viață, există și desfătările conștiinței de dumnezeire. A iubi viața înseamnă a iubi pe Dumnezeu. Mai greu și mai fericit lucru dintre toate este să iubești această viață, chiar când te chinuiești și chiar dacă te chinuiești pe nedrept”⁵⁴, cum spune Pierre.

Subcapitolul *Despre fragilitatea sufletelor la Tolstoi* ne confirmă faptul că acest mare scriitor, contemporan cu Dostoievski, a avut o credință de nestrămutat în lupta pe care a dus-o împotriva a tot ceea ce poate avea puterea de a nimici mintea și sufletul omului. Și totuși, remarcile făcute de Dostoievski despre Tolstoi, despre felul în care își provoacă

⁵³ Viktor Șklovski, op. cit., p. 297.

⁵⁴ L. N. Tolstoi, *Război și pace*, traducere de Ion Frunzetti și Nicolae Parocescu, Editura Art, București, 2006, vol. I, p. 222.

personajele să trăiască la intensități vecine cu nebunia, au forța de a conduce cercetarea noastră în direcția corectă.

I.2.3. Cehov și „dulapul cu medicamente”

Există în istoria literaturii și dramaturgiei universale un scriitor care, nu numai că a utilizat experiența bolii și felul cum aceasta influențează parcursul vieții individului, dar a fost în același timp și un specialist în domeniul medical. Este vorba, bineînțeles, de Anton Pavlovici Cehov, despre care se cunoaște faptul că, înainte de a se dăruia scrisului, a profesat ca medic, unul foarte dedicat, de altfel. Meseria în care era specializat, prin absolvirea unor studii universitare, l-a învățat că personajele au un corp care poate fi solid ca o armură de oțel, fragil precum aripile unui pescăruș sau frumos ca florile de vișin. Responsabilitatea dezvoltată prin natura meseriei a făcut din Cehov un scriitor care a dovedit o mare preocupare față de manifestările conștiinței puse în acord cu cele clinice, acestea din urmă fiind cele care cer o atenție în plus pentru ca spiritul să-și păstreze vigoarea, iar corpul integritatea. Autorul *Pescărușului* dă dovadă de disciplină și fidelitate literară în relația cu personajele din textele sale cele mai importante. Așa cum i-o cerea și meseria de medic, el nu lasă nimic la voia întâmplării în ceea ce scrie. Astfel, fiecare referință la o manifestare a unei afecțiuni este susținută prin argumente de ordin afectiv care sunt, în esență, concluzii emoționale ale procesului clinic ce se declanșează odată cu apariția bolii.

În revista *Secolul 20* regăsim un articol în care sunt menționate câteva dintre cele mai importante informații pe care Lucian Pintilie le transmitea actorilor din distribuția spectacolului montat în 1988 la New York, și anume *Livada cu vișini*. Aflăm că regizorul recunoaște și chiar își va sprijini actul artistic pe contrastul dintre nevroză și liniște, pe care l-a

sesizat în textul lui Cehov. El folosește în discuția inițială avută cu actorii cuvinte precum „delir”, „psihic” sau „nevrotic”, direcționând cheia regizorală către nevoia de descifrare a caracterului patologic al lumii pe care o va compune în montarea sa. Pintilie este de acord că „țesătura psihică a personagiilor amenință să se destrame, iar fragilitatea lor atinge o limită primejdioasă [...]”⁵⁵, motiv pentru care atrage atenția trupei de actori că este esențial să aibă în vedere și acest aspect în procesul de căutare și asumare a personajelor.

Așadar, medicina ca sursă de inspirație prezentă în creația lui Cehov are meritul de a ne face să înțelegem că scriitorul-doctor nu a încetat nicio clipă să se situeze în tabăra personajelor pe care le-a creat, dovadă în acest sens fiind personajele-doctori care apar constant în piesele sale. Este și un exemplu al felului în care scriitorul își practica meseria, care implica o foarte mare responsabilitate, cerință pe care nu a neglijat-o nici când și-a descoperit pasiunea pentru scris. Dimpotrivă, a căutat mereu ca parte din experiența anterioară să o reînvie în paginile sale, ceea ce a făcut ca „în chipurile de doctori care revin în teatrul său să identificăm adesea urme ale activității sale de medic, exercitate cu un deosebit simț de răspundere: Cehov nu și-a abandonat bolnavii”⁵⁶. Nu numai că nu și-a abandonat bolnavii de pe vremea când se dedica în totalitate profesiei sale inițiale, dar putem să intuim și faptul că este vorba de personajele care au în construcția lor elemente în mod evident preluate din domeniul medical.

⁵⁵ Cehov cucerește America, LUCIAN PINTILIE: *Livada cu vișini II – discurs către actori*, „Secolul 20”, nr. 4-5-6/1987, revistă de sinteză editată de Uniunea Scriitorilor din România, Editura Arta Grafică, p. 223.

⁵⁶ George Banu, Cehov, *aproapele nostru*, traducere din limba franceză de Vlad Russo, colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, Editura Nemira Publishing House, București, 2017, p. 52.

Cum să nu fie oare opera lui Cehov marcată de evidente trimiteri către diverse boli, când el însuși a fost chinuit de o boală, care pe atunci era fatală, și anume tuberculoza?! Momentele în care personajele sale mărturisesc, în urma unei activități emoționale intense, că se resimt și din punct de vedere fizic, par a fi amintiri ale unor experiențe personale ale autorului din clipele în care boala voia să-i confirme încă o dată că este prezentă în corpul său. Durerea fizică este menționată constant mai ales în piesele sale și, de cele mai multe ori, amplifică senzația ce apare odată cu recunoașterea inutilității vieții pe care o trăiesc sau au trăit-o personajele. Durerea apare mai ales atunci când ele descriu un act ratat din experiența lor imediată sau îndepărtată.

De altfel, o altă dovadă a faptului că Cehov și-a căutat adesea inspirația în lumea complexă și curajoasă a vindecării trupului și spiritului, este și aceea că prefera adesea să se retragă și să scrie în locuri care îi aminteau în permanență de profesia sa. Astfel, tot din cartea lui George Banu, din care am citat și mai sus, aflăm că, la Melihovo, „în curtea conacului, chilia scriitorului corespundea, aproape simetric, cabinetului medical”⁵⁷. Acesta este locul în care autorul și-a găsit inspirația pentru a scrie *Pescărușul*, piesă din care, de asemenea, nu lipsesc temele de ordin medical. Mai mult decât atât, tot aici regăsim personaje care par a fi pe deplin conștiente și împăcate cu situația medicală în care se află, ajungând să emită teorii despre natura sau stadiul afecțiunilor ce le macină trupul. În acest sens, trebuie să amintim remarca lui Sorin care consideră că: „Dacă ai crezut că e nevoie s-o chemi și pe soră-mea, înseamnă că boala mea e primejdioasă! (*după o pauză*) Și totuși mă mir! Sunt grav bolnav și cu toate astea nu mi se dă niciun fel de doctorie!”⁵⁸. Indiferent de condiția

⁵⁷ George Banu, op. cit., p. 53.

⁵⁸ A. P. Cehov, op.cit., p. 244.

socială a personajului, la Cehov aproape toți par a avea o atitudine față de medicină. Chiar și moșierul Pișcik se simte în măsură să dea sfaturi în legătură cu felul în care acționează medicamentele: „Nu mai trebuie să luați doctorii... Nu fac nici rău, dar nici folos n-aduc”⁵⁹.

Consider că, dincolo de diagnostice, scurte sau ample referiri la manifestările medicale ale unor afecțiuni, în opera dramatică a lui Cehov mai există un detaliu foarte important, care are puterea de a influența traseul relațiilor dintre personaje. Este vorba despre trusa medicală care se transformă, din punctul meu de vedere, într-un personaj tăcut, dar foarte important în dezvoltarea sau dizolvarea tensiunii dramatice, devenind astfel motiv de discuții, mediator de conflicte sau complice în situații de viață și de moarte. Această trusă exercită asupra unora dintre oamenii cehovieni o atracție specială, deoarece le creează impresia că, odată ajunși într-un punct critic al evoluției bolii sau situațiilor sociale, ea ar avea puterea de a rezolva definitiv orice problemă.

„Mi-ai luat din trusă un flacon cu morfină”, îi spune Astrov unchiului Vanea și apoi, tot de la cel care denunță furtul, aflăm că pentru el este mai puțin important faptul că hoțul riscă să-și piardă viața dacă va folosi morfina furată, ci, mai degrabă, nu vrea să fie acuzat ulterior de moartea acestuia. Iată aici o situație în care elemente din domeniul medicinei, puse în contextul unor conflicte inter-umane, devin, de exemplu, mobilul unei acuzații de furt. Pe de altă parte, încă o trusă medicală este folosită drept pretext pentru a proteja, și nu pentru a vindeca, atunci când, în *Pescărușul*, este găsită responsabilă de sunetul asemănător unei împușcături: „O fi plesnit ceva în trusa mea cu medicamente. Nu vă neliniștiți!”. Aici, trusa are forță doar pentru a ascunde pentru câteva clipe fapta teribilă pe care Arkadina o va descoperi până la urmă.

⁵⁹ Op. cit., p. 407.

Așadar, de la funcția concretă de a furniza medicamentele necesare salvării unei vieți, la alimentarea conflictelor dintre personaje și până la folosirea sa tocmai pentru a masca pierderea iminentă a unei vieți, trusa medicală intervine în unele dintre cele mai importante momente ale desfășurării conflictelor dramatice.

Ceea ce cred că medicina impune în creația lui Cehov este și felul lui de a vedea suferința și slăbiciunea umană în raport cu timpul. Așadar, în operele sale, prezentul este cel care acționează aproape exclusiv asupra condiției umane a personajelor. Mai exact, nimic din ceea ce s-a întâmplat în trecut sau ceea ce se crede că va fi în viitor nu are un efect decisiv asupra stării emoționale și fizice a acestora. Prezentul este cel care modifică în mod constant contextul în care viața lor se desfășoară și, având în vedere felul în care acționează, ne aduce în situația de a afirma că personajele cehoviene trăiesc într-un blocaj temporal. Termenul poate părea abstract, dar voi încerca să-l explic în rândurile ce urmează. Consider că are legătură și cu faptul că starea lor, din punct de vedere clinic, este una permanent marcată de probleme de sănătate, mai mult sau mai puțin complicate. Acest lucru le îngreunează prezentul, fiindcă își investesc întreaga energie în depășirea momentelor dificile și, în același timp, le ascunde perspectiva concretă a viitorului, determinându-i să viseze doar la viața care va fi peste câteva sute de ani.

Cu toate că cele trei surori, din piesa cu același nume, vorbesc, aparent fără să obosească, despre cum va fi viața lor la Moscova de îndată ce vor ajunge acolo, se pare că nu numai voința interioară este cea care le lipsește pentru a-și îndeplini planul, ci ele se află și într-o continuă luptă cu refuzul sau lipsa de putere a corpului de a acționa. Într-un moment tensionat, Irina, cea mai mică dintre surori, dă drumul gândurilor care se transformă în cuvinte și recunoaște: „Parcă mi s-a uscat

mintea... am slăbit, m-am slujit, am îmbătrânit... și nicio mulțumire sufletească. Vremea trece. Am impresia că mă scufund, că mă depărtez de viața adevărată, frumoasă. Mi se pare că mă prăvălesc în beznă, în prăpastie. Deznădejdea mă sugrumă. Cum de mai trăiesc? Cum de nu m-am sinucis până acum? Nici eu nu știu...”⁶⁰. Aici Cehov pătrunde mai adânc în sufletul bolnavului și conduce manifestarea clinică a problemei personajului spre latura psihologică a bolii. Ceea ce descrie Irina poate fi încadrat în simptomatologia atacurilor de panică. Cred că, având în vedere situația generală a personajului, pentru care dorința de a merge la Moscova se transformă într-un gând apăsător, obositor, chiar bolnăvicios, astfel de atacuri ar putea explica momentul de cădere psihică prin care trece cea mai mică dintre surori.

La Cehov, aproape tot ceea ce înconjoară personajele are un efect atât asupra stării emoționale, cât și fizice a acestora. Se pare că pregătirea în domeniul medical a autorului a influențat și felul cum și-a construit contextele în care și-a plasat eroii celor mai importante piese de teatru. Spre exemplu, referințele la condițiile meteorologice din momentul desfășurării acțiunii nu rămân doar simple notații, ci sunt parte activă în evoluția personajelor, fiindcă acționează asupra stării lor de sănătate. Folosind acest motiv al reacției corpului și spiritului la capriciile vremii, Cehov introduce diverse afecțiuni ale corpului uman pe care le folosește pentru a-i descrie pe „oamenii” săi. Spre exemplu, așa cum am amintit și mai sus, în *Unchiul Vanea*, cea mai des menționată afecțiune este reumatismul care-l chinuie pe Serebriakov, boală despre care se știe că reacționează la modificările bruște de temperatură. Personajul lui Cehov are o relație strânsă cu boala care îl chinuie și este de-a dreptul măcinat de felul în care ea se manifestă: „M-a trezit o durere cumplită. Asta nu e podagră,

⁶⁰ Op., cit., p. 364.

mai degrabă reumatism”⁶¹. Cu toate că nu e medic, bătrânul pare a avea dreptate, deoarece după nici două pagini aflăm că fulgerele de afară anunță venirea unei furtuni. Ba mai mult, Marina, care încearcă să-l încurajeze pe Serebreakov, ne dezvăluie că și ea este afectată de schimbarea radicală a vremii: „Ce-i, tătucule? Te doare? Și pe mine mă junghie picioarele, cum mă mai junghie...”⁶².

Nu trebuie neglijat nici faptul că scriitorul „a plantat” în didascalii destul de multe referiri care au legătură cu domeniul medical. Astfel, aflăm că un anumit personaj poartă o conversație „cercetând medicamentele de pe masă”, „strânge grăbit medicamentele în dulap”, sau „îi dă Liubovei Andreevna medicamentele”. În același timp, descoperim că, datorită faptului că lui Cehov îi plăcea foarte mult să lucreze în cabinetul în care își primea pacienții și, probabil în timp ce scria își căuta inspirația în lucrurile înconjurătoare, un articol de mobilier este foarte prezent în decorurile descrise în piesele sale. Dulapul cu medicamente (care mai mult ca sigur exista și în cabinetul doctorului Cehov) ocupă un loc important în *Pescărușul*: „Sufrageria, în casa lui Sorin. În dreapta și în stânga, uși. Un bufet. Un dulap cu medicamente”⁶³, sau „ia din dulapul cu medicamente o sticlă cu iodoform și o cutie cu pansamente”⁶⁴. Iată cum viața și boala se ascund într-o piesă de mobilier care devine izvor de inspirație din care oamenii cehovieni se construiesc sau se „sparg” în bucăți.

De asemenea, nu trebuie să uităm că printre povestirile cehoviene se numără și *Salonul 6*. Situația pacienților din salonul ce dă și numele textului este prezentată în contextul social al vremii. Prima impresie este aceea că autorul și-a dorit

⁶¹ Op., cit., p. 274.

⁶² Op., cit., p. 277.

⁶³ Op. cit., p. 229.

⁶⁴ Op. cit., p. 233.

să tragă un semnal de alarmă asupra modului în care este „gestionată” soarta bolnavilor internați în spitalele de psihiatrie. De la portar până la doctorii care ar trebui să se preocupe de sănătatea pacienților, toți sunt atrași în această capcană a indiferenței ale cărei consecințe sunt previzibile, și anume agravarea stării de sănătate a psihoticilor, creșterea numărului de internări și, în cele din urmă, decesul inevitabil al celor care au fost mult timp neglijăți. Intenția ironică ce răzbate din rândurile acestei scrieri l-a făcut pe autor să se întrebe: „De ce să împiedici oamenii să moară, de vreme ce moartea e ceva firesc și sfârșitul legitim al fiecăruia? [...]. Dar dacă vezi scopul medicinei în aceea că medicamentele ușurează suferințele, îți pui fără voie întrebarea: de ce să le ușurezi? În primul rând, se spune că suferințele îl duc pe om la perfecțiune [...]”⁶⁵.

Referințele de ordin medical pe care le găsim în creația lui Cehov au menirea de a completa universul general al simptomelor pe care le dezvoltă personajele sale. Astfel, domeniul pentru care autorul s-a pregătit din punct de vedere profesional devine o unealtă foarte prețioasă în literatura pe care a creat-o. La el, experiența profesională capătă valențe artistice și astfel vedem cum crizele sunt „iscate de povara prezentă a trecutului ratat, ca un atac cerebral care, dacă nu ucide, anulează jumătate dintr-un om”⁶⁶. Numeroasele detalii care descriu felul în care boala, medicamentele sau chiar meseria de doctor acționează asupra condiției permanente a oamenilor cehovieni, au rolul de a întări profilul psihologic al personajelor, de a consolida valoarea operelor celui mai important dramaturg al Rusiei.

⁶⁵ A. P. Cehov, *Stepa și alte povestiri*, traducere și note de Adriana Liciu, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 170.

⁶⁶ Ovidiu Lazăr, *Doctorii doctorului Cehov*, Editura Princeps Edit, Iași, 2005, p. 57.

Personajul lui Gogol, de la profil medical la identitate scenică

Acestea sunt câteva exemple care vorbesc despre cum au reușit scriitori importanți ai literaturii ruse să anticipeze descoperirile din domeniul medicinei și al psihologiei în operele lor. Ne dăm seama astfel că toate conceptele pe care psihiopatologia le-a definit odată cu apariția sa devin un element activ în procesul de analiză elaborat în lucrarea noastră.

II. CONDIȚIA OMULUI ȘI A PERSONAJULUI ÎN OPERA LUI GOGOL

„Apreciind secolul al XVIII-lea ca fiind un secol de «acumulări», [...] trebuie subliniat faptul că literatura rusă și-a dobândit identitatea, a devenit de sine stătătoare, ridicându-se la nivelul literaturii occidentale, iar începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a depășit-o chiar, exercitând o puternică influență într-o serie de regiuni culturale ale Europei”¹. Deși, tot între granițele temporale ale acestui secol XIX se consumă și războiul cu Napoleon, națiunea rusă și-a adunat forțele și a reușit, chiar și așa, rănită, să găsească resurse pentru a renaște în plan cultural.

În Rusia, secolul al XIX-lea, în care a trăit și a scris și Gogol, se caracterizează și prin marile succese ale literaturii. Operele celor mai importanți scriitori ruși și maloruși din această perioadă se remarcă prin interesul față de abordarea unor teme care susțin înțelegerea, contextualizarea și acceptarea identității și a valorilor spirituale ale întregii națiuni. Privind întregul context al evenimentelor care au marcat acest secol, am putea spune că imperiul rus a trecut printr-o adevărată revoluție culturală. Este cunoscut și faptul că secolul la care ne referim este denumit și „epoca de aur” a literaturii ruse. Odată cu instalarea noului țar, Alexandru I, în anul 1801, s-au luat o serie de decizii care au dus la deschiderea unor universități noi în orașele de provincie, au fost aprobate măsuri

¹ Izolda Vârsta, *Istoria literaturii ruse din secolele XVIII-XIX, volumul I*, Editura Fundației „România de Măine”, București, 2001, p. 47.

care au mai îngăduit puterea cenzurii și s-a permis importul de cărți din afara granițelor țării. În plus, noua politică a statului încuraja activitatea jurnalistică, apariția unor ziare și reviste și înființarea cercurilor literare. Se remarcă atunci revista *Vestitorul Europei* („Vestnik Evropî”) care își asumă rolul de a informa cititorii, oferindu-le detalii despre realitatea societăților vest-europene.

Gogol s-a născut la începutul acestui secol, iar destinul său de scriitor a stat sub semnul schimbării permanente. De la primele încercări literare, care au fost modeste, (poemul *Hans Küchelgarten*, semnat cu pseudonimul V. Mov) și până la finalizarea romanului-poem *Suflete moarte*, opera gogoliană s-a modificat și adaptat mereu în funcție de contextul social. Gogol este astăzi considerat un autor care a rămas în conștiința istoriei literaturii datorită interesului său față de păstrarea fidelității detaliilor de tip realist. Bielinski consideră că influența lui asupra stilului literar rusesc nu s-a rezumat doar la a-i ghida pe acei scriitori care au urmat perioadei gogoliene. Au fost și autori renumiți care și-au hrănit inspirația din opera scriitorului malorus.

Principalele tendințe literare ale acestui secol sunt romantismul și realismul. Cel mai de seamă autor care deschide drumul istoriei literaturii ruse din secolul al XIX-lea este Pușkin (1799-1837). Opera sa, atât în versuri (*Evgheni Oneghin*), cât și în proză (*Boris Godunov*) contribuie la consolidarea romantismului în creațiile ruse și maloruse. Pana lui Gogol nu a scris niciun cuvânt fără să țină seama „de aprobarea lui infailibilă și definitivă”². Deși se cunosc cu numai șapte ani înainte de moartea lui Pușkin, prietenia lor a avut timp să

² N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 296.

genereze cele mai mari subiecte gogoliene pe care le cunoaștem, de pildă, din *Revizorul* și *Suflete moarte*.

Din această prietenie am putea spune că s-a născut cea mai importantă parte a literaturii ruse a secolului al XIX-lea. Temele creațiilor lor au fost preluate și valorificate de cei mai de seamă autori care au scris de-a lungul perioadei gogoliene a literaturii ruse. Dostoievski, Tolstoi și Cehov, autori a căror operă ocupă deja un spațiu larg în lucrarea mea, rămân cele mai cunoscute nume care au apreciat contribuția lui Gogol și care nu s-au ferit să și recunoască acest lucru. De exemplu, romanul *Oameni sărmani* al lui Dostoievski reia o temă pe care o regăsim și în nuvela *Mantaua* și propune o analiză atentă a condiției omului simplu a cărui existență este șubrezită de condiționările sociale. Teatrul lui Cehov și proza lui Tolstoi sunt de asemenea construite respectând abordarea de tip realist pe care Gogol a impus-o în literatura rusă.

Cu doar câțiva ani mai tânăr decât Gogol, poetul și romancierul Mihail Lermontov (1814-1841) și-a dedicat întregul talent literar conceperii unei opere care să demaște falsa bunătate, disimularea și ipocrizia. În creațiile sale i-a condamnat pe aceia care considerau că, la adăpostul unei funcții, se puteau situa mai presus de lege. El respectă tendința literară a secolului în care a creat și, asemenea lui Gogol, este mânat de dorința ca, prin creațiile sale, să contribuie la radiografierea moravurilor societății. *Un erou al timpului nostru* este romanul care surprinde modul în care chiar și o minte strălucită și un temperament aparent de neclintit pot ajunge victima distracțiilor trecătoare, a mirajului pe care înalta societate, puterea și influența negativă a anturajului îl „fabrică”. Nici versurile lui Lermontov nu se abat de la această tendință și, în poezia *Poetul*, remarcăm atitudinea autorului față de condiția nefericită a celor care se îndeletnicesc cu arta cuvântului scris și pe care îi îndeamnă să prețuiască adevărul

și dreptatea și să reclame mereu dubla măsură și superficialitatea.

Concentrându-se pe misterul, complexitatea și imprevizibilul personalității individuale, Ivan Alexandrovici Gonțearov (1812-1891) scrie un roman care aduce în peisajul personajelor universale tipul omului inutil. Din punct de vedere patologic, Oblomov rămâne autistul care nu se poate adapta unei lumi ce îl copleșește și pe care e gata să o părăsească, dar totul se schimbă atunci când cunoaște iubirea. Leneșul lui Gonțearov a devenit un arhetip în literatura universală. Romanul atrage atenția multor scriitori de renume (Cehov, Tolstoi) care îl considerau o capodoperă a genului și o radiografie pertinentă a nepăsării și trândăviei aristocraților acelor vremuri.

Și Ivan Sergheievici Turgheniev (1818-1883) a fost un romancier și un dramaturg care a admirat talentul lui Gogol, iar influența stilului gogolian se remarcă mai ales în poemele și povestirile sale. Cea mai importantă operă a sa, *Părinți și copii*, surprinde aspecte ale conflictului dintre generația conservatoare a părinților care își ghidează destinul după valorile trecutului și libertatea pe care o caută tinerii. La insistențele lui Belinski, Turgheniev va abandona temele romantice și își va îndrepta atenția către realismul care pune din ce în ce mai mult stăpânire pe panorama literaturii ruse a secolului al XIX-lea.

II.1. Personajul din sufletul autorului

„Cât de mult trebuie să cugeți ca să creezi asemenea oameni într-adevăr necesari *zilelor noastre*. [...] fără această educație lăuntrică nu aș fi fost în stare nici măcar să cercetez tot ce am nevoie”³. Această mărturisire ne dezvăluie cât de important a

³ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 350.

fost pentru Gogol să atingă acea stare interioară superioară necesară creatorului de geniu. El este unul dintre scriitorii literaturii universale care au încercat să se vindece de toate suferințele care îl bântuiau prin crearea personajelor sale. Pentru scriitorul rus, acești „nou-născuți” aveau datoria de a salva lumea, de a fi acea oglindă a omenirii care are rolul de a ne arăta viața cu tot ceea ce cuprinde ea. Poate că mulți s-au regăsit în personajele lui Gogol, poate că unii s-au răzvrătit spunând că autorul prezintă neadevăruri prin caracterele create, dar probabil că, în același timp, au fost și alții care au schimbat ceva în viața lor odată cu experiența lecturii operelor lui.

Personajele gogoliene sunt rezultatul conflictului ce s-a născut în sufletul autorului și care se referă la nevoia de a înțelege misiunea sa din timpul vieții pentru a obține mult râvnita „glorie de după moarte scumpă sufletului unui poet”, expresie ce-i aparține chiar lui Gogol. Această dorință a fost în cazul său marcată și de teama de necunoscut care poate să slăbească sau să ascută simțurile în același timp. Ea, teama, este principalul responsabil pentru decizia autorului *Sufletelor moarte* de a arunca în foc cel de-al doilea volum al romanului-poem. Hlestakov, Poprișcin sau Cicikov sunt expresia acestor frământări, sunt produsul unui talent de geniu în lupta cu propria condiție. Fiecare personaj reprezintă o etapă a procesului de pregătire pentru gloria la care Gogol visa. Ele s-au „rupt” din personalitatea lui, nu însă fără a provoca durere, pentru că „mai întâi trebuie să mori, pentru ca să înviei”⁴. Iată sursa conflictului dintre creator și creație: durerea.

La mijloc, între dorința autorului de a scrie și prezența eroilor săi, a existat tot timpul acest teren de tranziție a „ticăloșilor” (așa cum le numește Gogol), care a devenit astfel o resursă ce livra gândul și susținea împlinirea nevoii artistice. Gogol nu a înțeles procesul de căutare în sine ca fiind debutul

⁴ N. V. Gogol, op. cit., p. 132.

unei cariere de scriitor încărcată de tensiuni, ci mai degrabă el a văzut această etapă ca pe un început de drum, fiindcă, să nu uităm, primele sale încercări literare au fost modeste.

În mod clar, unul dintre cele mai mari avantaje de care s-a bucurat a fost susținerea pe care i-a acordat-o un alt important scriitor al Rusiei, Aleksandr Sergheevici Pușkin. Dincolo de faptul că acesta l-a încurajat întotdeauna să caute subiecte serioase pe care să le transforme mai apoi în opere, aprecierea lui a fost cel mai important reper în conștiința lui Gogol. Din scrisoarea trimisă lui Pletniiov imediat ce primește vestea morții lui Pușkin, Nikolai Vasilievici mărturisește: „N-am întreprins nimic niciodată fără sfatul lui. N-am scris niciodată un rând fără să mi-l închipui alături de mine”⁵. Prin faptul că i-a sugerat teme care au stat la baza unor opere precum *Revizorul* și *Suflete moarte*, putem spune că Pușkin a contribuit decisiv la dezvoltarea curajului de care Gogol avea nevoie pentru a-și asuma rolul de scriitor.

Au existat critici care au apreciat că opera lui Gogol reprezintă un pericol, fiindcă expune lumii realități deformate, personaje caricaturizate și fapte neverosimile. Cu toate acestea, așa-zisul pericol care se cuibărise în paginile gogoliene și care îi urmărea pe cei care se încumetau să citească nu a fost nimic altceva decât forma artistică a naturii umane cu tot ce e mai frumos și mai urât în ea. Contemporanii s-au regăsit zugrăviți acolo și cu toate acestea au râs de cei despre care citeau. De aici poate și legitimitatea întrebării și imediat a răspunsului pe care le transmite Gogol prin vocea primarului din *Revizorul* care, aplecându-se spre public, zice: „De cine râdeți? De voi râdeți!”⁶.

⁵ N. V. Gogol, op. cit., p. 296.

⁶ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957, p. 93.

Probabil că această replică a existat în toate montările piesei lui, ea fiind atât de puternică în contextul desfășurării evenimentelor, încât poate fi considerată un laitmotiv al întregii creații a lui Gogol. Criticul Mihail Bahtin notează că „râsul se dezvăluie pe de-a întregul în poetica lui Gogol”⁷ și remarcă faptul că el s-a născut în contradicție cu atitudinea artistică a autorului, care considera că literatura trebuie să aibă un caracter serios, grav, revelatoriu. În opera gogoliană, comicul are rolul de a atenua insuportabila suficiență a naturii umane care ni se dezvăluie la fiecare pas, în fiecare cuvânt, gând sau gest ce completează tabloul destinului individual, dar și universal. Din monologul final al autorului din piesa *La ieșirea din teatru, după reprezentarea unei comedii noi*, aflăm despre „comicul minciunii”, despre capcana caricaturizării. Mai aflăm și că râsul este „un personaj cinstit și nobil” pe care nimeni nu îl apreciază așa cum se cuvine. Deși el „face să apară limpezi toate câte ar fi trecut nebăgate în seamă”⁸, dramaturgul simte indiferența sau refuzul spectatorilor de a recunoaște că și râsul poate fi purtător de mesaje care nu au nimic în comun cu superficialitatea și frivolitatea.

Studiind parcursul scriitorului rus, am descoperit cât de dificil i-a fost să-și smulgă din piept fiecare săgeată trasă din arcul criticii acelor vremuri. Era cu atât mai greu să reziste tuturor atacurilor cu cât ele ajunseseră să utilizeze tocmai râsul pentru a fi cât se poate de otrăvitoare. Aici merită să amintim, de exemplu, cuvintele lui K. Aksakov⁹ care, fără niciun fel de

⁷ Mihail Mihailovici Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București, 1982, p. 584.

⁸ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 260.

⁹ Konstantin Aksakov (1817-1860) - scriitor și critic literar rus. A scris piese de teatru, lucrări de critică socială și de istorie a vechii ordini sociale ruse.

menajamente, critică în revista „Biblioteka dlui Citenia” așa-zisul roman *Peregrinările lui Cicikov*¹⁰, folosind termeni încărcăți de ironie. El considera că pretențiile lui Gogol, atunci când a scris *Suflete moarte*, erau acelea de a atinge cel puțin nivelul unei opere precum cea scrisă de Homer „căci în «Iliada» apare Grecia cu lumea ei, iar în contemplația epică a autorului poemului «Peregrinările lui Cicikov» apare dracu știe ce, dar tot cu lumea sa. [...] această contemplare epică a autorului este ceea ce se cheamă un adevărat epos antic, întocmai ca și la Homer, un fenomen minunat, minunat!”¹¹.

Din citatul de mai sus, care reprezintă doar o mică parte din tot ceea ce s-a scris despre lucrările lui Gogol într-o astfel de notă, se înțelege faptul că cei care îi evaluau talentul ca pe unul cel puțin mediocru depășiseră etapa în care comentariile erau alcătuite din expresii civilizate. A lua în derâdere creația unui artist reprezintă poate cea mai dură modalitate de discreditare a muncii acestuia. Cei care nu-l apreciau pe Gogol căutau să stârnească râsul celor care le citeau articolele. Era practic ultima armă, și cea mai vătămătoare, de care dispuneau criticii. Nu atât impactul asupra cititorilor era important, cât mai ales felul în care cel vizat primea asemenea cuvinte.

Criticile dure au lăsat urme care au contribuit mai târziu chiar la degradarea sănătății lui Gogol. Ceea ce trebuie specificat este faptul că reacția autorului la toate atacurile pe care critica le formula a fost aceea de a rămâne fidel cititorilor și, mai ales, personajelor sale. Nu le promite o lume mai bună, dar le spune că în viață mai întâi trebuie să învățăm suferința pentru a recunoaște mai apoi fericirea.

¹⁰ Acesta este titlul pe care Gogol îl alesese inițial pentru romanul-poem *Suflete moarte*.

¹¹ Apud N. G. Cernîșevski, *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, în românește de Nicolae Gane, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 217.

La fel ca el, oamenii din operele pe care le-a creat aveau nevoie să se prăbușească pentru a avea de unde să se ridice mai apoi. Gogol era pregătit, știa că drumul spre împlinire morală este anevoios, iar „ajutorul” pe care l-a primit din partea criticilor în acest proces avea să fie unul decisiv pentru modul în care și-a conturat și definit personajele. Felul cum s-a modificat abordarea construcției eroilor din fiecare text este evident dacă lecturăm în ordine cronologică tot ceea ce a scris Gogol. Vom vedea astfel că, pe măsură ce numărul articolelor care acuzau așa-zisa mediocritate a scriiturii sale se înmulțeau, natura caracterologică a personajelor se modifica. Pornind de la malorușii din povestirile încărcate de fantezie pe care îi întâlnim în seria *Serilor în cătunul de lângă Dikanka* și sfârșind cu Cicikov din *Suflete moarte*, sesizăm că autorul este din ce în ce mai mult tentat să răspundă tuturor criticilor într-un mod cât se poate de personal. Râsul îndreptat împotriva sa a devenit pentru Gogol unealta perfectă în această dispută. Se pare că, dincolo de mesajul adresat publicului prin replica primarului, autorul strigă cu vocea personajului și către cei care au râs de capacitățile sale literare. Iată un alt strat al comediilor (și nu numai) scrise de Gogol, și anume utilizarea râsului ca unealtă moralizatoare. În accepțiunea unor critici precum Șevîriov, umorul lui Gogol se rezumă în cea mai mare parte la a râde de ceva anume. El consideră că în opera scriitorului malorus cea mai întâlnită situație este aceea în care capitala se distrează pe seama provinciei și a satului, sau cea în care „clasa socială suspusă și cultă totdeauna râde de clasa de jos”¹². Mai reprezentativ pentru comicul lui Gogol este, în opinia mea, mai degrabă faptul că oamenii de care ne provoacă să râdem sunt „reformulări artistice” ale caracterelor și tipologiilor preluate din realitate.

¹² N. G. Cernîșevski, op. cit., p. 286.

La nivel psihologic, spectatorul folosește filtrul analizei conștiinței personale în momentul în care este martor la întâmplările care se succed chiar sub privirea lui. Propriile experiențe trăite în calitate de martor-spectator al unor reprezentații importante pe care am avut șansa să le văd m-au învățat că o replică, un gest, o scenă, un sunet, o (re)interpretare scenografică a semnelor și simbolurilor unui text au capacitatea de a anula sau inversa perspectiva a tot ceea ce știai despre teatru. Și, cum teatrul este (sau cel puțin ar trebuie să fie) viață, o înțelegere „înnoită” a propriului destin poate fi echivalentă cu o revelație.

Înainte de toate, personajul s-a născut în sufletul autorului, pentru ca mai apoi el să „verse” tot ce a acumulat în cerneala cu care a scris și a construit caractere. Studiind îndeaproape parcursul lui Gogol prin labirintul vocației sale de creator, drum ce pare a fi presărat la tot pasul cu bariere care pot otrăvi talentul oricărui artist, am înțeles faptul că personajele create sunt pur și simplu rupte din personalitatea scriitorului. El nu se sfiește să mărturisească: „Nu mi-au plăcut niciodată defectele mele. [...] Pe măsură ce am început să le descopăr, printr-o minunată poruncă de sus, a crescut în mine dorința de a scăpa de ele. Pradă unui neobișnuit proces sufletesc, am ajuns să le transmit eroilor mei. [...] De atunci am început să pun în cărca eroilor mei, în afară de propriile lor ticăloșii, ticăloșiile mele proprii”¹³.

Nu putem să nu remarcăm în prima parte a afirmației de mai sus generozitatea lui Gogol care își recunoaște deschis defectele. De altfel, cum ar putea un om să nu aibă și defecte?! Reacția în fața adevărului este însă una cum nu se poate mai demnă. Prin însăși mărturisirea existenței defectelor și

¹³ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, pp. 128-129.

acceptarea lor ca făcând parte din personalitatea sa, Gogol face cel mai important pas înspre anularea acestora. Cum sufletul creștinului rus nu poate fi „curățat” decât prin credință, devine absolut necesar pentru el să creadă că doar cu ajutorul și la îndemnul divinității se va lepăda de tot ce-i rău, de tot ce-i stricat în structura sa. A transmite tot ce-i mai rău caracterelor pe care le-a creat reprezintă, așa cum spune și el, o etapă cât se poate de benefică, atât pentru el în calitate de creștin, și cu atât mai mult pentru el ca scriitor.

Procesul sufletesc despre care amintește are rolul de a-l căli pentru toate nedreptățile, neajunsurile sau răutățile care îl vor urmări pe Gogol până la finalul vieții. Atunci când vorbește despre eroii cărora le-a transmis tot ce era mai rău în el, Gogol pare că se referă la cei care l-au „zugrăvit” de-a lungul timpului prin articole sau simple mărturii ca pe un om superficial și un scriitor slab. După părerea mea, tocmai acești „prietenii” sunt cei care l-au inspirat atunci când a creat personajele celebre din comediile sale.

Cei care l-au defăimat au încercat să-i facă pe cei care citeau să râdă de creațiile scriitorului, pe când Gogol îi determină pe spectatori să râdă de personajele de pe scenă, adică de cei care au inspirat crearea acestor personaje. Din momentul în care a acceptat că este un om plin de defecte, Gogol a pornit pe acest drum al împlinirii morale, traseu ce a fost influențat puternic și de înverșunarea unor cronicari, precum Aksakov, care și-au făcut un scop din a reduce nașterea sa ca scriitor la un eveniment neînsemnat în istoria literaturii ruse.

Personajele au pornit pe calea anevoioasă a confirmării morale alături de creatorul lor. Niciunul dintre eroii lui Gogol nu a avut de ales decât să lase timpul să decidă dacă au reușit. Cu fiecare lectură, cu fiecare cronică sau piesă montată pe

scena unui teatru și prezentată publicului, personajele gogoliene au mai făcut un pas spre eternitatea literară, spre situarea în „marele timp”, așa cum îl numește Mihail Bahtin. Drumul nu a fost ușor, pentru că procesul sufletesc, despre care amintește însuși autorul în citatul de mai sus, a fost și mai dificil pentru personajele sale. Ele au fost create, se pare, din tot ce era mai rău în personalitatea lui Gogol, dar mai ales în lumea care îl înconjura.

De remarcat este și faptul că Gogol a fost tot timpul conștient de conflictul care se consuma între el și personajele sale. Avea nevoie ca ele să fie o oglindă a lumii care genera suferință, sperând că astfel va contribui prin creația sa la renașterea prezentului. De aceea, nu a abandonat niciodată lupta, și anume aceea de a arăta lumii adevărul despre căile nebănuite pe care se poate rătăci conștiința. Cred că e important de amintit aici una dintre mărturisirile făcute de Gogol cu privire la personajele sale, despre care spunea: „Eroii mei nu sunt deloc criminali. Ar fi fost destul să adaug oricărui dintre ei o singură însușire bună, și cititorul s-ar fi împăcat cu ei toți. Vulgaritatea întregului tablou însă nu i-a speriat pe cititori. I-a speriat faptul că toți eroii mei sunt unul mai vulgar decât altul [...]”¹⁴.

Din afirmația de mai sus se poate deduce felul în care se raporta Gogol la ceea ce crease. Astfel de mărturisiri sunt și reacții la modul în care i-a fost receptată întreaga operă. Gogol înțelesese că eroii săi făceau parte din el și, așa cum un actor ar trebui să facă de fiecare dată când dă viață unui personaj, nu a încetat nicio clipă să-i apere. Intuiția îi spunea că orice încercare de a-i căuta în altă parte și nu în propria condiție ar fi reprezentat un adevărat eșec în proba „marelui timp”. Cititorii s-ar fi bucurat de expresiile frumoase folosite pentru

¹⁴ N. V. Gogol, op. cit., p. 128.

a-i creiona, dar nu ar fi descoperit cu adevărat în ei natura umană cu tot ce-i bun și rău laolaltă.

Gogol s-a aruncat într-o luptă din care știa că nu va ieși învingător. Știa că vor fi mulți care se vor îndrepta împotriva artei sale, dar a ales să riște și a scris așa cum a crezut că este mai bine. Incisivitatea cuvântului gogolian este și azi utilizată ca element de construcție a moralei oricărui produs cultural ce se dezvoltă pe opera lui. Gogol era conștient, de asemenea, că vor fi prieteni a căror dragoste se va evapora pe măsură ce creația sa se va îmbogăți. Iată unul din lucrurile pe care omul Gogol avea să le piardă, dar menirea lui era aceea de a forța „hotarele” naturii umane, tocmai pentru ca noi ceilalți să înțelegem care sunt cu adevărat valorile ce trebuie (re)descoperite.

Cu alte cuvinte, și-a dorit ca munca lui să fie folositoare generațiilor ce vor urma. Nu și-a menajat deloc personajele și a ales să le încarce cu tot ce era mai urât în Rusia acelor ani. Drept dovadă stă mărturia găsită într-un răspuns adresat criticilor, cărora le dezvăluie: „În *Revizorul* m-am hotărât să îngrămădesc la un loc tot răul cunoscut de mine în Rusia în vremea aceea, toate nedreptățile care se săvârșesc în locurile și în împrejurările în care se cere oamenilor cât mai multă dreptate și să ținuiască la stâlpul batjocurei toate acestea dintr-o dată”¹⁵. Avem oare nevoie de o mărturisire mai puternică decât aceasta care să ne convingă de faptul că personajele create de Gogol sunt purtate chiar de autor pe drumul dificil ce străbate cărările propriei conștiințe?

Așa cum am mai spus, pentru a înțelege modul de a acționa al personajelor, dar și pentru a accepta că astfel de construcții caracterologice sunt inspirate din viața reală, trebuie să ne situăm de partea apărării în cazul procesului de analiză aplicat personajelor lui Gogol. Cred că același lucru l-a făcut și autorul

¹⁵ N. V. Gogol, op. cit., p. 197.

în momentul în care a ales ca cei creați de el să ducă povara a tot ceea ce este mai păcătos în firea umană.

Cu fiecare personaj pe care îl abordez în subcapitolul de față încerc să înțeleg care dintre trăsături sau defecte sunt împrumutate de la autor. Tranziția despre care vorbește chiar creatorul lor este una atât de subtilă și de bine integrată în contextul întâmplărilor din operă încât, dacă nu am avea chiar mărturisirea lui Gogol cu privire la acest lucru, am putea crede că ele au fost create doar din instinct și inspirație venită din exteriorul personalității sale. Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhanovski, primarul din *Revizorul*, prin felul în care ne este prezentat, pare a fi tipul omului care s-a născut pentru o astfel de funcție. El surprinde prin capacitatea sa de a manipula, de a masca și de a se adapta oricărei situații în care există pericolul ca primele două abilități să fie descoperite.

Așa cum s-a întâmplat și cu Hlestakov, autorul a dorit ca personajul acesta să șocheze la fel de mult și să fie construit tot din „aluatul” celor mai respingătoare trăsături ale firii umane. Dorința tânărului Gogol de a fi de folos țării sale și de a face asta în cel mai înalt mod, este unul dintre cele mai importante imbolduri interioare ce l-au ghidat spre descoperirea personajelor pe care le-a creat. Într-o scrisoare datată 3 octombrie 1827 și adresată unchiului său, tânărul de atunci îi mărturisea: „Să fii pe lume și existența ta să nu lase nici o urmă este pentru mine ceva îngrozitor. M-am gândit la toate domeniile de activitate, la toate funcțiunile care există în stat și m-am oprit la una, și anume, la justiție. Mi-am dat seama că aici va fi de lucru mai mult ca oriunde, că numai aici pot săvârși fapte bune și pot fi cu adevărat util omenirii”¹⁶. Iată ce

¹⁶ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 238.

își dorea în anii de școală cel care avea să devină unul dintre cei mai importanți scriitori din literatura universală.

Gogol îl poartă pe Dmuhanovski pe drumul greu al confruntării morale „confiscându-i” liniștea interioară, fapt care se observă încă din debutul textului, când deja panica se instalează în sufletul său din cauza zvonului că în oraș ar fi sosit un înalt funcționar, fapt ce îl determină să recunoască: „De temut nu mă tem, dar mă cam neliniștesc...”¹⁷. Există o singură scenă când primarul este cu adevărat el însuși. Este vorba despre momentul în care le expune celorlalte personaje, și mai ales soției, avantajele de care se va bucura atunci când fiica sa va deveni soția unui înalt demnitar. Tot ceea ce dospise în firea sa de-a lungul anilor în care profitase de funcția pe care o deținea iese la suprafață. Dacă în cazul lui Hlestakov, autorul pune în „rețeta” coacerii personalității acestuia și simțul umorului, de data aceasta, în ceea ce-l privește pe primar, putem intui atitudinea lui Gogol care vedea în funcționarii de rang înalt o variantă a omului extrem de degradată. De aceea, cred că în cazul relației Dmuhanovski-Gogol, conflictul constă în a transfera în replicile personajului tot ceea ce autorul și-ar fi dorit să le transmită personal acestor funcționari.

Așadar, putem spune că soarta primarului din piesa lui Gogol este condiționată de faptul că autorul însuși își „biciuiește” personajul până când acesta ajunge să-și recunoască propria incapacitate de a gestiona o situație urgentă. În comparație cu Hlestakov, primarul ajunge să se căiască pentru felul în care a reacționat și recurge la gestul disperat de a se adresa publicului care râde de el, pentru că „s-o mai găsi un scriitorăș, un zgârie-hârtie, care să te pună într-o comedie de-a

¹⁷ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957, p. 16.

lui”¹⁸. Iată cum a ales Gogol să elibereze acest personaj din sertarele sufletului său: l-a pus într-o comedie, transformând în realitate cea mai mare teamă a sa.

În continuare, voi vorbi despre traseul personajului colectiv din piesa *Revizorul*, și mă refer la toți directorii de instituții publice din orașul condus de Dmuhanovski. Toți acei funcționari incapabili și corupți pot fi analizați ca un întreg. Practic traseul pe care Gogol l-a pregătit pentru ei este unul și același. Spre deosebire de primar, ei sunt, în esență, un produs al sistemului creat de acesta. Condiția lor, una construită înaintea debutului textului propriu-zis, are legătură cu decizia individuală de a accepta funcția în care îl descoperim pe fiecare de la început. După cum se poate deduce din comportamentul și felul lor de a gândi sau de a acționa, nimic nu-i „recomandă” pentru ocuparea postului de conducere în care se află.

Personajul colectiv este „înzestrat” de Gogol cu foarte puțină forță de a acționa, dar cu foarte multă rezistență la umilință. Practic, soarta celor care îl compun este condiționată de toanele primarului, motiv pentru care devin extrem de vulnerabili și expuși în fața greșelii. Cred că în cazul lor autorul ne arată că situația unor astfel de funcționari a fost dintotdeauna destul de ingrată, fiindcă se aflau în permanență sub autoritatea marcată de infracționalitate a celor de la conducerea orașului. Nu vreau să spun că prin asta ar putea fi absolviți de vina de a fi parte a unui sistem ce degradează natura umană afectându-i integritatea morală. Toți, prin contribuția la „hrănirea” acestui sistem, poartă imensa responsabilitate a anulării principiului echității care ar trebui să guverneze într-o societate.

Ceea ce mi-a atras atenția la situația membrilor personajului colectiv, este că, până la final, niciunul dintre ei nu are parte de un moment de reflecție asupra propriei condiții, așa

¹⁸ N. V. Gogol, op. cit., p. 93.

cum este, de exemplu, cea a primarului. E drept că disputa scurtă dintre Bobcinski și Dobcinski ar putea fi interpretată astfel, dar cred că este mai important ca momentul respectiv să fie înțeles mai degrabă ca o dovadă a degringoladei care definește puterea de înțelegere a acestor indivizi. Consider că prezența personajului colectiv în piesa lui Gogol răspunde în mare parte nevoii de a completa contextul potrivit pentru ceea ce presupune relația dintre Hlestakov și Dmuhanovski. Fiind foarte bine gradată de Gogol, evoluția acestei relații completează un mecanism ce își asigură funcționarea prin manipulare și creează iluzia bunăstării concretizate prin putere și influență.

Mai departe, nu trebuie să uităm un personaj care, prin construcție, este unul destul de flexibil, în sensul că, de-a lungul desfășurării evenimentelor, se situează tot timpul în afara conflictului principal al piesei. Este vorba de servitorul lui Hlestakov, și anume Osip. Iată un personaj care nu se sfiește să-și critice stăpânul, dezvăluindu-i trăsături cum nu se poate mai urâte. Destinul lui Osip este unul destul de simplu, pentru că, prin implicarea sa redusă în conflictul piesei, pare să rămână în permanență un simplu observator și comentator al evenimentelor. Atunci ne putem întreba de ce a mai avut nevoie Gogol de prezența sa? Cred că unul dintre răspunsurile valabile la această întrebare este acela că, prin crearea unui astfel de personaj, autorul a urmărit să surprindă un aspect destul de important din însăși situația sa. Mă refer la sentimentul de singurătate care l-a urmărit și pe Gogol în perioada lungă în care a scris *Revizorul* și *Suflete moarte*.

Din punctul meu de vedere, în percepția autorului, Osip este exponentul singurătății, al descurcării pe cont propriu. De aceea, traseul lui este marcat de acele monologuri care exprimă mesajele transmise de subconștientul unui om care știe că, totuși, pâinea de fiecare zi depinde de dispoziția unui stăpân

nu prea generos. Să nu uităm că în vremea în care a fost scris textul, șerbii¹⁹ erau încă prezenți în societatea rusească, ei fiind de-a lungul existenței lor dependenți de stăpânii bogați în al căror serviciu se aflau.

Cel mai important aspect al felului în care personajul Osip își „negociază” propria existență este loialitatea față de stăpânul său. Cu toate că Hlestakov dă dovadă de cele mai multe ori de un comportament marcat de nedreptate față de servitor, acesta nu are nicio secundă intenția de a-și părăsi stăpânul. Ba mai mult, de fiecare dată când are ocazia, nu ezită să confirme în fața celorlalți situația sa și să-și arate recunoștința față de stăpân. În mărturisiri precum: „Măcar că-s iobag, boierul îmi poartă de grijă, ca să-mi fie și mie bine. Zău așa! Când se întâmplă să ne oprim undeva, mă întreabă: «Ei, Osip, te-au hrănit bine?» [...]”²⁰, sesizăm grija lui Osip în alegerea cuvintelor prin care descrie relația lui cu Hlestakov, ceea ce ne face să înțelegem faptul că servitorul era conștient că doar așa putea avea garanția unui trai bun.

Cred că felul în care Gogol a ales să conducă personajul către găsirea propriei identități are legătură cu sentimentul singurătății și asumarea dependenței față de stăpân cu care l-a înzestrat. Deși în momentele solitare, Osip îl critică pe Hlestakov, cuvintele nu vor ajunge niciodată la urechea stăpânului, ele devenind astfel povara eliberată treptat de personaj pe drumul său către eliberarea din sufletul autorului.

De asemenea, este important să ne amintim în acest subcapitol și de personajele feminine din textul lui Gogol. Fiica și soția primarului sunt două prezențe importante în economia dezvoltării conflictului, cu toate că nu-l influențează în mod direct. Cel mai important aspect rămâne cel legat de

¹⁹ Denumirea țăranilor dependenți de stăpân de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și până în prima jumătate a secolului al XIX-lea în Rusia.

²⁰ N. V. Gogol, op. cit., p. 54.

perspectiva căsătoriei lui Hlestakov cu fiica lui Dmuhanovski, al cărei scop principal ar fi acela de a consolida poziția socială a familiei. Deși fata nu are o partitură bogată în interiorul textului, cred că autorul a ales să introducă perspectiva acestei căsnicii în evoluția evenimentelor tocmai pentru că traseul personajului primarului, despre care am vorbit la momentul potrivit, are o influență directă și asupra celorlalți membri ai familiei sale.

Fetei, care pare să fi cucerit inima înaltului funcționar din Petersburg, autorul îi „dăruiește” naivitatea ce poate fi ușor confundată cu imposibilitatea de a înțelege lucruri simple, banale. De altfel, implicarea redusă a personajului în desfășurarea acțiunii este o dovadă a faptului că personalitatea ei ar putea fi doar o ramificație a caracterului tatălui. După cum se știe, prezența sa din finalul care îl demască pe falsul revizorul este nulă, iar drumul ei către curățirea morală este strâns legat de cel al tatălui.

Soția primarului, care își urmează și își încurajează soțul la fiecare pas, devine de asemenea victima iluziei ce pune stăpânire pe judecata întregii familii. Nimic nu avea să anunțe finalul dramatic al situației în care se află, dar iată că autorul a ales să rezolve problema celor două prezențe feminine din text legându-le cu multe noduri de soarta soțului, respectiv a tatălui. Capacitatea lor de a salva, chiar și în al doisprezecelea ceas, prăbușirea psihică a lui Dmuhanovski, este serios pusă la îndoială de Gogol prin însuși felul în care a construit aceste personaje, ceea ce le face vulnerabile în fața deznodământului inevitabil. Probabil că autorul *Revizorului*, despre care știm că relațiile sale cu femeile au fost cel mai probabil inexistente, și-a dorit ca, pe lângă Osip, să introducă în text personaje care nu au puterea de a modifica mersul lucrurilor, dar care vor accentua caracterul tragic al problemei de natură morală pe care o aduce în discuție acest text.

Prezențele feminine se remarcă prin incapacitatea lor de a-și sprijini tatăl/soțul să rămână în funcția de primar, funcție în care a comis deja o mulțime de fărâdelegi. Ele rămân în afara evenimentelor importante și tocmai acest lucru le grăbește și simplifică traseul pe care îl urmează până la îndeplinirea scopului pe care Gogol l-a urmărit atunci când le-a creat.

Mai departe, în analiza ce urmărește felul în care personajele lui Gogol s-au desprins din ADN-ul autorului, este foarte important să nu uităm un alt erou din creațiile scriitorului rus, și anume Poprișcin din *Însemnările unui nebun*. Cazul său este unul ce reprezintă, practic, sursa de inspirație de la care pornește subiectul cercetării întregii lucrări. Tărâmul unde se consumă conflictul în cazul lui Poprișcin este acela al percepției interioare asupra lumii, pe care personajul și-o construiește pe măsură ce notează acele însemnări. Lupta lui capătă nuanțe atât de subtile, de personale încât problema împlinirii individuale capătă accente dramatice care șubrelesc o judecată sănătoasă. Acest fapt se întâmplă adesea pentru că „noi, oamenii, găsim realitatea, în general, nesatisfăcătoare, din cauza pretențiilor înalte ale culturii noastre și sub presiunea refulărilor noastre interioare; de aceea cultivăm o viață fantasmatică, în care ne place să suplinim lipsurile realității producând realizări de dorință”²¹. Totul pare decis deja în nuvela lui Gogol, nu există nicio surpriză cu privire la direcția în care se îndreaptă starea psihologică a personajului. De altfel, chiar și titlul ne spune cu cine avem de-a face. Se înțelege astfel, încă o dată, că autorul mai degrabă a căutat să transmită mesaje de natură socială și morală, decât să prezinte lumii eroi neverosimili.

²¹ Sigmund Freud, *Opere, vol. 13, Compendiu de psihanaliză*, traducere de Daniela Ștefănescu, prefață de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2005, p. 56.

Axenti Ivanovici Poprișcin pare că s-a născut din dorința autorului de a crea un om pe care nimeni să nu-l condamne pentru că spune lucruri care nu pot fi rostite fără implicarea unor riscuri. El este forma artistică a conflictului interior ce se dezvoltă în sufletul și conștiința lui Gogol față de felul în care erau utilizate statutul social și avantajele unei funcții ce oferea puterea de a influența sau de a manipula. Încercarea autorului de a taxa, prin opera sa toate obiceiurile necurate din lumea în care trăia, l-a determinat să-și poarte personajul spre tragicul destin pe care îl știm cu toții. Pavel Annenkov²², ale cărui aprecieri asupra creației gogoliene au fost incluse în notele ediției integrale a operei lui Gogol publicată în limba română, consideră că pentru autor devenise foarte important să redea „prin cuvintele lui Poprișcin – unul din acești «oameni simpli» oropsiți și obidiți – contradicțiile și nedreptatea socială a societății aristocrato-birocratice”²³.

Astfel, procesul de tranziție a gândurilor de la autor către personajul său se intensifică pe măsură ce cuvintele se adună în jurnalul lui Poprișcin. Complexele pe care funcționarul mărunț le adună au rolul de a grada intensitatea sentimentelor și de a presăra pe drumul personajului senzații și trăiri ce oscilează între realitate și fantezie, pentru ca în final totul să se transforme într-o anulare completă a discernământului.

Fiecare zi din viața „bolnavului” devine din ce în ce mai intensă din punct de vedere al modificării realității cotidiene. La fel ca și în cazul lui Osip, Gogol apelează la motivul singurătății, care s-a cuibărit și în sufletul lui, pentru a umple personalitatea personajului. De această dată însă, pentru Poprișcin, singurătatea capătă proporții mai ample și gradează ruperea personajului de realitate, ajungând să coincidă cu

²² Pavel Annenkov (1813 - 1887) – critic și istoric literar, memorialist.

²³ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul III, Nuvele*, traducere de Eusebiu Camilar, Editura Cartea Rusă, București, 1956, p. 256.

izolarea completă. Neabătându-se de la scopul său, autorul dezvoltă acțiunea și umple spațiul dintre sufletul său și cel al lui Axenti Ivanovici. Ținând cont de situația clinică a personajului, același Annenkov atrage atenția asupra faptului că „atmosfera de nepăsare față de om, puterea despotică a rangului și a banilor condamnă masele oamenilor «mărunți», neînsemnați la izolare tragică și pieire”²⁴. Pe măsură ce impresiile de tip psihotic se dezvoltă în mintea sa, se poate spune că dorința lui Gogol de a-și „curăța” personajul cu ajutorul acestui periplu prin abisurile minții se conturează din ce în ce mai exact, iar incapacitatea lui Poprișcin de a vedea lumea așa cum este se transformă până la urmă într-un scut care îl protejează de realitatea ce rănește.

Personajul din *Însemnările unui nebun* își câștigă dreptul de a face parte din lumea lui Gogol, fiindcă în tot ceea ce face sau simte are candoare, are autenticitate. El nu încearcă nicio clipă, de-a lungul evenimentelor relatate în jurnal, să-și însușească mecanismele puterii, ci mai degrabă este copleșit de perspectiva obținerii acesteia. Poprișcin folosește iubirea și sinceritatea pentru a deghiza lumea reală în una ideală. Și, deși acest lucru îl poartă spre pieire, „bolnavul” pleacă dintre oamenii realității mai curat decât oricare din ei. Prin ultimul strigăt către mama sa, autorul afirmă dorința subconștientă a omului care a fost Axenti Ivanovici Poprișcin de a se naște mai bun, dar într-o altă lume care să i se potrivească mai bine.

Din rândul oamenilor „mărunți” creați de Gogol face parte și slujbașul Akaki Akakievici Bașmacikin din *Mantaua*. Cazul său nu este mai puțin interesant decât cel al lui Poprișcin, fiindcă autorul alege de această dată să dea viață unui personaj în care pune și experiența unei perioade din viața sa care îi va influența multe dintre opere. Este vorba de perioada în care tânărul

²⁴ Ibidem

Nikolai Gogol-Ianovski²⁵ studia la Petersburg. Pe atunci, pe lângă neîncetata „vânătoare” de subiecte pentru următoarele scrieri, viața de zi cu zi îi era marcată de grija față de felul în care va drămuî infimele resurse financiare de care dispunea. Așadar, pe când se visa funcționar în domeniul justiției, Gogol acumula în același timp și experiența ce va sta la baza construcției psihologice a lui Bașmacikin.

Drumul către dobândirea unui trai mai bun urmat de autor pare să semene destul de bine cu cel al personajului din nuvela *Mantaua*, care își dorește foarte mult să îmbrace o haină nouă. În una dintre scrisorile adresate mamei sale, Gogol afirmă: „O dovadă a spiritului meu chibzuit îl prezintă faptul că umblu încă și acum în aceeași haină pe care mi-am făcut-o la sosirea mea, de acasă, la Petersburg și de aceea puteți judeca că fracul meu, în care umblu zilnic, trebuie să fie destul de vechi și de asemenea nu mai puțin uzat, deoarece, până acum, n-am fost în stare să-mi fac nu numai un frac nou, dar nici măcar o manta caldă, necesară pentru iarnă”²⁶. Iată o mărturie din care putem deduce faptul că experiențele personale ale autorului au căpătat mai apoi o formă artistică, devenind subiectul unei opere scrise.

A găsi un personaj precum Bașmacikin într-o neîmplinire personală dovedește încă o dată că izvorul din care Gogol își alimenta inspirația creatoare se afla la o „adâncime” considerabilă în sufletul său inepuizabil. Personajul din *Mantaua* investeste toată energia de care dispune în dorința imensă de a recupera haina prețioasă. Nimic greșit în această puternică hotărâre, dar de ce nu a știut să se oprească la timp? De ce nu a mai păstrat din acea energie și pentru a putea trăi mai

²⁵ Așa semna Gogol scrisorile pe care le trimitea familiei.

²⁶ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 248.

departe? Pentru că personajul cunoaște drumul de la agonie la extaz și înapoi într-un interval de timp destul de scurt, ceea ce îi subrezește serios starea psihică și, în cazul lui, anulează intervenția instinctului de autoconservare.

Ceea ce consider le fel de important la această operă este faptul că autorul pare să descopere din nou plăcerea și libertatea de a aduce fantasticul în opera sa. Astfel, cred că fantoma lui Bașmacikin, care este încă prezentă după moartea lui pentru a-l bântui pe cel care a refuzat să-l ajute, are chiar rolul de a împlini această plăcere. Se pare că doar așa a reușit personajul lui Gogol să cunoască dreptatea care i-a lipsit în existența fizică.

Folosind subiectul unei „întâmplări neobișnuit de ciudate”²⁷, Gogol creează un personaj cu totul aparte în nuvela *Nasul*. Este vorba de maiorul Kovaliov care, după cum știm, într-o zi, își pierde nasul. Nuvela a rămas foarte mult timp în sertarul autorului, fiindcă acesta credea că nu merită să fie publicată. Însă, la insistențele lui Pușkin, a fost până la urmă tipărită. Chiar și așa, în ultimul moment, Gogol a insistat să o revadă și astfel a hotărât să-i modifice finalul, de unde a eliminat mențiunea prin care atrăgea atenția cititorului că totul se petrecuse în visul maiorului.

Consider că fantasticul pe care îl întâlnim în *Nasul* a avut o influență decisivă în felul în care a fost creat personajul. Pana lui Gogol putea să îmbrace într-o formă artistică subiecte dintre cele mai sensibile, care nu puneau într-o lumină bună felul în care funcționa societatea. De aici poate și nehotărârea autorului de a publica o nuvelă pe care Annenkov o considera a fi „îndreptată fără greș împotriva reprezentanților triviali și fățarnici ai regimului birocratic, împotriva carierismului, stupidei îngâmfare, cupidității și a indiferenței față de nevoile

²⁷ Așa prezenta Gogol nuvela *Nasul*.

poporului manifestate de înalții funcționari țariști și de alți reprezentanți ai statului feudal”²⁸.

Utilizarea fantasticului în structura acestei nuvele ne confirmă faptul că maiorul Kovaliov este un personaj ce a ieșit tot din sufletul lui Gogol, fiindcă acela e locul în care orice om depozitează fantezia ce îi hrănește anii copilăriei, și nu numai. Cred că personajul central al nuvelei *Nasul* ar putea fi perceput ca un răspuns la o stare nostalgică ce ar fi putut „traversa” sufletul autorului. Abordarea subiectului nuvelei într-o formă fantastică nu l-a abătut totuși pe Gogol de la rolul social pe care și-l asumase și care este redat în citatul anterior.

Dacă mai sus am vorbit despre un personaj care a devenit exponentul minciunii, disimulării sau îngâmfării (Hlestakov), în *Suflete moarte* facem cunoștință cu un personaj în care autorul s-a hotărât să verse poate cea mai teribilă frică a oamenilor, și anume întunericul ce poate acoperi sufletul și conștiința. Cred că odată cu Cicikov, autorul a înțeles că și pentru el drumul se apropie de sfârșit. Felul în care însuși Gogol vorbește despre procesul de redactare a romanului-poem mă face să afirm că de această dată personajul a fost cel care a ales traseul spre destinația finală.

Spaima care l-a cuprins pe scriitor când a realizat ce personaj crease a fost amplificată de starea de sănătate din momentul respectiv. Din această cauză, a vrut să scape de sentimentul de frică ce-i stăpânea întreaga ființă și și-a găsit drept aliat focul neiertător căruia i-a încredințat partea a doua a operei. Însă flacăra nu a fost suficient de puternică să-l alunge pe Cicikov și din mintea lui Gogol, care atunci a înțeles că a sosit vremea ca un personaj să-i dezvăluie calea către propriul suflet. Este momentul

²⁸ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul III, Nuvele*, traducere de Eusebiu Camilar, Editura Cartea Rusă, București, 1956, p. 263.

când „această «spaimă», mai întâi atenuată de râs, încetul cu încetul se întetește ca o vâlvătaie funestă”²⁹.

Personajul principal din *Suflete moarte* ajunge să controleze pana scriitorului, modelându-și identitatea prin intermediul subconștientului autorului. Una dintre cele mai mari temeri ale lui Gogol a fost aceea de a-și pierde iubirea față de lumea din care făcea parte. De aceea cred că Cicikov este, într-un final, și expresia celui mai negru gând, acela pe care niciodată nu vrem nici măcar să-l numim, dar care se află acolo și lucrează neîncetat asupra felului în care ne raportăm la tot ceea ce ne înconjoară și care este teama de „necunoscutul de dincolo”. Ușurința în gândire cu care Gogol îl înzestrează pe Hlestakov se transformă de această dată într-o imperceptibilă cădere spre întunericul ce se îngroașă odată cu nașterea lui Cicikov. Acesta „este reprezentantul prost plătit al diavolului, un negustor ambulant al lui Hades”³⁰ sau, și mai frumos spus, „o bulă de săpun suflată de diavol”³¹. Lupta dintre autor și personaj depășește spațiul alb al hârtiei și se concentrează pe dorința scriitorului de a prelua controlul, care însă nu va mai avea timp s-o facă.

II.2. El, omul – el, personajul

O etapă la fel de importantă precum repetițiile la scenă în procesul de naștere a unui spectacol de teatru, este și lucrul inițial la masă, acolo unde, în timpul discuțiilor, se verifică și se stabilește situația socială precum și starea fizică sau emoțională a personajelor ce vor căpăta apoi contur. Este benefic pentru

²⁹ Dmitri Merejkovski, *Gogol și diavolul*, traducere, prefață, notă asupra ediției și indice de Emil Iordache, Editura Fides, Iași, 1996, p. 65.

³⁰ Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, Editura Thalia, București, 2006, p. 13.

³¹ Vladimir Nabokov, op. cit., p. 22.

actorii care lucrează la un proiect ce abordează un text dramatic să decodifice chiar și cele mai mici amănunte ale vieții personajelor în general surprinse de autor în limitele operei și apoi, evident, particularitățile individuale în amănunt. Analizând corect evoluția fiecărui personaj, se pot descoperi detalii extrem de prețioase legate de felul în care acest *om* se integrează în lumea imaginată de scriitor, dar și cum o va modifica la rândul lui de-a lungul istoriei „vieții” sale.

Pe măsură ce studiul evoluează, cred că este important ca în timpul acestor dezbateri să se angreneze în discuție și felul în care urmează să ne raportăm la personajul pe care, în timpul, dar și în afara repetițiilor, actorul îl va căuta, studia și va încerca să-l prezinte într-o formă sau alta. Problema raportului dintre artist și *omul* pe care acesta îl compune ca pe un puzzle la care în fiecare zi mai adaugă o piesă, este una reală și ea trebuie tratată cu maximă seriozitate. Relația actorului cu personajul său trebuie să se bazeze pe curiozitatea și disponibilitatea artistului de a experimenta, de a descompune atent fiecare informație pe care autorul a introdus-o în textul său. Cred că actorul are nevoie să poarte în permanență „povara” personajului, chiar și după ce repetițiile s-au încheiat și apoi cortina s-a lăsat peste prima reprezentație. Asta tocmai pentru a păstra prospețimea și misterul care hrănește o astfel de relație.

Tot ceea ce se află în afara personajului, începând de la familie, cunoștințe, grade sociale și continuând cu funcții sau acțiuni ale altor entități din apropierea acestuia, are puterea de a acționa asupra conștiinței și personalității sale, generând evoluții sau involuții în construcția sa psihologică. Așadar, mediul în care un personaj își consumă propria viață are o influență directă atât asupra percepției personale cât și asupra modului în care se raportează la ceilalți indivizi a căror existență se intersectează cu a sa.

Întregul amalgam de informații care se rostogolesc prin mintea actorului aflat în căutarea personajului se va diviza treptat în bucăți mai mici din care mai apoi, după și mai multă muncă, conținutul se va cerne și va rămâne doar ceea ce este cu adevărat folositor procesului de asumare a „noului locatar”. Uneori, complexitatea universului interior al personajului poate șubrezi disponibilitatea de creație a artistului, făcându-l să se distanțeze de operă pentru a căuta în afara ei resurse care să-l readucă pe drumul corect. El se află mereu la jumătatea distanței dintre eșec și reușită, iar atenția cu care își cântărește fiecare pas la început de drum este factorul care poate face diferența dintre bine și rău, dintre corect și greșit, dintre fals și adevărat. Pe de-o parte, actorul poate să își propună (sau nu) să uite tot ce a învățat până în acel moment și să se arunce în brațele destinului pe care noul personaj îl propune, pe când scriitorul vrea să fructifice toată experiența acumulată. Indiferent de calea aleasă, cei doi artiști sunt conduși de același țel: să evite drumul ce duce spre eșec. Un lucru este sigur, această căutare continuă complică ceea ce părea o certitudine, dar și dezleagă enigme.

Performanța oricărui artist este supusă inevitabil aprecierilor de ordin subiectiv. Frumosul este relativ și a fost mereu influențat de tendințe. Ceea ce însă nu poate anula valoarea unei creații este recunoașterea pe care timpul o confirmă. Atunci când contribuția unui creator la patrimoniul cultural al lumii devine un reper incontestabil, o resursă inepuizabilă de idei și reinterpretări, ea încetează a se mai raporta la tendințe, impunându-și propria identitate. Așa se întâmplă și în cazul literaturii, unde opere ce poate la început păreau lipsite de coerență structurală și precizie artistică, au căpătat valoare datorită ideilor, a mesajelor sau curajului de a propune noi direcții. În literatura rusă, există personaje a căror prezență a contribuit la apariția unor noi concepte care definesc existența și influența

individului în mijlocul și asupra societății din care face parte, așa cum este, de exemplu, *omul de prisos* reprezentat de Ivanov al lui Cehov, sau *idiotul*, adică prințul Mîșkin din romanul omonim al lui Dostoievski.

Gogol, ca mai toți marii scriitori din literatura universală, își lua exemplele din viața oamenilor de zi cu zi și căuta să le dea o formă artistică cât mai coerentă. Este bine știut faptul că autorul apela constant și la capacitățile de observatori ale membrilor familiei, prietenilor sau cunoștințelor sale și aproape că nicio scrisoare adresată acestora nu era lipsită de rugămintea ca, odată cu răspunsul lor, să-i trimită și descrieri ale oamenilor din mediile în care trăiau. Ba mai mult, profitând de disponibilitatea acestora de a răspunde rugăminții sale, ajunsese chiar să le sugereze direct felul în care ar trebui să-i descrie pe cei surprinși: „Și dacă vrei ca fapta dumitale bună să fie și mai mare, adaugă la sfârșitul fiecărei scrisori vreo schiță sau portretul vreunuia din oamenii în mijlocul cărora trăiești, ca să-mi pot face din el o idee despre pătura din care face parte, în forma ei actuală. De pildă, pune astăzi titlul Leoaica orașului. Ia pe vreuna din cele care pot reprezenta toate leoaicele provinciale, descrie-mi-o cu toate apucăturile ei – cum șade, cum vorbește, ce rochii poartă și căror lei le sucește capul – într-un cuvânt, un portret de-a fir-a-păr”³².

În 1829, într-o scrisoare adresată mamei sale, Gogol încearcă să-i descrie acesteia prima impresie pe care i-o crease orașul Petersburg. El notează că „Petersburgul nu seamănă deloc cu celelalte capitale europene și nici cu Moscova. [...] toți sunt funcționari, toți discută despre departamentele și colegiile lor. Sunt atât de preocupați de gândurile lor, încât atunci când ajungi în dreptul vreunuia din ei, auzi cum vorbește de unul

³² N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 335.

singur; ba unii mai și gesticulează în mod caraghios”³³. În aceste observații cred că putem identifica sămânța din care au rodit caracterele unor personaje gogoliene precum Poprișcin, Bașmacikin sau Kovaliov și care sunt cetățeni ai Petersburgului, fapt ce, în viziunea lui Gogol, îi plasează în rândul acelor cetățeni caraghioși. Evident că autorul a îmbrăcat această caracteristică a lor într-o formă artistică, oferindu-i în același timp și o justificare clinică.

Văzând cât de meticolos era atunci când aduna și folosea la maxim tot ceea ce „culegea” din realitatea apropiată, am putea spune că a fost un autor care a mizat întotdeauna pe inspirația de tip realist. Cu toate acestea, Gogol a scris la început povești încărcate de fantastic, pe care le-a găsit în folclorul malorușilor. Știm că în mare parte, decizia scriitorului rus de a-și schimba sursele de inspirație are legătură cu relația pe care a avut-o cu Pușkin. Aproape că nu a existat operă, sau fie și numai o intenție sau idee a lui Gogol, care să nu treacă prin filtrul aprecierii poetului. Prietenia dintre cei doi a influențat în mod decisiv traseul de scriitor al lui Gogol și dezvoltarea interesului său față de subiectele serioase cu ajutorul cărora Pușkin îl încuraja să-și hrănească nevoia de a scrie. El a fost cel care „l-a întâmpinat cu un salut binevoitor, îndrumând cu multă dragoste pașii singuraticului tânăr, pe atunci în vârstă de numai douăzeci de ani, care a devenit mai târziu succesorul gloriei lui”³⁴. Așadar, prețuirea și insistențele prietenului Pușkin de a căuta subiecte în actualitatea timpului său l-au determinat pe Gogol să-și îndrepte atenția către teme precum familia, mediul social, valorile creștine sau ierarhizarea indivizilor în funcție de natura situației materiale sau a legăturilor de rudenie.

³³ N. V. Gogol, op. cit., p. 240.

³⁴ N. G. Cernîșevski, *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, în românește de Nicolae Gane, Editura pentru Literatura Universală, București, 1963, p. 304.

Este cunoscut faptul că una dintre cele mai importante surse de inspirație din care scriitorii își compun ideile pe care le transformă mai apoi în opere este chiar societatea cu tot ceea ce „produce” ea. Gogol nu s-a abătut nici el de la această normă, dar felul său de a aborda anumite subiecte era mai abrupt, unul care a surprins oarecum nepregătită societatea, beneficiar al scrierilor sale. De aici și numeroasele critici aduse de mai mulți cronicari, care considerau că oamenii creați de autor nu corespundeau deloc realității, ba mai mult, întăreau ideea că tot ceea ce compunea societatea se afla sub semnul infraționalității și al dezintegrării morale. Cel mai discutat text în acest sens a fost *Revizorul*, ale cărui personaje au apărut în percepția criticilor ca fiind neverosimile și chiar jignitoare la adresa înalților demnitari ruși.

Dorința autorului de a crea o literatură care să „hrănească” sufletul și conștiința rușilor a fost adesea discutată de critica vremii, care, prin vocea sau pana unor cronicari precum N. A. Polevoy³⁵ sau O. I. Senkovskii³⁶ nu a ezitat să pună la îndoială această funcție a operelor gogoliene. Se considera că, dimpotrivă, oamenii prezentați în piesa *Revizorul* sunt mai degrabă o formă caricaturală a societății rusești. Cu toate acestea, consider că personaje precum Hlestakov sau Dmuhanovski sunt miezul psihologic al unei anumite categorii de indivizi. Este adevărat că, în realitate, ne putem întreba de ce primarul nu a făcut mai multe verificări cu privire la statutul și rangul noului sosit în urbea sa înainte de a-l crede pe cuvânt, dar, în același timp, trebuie să recunoaștem faptul că există circumstanțe atenuante în ceea ce privește modul în care a acționat edilul. Se știa, din

³⁵ Nikolai Alekseevich Polevoy (1796 - 1846), editor, scriitor, traducător și istoric. A înființat și a condus revista *Moskovskii telegraf*.

³⁶ Osip Ivanovich Senkovskii (1800-1858), scriitor, critic literar, jurnalist. Autor al unor opere precum *Les travailleurs de l'enfer* sau *Voyages fantastiques du baron Brambeus*.

scrisoarea primită inițial, că în oraș urma să sosească incognito un revizor. Așadar, momentul critic, declanșat de citirea scrisorii, în care îl cunoaștem pe primar, are forța de a justifica graba cu care acesta îl ia drept organ de control pe un oarecare Hlestakov care nu-și mai plătește de o bună bucată de timp șederea la hanul unde s-a oprit.

Capacitatea individului de a asimila sau de a descoperi resurse noi pentru a se adapta permanent la schimbările contextului social din care face parte este una potrivită pentru a fi inclusă în analiza mea. Ea există în personajele gogoliene și contribuie evident la dezvoltarea intrigii și la întreținerea conflictului dramatic. Reacțiile, obiceiurile și gândurile celor mai importante personaje din *Revizorul* sunt unul dintre cele mai importante aspecte ale felului în care autorul a înțeles că trebuie să arate, în variantă artistică, societatea contemporană. Pentru Gogol, probarea limitelor firii umane a devenit unul dintre scopurile sale literare, iar ceea ce l-a determinat să caute inspirație în imediata apropiere, în cercul său de prieteni, în colectivul departamentelor din care făcea parte etc. Rigoarea detaliilor și asumarea curajului de a compune replici încărcate de morală sunt aspecte ce au contribuit în mod decisiv la consolidarea poziției autorului în rândul celor mai preciși scriitori, aceia care au fost mereu interesați de surprinderea celor mai subtile manifestări ale naturii umane.

Lui Gogol nu i-a fost niciodată teamă de riscul pe care, trebuie să recunoaștem, și-l asuma atunci când trimitea la tipar astfel de propuneri literare. E adevărat că cenzura din vremea respectivă a intervenit și a cerut modificări ale textului inițial al *Revizorului*, de pildă, dar autorul nu și-a abandonat nicio clipă scopul pentru care scria și a reușit să imprime operei sale morala ce se răsfrânge din procesul degradării conștiinței individuale. Cei care cereau modificări în textele pe care autorul le propunea editorilor acționau la comanda unui sistem

care se temea de perspectiva activării conștiinței colective. Implicarea în viața personală a oamenilor din fiecare pătură socială era atent coordonată, dar parcă, totuși, nu suficient pentru a anula impactul unor creații cu adevărat curajoase care, prin mesajul pe care îl purtau, îndemnau la regăsirea valorii atitudinii morale și spirituale.

De la om la personaj în opera lui Gogol a fost o cale lungă, care a presupus o muncă extrem de bine documentată pe tot parcursul ei. Scriitorul, fiindcă nu voia să lase nimic la voia întâmplării, își alegea cu foarte mare grijă modelele ce urmau a alcătui scheletul viitorului personaj. Acest proces complex de naștere a fiecărui erou avea efect și asupra autorului în sine, iar drumul parcurs prin gândurile celui care se năștea în pagina sa nu îl menaja deloc pe călător. De nenumărate ori scriitorul s-a întors asupra a ceea ce crease deja, nemulțumit fiind de rezultat, de felul în care unul dintre „copiii” săi a crescut. Să nu uităm că însuși autorul a trebuit să lupte de-a lungul vieții cu o boală complicată care îi consuma energia, fiindcă îl „arunca” în stări de melancolie, zbuciumul interior ajungând să-i producă disconfort fizic și neîmpliniri emoționale.

Cu fiecare personaj creat, autorul dorea ca el însuși să mai fi învățat ceva despre natura umană, de aceea toate ideile pe care le-a comprimat în caracterele dezvoltate sunt rezultatul propriilor căutări în încercarea de a înțelege și mai bine care este rostul omului într-o lume căreia acesta cu greu îi poate ține piept. Pentru a trezi inspirația, Gogol cerceta lumea din care făcea parte pentru a găsi „fapte complet desprinse din context – și în același timp cerea nu simple șiruri de personaje, ci un set complet de informații detaliate”³⁷. Chiar și momentele de renunțare prin care scriitorul a trecut, acele clipe în care mintea îi era secată de epuizarea fizică pricinuită de tăvălugul vieții în

³⁷ Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, Editura Thalia, București, 2006, p. 35.

care era de multe ori aruncat, fac parte din structura caracterologică a eroilor săi.

Opera lui Gogol avea nevoie ca oamenii pe care urma să-i transforme în personaje să fie de esență tare, să nu fie doar jumătăți de măsură ale unor identități fantastice și a căror structură psihologică să fie imprecisă. Oamenii lui sunt întregi, au tot ceea ce-i trebuie unui personaj pentru a trece rampa și a schimba ritmul în care se învârt roțile din mințile și sufletele noastre, a celor ce suntem fie actori, fie „spectatori”. Puțin câte puțin, trăsătură cu trăsătură, în patrimoniul sufletelor gogoliene se adună caractere dintre cele mai variate. Ele compun universul gogolian, modificându-l de fiecare dată pentru a face loc noilor veniți. Din mărturisirile autorului deducem faptul că este nevoie ca fiecare personaj să fie construit „din materialul nostru, din pământul nostru, ca fiecare să simtă că s-a luat ceva și din trupul lui”³⁸. Gogol știa că drumul către găsirea oamenilor ce aveau să populeze operele sale nu va fi unul ușor, iar acest gând a contribuit decisiv la felul în care și-a ghidat atenția către aspectele profunde ale naturii umane.

Deși Gogol devenea din ce în ce mai conștient de faptul că era printre cei „aleși” și înzestrați cu darul de a da viață cuvântului scris, el nu a considerat că era suficient doar să aștearnă cuvinte pe hârtie, pentru ca apoi totul să se întâmple de la sine. Dimpotrivă, odată cu această conștientizare a apărut și responsabilitatea care se remarcă și în cuvintele citate mai sus, o responsabilitate ce avea să-l arunce pe Gogol în brațele unor frământări interioare puternice. Astfel, grija sa, aceea a omului care poartă pe umeri o misiune dintre cele mai înalte, l-a întărit și ghidat în permanență pe drumul către descoperirea acelor personaje „de patrimoniu”.

³⁸ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 334.

Când vorbesc despre felul în care autorul *Însemnărilor unui nebun* a găsit calea spre sufletele oamenilor, îmi revine neîncetat în minte o imagine pe care mi-a creat-o una dintre cele mai importante cărți pe care le-am citit în anii adolescenței mele. Este vorba despre *Agonie și extaz* de Irving Stone, unde autorul ne înfățișează viața lui Michelangelo. Aici artistul se întreabă: „Cum pot reda o siluetă, chiar cel mai brut contur, dacă nu știu clar ce am de făcut? Cum să pot realiza altceva decât o sculptură a suprafeței pielii, rotunjimi exterioare, contururi de oase, câțiva mușchi puși în mișcare? Acestea sunt efecte. Dar ce știu despre cauze? Despre alcătuirea vie a omului care se află sub acest înveliș și pe care ochiul meu n-o poate vedea? Cum pot să știu ce anume dinăuntru dă naștere formelor pe care eu le văd pe dinafară?”³⁹. Scena care descria felul în care artistul studia, prin disecția cadavrelor, fiecare centimetru al corpului uman pentru a înțelege un mecanism atât de complex înainte de a-l reproduce într-o sculptură sau într-o pictură, este pentru mine expresia cea mai relevantă a ideii pe care mi-am format-o cu privire la munca lui Gogol.

Așa cum Michelangelo era dependent de relația cu cel care avea grijă să-i facă rost de cheia ușii ce ducea spre morgă și accepta această complicitate, la fel și Gogol era recunoscător prietenilor care răspundeau rugămintelor sale legate de transmiterea observațiilor referitoare la natura umană pe care aceștia le puteau insera într-o scrisoare. În percepția mea, există o asemănare între modul în care Michelangelo își alimenta cunoștințele și imaginația și abordarea scriitorului rus care căuta să construiască un personaj cu ajutorul cuvântului scris. Era la fel de important și pentru Gogol să observe efectele unor manifestări ale diferitelor caractere din societatea acelor vremuri, dar, pentru a le folosi în contextele potrivite, scriitorul

³⁹ Irving Stone, *Agonie și extaz*, traducere de Geo Dumitrescu și Liana Dobrescu, Editura Lider, București, 2008, p. 187.

a înțeles că avea nevoie să descopere și să înțeleagă și cauzele, de ce nu, clinice ale acestor reacții.

Alcătuirea vie a omului, care pentru Michelangelo reprezenta un mister, devine la Gogol principala nevoie a existenței sale ca scriitor. Astfel, el se temea ca nu cumva oamenii pe care îi construia să fie doar un contur, o schiță incompletă a realității. Ca o mărturie a grijii sale, inserez aici una dintre destăinuirile pe care i le face unui prieten: „Dar de câtă muncă e nevoie pentru a ajunge aici, cât de bine trebuie să cunoști viața, câtă rațiune și înțelepciune bătrânească îți trebuie pentru a crea chipuri și caractere vii, care să servească pe veci drept învățătură oamenilor, pe care nimeni să nu le considere ca nereale [...]”⁴⁰.

Parcursul literar al lui Gogol a fost unul marcat de contraste. De la încercările mediocre de la începutul carierei sale, continuând cu basmele populare și ajungând la operele cele mai importante, el a devenit de-a lungul timpului, treptat, un personaj în propria lume. Căutările despre care vorbim au pornit din eșecuri. Ele au fost cele care au pus în funcțiune în omul ce avea să devină mai târziu unul dintre cei mai importanți scriitori ai literaturii universale acele rotițe care se vor învârti neobosit pentru a pune în mișcare sufletul său rănit. Omul care devine personaj în povestea vieții sale are șansa de a experimenta momente de detașare deplină, de a se vedea din afară, așa cum, cu ochii minții, ne imaginăm ceea ce citim. Personalitatea lui s-a format odată cu fiecare personaj pe care l-a creat, pentru că de la fiecare a luat doar ceea ce a reprezentat hrană pentru ființa proprie. Nu-i nimic inserat gratuit în caracterele pe care Gogol ni le prezintă. În fiecare dintre

⁴⁰ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 350.

acestea se ascunde și partea de viață a autorului cu toate grijile, bucuriile, împlinire și neajunsurile ei.

Înainte de orice, omul artist, cel care creează alți oameni, are nevoie să se dedice în totalitate demersului său creator, să „vâneze” mereu inspirația din tot ce înseamnă viață, altfel forța necesară pentru a ridica din nimic un altul, un personaj în cazul acesta, ar fi inexistentă și nimic nu s-ar naște. Tind să cred că Gogol a devenit un personaj în propria creație cu bună știință, fiindcă felul în care își proteja personajele atunci când erau acuzate ca fiind neverosimile, seamănă cu pledoaria unui nevinovat aflat în boxa acuzaților. Apărarea sa se construia pe fundamentul experiențelor personale și a muncii de cercetare pe care o impune condiția de scriitor, acea activitate nevăzută de către cititori unde autorul investește resurse importante de energie pentru a descifra orice gest sau reacție ale unui om, detalii care sunt un rezultat al activităților de ordin psihic. Personajul, în percepția autorului, era doar o altă manifestare a propriului Eu, ceea ce nu dădea dreptul nimănui să pună la îndoială valabilitatea structurilor caracterologice ale personalităților pe care le crea.

Când vorbim despre personajele construite de Gogol nu putem să nu ne gândim la faptul că nevoia scriitorului de a surprinde într-o operă ceea ce era specific caracterului rus și malorus a fost alimentată permanent de contextul social al vremii. Personajele din *Revizorul* s-au născut ca o reacție la felul în care relațiile și manipularea adevărului schimbau ordinea firească a normelor elementare după care o comunitate trebuia să funcționeze și să se dezvolte. Astfel de reacții erau destul de rare la timpul respectiv fiindcă, cel mai adesea, erau controlate de cenzură și înăbușite din fașă. Trebuie astfel admis faptul că cei care își asumau curajul de a emite sau de a construi puncte de vedere care să pună sub semnul îndoielii principiul de funcționare a societății din care făceau parte, erau, în cea mai

mare parte, artiștii. Așadar, scriitorii le puneau mereu la încercare controlorilor statului abilitatea de a identifica și de a corecta eventualele „derapaje” ce puteau destabiliza autoritatea unui regim totalitar.

Corupția în rândul funcționarilor publici își găsea neîncetat noi adepți care să-i consolideze structura și să-i lungească tentaculele către teritorii neatinse, dar cu potențial în acest sens. Iată suficiente motive pentru ca mecanismele complexe de anulare a conștiinței civice și morale a unui popor să devină subiect pentru „un scriitoras, un zgîrie-hîrtie”⁴¹ care va căuta să le folosească pentru a înfățișa, într-o operă literară sau dramatică, procesul de transformare a omului și a autorului în personaj.

II.2.1. Drumul către eternitate al operei gogoliene

Oamenii precum Primarul lui Gogol au devenit de-a lungul vremii exemple foarte căutate de cei care se îndeletnicesc cu arta scrisului, fiindcă astfel de caractere posedă acea abilitate de a sări peste linia care delimitează firescul social de haosul marcat de interese personale și nevoi materiale îndeplinite cu orice preț. Cel mai important atribut al acestui tip uman pare a fi consecvența de care dă dovadă atunci când urmărește consolidarea unor astfel de practici. De altfel, poate că așa a și reușit să ajungă în funcția pe care o ocupă și să nu uite gustul puterii. Iată la ce se reduce istoricul unui individ așa cum este Dmuhanovski: la dorința arzătoare de a deține puterea absolută cel puțin în comunitatea din care face parte. De la scriitorii din antichitate, continuând cu Shakespeare și până în contemporaneitate, sentimentul puterii a fost unul

⁴¹ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957, p. 93.

dintre cele mai atrăgătoare motive de la care au pornit multe dintre subiectele operelor literare.

Tranziția de la transformarea ideii de putere într-o nevoie primordială a propriei existențe are un impact extrem de rapid asupra capacității de discernământ a omului. Pe măsură ce avantajele unei astfel de perspective se dezvăluie și chiar încep să lucreze în folosul celui care le-a descoperit, preocuparea individului pentru perpetuarea situației favorabile crește, iar relația sa cu ceea ce se cheamă moralitate se modifică, devenind un concept abstract la nivelul aprecierii personale. Personajele Primarul și Hlestakov din *Revizorul* lui Gogol sunt anorați permanent în acest joc al puterii în care doi indivizi lipsiți de scrupule și oricând pregătiți să sacrifice chiar și ultimul gram de logică și moralitate, ne fac o demonstrație a modului în care virusul tentației puterii absolute poate alimenta imaginația unui om. Gogol ni-l prezintă pe primar ca pe un funcționar care ocupă de nici nu se mai știe când această poziție, făcându-ne să descoperim asemănarea dintre personaj și multe alte cazuri în care, în societatea reală, oamenii se leagă până la sfârșitul vieții de scaunul unei funcții. Având în vedere dorința autorului de a înfățișa subiecte serioase, desprinse din problemele arzătoare ale vremii, astfel de oameni și situarea lor în societate au devenit surse de inspirație importante.

Încă de la tipărirea piesei *Revizorul*, pe scenele teatrelor, decizia de a monta unul din textele lui Gogol a fost mereu abordată cu prudență. Având în vedere contextul desfășurării acțiunii din piesă, ea a devenit rapid motiv de revoltă pentru cei care considerau că autorul încerca prin opera sa să generalizeze caractere, fapte sau atitudini care erau de fapt cazuri izolate. Începând cu prima reprezentare de la Teatrul de Stat din Sankt-Petersburg (19 aprilie 1836), soarta *Revizorului* a fost una extrem de „zbuciumată”. Rigoarea autorului, care se vedea că își dorise ca oamenii săi să nu fie doar un simplu

contur, era în același timp atent studiată de către actori și regizori, dar și de cenzura momentului.

Într-o scrisoare adresată prietenului său, actorul M. S. Șcepkîn⁴², Gogol descrie sentimentul pe care îl avea și spune că toată lumea, dintr-o dată, s-a întors împotriva lui⁴³. Directorul de atunci al teatrului petersburghez a fost primul care s-a folosit de piesă pentru a plăti anumite polițe și încerca „să distribuie rolurile principale altor persoane, după primele patru reprezentații, din pricina unei uri personale, mărunte [...]”⁴⁴. Acest gest al directorului a fost important pentru scriitor, mai ales că în scrisorile sale există directive clare cu privire la felul în care trebuiau distribuiți actorii în rolurile cele mai importante.

Prin personajele sale, Gogol nu și-a dorit să transmită semnale de alarmă general valabile, ci a vrut să contribuie la educația civică și morală a cititorilor săi. Primarul pe care l-a propus autorul prin piesa sa are, ce-i drept, tot ce ar putea fi mai rău în arsenalul însușirilor unui om care deține o funcție atât de importantă. Reacția criticului N. A. Polevoi la apariția piesei *Revizorul* a fost aceea de a afirma că personajele sunt „niște umbre chinezești, iar întâmplările – ireale și absurde”⁴⁵. Deși a fost condamnată cu vehemență alegerea dramaturgului de a pune pe seama celui care ar trebui să fie un exemplu de educație, corectitudine și simț civic o serie de fapte care nu fac deloc

⁴² Mihail Semionovici Șcepkîn (1788 – 1863) – a fost unul dintre cei mai apreciați actori ruși ai vremurilor în care a trăit, mai ales pentru faptul că era considerat părintele interpretării de tip realist.

⁴³ Gogol face referire la reacția publicului după prima reprezentație a piesei *Revizorul* într-o scrisoare din 19 aprilie 1836 adresată lui Șcepkîn.

⁴⁴ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 280.

⁴⁵ N. G. Cernîșevski, op. cit., p. 170.

cinste unei astfel de personalități, Gogol a susținut mereu că asprimea criticilor a fost disproporționată.

Grija sa față de felul în care oamenii trebuiau educați s-a transformat, în urma numeroaselor acuzații, în tristețe, sentiment care l-a determinat să afirme: „Faptul că împotriva mea s-au ridicat acum absolut toate păturile societății nu mă sperie, dar parcă te întristezi când vezi porniți pe nedrept împotriva-ți pe compatrioții tăi, pe care îi iubești din tot sufletul, când vezi cât de fals și de greșit pricep ei totul, luând particularul drept general și un caz drept regulă”⁴⁶.

În *Revizorul*, traseul de la om la personaj a fost pentru Gogol mai mult decât o nevoie de a găsi pur și simplu niște personaje pe care să le insereze în piesă, cât mai degrabă o defulare a propriilor frământări legate de modul în care societatea genera noi tipologii. El nu și-a dorit ca personaje precum Bobcinski, Zemlianka sau Hlopov, în frunte cu Hlestakov și Dmuhonovski să apară ca niște exponenți ai întregului neam rus. Ei aveau rostul de a-i convinge pe cititori și pe spectatori să acționeze pentru a anula influența celor care erau așa. „Nașterea” unor astfel de anti-eroi a fost, în același timp, înțeleasă și ca o ironie a autorului care, chipurile, ar fi căutat să nege statutul important al unor funcții din administrația centrală. Nimic mai neadevărat! Scopul lui Gogol a fost acela de a se dedica artei sale în chipul cel mai onest, propunându-și astfel să fie unul dintre acei scriitori care descriu cât mai fidel tabloul social al timpului lor.

Nu întâmplător am ales să notez în acest subcapitol despre frământările scriitorului care îl bântuiau în perioadele în care era nevoit să reziste asaltului criticilor. Omul Gogol, cel de dinainte de a scrie *Revizorul*, a fost la rândul lui speriat de felul în care intuia că va reacționa cenzura la subiectul textului său. Dorința autorului de a scrie o comedie se amplifică, dar în

⁴⁶ N. V. Gogol, op. cit., p. 281.

același timp, nu voia să-și asume niciun risc, ajungând să creadă că cea mai înțeleaptă decizie este aceea de a amâna un astfel de demers. El devenea astfel personaj în propria poveste, pe propria scenă, în decorurile oferite de spațiul în care trăia. Într-un asemenea context, regizorul era însăși rațiunea ce-l oprea să se apuce de lucru. Drama autorului se derula în ființa sa din ce în ce mai intens, ceea ce făcea și mai greu de ținut piept nevoii de a scrie. Omul-personaj în care se transformase Gogol își căuta împlinirea pe care știa că nu o va obține decât atunci când pana va începe să alunece pe hârtia de pe masa de scris.

Iată cum s-au născut personajele gogoliene și cum și-au croit ele drum spre eternitate. Indiferent că e vorba de Hlestakov sau Cicikov, fiecare a răsărit din sămânța umană a sufletului și a conștiinței celui care le-a creat, iar acest lucru le-a garantat viața literară veșnică. Produsul unui gând al celui care și-a direcționat toată energia către zugrăvirea psihologiei umane, susținută de un har special, nu avea cum să fie decât unul solid, bine încheșat și cu un strat bogat de umanitate.

În opera lui Gogol nimic nu este lăsat la voia întâmplării, ceea ce înseamnă că nici personajele sale nu sunt o formă fără fond. Cuvântul scris are tărie și e încărcat de semnificații, iar oamenii lui nu sunt doar trupuri fără suflet. Autorul înțelegea nevoia de comedie în contextul peisajului societății contemporane lui, dar, în același timp, era convins că, dincolo de funcția de divertisment a genului, era nevoie ca mesajul social sau emoțional să erupă din textul dramatic. În viziunea lui, orice operă ce urmărea să se încadreze în curentul realist era incompletă dacă din ea nu se nașteau personaje vii, care să fie rupte din trupul omului rus și să rezoneze în sufletul oricărui receptor, indiferent de statutul social. Adevărul sentimentelor și sarcasmul replicilor erau pentru Gogol indispensabile în comedie, dar ele aveau nevoie ca la „suprafață” să însemne mai

puțin decât mesajul care apărea din analiza atentă a textului și asimilarea subtextului. De aceea sunt de acord cu faptul că în *Revizorul* „autorul admite răul, oferind însă voinței și conștiinței cititorului ori spectatorului latitudinea de a interpreta – după sentimentele și percepțele fiecăruia – lecția pe care el le-o dă”⁴⁷.

Energia consumată de scriitor în perioadele în care nu putea să scrie este unul dintre subiectele intens dezbătute în scrisorile pe care le trimitea prietenilor despre care știa că sunt dispuși să-l înțeleagă. În astfel de momente, sufletul său era permanent măcinat de sentimente contradictorii care aveau forța de a-l plasa sub influența chinuitoare a ceea ce el însuși numea „o constipație intelectuală”. Pesemne că exact acest lucru a încercat autorul în opera sa, și anume ca personajele să nu se blocheze într-un ungher al propriilor existențe, ci să rămână în logica timpului și a faptelor. Experiența despre care am vorbit mai sus, adică aceea de a deveni personaj în propria poveste, l-a ajutat pe omul-scriitor să-și ferească personajele de astfel de căi fără ieșire. Cicikov, Poprișcin sau Hlestakov sunt oameni al căror parcurs, șocant prin natura faptelor, a intereselor sau a destinului, este unul ce nu se abate de la linia roșie a cronologiei logice după care se ghidează toate întâmplările existenței lor, indiferent dacă nouă, cititorilor, ni se pare sau nu conform cu normele integrității și moralității sociale.

Căsătoria și *Jucătorii de cărți*, celelalte două creații dramatice ale lui Gogol, nu au beneficiat nici ele de o primire pozitivă din partea publicului. Cea dintâi a avut neșansa de a fi ajunsă de brațul lung al cenzurii, motiv pentru care autorul a trebuit să intervină asupra variantei inițiale până când a început „să devină acceptabilă”⁴⁸. Mai mult, prima reprezentare a

⁴⁷ N. G. Cernîșevski, op. cit., p. 308.

⁴⁸ Ibidem.

piesei a înregistrat un eșec total, fiindcă jocul actorilor a fost unul slab, fapt ce i-a făcut pe criticii care nu-l apreciau pe Gogol să jubileze cu gândul la șansa de a scrie încă un articol prin care să demonstreze din nou lipsa de talent a autorului. Textului i se reproșau lipsa unei intrigi exterioare, desfășurarea lentă a acțiunii, episoadele intercalate sau detaliile specifice din viața negustorilor. Cel mai probabil, stângăcia invocată de critici se datorează și faptului că piesa a trecut prin multe reformulări (ba chiar Gogol a „abandonat-o” mult timp într-un sertar), fapt ce explică și decizia întârziată a autorului de a o publica. Bielinski a fost cel care a încercat să mai atenueze elanul contestatarilor și a explicat într-un articol în ce consta valoarea ei artistică, remarcând și caracterul temei sociale a piesei. Prin acest text, Gogol aduce în atenția publicului felul în care puterea banilor anulează valorile morale ale individului, transformând motivul sfânt al căsătoriei într-un bun ce poate fi cumpărat.

Jucătorii de cărți s-a născut dintr-o obsesie a autorului pe care o regăsim de mai multe ori în întreaga sa operă. Este vorba de jocul de cărți, care face parte și din preocupările caracteristice lui Hlestakov, dar, după cum știm, tema este prezentă și în *Suflete moarte*, acolo unde, la un moment dat, un pachet de cărți măsluite apare ca motor al dezvoltării intrigii. La fel ca în cazul *Căsătoriei* și această piesă a fost modificată de cenzură și nici ea nu a fost scutită de recenziile mai puțin pozitive ale criticilor. Cu toate acestea, Bielinski aprecia „adevărul ei adânc, concepția creației, grija cu care sunt cizelate personajele și ținuta păstrată în ansamblul ei ca și în amănunte”⁴⁹. În aceste două piese, Gogol atrage atenția asupra numeroaselor măști sub care se pot ascunde cele mai bolnave gânduri și sentimente pe care natura

⁴⁹ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957, p. 433.

umană le poate dezvolta în contextul înlocuirii valorilor morale cu cele materiale.

În același timp, merită remarcat și faptul că Gogol, eroul propriei povești, era extrem de atent atunci când își alegea subiectele pe care urma să-și construiască intriga unei opere. Cu alte cuvinte, știa să își asume statutul de personaj frământat de gânduri, statut care avea rolul de a-l ajuta să ia cele mai bune decizii. Într-o scrisoare adresată unui prieten, el recunoștea: „Deocamdată stau cu brațele încrucișate. Lucruri mărunte nu vreau să scriu, iar lucruri mari nu-mi vin în minte. [...] Vezi ce prozaic am devenit [...]. Toate acestea din pricina lipsei de activitate”⁵⁰. Ar fi însă o dovadă de naivitate să credem că inspirația și avântul creator ale lui Gogol secaseră. Mai degrabă consider că astfel de perioade aveau darul de a reîmprospăta dorința scriitorului de a imagina noi întâmplări care să se concretizeze într-un text. Era în același timp și o conservare a energiei creatoare pentru etapele dedicate scrisului, despre care se știe, la Gogol, deveneau extrem de intense, provocându-i chiar epuizare fizică și mentală.

Iată că traseul pe care un personaj îl parcurge spre împlinire dezvoltă o relație directă cu însuși creatorul și nimic din ce-i alcătuiește caracterul nu a fost pus acolo înainte de a trece prin filtrul experiențelor autorului. Drumul de la om la personaj în opera gogoliană este unul dintre cele mai complexe procese de tranziție a contextului imaginat de autor, dar care în același timp este rodul unei inspirații de tip realist, în paginile care se succed pe măsură ce imaginarul capătă sens literar. Straturile sufletești din care este alcătuit omul și mai apoi personajul nu se întemeiază pe asemănarea aparentă, presupusă a unor trăsături ori sentimente, ci, în cazul lui Gogol,

⁵⁰ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 263.

avem a face cu una dintre cele mai disciplinate personalități literare. Atât timp cât logica și fidelitatea detaliilor au fost cele care i-au ghidat pana, personajele sale au fost mai înainte de toate oameni care, la un moment dat, pe rând, au „locuit” în ființa autorului.

De asemenea nu pot să nu remarc, în mărturisirile lui Gogol, anumite aspecte care m-au făcut să pătrund și mai mult esența procesului de creație prin care a trecut acesta. La un moment dat, în mijlocul unui blocaj interior, scriitorul este lovit de o revelație care-i modifică atenția acordată trăsăturilor umane pe care dorea să le cuprindă în eroii săi. Astfel, el este nevoit să admită că rusul se schimbă și că acest proces este unul care se derulează fără a ține cont de ritmul în care el scria. O asemenea schimbare avea să fie cu atât mai provocatoare cu cât, în percepția lui Gogol, ea modifica modul de a gândi al oamenilor din ce în ce mai înclinați spre interiorizare, spre autocenzură, frământați fiind tot mai mult de întrebări chinuitoare cu privire la propria existență. Scriitorul a înțeles că oamenii vremurilor sale dezvoltă caractere din ce în ce mai complexe. De aceea el a ales să-și compună eroii urmând metoda pașilor mici, utilizând cele mai mărunte trăsături pentru a compune caractere puternice, rezistente în timp.

II.3. Libertate și etică

Ca o completare la subcapitolul precedent, în continuare voi privi opera lui Gogol atât din perspectiva personajelor sale în raport cu felul în care acestea au răspuns tuturor provocărilor literare, dar și în raport cu felul în care, din punct de vedere moral, autorul le-a plasat în anumite contexte. Dacă atât în *Personajul din sufletul autorului* cât și în *El, omul – el, personajul*, am văzut că Gogol a urmărit neobosit traseul personajelor și de fiecare dată a ales să le salveze din punct de

vedere literar, de această dată cred că este just să ne îndreptăm atenția și către viața care a „crescut” în ele dincolo de voința celui care le-a creat. Această viață a fost ceea ce a reprezentat și pentru scriitor partea neînțeleasă a muncii lui, care s-a manifestat prin oamenii care au devenit eroii pe care îi cunoaștem azi.

Consider că a studia parcursul personajelor și separat de voința autorului reprezintă un element necesar în evoluția întregului proces de cercetare. Fiecare scriitor este conștient de faptul că, odată trimisă către tipar, orice operă importantă începe să-și revendice propria viață, propriul loc în ierarhia literară. La fel se întâmplă și cu personajele; ele, asemenea unei păsări ce-și construiește cuibul acolo unde va găsi căldură, adăpost și siguranță, caută să-și câștige dreptul de a ființa în interiorul construcției mai mult sau mai puțin securizate a istoriei literare.

Capacitatea personajelor de a-și clădi propriul destin este cu atât mai demnă de luat în seamă cu cât valoarea și ideatica operei sunt cele care au garantat trecerea peste ani a acesteia. Drumul fiecărui erou din literatură începe odată cu prima literă așternută pe hârtie de autor și continuă să se dezvolte apoi atât în interiorul voinței acestuia, dar și în afara ei. Am putea considera că procesul de la idee la împlinirea propriu-zisă a caracterelor este de fapt o colaborare mai mult sau mai puțin conștientă între creator și creație. Relația se naște pe măsură ce ideea avansează în planul scriiturii și consider că modul în care fiecare parte contribuie la ridicarea întregului edificiu este în strânsă legătură cu natura libertăților și a piedicilor emoționale și sociale pe care atât scriitorul cât și creația le cuprind.

II.3.1. Libertatea cuvântului și a gândului

Probabil că cea mai fericită situație este aceea în care responsabilitatea documentării și a muncii de creație trezește inspirația scriitorului, dând astfel valoare artistică demersului literar. Cred că în cazul operelor mari se impune ca această „colaborare” să aibă un caracter permanent pentru a hrăni fluxul de idei și pentru a contribui decisiv la dezvoltarea temelor și integrarea lor într-un context potrivit. În fiecare etapă, conexiunea puternică dintre cel care propune un drum, scriitorul, și cel care pornește pe calea aceasta, personajul, este alimentată în mod constant de disponibilitatea fiecărei părți de a experimenta și de a se arunca în vârtoarea sentimentelor și a gândurilor ce se vor naște odată cu fiecare cuvânt ce umple spațiul alb al hârtiei. Pe măsură ce aceste premise sunt respectate, procesul trăirilor interioare declanșează datoria față de asumarea spiritului operei, mai ales că ea propune o trecere „într-o altă lume a realității, cu atât mai veridică cu cât se aseamănă artistic realității”⁵¹.

De cele mai multe ori, construcția narativă a scrierilor gogoliene are o evoluție rapidă, iar ritmul în care se desfășoară acțiunea ne confirmă faptul că personajele găsesc mereu resurse de a se adapta fiecărei situații. Dialogul acesta dintre autor și creația literară este întreținut constant de nevoia de a transmite un mesaj clar prin fiecare frază care se dezvoltă. Grijă față de acest lucru era cu atât mai mare pentru Gogol, cu cât el a intuit, chiar înainte de a termina cele mai importante opere, că tot ce așternuse pe hârtie îi va întoarce pe mulți dintre compatrioți împotriva sa. Această bănuială, care mai târziu s-a confirmat, nu i-a zdruncinat însă credința față de misiunea sa

⁵¹ Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, Editura Thalia, București, 2006, p. iii.

și a continuat să scrie așa cum știa și cum simțea mai bine, prezentând lumii propria viziune asupra societății din care făcea parte.

Recunoașterea sau negarea valorii operei lui Gogol a fost încă de la început un subiect extrem de dezbătut în cronicile vremii, fapt ce a generat numeroase puncte de vedere și interpretări cu privire la talentul său de scriitor. Ceea ce a surprins poate cel mai mult încă de la momentul în care s-a tipărit prima ediție a povestirilor din *Serile din cătunul de lângă Dikanka* a fost curajul cu care autorul a abordat fantasticul în contextul situației sociale a timpului. Pușkin a fost primul care a atras atenția asupra volumului de povestiri, convins fiind că disponibilitatea autorului de a aborda subiecte serioase se reflecta puternic aici. Iată un fel de libertate de care Gogol s-a bucurat încă de la început, și anume încrederea pe care, prin aprecierile sale, un mare scriitor precum Pușkin, i-o acorda. Având în vedere informațiile cu privire la modul în care evoluau relațiile în breasla artiștilor literari la vremea respectivă, cred că aprecierea poetului a reprezentat un sprijin important pentru autorul *Sufletelor moarte*.

Treptat, libertatea pe care Gogol a început să și-o asume, și anume de a căuta ca ceea ce scria să fie o oglindă a societății, a fost, parcă fără a băga de seamă, preluată și de personajele sale. Curajul pe care admirația declarată a lui Pușkin i l-a transmis scriitorului malorus a contribuit la un anume tip de abordare a subiectelor ce se remarcă prin forță și incisivitate și care propun o radiografiere detaliată a societății și a naturii umane surprinse în tablouri narative care aduc în discuție problema dreptății și a compromisului moral. Cuvântul lui Gogol nu rănește. El mai degrabă îl hrănește pe receptor și îi deschide perspectiva următoarei întrebări, al cărei răspuns așteaptă a fi dezgropat din maldărul de idealuri sortite a nu-și afla niciodată împlinirea.

În creația gogoliană, răspunsul și-a făcut cuib în personajele bine plasate în decorurile fiecărei scene. Astfel, pentru a-l afla, ajungem să ne întrebăm dacă eroi precum Bașmacikin, Poprișcin sau Kovaliov au resurse interioare suficiente pentru a testa la maxim limitele societății și ale naturii umane. Documentând evoluția creatorului lor ne dăm seama că pe măsură ce experiența, și odată cu ea și înțelegerea se îmbogățeau, inspirația începea să se abată regulat de la drumul drept al culturii maloruse în care acesta se născuse și se formase. Peregrinările gândului către ademenitoarea dorință de a afla cum judecă, cum se poartă sau cum vorbesc oamenii, au trecut granița hotarelor familiare și familiale și, treptat, au descoperit noi cărări. Astfel, creația a început să cuprindă idei care, pentru poporul său, erau de domeniul fantasticului sau din sfera tabu-ului, ceea ce a pus la îndoială atunci, în rândul criticilor literari, capacitatea tânărului Nikolai de a da o formă artistică subiectelor serioase.

E drept că, pe măsură ce inspirația autorului își croia drum și dincolo de tainele obiceiurilor rusești, cei care se grăbeau să demonstreze inactualitatea operei sale erau tot mai vehemenți, considerând că libertatea pe care scriitorul și-o asumă nu face nimic altceva decât să anuleze caracterul național al creației. Pentru că, într-adevăr, Gogol a susținut mereu că tot ceea ce a scris era în slujba societății ruse și considera că o idee nouă nu avea de ce să fie împotriva dorinței lui. Patimile scriitorului și ale personajelor sale au fost mereu alimentate de opiniile care negau vehement apartenența subiectelor gogoliene atât la realitatea imediată cât și la identitatea națională. Scepticismul cronicarilor se baza și pe convingerea că influența unor scriitori europeni era evidentă în construcția ideilor gogoliene, iar acest lucru denatura mesajul literar care se voia a fi unul naționalist.

Odată cu apariția celor care puneau la îndoială patriotismul operei scriitorului rus, s-au dezvoltat și păreri care încercau să combată acest asalt. În rândul celor care scriau pledoarii în apărarea lui Gogol era foarte des vehiculată ideea că, în esență, „cultura noastră începe abia în momentul când am început să învățăm de la Europa. Deci cei de acolo sunt dascăli, iar noi învățacei”⁵². Era bine cunoscut pe atunci conflictul întreținut de cei care considerau că, odată cu inspirația de tip vest-europeană ce se infiltra în aproape toate domeniile, se denatura identitatea culturii și a istoriei civilizației ruse. Dar, în același timp, libertatea pe care și-o asumă atât Gogol cât și personajele sale, are, în percepția celor care și-au dorit să înțeleagă și nu să combată filosofia gogoliană, marele merit de a oferi cititorului o deschidere către nevoia de evoluție, către cunoaștere.

Avântul inspirației lui Gogol către subiecte dintre cele mai curajoase nu a mai putut fi însă oprit de nicio părere care încerca să îi nege valoarea. Scriitorul a simțit că atunci când va începe să-și urmeze cu pana propria percepție asupra lumii, va beneficia apoi de libertatea de care are nevoie orice creator. Stilul său inconfundabil, în care fantasticul și umorul se transformă parcă pe nesimțite în dramă, iar aceasta în tragedie, ne confirmă faptul că fiecare gând ce a străbătut mintea lui Gogol a fost trecut prin filtrul capacității sale de a aprecia frumusețea lumii care îl inspira. Și aici mă refer nu doar la ceea ce este cu adevărat plăcut ochiului, ci și la ceea ce, utilizând dramatismul situației, ne definește acel lucru pe care noi îl considerăm a fi corect din punct de vedere moral.

Unul dintre cele mai importante aspecte care au contribuit la dezvoltarea apetenței către frumos a lui Gogol este admirația

⁵² N. G. Cernîșevski, *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, în românește de Nicolae Gane, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 237.

lui declarată față de frumusețile naturii și, în particular, ale arhitecturii. Recunoaștem cu ușurință din articole ce-i aparțin, dorința sa de a pătrunde și de a înțelege complexitatea ideii de frumos, fiindcă remarcăm atenția cu care descrie, de exemplu, arhitectura unui spațiu încărcat de istorie precum Italia. Felul în care în *Sculptura, pictura și muzica*, pledoarie inclusă în volumul ce adună și corespondența sa, apreciază frumusețile acestei țări, ne evocă un scriitor care caută esența fiecărui lucru ce-l înconjoară și anticipează forța caracterelor construite minuțios, remarcabile prin capacitatea de a purta un mesaj peste timp.

Influența perioadei în care a locuit în Italia se caracterizează prin dorința tot mai mare a autorului de a observa natura în toate formele și contextele ei. Și în această perioadă a vieții lui Gogol putem identifica ideea de libertate ca proces asumat, indiferent de criticile sau barierele pe care breasla cronicarilor avea să le ridice împotriva sa. În locurile acelea încărcate de istorie și frumos, autorul *Sufletelor moarte* și al *Revizorului* se lasă purtat de inspirația care emană din fiecare treaptă, coloană sau pictură pe care le întâlnea la tot pasul. Îndrăznesc să cred că, alături de încrederea pe care i-a transmis-o Pușkin prin îndemnul sincer de a continua să scrie, pentru Gogol farmecul culturii italiene a fost un alt imbold important care l-a determinat să creadă în destinul său. Nimic nu poate fi mai potrivit pentru un artist decât un loc unde să întâlnească inspirația la fiecare pas.

Gogol a ales să pledeze pentru frumos în felul lui și a considerat că nu poate face asta decât cu ajutorul celor mai buni prieteni, personajele sale. Faptul este cu atât mai surprinzător cu cât el a considerat că o astfel de încercare trebuie să scoată la suprafață ceea ce este mai bolnav în natura umană și în relațiile ce se dezvoltă pe fundamente îndoielnice. Tocmai de aceea, atât autorul cât și personajele au trecut de-a lungul

timpului prin filtrul criticii ostile care a pus mereu sub semnul întrebării veridicitatea rezultatului final. Nu a fost deloc ușor pentru Gogol să reziste unui astfel de asalt, ba chiar a avut momente în care credința i-a fost zdruncinată, când era pe punctul de a le da dreptate celor care îl contestau. Destinul său și al oamenilor creați de el era însă pecetluit și, probabil prin puterea inexplicabilului ce are de cele mai multe ori chip divin, nu s-a abătut totuși de la menirea sa și a continuat cu încăpățănare să caute frumosul în mormanul de fapte urâte.

E important să nu uităm că în satira lui Gogol există momente încărcate de sensibilitate. Unul dintre ele, care mi-a atras atenția mai ales atunci când am văzut pentru prima dată o reprezentație cu piesa *Revizorul*, este acela în care moșierul Bobcinski îi cere lui Hlestakov să amintească „marilor dregători de acolo, adică senatorilor, amiralilor, că în orașul cutare și cutare locuiește Piotr Ivanovici Bobcinski”⁵³. Această dorință a personajului lui Gogol îmi amintește de oamenii cehovieni care se întrebă mereu ce vor gândi despre ei cei care vor trăi peste o sută de ani. Nu vreau să spun că momentul de visare al lui Bobcinski a inspirat în vreun fel opera lui Cehov, dar cele două năzuințe au un punct comun, și anume teama de anonimatul care ar putea anula orice contribuție a individului la istoria colectivă. Libertatea gândului pe care o remarcăm în această rugămintă ne îndeamnă pe noi, cititori sau spectatori, să fim conștienți de faptul că, indiferent de statutul social sau locul în care trăim, lumea este așa cum este și datorită sau din cauza noastră, a fiecăruia. În cuvintele lui Bobcinski cred că putem simți dorința scriitorului de a se număra printre aceia pe care memoria timpului îi va reține ca pe unul dintre cei care au

⁵³ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957, pp. 65-66.

susținut mereu nevoia omului de a fi liber, indiferent de contextul social sau istoric.

Experiența stărilor descoperite prin intermediul senzațiilor transmise la vederea tuturor frumuseților pe care cultura le-a „plantat” în sufletul scriitorului a contribuit decisiv la felul în care el a înțeles cât de important este să încerce a descifra propriile trăiri, pentru ca mai apoi să creeze personaje adevărate. Cred că pentru a-l înțelege mai bine pe Gogol trebuie să admitem faptul că plasticitatea lumii exterioare a contribuit și ea la consolidarea valorii operei sale, adăugând avantajul încărcăturii emoționale pe care autorul a acumulat-o de-a lungul acestui periplu european. Drept recunoștință, Gogol și-a dorit mereu să cuprindă „tabloul” întregii sale opere cu brațele sentimentului din care se remarcă datoria sa morală față de lumea care l-a inspirat. De asemenea, el a simțit că își poate căuta și găsi libertatea și în relația sa cu divinitatea. Așa cum Tolstoi a fost în permanență preocupat de propria identitate și experiență creștină, la fel și Gogol, mai ales în a doua jumătate a vieții, s-a îngrijit mai mult de această latură a existenței. Cea mai solidă dovadă în acest sens o reprezintă redactarea poemului *Suflete moarte*, unde mesajul principal este acela de a tinde neobosit spre libertatea sufletului. Autorul a trăit în propriul cuget ca un om liber și, chiar și în ultimele clipe de viață, a îndemnat omenirea să înțeleagă că „nu există altă ușă, decât cea arătată de Iisus Hristos”⁵⁴.

Ne dăm astfel seama că Gogol și-a dorit mereu să-și hrănească gândul cu cele mai înalte idealuri spre care poate tinde un om. Rostul acestor acumulări a fost acela de a fi „vărsate” în cerneala cuvintelor din care se nasc personajele sale. Este drept că, la prima vedere, viața oamenilor creați de Gogol e alcătuită din manifestări puțin virtuozice, dar cred că

⁵⁴ Dmitri Merejkovski, *Gogol și diavolul*, traducere, prefată, notă asupra ediției și indice de Emil Iordache, Editura Fides, Iași, 1996, p. 132.

scopul autorului nu era acela de a le da cititorilor/ spectatorilor ceea ce voiau să audă și să vadă. Mai degrabă, conștiința lor trebuia zdruncinată pentru a fi scuturată de sentimentul suficienței care le sufocase voința. Gogol considera că rușii sunt mult mai dezorganizați și rătăciți în propriile vieți decât erau europenii la acea vreme, mai ales în ceea ce privește relația cu biserica. Prin *Suflete moarte* a încercat să-și vindece compatrioții de ispititoare indiferență în care sufletele lor băteau și să le arate că doar prin credință își vor găsi libertatea personală.

Deși în relația scriitor-critic a existat mereu un sâmbure de conflict, este clar că din această dispută literatura universală a avut numai de câștigat. Pe măsură ce Gogol scria, la fel de repede se înmulțeau și cei care îl apreciau sau, dimpotrivă, îl negau. În același timp, aceiași comentatori care recunoșteau puterea talentului de scriitor al lui Gogol, nu se sfiau să amintească în recenziile lor și despre ceea ce considerau a fi neîmplinirile activității sale literare. Criticul Pletniiov⁵⁵, într-un articol publicat în anul 1842 în revista *Sovremennik*⁵⁶, atrage atenția asupra faptului că, de pildă, poemului *Suflete moarte* „îi lipsește un element, pe care, de altminteri, nu-l întâlnim în viața noastră – un interes social. [...] până și la scriitorii noștri cei mai de frunte gradul de dezvoltare al interesului social a fost întotdeauna mai prejos decât la scriitorii altor popoare”⁵⁷.

De asemenea, cred că merită menționat aici faptul că, în viziunea unor critici Gogol ar fi abuzat pe alocuri de utilizarea

⁵⁵ Piotr Aleksandrovici Pletniiov (1792-1866) – poet, critic literar, profesor. Între 1840-1861 a fost rector al Universității Imperiale din Sankt Petersburg și membru al Academiei Ruse de Științe din același oraș.

⁵⁶ *Sovremennik* (trad. *Contemporanul*) – a fost o revistă literară, socială și politică rusească, publicată în Sankt Petersburg între anii 1836-1866, înființată de Alexander Pușkin. De-a lungul vremii, în această revistă au fost publicate lucrări ale unor autori precum N. V. Gogol sau P. A. Viazemski.

⁵⁷ N. G. Cernîșevski, op. cit., pp. 312-313.

comicul de situație, ceea ce ar fi anulat forța construcției caracterologice a unor personaje.

Consider că, dacă ne propunem să găsim cu orice preț măcar un neajuns în felul în care a scris Gogol, ne putem agăța foarte ușor de acest aspect folosit constant în opera scriitorului. Astfel, umorul ar putea fi victima perfectă, fiindcă în opera lui Gogol acesta e omniprezent. Cred însă că cei care îl apreciau pe Gogol simțeau în același timp nevoia de a-și nuanța propriile analize, fapt ce îi determina să adauge cronicilor redactate, într-un anumit loc, subtil notată, și o nuanță diferită față de cea generală, așa cum putem observa în observațiile lui Pletniiov citate mai sus.

Cred că „a râde” sau „a te face te râs” sunt două perspective des întâlnite în opera gogoliană. Prima transferă atenția receptorului (în cazul acesta cititorul sau spectatorul) din sfera universului personal interior către ceea ce se află înafara sa, către ceva ce nu îl afectează mod direct. Astfel, confortul situației în exteriorul problemei este rezolvat, fapt ce generează siguranță și împlinește acea funcție de *entertainment* care trebuie să existe într-o lucrare comică bună. A doua perspectivă apelează la imaginația receptorului, fiindcă, la final, descifrarea moralei naște întrebări în conștiința acestuia, declanșându-i astfel o reflecție asupra propriei identități. Nimeni nu își dorește să se facă de râs, cu toții ne dorim să râdem, numai că pentru asta avem nevoie de un motiv. La Gogol se râde mereu de cineva, de o persoană. De aceea cred că măiestria scrisului său constă tocmai în faptul că această tranziție dinamică a motivației râsului este constantă și deloc confortabilă atunci când este înțeleasă cu adevărat.

Ne întoarcem, așadar, la ideea de libertate, dar e vorba de acel gen de libertate pe care Gogol, prin opera sa, îi îndeamnă pe cititori să o caute neconținut în viața de zi cu zi. Așa cum imaginația i-a fost mereu nutrită de frumusețea elementelor

exterioare pe care le-a descoperit în călătoriile prin Europa, la rândul lui, autorul a căutat să facă din ceea ce a scris hrană pentru suflete împietrite uneori de greutate și de răutate. Înțelegem astfel că un scriitor cum este Gogol ne provoacă să ne dorim mereu să fim liberi, să ne scuturăm de orice gând sau emoție care pot anula atât rațiunea, cât și nevoia de a visa, cea care ne dezvăluie următorul țel.

În același timp, nu trebuie să uităm faptul că existența lui Nikolai Vasilievici Gogol a fost încă din tinerețe marcată de probleme de sănătate, de la tusea ce-i pune la grea încercare plămânii în anotimpurile reci și care a debutat odată cu mutarea sa la Petersburg pentru studii, până la momentele de rătăcire psihică la care face referire aproape de finalul vieții într-o scrisoare adresată lui Pletniiov. Corpul său a fost nevoit să lupte în permanență cu boala, și astfel a ajuns să „se refugieze” în propriul suflet. Deși crizele apăreau destul de des, din punct de vedere fizic, mai ales în anii adolescenței, Gogol a reușit să le facă față. Odată cu trecerea anilor însă, a resimțit din plin efectele acestei lupte și, treptat, nevoia de a se îngriji mai mult de suflet decât de corp a devenit primordială. Una dintre confirmările acestui fapt se află în volumul VI al ediției românești dedicate lui Gogol, în care găsim o selecție a celor mai importante scrisori pe care chiar autorul a ales să le publice într-o lucrare numită *Pagini alese din corespondența cu prietenii*. Într-o scrisoare datată 10 ianuarie 1848, cu doar patru ani înainte de a muri, și adresată lui V. A. Jukovski, scriitorul amintește de câteva ori de importanța drumului pe care îl va face până la Ierusalim. El recunoaște că hotărârea pe care a luat-o este întărită și de permanenta prezență a stării de neliniște sufletească care s-a născut în ființa sa în urma criticilor formulate de cei care îi apreciau lucrările ca fiind o insultă la adresa societății. Mai târziu, recunoaște Gogol, la

firea lui „melancolică și înclinată spre meditații [...] s-a adăugat o stare bolnăvicioasă și un soi de ipohondrie”⁵⁸.

În astfel de momente, armonia dintre suflet și trup era anulată, iar omul, fiind pus în situația de a alege spre care să-și îndrepte energia, este cel mai adesea tentat să meargă spre mult râvnită libertate interioară. Astfel, sufletul unui artist mai ales, se lasă lesne ademenit de pasiuni (cum este în cazul lui Gogol aceea de a urmări natura umană) ce hrănesc spiritul și construiesc perspectiva unui țel înalt. Sufletul lui Gogol a fost atras de cele veșnice, de infinita libertate a gândului și a cuvântului pe care a câștigat-o cu prețul propriei vieți.

II.3.2. Viciu și virtute

În studiul asupra operei lui Gogol, pe măsură ce descoperim problemele, împlinirile, „curbele” sau motivațiile care se ascund în pretextul și subtextul fiecărei creații literare, este nevoie să ne îndreptăm către acelea care răspund scopului lucrării de față. Mărturisirile lăsate de Gogol cu privire la importanța pe care a acordat-o artei, și în special scrisului, sunt dovezi incontestabile ale faptului că prin intermediul muncii sale a căutat să descifreze rostul propriei vieți. Cu toate că nu de puține ori acest demers l-a determinat să aleagă singurătatea, autorul nu a abandonat niciodată ideea „unei opere mari, în care să apară tot ce este bun și tot ce este rău în omul rus [...]”⁵⁹.

În munca lui Gogol remarcăm o incontestabilă abilitate de a imprima scrisului acea lecție de moralitate de care are nevoie nu doar opera în sine, dar mai ales receptorul ei. Spun asta

⁵⁸ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 352.

⁵⁹ N. V. Gogol, op. cit., p. 353.

deoarece am înțeles, parcurgând corespondența autorului, cât de mare a fost dorința sa ca prin *Revizorul* să ajungă la conștiința oamenilor și cât de puternic a resimțit apoi confirmarea că această tentativă a fost un eșec total, mai ales după prima reprezentare a piesei. Trebuie să menționez că o experiență personală stă la baza ideilor cuprinse în acest subcapitol al lucrării. Este vorba despre un mesaj scris pe un panou publicitar ce aparținea unei edituri și care spunea așa: *unii citesc și adorm, alții citesc și se trezesc...* În momentul acela gândul mi-a fugit la procesul de creație a textelor gogolienne pe care azi le regăsim adunate în diferite ediții sau volume. Cred că, în esență, asta și-a dorit și scriitorul. Să-i trezească pe cei care se hotărau fie să citească, fie să meargă la teatru. Constat astfel că patimile personajelor sale sunt și consecința acestei dorințe a celui care le-a creat și care a folosit exemplul lor pentru a trezi conștiința adormită a contemporanilor săi. Prin astfel de inițiative cred că se poate reînvia nevoia de acțiune civică, de progres moral, virtuți ce au fost neglijate de oameni de-a lungul timpului și „aruncate” în subsolul sufletului.

Gogol a fost mereu preocupat de ideea de moralitate, în primul rând în ceea ce privește propria existență, iar acest lucru s-a răsfrânt, evident, și în munca sa. În multe dintre mărturisirile lui, fie din scrisori, fie din articole sau comentarii, regăsim cel puțin o frază care se referă la felul în care el căuta să se îngrijească de latura interioară a personalității sale. Sufletul autorului este adesea menționat drept unul dintre reperele cele mai importante în evoluția sa ca om și artist. Așa cum am văzut și în capitolele precedente, Gogol nu se teme să recunoască faptul că viciul și virtutea împart casa sufletului său. În același timp, ne dăm seama că el nu și-a dorit niciodată să-l alunge pe primul locatar, ci, dimpotrivă, a devenit conștient de importanța lui în munca sa. Știa și el că „nu există

nici un om care, oricât de cinstit ar fi, să nu dorească în adâncul inimii, atunci când are un acces de pasiune, și onoarea virtuții, și avantajele viciului”⁶⁰.

E necesar să vorbim în continuare despre felul în care autorul s-a raportat la propriul mecanism moral și cum a evoluat astfel parcursul său literar. Având în vedere nenumăratele decizii care l-au determinat cu timpul fie să dezlege prietenii, fie să-și înăbușe dorințele trupești (nicăieri Gogol nu face mărturisiri cu privire la acest aspect) sau chiar să părăsească țara, istoria oarecum scurtă a existenței sale ne dezvăluie faptul că pentru el arta reprezenta singura opțiune de a-și îndeplini destinul. Scriitorul rus mărturisește că la început a scris fără a avea un plan și că o făcea simțind că toate celelalte probleme, distracții sau dorințe valorau prea puțin. Până aici putem spune că Gogol a creat fără să caute logica în ceea ce era pur și simplu o nevoie sinceră. Apoi a urmat cea mai importantă întâmplare din evoluția sa de scriitor, și anume întâlnirea cu Pușkin. Această etapă reprezintă, așa cum mai precizat, cel mai prețios reper în ascensiunea lui Gogol. Pușkin mărturisea că lucrul pe care Nikolai îl făcea cel mai bine era acela de a reda prin puterea cuvântului scris viața care se ascundea în tot ce era mai vicios și vulgar în om. Gogol a înțeles că vorbele lui Pușkin erau confirmarea faptului că drumul pe care pornise îl va împlini ca scriitor.

Lucrarea în care s-a resimțit cel mai bine talentul său de a surprinde cu minuție însușirile firii rusești rămâne *Suflete moarte*, fiindcă ea ne prezintă o lume bolnavă ale cărei răni interioare, în viziunea lui Gogol, nu se vor cicatriza niciodată. Ceea ce este important de menționat ar fi și faptul că „nașterea” ultimei sale opere a însemnat și mult chin și o spaimă ce se

⁶⁰ Denis Diderot, *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*, traducere de Dana Ionescu, Editura Nemira Publishing House, București, 2010, p. 177.

amplifica odată cu neputința de a scrie, de a dezvolta o idee despre care chiar autorul vorbește în mărturisirile pe care le-a lăsat. Freud afirmă că „eliberarea artistului prin operă de o posibilă stare nevrotică, duce la compensarea cititorului nevrotizat prin același mecanism de defulare”⁶¹. Dacă urmăm această explicație freudiană, putem considera că tocmai boala și suferința au fost cele care, în momentele de rătăcire, i-au reîmprospătat lui Gogol dorința de a continua să descifreze tainele sufletului omenesc.

Scriitorul își argumentează alegerile prin propria construcție morală. Ne dezvăluie că a avut vicii, dar niciunul nu a ieșit în evidență față de celelalte, iar în ceea ce privește calitățile era convins că acestea nu erau suficiente pentru a face din el un om nobil. Am sesizat însă, în acest gen de spovedanii, că nu s-a ferit niciodată să se considere un scriitor talentat. O lipsă de modestie, am putea spune, dar personal consider că e mai mult de atât și aş traduce acest lucru ca fiind în același timp viciu, dar și virtute. Nu pot să nu mă gândesc la unele dintre personajele sale foarte cunoscute și să nu mă întreb: oare această lipsă de modestie nu seamănă izbitor cu felul în care Hlestakov sau chiar primarul Dmuhanovski din piesa *Revizorul* se prezintă celor care se află în preajma lor? Nu există oare o asemănare între faptul că autorul a neglijat sau a refuzat prezența femeilor în viața sa și felul în care a dezvoltat relația bărbat-femeie în operele sale?⁶² Datorită faptului că între autor și personajele sale există o legătură destul de

⁶¹ Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1980, pag. XLIII.

⁶² A se vedea cazul lui Podkolesin din *Căsătoria* care, deși este convins inițial că a te căsători poate fi cel mai frumos lucru, în final alege să fugă sărind pe fereastră. De asemenea, și în *Revizorul* relația bărbat-femeie este un subiect secundar, așa spune chiar minor, devenind mai degrabă pretext de construcție a comicului de situație.

puternică (după cum am văzut, chiar Gogol o recunoaște), consider că în cazul acestora influența personalității lui este evidentă.

Cu toate acestea, Gogol nu uită că, pentru a fi suflete vii și nu moarte, personajele sale au nevoie și de acel gram de virtute pe care îl putem „dezgropa” chiar și din cel mai vicios caracter. De aceea cred că autorul își întoarce gândul și către latura evlavioasă a personalității sale. De altfel, această reacție este mai degrabă o modalitate prin care își exprimă recunoștința față de faptul că Dumnezeu i-a „dat o fire multi-laterală, [...] i-a sădit în suflet, încă de la naștere, unele însușiri bune”⁶³.

Treptat, autorul ajunsese să-și construiască personajele căutând tot ce își putea imagina ca fiind mai urât și mai sumbru în natura umană, iar acest obicei era pe cale să se transforme în viciu, dacă nu ar fi existat Pușkin. El a fost cel care i-a atras atenția lui Gogol în perioada respectivă că, spre deosebire de celelalte creații literare, când în timpul lecturii nu se putea opri din răs, ascultând prima lectură a *Sufletelor moarte*, un sentiment teribil de apăsător îi cuprinsese întreaga ființă. Chiar și așa, autorul a păstrat foarte mult din varianta inițială a poemului și, astfel, forma finală ne prezintă o lume în care valorile sănătoase sunt înlocuite de înșelăciune și disimulare. E drept că prin ceea ce a scris, Gogol a căutat să înfățișeze adevărul nemascat de umbra speranței care mai trecea uneori în acea vreme pe deasupra unei Rusii unde sclavii (șerbi) încă existau și să contribuie astfel la trezirea responsabilității civice.

Cu toate acestea, consider că expresia celei mai mari dezamăgiri a autorului se oglindește tocmai în ultima sa operă. Prin intermediul ei, Gogol și-a dorit ca omul rus să se vadă ca într-o oglindă, iar acest efect să întărească în el nevoia unei schimbări care să înceapă din interiorul ființei sale. Se pare însă

⁶³ N. V. Gogol, op. cit. p. 128.

că scriitorul a fost tot timpul convins că n-a reușit să facă acest lucru, că viciul nu se putea supune virtuții, și așa probabil a ajuns la concluzia că cea de-a doua parte nu trebuie editată. Chinuit fiind de ideea sfârșitului, mintea sa a început să cedeze treptat. El a continuat totuși să lupte cu rătăcirile care începuseră să-l șubrezească, având constant momente în care părea că s-a însănătoșit, că omul Gogol s-a întors din întunericul bolii. Un exercițiu de imaginație ne poate face să ne gândim cum ar fi arătat o continuare a poemului său; cred că ea ar fi avut un impact și mai mare asupra impresiei deja formate a celor care îl acuzau de lipsă de adevăr și inexactitate. În percepția lui, libertatea nu făcea casă bună cu viciul, fapt pentru care personajele n-au fost niciodată libere cu adevărat, ci au rămas prinse în lanțurile acelor dorințe materiale care degradează sufletul și usucă mintea. Cât despre virtute, ea este un ideal spre care Gogol îi îndemna pe cei care îi citeau operele să aspire, fiindcă doar așa, credea el, ne putem pregăti pentru viitor fără să regretăm trecutul.

II.4. Identități patologice și obsesia nulității la Gogol

Pe măsură ce studiul asupra operei lui Gogol și, în mod special, al personajelor sale avansează, se dezvoltă tot mai temeinic convingerea că marele scriitor rus a scris și a creat aceste caractere complexe influențat fiind de un sentiment civic puternic. Mai exact, a ales să trateze de cele mai multe ori diferite probleme ale oamenilor timpului său, precum lăcomia, mitomania, ura ș. a., folosind umorul. Pe de altă parte, spre deosebire de Dostoievski și Tolstoi, el a apelat la început de drum și la puterea fantasticului, a neprevăzutului, pe drumul de construcție a operei literare, pe care le-a folosit pentru a contura comicul de situație. Nu putem spune că acest lucru este

cel care îl individualizează și îl situează în rândul scriitorilor importanți ai istoriei literaturii, ci mai degrabă modul în care personajele create au puterea de a stârni interesul cititorului. Nu este vorba aici doar de faptul că, în urma lecturii, avem șansa de a mai fi câștigat o pildă frumoasă pe care să o adăugăm arsenalului deja existent. Însă ideile exprimate sau temele abordate ne fac să ne întrebăm cât de valoroși suntem ca indivizi atât în economia propriei vieți, cât și în context social.

Există, așadar, o înclinație clară a autorului *Sufletelor moarte* spre a-și învăța personajele să rămână lucide în momentele cheie ale propriilor experiențe, reușind astfel să păstreze permanent un echilibru necesar unei opere „scuturate” de tot ce e nefolositor sau, cum spun actorii, „neofertant”. Punând în balanță două dintre cele mai importante elemente descoperite de mine până acum în operele lui Gogol, și anume *fantasticul* și *echilibrul*, ținute în frâu prin modul în care personajele sale acționează în timp și spațiu, consider că se poate deduce faptul că autorul a fost călăuzit în munca sa de creație atât de rațiune cât și de ceea ce se poate numi inexplicabil. *Echilibrul* își are înfipte rădăcinile în puterea tehnicii contrapunctului, care este foarte activă în dezvoltarea caracterelor fiecărui personaj, deoarece „la Gogol [...] personajele, dacă exprimă stări obiectuale, tot ele, sau parte din ele, sunt și cele care, prin trăiri afective, refac unitatea cunoaștere-ființă refuzând, însă, cu obstinație, sentimentele trăite.”⁶⁴

Astfel, la prima vedere, contradicțiile folosite de Gogol în încercarea de a crea, de foarte multe ori chiar cu ajutorul fantasticului viața interioară, dar și pe cea socială a eroilor săi ne pot pune în dificultate. Această dificultate ar fi anulată însă prin perseverență, prin studiu aprofundat, atent ghidat asupra

⁶⁴ Marcel Petrișor, *N. V. Gogol sau paradoxurile literaturii moderne*, Editura Institutul European, Iași, 1996, p. 17.

operelor și a personajelor sale. Gogol nu neagă nicio clipă că personajele sale suferă, atât la nivel psihic cât și din punct de vedere fizic. El rămâne concentrat asupra temelor fiecărei lucrări în momentul în care mânuiește condeiul și doar puterea sa de discernământ face ca personajele să nu cadă în capcana angoaselor plictisitoare.

Dacă în cazul lui Dostoievski și Tolstoi am fost de acord că unele personaje pot fi, pe alocuri, oglinda fidelă a însăși condiției autorului, bolnavii lui Gogol se încadrează în tipologii specifice, precum funcționarii mărunți obsedați de asprimea șefului (*Însemnările unui nebun*), sau directorii de instituție publică, supuși loiali ai primarului (*Revizorul*). Ceea ce mi-a atras atenția de-a lungul cercetării întreprinse, a fost felul în care unele personaje de referință din opera lui Gogol se raportează la propria existență și își explică ceea ce poate părea inexplicabil.

Concret, este vorba despre ceea ce enunțam în debutul acestui subcapitol referitor la prezența fantasticului în creația gogoliană. Trebuie însă lămurită foarte atent această idee, pentru a nu reieși din prezentarea de față faptul că sunt pe cale a-l plasa pe autor în categoria celor care și-au concentrat atenția spre crearea de basme populare. Nu, la Gogol nu este vorba despre așa ceva. Fantasticul identificat în opera lui are rădăcini puternice în identități patologice și în diagnosticele medicale la care autorul se pare că a avut acces în scurta sa viață (1809 – 1852).

În timp ce la Dostoievski și la Tolstoi personajele caută sprijin moral în afara propriului Eu, în cazul personajelor gogoliene „un celălalt este permanent vizat de către oricare, din această generozitate trăgându-se, de fapt, sentimentul acelei culpe a fiecăruia pentru păcatele lor”⁶⁵. Dacă ne gândim, de exemplu, la situația în care se află protagonistul

⁶⁵ Op. cit., p. 19.

Însemnărilor unui nebun, vom înțelege că, folosind aspecte obsedante, cu puternic caracter patologic, autorul creează lumea interioară a eroului, care răspunde foarte bine temei lucrării mele.

Obsesiile de care sunt bântuite personajele sale sunt încărcate de concret, uneori chiar de logică, dar ele le macină Eul profund. Bolnavii lui Gogol au capacitatea de a se individualiza prin însăși natura afecțiunilor care îi chinuie, pentru că „în studiul nevrozelor, cărora le datorăm cele mai valoroase indicații pentru înțelegerea normalității, rezultă situații pline de contradicții. Într-una dintre aceste afecțiuni, nevroza obsesională, sentimentul de vinovăție se impune conștiinței cu tărie, dominând tabloul clinic, ca și viața bolnavului, nu mai lasă nimic altceva să subziste alături de el.”⁶⁶

Așadar, aceste obsesii pe care personajele le poartă pe umeri sunt cele care deschid drumul către identitatea clinică a fiecărei personalități, iar asta se întâmplă și pentru că „majoritatea eroilor săi sunt de o înfiorătoare banalitate, de un obișnuit împins până la greață, dar din care ies, aproape fiecare, prin câte o obsesie sau un interes atât de izbitor încât descoperirea lui șochează, ca și cum te-ar fi șocat în propria-ți descoperire, propriul nimic”⁶⁷.

Dacă luăm exemplul eroului din nuvela *Nasul* (care în esență este o satiră), vom descoperi că, folosind avantajul fantasticului, Gogol ne face cunoștință de fapt cu tipologia omului care cade pradă propriilor închipuiri și care refuză să accepte că realitatea nu acționează împotriva sa. Aici primează obsesia bărbierului care se teme că va fi pedepsit, dar și aceea a asesorului Covaliov în legătură cu recuperarea nasului pe care l-a pierdut. De asemenea, în *Mantaua*, mintea eroului

⁶⁶ Sigmund Freud, *Disconfort în cultură*, traducere de Roxana Melnicu, Editura ALL, București, 2011, p. 121.

⁶⁷ Marcel Petrișor, op. cit., p. 40.

scapă de sub controlul rațiunii, ajungând până într-acolo încât începe să producă halucinații care la prima vedere par a fi reale. Cu toate acestea, în cazul lui Akakie Akakievici „suferința e simplă și pe motive precise: agresiunea colegilor și pierderea mantalei. În cazul agresiunii, cauzele acesteia îi sunt cu totul necunoscute eroului care, altfel, nici nu și-ar pune întruna faimoasa întrebare: de ce mă obidiți?”⁶⁸. În *Serile din cătunul Dikanka*, este vorba despre percepția obsedantă a prezenței permanente a ființelor supranaturale. În nuvela *Moșieri de altădată* obsesiile au caracter atât de puternic, de personal încât personajele ajung să considere fie că le-a fost rănit orgoliul, fie că există o amenințare asupra propriului avut, sau chiar să se teamă pentru viața lor. În *Portretul* apare poate una dintre cele mai actuale obsesii, un gând care bânuie mintea omenească în fel și chip încă de la începuturi, și anume obținerea succesului, dar mai ales consecințele acestuia. În *Însemnările unui nebun*, fantasticul este poate cel mai bine reprezentat pentru că, dincolo de faptul că este principalul ingredient care colorează întregul tablou al evenimentelor, el pătrunde în subiectul operei și determină practic desfășurarea acțiunii.

De altfel, ceea ce reiese din *Mantaua* și *Însemnările unui nebun* reprezintă o variantă originală a fantasticului, specifică lui Gogol. În astfel de creații se remarcă natura talentului său, fiindcă aici și-a găsit curajul de a aborda subiecte și de a crea metafore literare care să nu țină cont de logica unei intrigi realiste. Acest fapt se probează prin aceea că „povestirile, pătrunse de coloritul și atmosfera unei vieți anormale, se

⁶⁸ Idem, p. 147.

termină prin nebunia eroului, nebunie care culminează cu pieirea acestuia”⁶⁹.

În *Revizorul*, inspirația sau mai exact, intuiția lui Gogol găsește resortul potrivit pentru a scrie un text dramatic de o valoare incontestabilă. Folosește astfel tema nedescoperirii identității căreia îi dă valoare transformând-o în obsesie și astfel obține comicul de situație și de limbaj inconfundabil al acestei piese. Dacă în toate creațiile amintite mai sus personajele acționează și rămân într-o mediocritate confortabilă lipsită de aspirații, în *Suflete moarte* autorul schimbă parcă registrul și alege să creeze obsesia abordând-o din sens invers. De această dată, personajele romanului ajung să lupte tocmai cu acea obsesie a ieșirii din banal, dintr-un banal inconfortabil, dureros.

Delirul de tip gogolian a prins rădăcini puternice în subconștientul eroilor. Gogol, prin operele sale, aduce în discuție obsesia nulității. Este vorba despre importanța capitală pe care o acordă în *Mantaua* unei simple haine de iarnă, aleasă drept motiv pentru a construi parcursul psihologic al personajului. Astfel, funcționarul Bașmacikin este atât de insignifiant încât ajunge să fie comparat cu o muscă: „La departament nu se bucura de nicio considerație. Când trecea pe dinaintea ușierilor, aceștia nu numai că nu se sculau în fața lui, dar nici nu-l băgau în seamă, ca și cum prin sala de așteptare ar fi zburat o muscă.” Mai târziu, „musca asta îl va obseda teribil pe omul din subterană, pe Dostoievski, pe toți eroii săi, pe toți scriitorii care i-au urmat”⁷⁰. Gogol a descris atent umilința propriilor personaje, o umilință ce atinge limita de jos a

⁶⁹ Alexandru Mica, *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E. T. A. Hoffmann și N. V. Gogol*, Editura ROMCOR, București, 1993, p. 33.

⁷⁰ Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalității*, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 63.

suportabilității, eroii lui fiind veridici, dar și fantastici în același timp. Așadar, „toate povestirile petersburgheze, într-o măsură mai mare sau mai mică, sunt pătrunse de motive fantastice sau grotești și aceasta este trăsătura lor esențială, care nu numai că le unește în ciclu, dar contribuie și la compunerea unei imagini unitare a Petersburgului, de la prima până la ultima povestire”⁷¹.

Uneori condiția eroilor gogolieni poate fi vecină cu suferința, pentru că banalitatea, mediocritatea și obsesiile au puterea de a produce durere. Dar nu e un lucru nou, un fapt nemaîntâlnit în literatura universală. Specific lui Gogol este și faptul că de cele mai multe ori, suferința nu inspiră milă. Mecanismele de construcție a identităților patologice pe care autorul le folosește nu au această menire, ele caută să ofere posibilitatea cititorului de a reflecta asupra condiției fiecărui personaj, tocmai pentru a fi liber să înțeleagă ce-i banal și ce este cu adevărat important pentru individ. Evident, Gogol nu-și trădează personajele în detrimentul oferirii confortului total cititorului. Le înzestrează cu puterea de a suporta fără revoltă toate nenorocirile care le apasă. Acești indivizi, aparent neînsemnați, au parte de experiențe halucinante puternice, care par a se naște însă din nimic. Procedul are menirea de a dezvălui rostul și identitatea celor mai importante adevăruri sociale, așa cum sunt ele percepute și asumate de autor.

Aproape tot ce a scris Gogol are forța de a declanșa în cititor acea parte a subconștientului care alimentează nevoia de cunoaștere, de progres. Pentru cei care l-au citit pe Gogol în timp ce trăia, dar și mult după moartea sa, paginile sale au însemnat o mână de ajutor întinsă celor care nu mai credeau în aceste lucruri. Personajele lui Gogol sunt complexe, copleșitoare prin multitudinea de trăsături uneori contradictorii, excelent valorificate de autor. Adesea, „interesul, obsesia și, câteodată, și un fel de trivialitate pot fi

⁷¹ Alexandru Mica, op. cit., p. 29.

caracteristicile fundamentale ale eroilor gogolieni [...], nu toți sunt înzestrați chiar cu tot buchetul; interesul și obsesia persistând totuși în fiecare, iar trivialitatea numai când interesul depășește orice măsură”⁷². Dar, mai important de măsurat la Gogol este interesul său pentru crearea personajelor de tip *pacient*.

Astfel, cei care îl înțelegeau pe Gogol și lumea pe care el căuta să o creeze cu fiecare rând scris, cu fiecare caracter, au înțeles și faptul că ceea ce era fantastic în opera sa avea într-adevăr menirea de a întări realitatea care, de multe, ori înăbușe până la sufocare sufletul omenesc.

Ceea ce provoacă Gogol prin personajele sale reprezintă una dintre cele mai importante „baze de date” în care sunt păstrate complexe și diverse manifestări ale conștiinței umane. Procedeele folosite de Gogol pentru a construi aceste caractere sunt impresionante prin faptul că, astfel, sunt camuflate lucruri concrete care nu lasă loc, la prima vedere, interpretărilor abstracte. Gogol ne dezvăluie prin întreaga sa operă o lume nouă, care speculează nevoia de frumos, de urât, de pericol, de grotesc, de umor.

⁷² Marcel Petrișor, op. cit., p. 42.

III. PERSONAJUL GOGOLIAN – DE LA IDENTITATE CLINICĂ LA IDENTITATE SCENICĂ

Ceea ce definește procesul de căutare și înțelegere a personajelor lui Nikolai Vasilievici Gogol este analiza evoluției destinului social și emoțional al creatorului lor, care cu greu și-a găsit locul în lumea acelor vremuri. A dovedit-o îndeosebi în ultimii ani de viață, când nu mai era capabil să scrie, nu pentru că inspirația îi secase, ci pentru că era mereu nemulțumit de rezultatul muncii sale. Astfel, pe măsură ce se consumă etapele de cercetare și informațiile precise iau locul intuiției sau presupunerilor, consider că a venit momentul să direcționez studiul către personajul lui Gogol și viața sa interioară complexă.

Autorul unor opere precum *Revizorul*, *Însemnările unui nebun* sau *Suflete moarte* ne provoacă la un periplu prin lumea plină de candoare și nebunie, umor și melancolie, bucurie și confuzie a personajelor sale. E o lume care, în anii de facultate, m-a provocat să pătrund și mai mult în misterele artei actorului, determinându-mă să experimentez, conștient sau nu, o perspectivă nouă a universului interior care se naște în sufletul artistului de-a lungul existenței sale pe scenă.

Capitolul are drept scop găsirea acelor „cârlige” care să susțină identitatea clinică a unora dintre personajele lui Gogol. S-a confirmat nu o dată caracterul și impactul social al operelor scriitorului rus și s-au scris numeroase studii și cercetări în acest sens de-a lungul timpului. E adevărat, Gogol, prin creația sa, rămâne un autor al nevoii de reacție socială atunci când ne referim la prezența elementelor perturbatoare în viața

oamenilor. Se simte în opera lui interesul pentru exprimarea, caricaturizarea, exagerarea și moralizarea contextelor, caracterelor sau deciziilor cu impact direct asupra dezvoltării societății luate de cei care au această putere.

În acest sens, trebuie remarcat faptul că, despre o parte din opera lui Gogol, s-a afirmat în mai multe rânduri că ar fi una imorală, că se află într-o permanentă contradicție cu realitatea, cel puțin cu cea din Rusia anilor 1800 – 1850. În mod special piesa *Revizorul* era considerată „o comedie imorală, pentru că redă numai viciile și prostia omenească, pentru că mintea și inima nu se pot delecta din cauza indignării și repulsiei care te năpădesc; că piesa nu reflectă aspectele luminoase ale omenirii pentru a împăca spectatorii cu omenirea – lucru care ar contribui la emanciparea publicului”¹. Nici Nikolai Alekseevici Polevoy, editor și fondator al ziarului „Moskovskii telegraf” („Telegraful Moscovei”), într-un articol publicat la scurt timp după primele reprezentații ale piesei, nu-l menajează deloc pe autorul *Revizorului*, punând la îndoială talentul acestuia și acuzându-i pe cei care pretindeau a fi prieteni cu Gogol și care îl preamăreau comparându-l chiar cu Shakespeare, că nu fac altceva decât să alimenteze orgoliul personal al autorului care ajunsese astfel să se considere un geniu². Printre cei care au apărut însă opera lui Gogol se numără și Visarion Belinski, care, conform lui Al. Slonimski, îl face pe cititor și spectator să înțeleagă rolul social al piesei³. Avem aici însă doar câteva dintre exemplele care se referă

¹ N. G. Cernîșevski, *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, în românește de Nicolae Gane, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 308.

² Vezi articolul publicat în volumul *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse* de N. G. Cernîșevski, p. 169.

³ Vezi notele finale despre *Revizorul* din volumul Gogol, N. V., *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957.

strict la caracterul social al scrierilor gogoliene și, pentru că informațiile existente în acest sens sunt numeroase, consider că devine benefic să ne îndreptăm atenția și către *oamenii* creați de Gogol. Așadar, modalitatea prin care au fost ei construiți și nevoile caracterologice care răspund aspectelor sociale menționate reprezintă un teren ce trebuie cercetat.

Oamenii lui Gogol sunt „încărcați” cu numeroase elemente ce-i compun din punct de vedere senzorial, afectiv, cognitiv sau social, iar în unele cazuri se poate remarca o construcție patologică, cu aspecte de ordin clinic. Apare astfel curiozitatea cercetării acestor elemente din perspectiva identității personajelor în context scenic. Criticii contemporani cu Gogol (și nu numai) notau, în studiile asupra textelor scriitorului rus, că acestea erau net superioare literaturii acelei vremi. Nu se putea trece cu vederea faptul că „nici o personalitate literară nu ne apare ca un *alter ego* al vreunui alt scriitor, nici unul din ei nu are alături pe cineva care să-i șoptească peste umăr ce are de făcut; [...] Această independență i-o datorăm numai lui Gogol, numai operele lui, prin marea lor originalitate, i-au ridicat pe scriitorii noștri talentați la înălțimea de unde începe originalitatea.”⁴.

Se făceau remarci pertinente și în ceea ce privește construcția personajelor, prilej potrivit pentru a aprecia încă o dată talentul de dramaturg al lui Gogol care, la rândul lui, dovedea prin felul în care îi crea pe cei care populează operele sale că era un foarte bun observator al naturii umane. Societatea vremii și mai ales literatura se aflau într-o perioadă de tranziție de la basmul tradițional, în care totul era pură fantezie, spre observarea caracterelor umane descrise cu fidelitate și profunzime. Astfel, cel mai important autor care a fost parte a acestei tranziții este chiar N. V. Gogol, pentru că a

⁴ N. G. Cernîșevski, op. cit., p. 155.

reușit, prin personaje precum Hlestakov sau Poprișcin, să ofere și o expresie patologică, un sens adânc al chinurilor eroilor săi.

Personajul din *Însemnările unui nebun* este afectat, am văzut, de o formă paranoidă a schizofreniei. Această afectare a facultăților mintale a fost împărțită la rândul ei în mai multe tipuri, conform felului în care se manifestă. Așadar, tulburarea calitativă se caracterizează prin faptul că ideile anormale invadează ariile normalului și luptă să se impună. Întregul proces are drept rezultat apariția unor idei prefabricate pe care bolnavul ajunge să le urmeze cu maximă credință. Astfel, poate lua naștere așa numita idee dominantă care se dezvoltă în mintea schizofrenicului după o discuție, o lectură sau un spectacol, reprezentând pentru el o idee inedită, care astfel se detașează de celelalte și se impune gândirii. Este ceea ce caracterizează, în termeni generali, starea *personajului-pacient* din această operă.

De asemenea, personajul principal din *Mantaua* se numără, la rândul său, printre cele mai importante tipuri de *personaje-pacienți* din literatura gogoliană. Am putea spune că finalul tragic al destinului său este asemănător cu cel al lui Poprișcin, fiindcă tot ceea ce îi macină mintea are legătură cu interpretările paranoide ale diferitelor întâmplări cotidiene.

În același timp, în *Căsătoria* există premisele identificării unei forme de schizofrenie catatonice, care se manifestă, așa cum am arătat deja, prin blocarea corpului într-o anumită poziție pentru o perioadă lungă de timp. Podkolesin, după cum reiese din replicile celorlalte personaje, are obiceiul de a sta toată ziua în pat precum „o buturugă”, zice Kocikariov, așteptând ca totul să se întâmple în favoarea sa, fără însă a mișca un deget. Mai târziu, pe măsură ce acțiunea avansează, remarcăm la Podkolesin o teamă constantă față de ceea ce urmează să se petreacă, fapt ce ar putea avea ecou în ceea ce se cheamă mania persecuției la schizoizi. Este însă evident faptul că Gogol nu a mers mai departe pe această cale cu

personajul său, cum o face în *Însemnările unui nebun*, *Mantaua* sau *Nasul* și a ales să îmbrace aceste reacții în haina sfiei. Cu toate acestea, pentru că și în cazul lui se pot identifica simptome specifice, Podkolesin poate fi încadrat în rândul *personajelor-pacienți*, la fel ca cei amintiți mai sus.

Problema dezvoltării și înfățișării pe scenă a unui personaj din rândul eroilor creați de Gogol rămâne una complexă și extrem de importantă în evoluția artei actorului care îi întruchiează. Profilul omului pe care scriitorul rus l-a construit se bazează pe surprinderea unor elemente de caracter ce stau la baza dezvoltării unei întregi societăți. Nu vom găsi confort în personalitatea unui personaj gogolian, fiindcă tocmai acesta a fost și scopul autorului, și anume să înfățișeze o lume în care fiecare detaliu să trezească din ce în ce mai mult conștiința celor care o cercetau. De aceea, nu trebuie neglijat ceea ce arta actorului ne învață încă de la primele cursuri, și anume faptul că procesul scenic de descoperire a unui astfel de personaj presupune un studiu elaborat, în care chiar și cele mai mici amănunte trebuie tratate cu responsabilitate, fiindcă ele pot oferi indicii prețioase oricărui creator.

Este important să înțelegem că, indiferent de ideile sau faptele unui personaj, ele sunt adesea o consecință a ceea ce însuși scriitorul a experimentat de-a lungul vieții sale. Vocea celui din urmă va fi mereu vie în conștiința eroului înfățișat, dar, „în teatru, prin însăși natura genului, autorul se ține deoparte, lăsându-și cuvintele în seama actorilor deveniți personaje”⁵. Gogol a încercat să ofere prin munca sa o atitudine și o reacție coerente asupra direcției în care societatea se dezvolta. Scriitorul a căutat neobosit un refugiu în sufletul personajelor sale și a scris cu gândul că mai târziu își va găsi locul potrivit în mijlocul lor. Într-o mărturisire pe care a

⁵ Maria Vodă-Căpușan, *Dramatis personae*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 37.

„inserat-o” în *Suflete moarte*, Gogol ne spune că „sub harul unei puteri minunate, voi avea însă puțința să merg braț la braț cu ciudații mei eroi, și să scrutez toată viața uriașă care gonește mereu înainte – s-o scrutez hohotind de râs în văzul tuturor, dar și printre lacrimile pe care lumea nu le vede și nu știe”⁶. Cred că și în reprezentarea scenică a eroilor gogolieni este nevoie să se remarce aceeași grijă față de relația pe care un specialist al artelor spectacolului are datoria să o construiască în raport cu personajul pe care îl descoperă.

Trebuie spus că eroii lui Gogol au un farmec aparte, fiindcă ei pot direcționa munca unui actor spre cele mai nebanuite manifestări ale stării creatoare. Atunci când procesul de întruchipare caută resorturile firești ale manifestărilor naturii umane care trăiește în ceea ce a descris autorul, inspirația artistului se va hrăni din această stare și drumul parcurs spre împlinirea personajului va deveni unul special. Personalitatea hlestakovilor, cicikovilor sau poprișcinilor care se manifestă scenic nu surprinde prin noblețe sau moralitate, ci îi aruncă pe spectatori în mijlocul luptei veșnice pentru definirea și separarea binelui de rău. Actorul dedicat profesiei sale se va afla într-o permanentă dispută ce se va purta în planul subconștientului. Aici, vor exista mereu „voci” care vor încerca să tragă munca sa fie către satisfacerea mândriei personale a artistului, fie către dedicarea necondiționată.

Am experimentat personal acest lucru atunci când m-am întâlnit cu Poprișcin, personaj care m-a scuturat de o mare parte dintre prejudecățile pe care mi le construise în propria-mi percepție în legătură cu rostul meseriei de actor. Am realizat, pe măsură ce căutam personajul, că devenea extrem de atrăgătoare perspectiva întruchipării unui *personaj*-

⁶ N. V. Gogol, *Suflete moarte*, traducere din limba rusă de Tudor Arghezi, Ionel Țăranu, Iancu Linde și Rotislav Donici, Grup Editorial RAO, București, 1998, p. 134.

pacient din punct de vedere al felului în care mă vor percepe cei care vor vedea rezultatul final. Este o capcană care poate să apară în timpul procesului de descifrare a identității eroilor gogolieni, iar ea poate deveni foarte periculoasă dacă nu este anulată la timp printr-o curiozitate și o dorință asumate din interiorul sufletului unui artist care încearcă să găsească mai degrabă *de ce*-urile și nu răspunsurile personajului.

Pe măsură ce studiul se dezvoltă, se va observa faptul că argumentele promovării unor personaje cu scopul de a verifica statutul de „pacient” sunt de natură subiectivă și pot fi deschise oricărei dezbateri în vederea probării tuturor celor menționate. Așa cum orice formă de artă este supusă principiului subiectivității atunci când se apreciază valoarea produsului cultural finit, și în acest caz concluziile prezentate au un grad consistent de apreciere strict personală.

III.1. Personalitatea literară

În fiecare creație literară ce a trecut proba timpului există elemente care fac parte din „personalitatea” ei, și anume acele detalii care dau consistență și individualitate subiectului și personajelor. Atitudinea, credința sau neîmplinirile autorului sunt transferate în viața oamenilor care se nasc odată cu opera. Este esențial pentru un scriitor care tinde către împlinirea artistică să resimtă că tot ceea ce a gândit și a trăit devine inteligibil în interiorul sufletelor și pe buzele eroilor săi. Această relație, în care fiecare partener se hrănește din frământările celuilalt, comprimă la un loc, în spațiul dintre suflet și pană, o energie ce clocotește permanent și care, odată textul tipărit, va fi parte importantă în procesul de comunicare autor-cititor. Din acel moment, produsul literar nu mai aparține celui care l-a creat, ci trece în patrimoniul culturii a cărei dimensiune o cuprinde între copertile ei. Scriitorul devine

astfel spectatorul propriei creații și este la rândul lui surprins, mulțumit sau dezamăgit pe măsură ce drumul acesteia se definește tot mai clar în contextul estetic, artistic și de receptare al vremii.

Pentru autor, începe o etapă pe care o putem asemăna cu plecarea copiilor ajunși la maturitate din casa părinților. Locul în care au crescut și s-au format va rămâne pentru ei unul sfânt și va fi ca un refugiu unde se vor întoarce de fiecare dată când viața îi va zdruncina. În același timp, părintele, adică autorul, va face mereu tot ce-i stă în putere pentru a-și proteja opera, dar nu va mai putea niciodată să o controleze. Frustrarea și neputința inundă sufletul și mintea „părintelui”, dar, în același timp, el recunoaște că aceasta este calea firească a unei vieți care a plecat pe drumul propriu. Personajele, prin felul în care au fost înzestrate cu idei, sentimente și gânduri, sunt cele care poartă peste timp rațiunea unui țel, acel imbold ce trezește în individ nevoia unei existențe care să tindă nu doar spre satisfacerea nevoilor mărunte, ci și spre stabilirea, înțelegerea și respectarea valorilor morale.

În contextul cercetării mele, personalitatea literară definește acele detalii care pot fi extrase din biografia personajului, bazându-ne doar pe informațiile concrete pe care autorul le-a inclus în text. Am putea spune că ea este precum didascaliile pe care le întâlnim în textele dramatice și care au rolul de a reda exact alegerea autorului în ceea ce privește utilizarea unor elemente de limbaj, de costum, de decor etc. Din această personalitate pe care o extragem din referințele clare pe care le găsim în text, actorul va alege exact acele părți care se potrivesc cu propria viziune asupra personajului căruia îi dă viață. Însă, înainte de a face acest lucru, el are nevoie să caute și să înțeleagă motivația literară și conceptuală a operei în general și a personajului în particular.

Uneori, cheia regizorală a unui spectacol se bazează chiar pe reinterpretarea mesajului textului căruia urmează să i se dea o formă scenică. Chiar și așa, înainte de a modifica, adapta sau chiar nega o idee în contextul unei creații teatrale personale, este nevoie să înțelegem demersul ce a stat la baza textului inițial. Personalitatea literară este o sinteză a informațiilor pe care actorul le extrage din textul scris de autor. Înțelegerea lor are puterea de a ghida munca acestuia în procesul de întrupare a personajului, într-o manieră unică.

Tărâmul roditor al literaturii a fost de-a lungul vremii explorat și exploatat de artiști curajoși, care au încercat să lase moștenire acestei lumi o interpretare personală a felului în care un suflet trebuie să „răspundă” unui alt suflet. Acest lucru nu se putea face mai bine decât prin crearea unor eroi care să arate că nimic nu rezistă mai bine în timp decât fapta și gândul bun. Cei mai „înzestrați” dintre ei par a spune că „întreaga existență e concepută ca o permanentă tensiune între planul lăuntric și cel exterior, între monolog și dialog”⁷. Personalitățile celor mai importanți eroi din literatură sunt extrase nu doar din exemplul unui singur caz, ci ele au „topit” între granițele lor diverse trăsături, neliniști și împliniri care se îndreptau spre același țel. Responsabilitatea sau bucuria conturării unor caractere solide din miezul acestor personalități, care să devină o structură încheată în procesul de educație morală și spirituală a societăților libere, în care cenzura nu există, este de cele mai multe ori înțeleasă ca un privilegiu oferit de divinitate celor care au un astfel de talent.

Scriitori importanți ai literaturii universale s-au remarcat și prin exigența pe care o aplicau în primul rând propriei condiții de artist. Ei aveau datoria de a-și aminti în permanență cât de important era ca ceea ce creau să devină precum un

⁷ Maria Vodă-Căpușan, *Dramatis personae*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 16.

abecedar de formare și dezvoltare a societății, a celor ce-i vor urma. Cei care au înțeles acest lucru au căutat să-și dedice timpul scrisului și studiului pentru a-și păstra mintea ocupată și inspirația receptivă la tot ceea ce ar fi putut deveni un subiect. Pare că numai o disciplină de fier este cea care poate conduce un autor spre găsirea și crearea celor mai importante personaje ale sale, iar acest lucru necesită muncă și foarte multe resurse intelectuale și chiar fizice.

Așa cum actorul este dator să caute în permanență personajul pe care trebuie să-l înfățișeze, la fel și scriitorul care își dorește să redea filmul unei vieți, cercetează pentru a descoperi care sunt trăsăturile ce merită a fi descifrate și „plantate” în eroul său. Scriitorii au înțeles de asemenea și că „marile «oscilații» ale personalității umane se observă cu precădere în sfera afectivă, a sentimentelor și emoțiilor și mai puțin în plan intelectual”⁸. De aceea, personalitatea literară a oamenilor din cărți rămâne totuși strâns legată de cea a celui care i-a creat. Așa cum am văzut, Gogol credea cu tărie că e de prisos ca o operă literară să prezinte caractere incomplete sau care să nu emane prin fiecare cuvânt un țel mare. El considera că doar zugerăvirea realității putea să confere profunzime și adevăr unei opere și mai ales unui personaj. De aceea a fost mereu tentant pentru artiștii dramatici, actori sau regizori, să se exprime prin textele sale. Ele sunt bucăți de realitate, iar personajele provoacă la un exercițiu interior prin care actorul se leapădă de toate prejudecățile și învață cum să uite tot ceea ce considera până atunci ca fiind drumul corect.

Gogol, prin natura personajelor sale, imprimă muncii unui artist al artelor spectacolului un ritm special al modalității prin care acesta îi va descoperi mesajele. Perspectiva unui proces

⁸ Maria-Elena Osiceanu, *Personalitate și personaj: particularități ale interacțiunii dinamice*, ediția a 2-a, prefată de prof. univ. dr. Nicolae Mitrofan, Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2014, p. 29.

de asumare a unui personaj gogolian ar trebui să vină cu un tip de responsabilitate care să-l determine pe artist să acționeze atât instinctiv, cât și conștient pentru a-și nuanța jocul scenic. Ritmul pe care Gogol l-a impus creației sale, și mai ales modulul în care o personalitate se conturează pe parcursul desfășurării acțiunii, trebuie susținut mereu de cel care s-a înhămat la această muncă. Așa cum orice operă trebuie dezvoltată în jurul unei idei centrale, la fel și în structura caracterologică a eroilor trebuie găsite argumente fondatoare de ordin psihologic care explică contextul în care aceștia ni se dezvăluie. Din fericire, în cazul lui Gogol, nimic nu este lăsat la voia întâmplării, așa cum am arătat pe parcursul acestei lucrări. Autorul, prin felul în care a scris, ne dă de înțeles că o operă își poate păstra veridicitatea de-a lungul vremii doar dacă este creată în strânsă legătură cu realitatea imediată. El a reușit acest lucru în primul rând prin felul în care și-a construit personajele a căror identitate a fost puternic inspirată de întâlnirile sau experiențele personale.

Din punct de vedere al creației scenice, este necesar să înțelegem natura mesajului pe care autorul l-a „înselat” în caracterul personajului și cum poate fi acesta prelucrat de actor. Mesajul literar are nevoie ca, în procesul de găsire și construcție a personajului, să fie transformat într-o sarcină scenică reală care are forța de a trezi inspirația creatoare a artistului. O soluție sau o viziune concretă prin care acest mesaj să răspundă direcției alese de actor sau regizor este esențială pentru a completa tabloul general al spectacolului și, nu în ultimul rând, pentru a păstra identitatea ideatică a textului.

Aș putea spune că, dacă va exista disciplină și curiozitate în studiul unei creații a lui Gogol cu scopul de a i se da o formă scenică, artistul va fi condus către acel loc în care autorul și-a dorit să ajungă. Gogol însuși recunoștea faptul că în tot ce a scris a căutat neobosit „contemporaneitatea și viața în forma ei

actuală, deoarece cu cât trece timpul cu atât e mai puternică dorința de a fi un scriitor al zilelor noastre”⁹. Moștenirea literară pe care ne-a lăsat-o Gogol încă mai are forța să provoace imaginația celor care fac spectacole și cred că sintagma „zilelor noastre” din citatul de mai sus nu trebuie să fie limitată în timp și spațiu, fiindcă arta lui continuă să se remarce prin actualitate și să trezească întrebări chiar și în prezent. Râsul pe care opera lui Gogol îl stârnește nu are caracterul unei simple distracții, ci provoacă și nevoia de a recunoaște că factorul moral ce ar trebui să guverneze o societate nu mai este o prioritate. De aceea, viața personajelor gogoliene, în forma ei literară, integrează deja în structura sa avantajul intenției personale a autorului de a rămâne fidel autenticității manifestărilor umane. Această preocupare față de caracterul sincron al literaturii și mai ales al dramaturgiei, de care Gogol a fost preocupat în permanență, rămâne unul dintre cele mai importante aspecte care pot ghida actorul în munca sa de asumare a unui personaj.

În interiorul vieții lăuntrice a personajelor gogoliene descoperim gânduri și frământări care se remarcă prin capacitatea lor de a mișca o lume întreagă. Poporul rus (și nu numai) părea să nu fie pregătit pentru abordarea curajoasă a subiectelor de ordin social și moral pe care Gogol o propunea în operele sale. Pertinența observațiilor și structura psihologică a unor personaje precum Hlestakov sau Cicikov erau elemente ce nu puteau fi prezentate drept compatibile cu societatea momentului. Personajele șocau prin firescul acceptării celor mai josnice situații din care erau provocate să iasă. În astfel de construcții caracterologice se remarcă talentul neîntrecut al autorului, el reușind să pătrundă condiția celor vicioși, dar și

⁹ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 362.

drama amară a unor destine marcate de suferință, rățacire sau degradare spirituală.

După ce ai citit *Povestirile din cătunul de lângă Dikanka*, *Revizorul* sau *Suflete moarte*, ești tentat să crezi că totul este pură imaginație și că niciunul dintre personajele prezentate nu ar fi inspirat din realitatea imediată. Având în vedere trecerea de la fantasticul ce marca inițial debutul literar la studierea actualității sociale, ne dăm seama de faptul că autorul a înțeles că munca sa poate căpăta un caracter reactiv, că ar exista șansa ca societatea să-și revină din letargia în care fusese „înecată” de cenzura omniprezentă. Personajele erau cele care purtau idei și pilde ce aveau forța de a trezi în oameni conștiința civică de care, în opinia lui Gogol, poporul era privat.

În căutarea personajelor gogoliene e nevoie de mult curaj, de inteligență și intuiție artistică. Structura oamenilor creați de Gogol are menirea de a provoca instinctul și disponibilitatea oricărui artist care va porni pe acest drum. În interiorul fiecărui caracter se găsește acel lucru care îl individualizează și îl plasează negreșit în rândul acelor care exprimă dorința unui scriitor de a schimba lumea. Capriciile, ezitățile, camuflările, disimularea sau prejudecățile nu sunt defecte în lumea personajelor lui Gogol. Toate acestea definesc un univers care a fost conceput tocmai pentru a vindeca. Pentru mine e evident că însuși autorul a încercat să se vindece creând și eliberând în lume asemenea personaje. De pildă, din mărturisirile lui, în timp ce scria *Suflete moarte*, în conștiința autorului a apărut convingerea că doar o putere divină l-ar fi putut ajuta să conceapă o lucrare atât de mare.

La Gogol se remarcă cel mai mult felul în care viața clocotește în personajele sale. Dacă reușim să facem abstracție de inferioritatea morală sau de identitatea patologică a acestora, vom înțelege că de fapt ele sunt mai degrabă elementele potrivite în contextul potrivit. Văzute astfel, ne-am

fi putut convinge probabil că în Hlestakov ar mai fi încăput vicii, că Cicikov și-ar fi îndeplinit visul de a fi bogat făcând comerț cu suflete moarte sau că jurnalul lui Poprișcin ar fi fost mai lung, dezvăluindu-ne un final cu totul diferit. Dar trăsăturile unor astfel de personaje poartă în ele condiția unei lumi din care salvarea este aproape imposibilă fiindcă, mai presus de faptă și gând, rămâne sufletul care se hrănește cu trăiri pe care le cunosc doar cei dreپți, sinceri și iubitori de frumos. Astfel, sarcina salvării acestor oameni le revine celor care vor căuta adevărul în amalgamul bolnăvicios al unor suflete moarte. Ei, fie că vorbim de artiști ai scenei sau oameni de litere, sunt cei care vor intui că numai prin înțelegerea lucrărilor marelui autor rus (sau și mai corect, malorus), lumea nouă care stă în umbra celei pe care ne-o prezintă el va deveni accesibilă și va acționa ca un medicament asupra propriilor conștiințe.

Literatura lui Gogol inspiră prin originalitatea spațiului în care o idee este plasată, iar în acest decor personajele sale trăiesc ca și cum ar fi singure în întreg universul. Autorul a pregătit pentru eroii săi o lume în care totul este posibil, în care consecințele nu există, iar ceea ce este considerat drept sau strâmb se definește în funcție de interesul sau nevoia materială a celor puternici. Caracterele îndoielnice, cele care fac uz de puterea funcției sau a statutului social sunt din rândul celor care găsesc noi feluri de a trișa, de a ajunge pe cea mai scurtă cale la câștig. Și chiar dacă această scurtătură nu există ea este inventată și utilizată fără nicio teamă. Gogol a consolidat această lume și a încercat să o prezinte publicului exact așa cum o vedea și o simțea, condus fiind de dorința de a dezvălui drumul corect prin puterea contraexemplului.

O lume în care totul este negociabil devine locul potrivit pentru cei care cred în fericirea de moment, pentru care ziua de mâine nu contează fiindcă ea își va scrie istoria în funcție

de soluțiile găsite azi. A învăța diferența dintre bine și rău poate fi un rezultat al parcurgerii creației gogoliene. Reflecția asupra respectării valorilor personale la care ne îndeamnă autorul nu face parte din personalitatea unui personaj precum Cicikov. Pentru el este important să obțină un beneficiu în detrimentul altcuiva. Există astfel de caractere și în societatea actuală, iar ele nu pot fi îndreptate, decât după un lung proces de „reconfigurare morală”, prin care însă Gogol nu a mai apucat să-și treacă propriul personaj. Obsesia ce îl bântuia pe Gogol în ultima parte a vieții referitoare la contribuția pe care a adus-o dezvoltării morale a patriei sale este foarte vizibilă în felul în care l-a construit pe Pavel Ivanovici Cicikov. El nu este decât un *poșlust*¹⁰ gata oricând să falsifice tot ceea ce atinge sau gândește pentru a crea aparențe care nu au legătură cu esența lucrurilor sau a naturii umane.

Conflictul interior al acestui erou atinge cote maxime și continuă să se amplifice pe măsură ce adună suflete, fiind obsedat de îndeplinirea unui scop care îl va conduce până la urmă către eșec. Treptat, descoperim toate cotloanele personalității sale și pare că nevoia lui de a aduna suflete este una care poate fi încadrată în rândul inițiativelor inexplicabile ale unui om cu un profil psihic șubrezit. El rămâne acea apariție fără vârstă, fără o înfățișare bine definită și care se adaptează mereu oricărei situații, indiferent de împrejurări sau interlocutor. Gogol întărește astfel ideea că un Cicikov s-ar ascunde în fiecare dintre noi și ne provoacă să apreciem, folosind filtrul propriilor valori morale, cât de importantă este (sau nu) atingerea unui obiectiv material.

¹⁰ Termen folosit în Rusia anilor 1800 care definea caracterul celor care căutau mereu să înșele folosindu-se de frumos, bunătate sau atracție. Pentru V. Nabokov a utiliza termenul de *poșlust* era echivalent cu a condamna și din punct de vedere moral.

Autorul încearcă să „răstoarne” în personalitatea eroului din *Suflete moarte* tot ce era prejudecată în conștiința poporului rus, fiindcă, „pentru Cicikov, ca pentru orice pozitivist veritabil, nu există nimic necondiționat nici în bine, nici un rău”¹¹. Glasul lui Gogol, metamorfozat în cuvintele personajului său, capătă de această dată nuanțe și intensități care denotă precipitare. A simțit nevoia ca, prin acest poem, să transmită răspicat lumii că al doisprezecelea ceas a început să-și consume existența. De remarcat este și faptul că în percepția lui Cicikov binele și răul rămân concepte pe care el nu le poate defini și că în tot ceea ce face este condus de instinct. În același timp, viața personajului are un traseu ce pare că se învâрте mereu pe aceeași axă, pentru că rotunjourul Cicikov este precum o sferă, iar aspirațiile lui se rotesc în jurul unui punct fix.

Trebuie să remarcăm că autorul a notat, de-a lungul desfășurării acțiunii, diverse detalii care fac referire la modul în care Cicikov se îngrijea de aspectul său exterior. E drept, putem spune că avea nevoie de acest avantaj pentru a-și ușura misiunea de a-i convinge pe cei care aveau suflete de vânzare că este un om onest, guvernat doar de intenții dintre cele mai nobile. Este un procedeu narativ prin care autorul se referă tot la esența caracterului personajului care știe că are nevoie de o mască pentru a-și înlesni drumul către obiectivul său. Gogol era atras de ideea de a urmări în detaliu înfățișarea oamenilor și încerca să descifreze mesaje sau credințele care-i guvernau studiind chiar și acest aspect.

Pe de altă parte, ceea ce rămâne surprinzător în evoluția personajului este unul dintre motivele pe care el le invocă pentru a-și justifica goana nebună după câștigurile materiale, mai exact grija de a lăsa urmașilor o moștenire care să le fie

¹¹ Dmitri Merejkovski, *Gogol și diavolul*, traducere, prefată, notă asupra ediției și indice de Emil Iordache, Editura Fides, Iași, 1996, p. 53.

de folos. Cred că astfel autorul a căutat să ne transmită că oamenii *cicikovi* se pot înmulți și pot cutreiera pământul atâta timp cât ceilalți le vor permite să existe. Pentru Cicikov chiar și dorința de a avea o soție și copii este strâns legată de latura materială. Pentru el, această etapă este mai degrabă o confirmare a faptului că a găsit bunăstarea și că are puterea financiară de a întreține o familie. Imaginația ne-ar putea duce și mai departe în interiorul acestei perspective, unde îl vom găsi pe erou preocupându-se de educația urmașilor săi folosind, de ce nu, chiar exemplul personal.

Nu trebuie să neglijăm faptul că titlul *Suflete moarte* nu se referă doar la obiectul negoțului lui Cicikov. Pentru Gogol, această sintagmă rezumă și condiția celor care acceptă negoțul. De-a dreptul surprinzătoare este ușurința cu care toți cei care devin clienții lui se interesează de câștigul material și aproape deloc de impactul moral al faptei. Ei rămân orbiți de perspectiva unui câștig substanțial într-un timp scurt și renunță să se mai preocupe de curățenia propriului suflet.

Și în *Revizorul* descoperim personaje care nu fac altceva decât să concureze cu acea prejudecată care ne învață că literatura ar trebui să separe clar binele de rău. Osip, servitorul lui Hlestakov, deși în momentul în care se desfășoară acțiunea ni se prezintă ca fiind cel care își va salva mereu stăpânul atunci când situația e pe cale să se complice, rămâne totuși o continuare a personalității acestuia. Un exercițiu simplu de imaginație ne confirmă faptul că în viitor Osip nu va ezita să utilizeze practicile observate la stăpânul său atunci când și pentru el se va concretiza perspectiva unui câștig. Toate aceste intenții pot fi decodate din monologul pe care îl rostește la prima apariție. Recunoaște că ar fi fericit să facă parte din societatea distinsă din Piter, unde „numai bani să fie”, fiindcă acolo „viața-i subțire, [...] ți se urăște de umblat pe jos, iai un

birjar [...], iar dacă nu vrei să-i plătești, nu te silește nimeni; nu-i casă să nu-și aibă două ieșiri, așa că o zbughești pe ușa din dos, și nici dracu' nu te mai găsește"¹². Având în vedere aceste convingeri, oare nu putem întui și în Osip acel caracter „cu două uși”?

Deși implicarea lui în derularea evenimentelor din piesă este redusă, consider că prezența sa transmite un mesaj important: Osip este cel care va prelua caracterul de tip hlestakovian, pe care la rândul lui, probabil, îl va transmite mai departe. Cu toate că, de cele mai multe ori își declamă nefericirea pe care o trăiește în slujba unui astfel de om, nu va ezita totuși în finalul piesei să-și informeze stăpânul cu privire la pericolul ce-l paște.

De cealaltă parte, există personaje care poate că nu ar fi avut atât de multă amploare dramatică dacă nu ar fi acționat ca un întreg. Toți directorii de instituții care se află în subordinea primarului sunt imaginea fidelă a sistemului care își răsplătește cei mai devotați, și în același timp umili subalterni cu funcții în care selecția nu se realizează conform pregătirii profesionale. Directorii, ca întreg, reprezintă un sistem. Este vorba despre acel sistem care angrenează în mecanismul său forțe de care înșiși membrii lui nu credeau că sunt capabili a le activa.

În rândul acestor „soldați” dedicați, există unul pe care simt nevoia să-l extrag din întreg și să-i rezerv câteva cuvinte. Este vorba de Piotr Ivanovici Bobcinski, un personaj care devine necesar într-o astfel de adunare, atunci când e nevoie ca cineva să răspundă pentru fărădelegile ordonate de alții. El, împreună cu Dobcinski, va fi sacrificat tocmai pentru ca sistemul să existe în continuare. Așadar, niciun visător precum Bobcinski, care speră că lumea își va aminti de el din când în când, nu va fi un lider. Dimpotrivă, el se numără printre cei

¹² N. V. Gogol, op. cit., pp. 26-27.

care, prin ineficiența lor, îi vor ajuta pe alții să-și antreneze abilitatea de a „fura startul” în orice competiție.

Personalitatea oamenilor gogolieni este un ansamblu complex de particularități psihologice care sunt conectate atât la universul interior al autorului, cât și la contextul social și moral al societății pe care o prezintă. Gogol a propus o abordare a educației civice și morale din sens invers. Cu toate acestea, opera sa nu a fost astfel înțeleasă de toată lumea, iar personajele sale au fost adeseori acuzate de vulgaritate și considerate drept cele mai sărace construcții caracterologice din literatura rusă. Chiar și așa, istoria destinului eroilor săi a fost atent studiată și verificată, devenind în același timp reper în studiul artei actorului (*Munca actorului cu sine însuși* de K. S. Stanislavski), cât și motiv al exilului personal (Lucian Pintilie).

III.2. Personalitatea scenică.

Poprișcin – studiu de caz

Drumul către „extragerea” caracterului din personalitatea literară complexă a eroilor gogolieni ar trebui să fie mereu străbătut cu credință, atât profesională cât și personală. Actorul nu trebuie să se abată nicio clipă de la scopul descifrării vieții lăuntrice a personajului, fiindcă intuiția nu este suficientă. Doar ea, singură, îl va conduce către o reprezentare exterioară, fără conținut emoțional. Gogol și-a dorit mereu ca personajele sale să nu fie lipsite de acea scânteie de viață care arde chiar și în cel mai păcătos dintre oameni.

Consider că experiența întruchipării unui *personaj-pacient* din opera lui Gogol ar putea reprezenta pentru fiecare actor un reper foarte important și benefic în procesul de dezvoltare și împlinire artistică. Ceea ce am descoperit și înțeles dintr-o astfel de etapă este faptul că a judeca un personaj nu va fi niciodată o soluție câștigătoare pentru actor.

Fiecare om care trebuie redat scenic are nevoie în primul rând să fie înțeles și acceptat. În acest fel, toate trăsăturile sale, chiar și cele mai intime, vor ieși la suprafață și tabloul caracterologic va fi complet. Trebuie să nu uităm faptul că, din păcate, „există actori [...] care nu au nevoie nici de caracter, nici de reîntrupare, deoarece acești oameni adaptează orice rol după propria persoană și se bazează exclusiv pe farmecul propriei lor personalități umane”¹³.

Cred că o astfel de abordare nu este compatibilă cu modul în care ar trebui să se desfășoare munca de întruchipare a unui personaj dintre cele pe care le-a creat Gogol. Farmecul personal nu va rezolva niciodată în totalitate ecuația caracterelor acestor oameni. Ele s-au născut din nevoi extrem de profunde și de aceea trebuie căutate dincolo de „prima mână” a intuiției scenice. Tot ceea ce se ascunde sub cuvintele care compun replicile personajelor poate fi disecat, înțeles și probat cel mai bine în contextul unor sarcini scenice cu miză, în strânsă legătură cu situația socială și în raport cu direcția pe care se dezvoltă conflictul dramatic. O abordare corectă are nevoie de timp pentru a se „calibra” cu personalitatea actorului care a pornit pe acest drum. De aceea, disponibilitatea fizică și psihologică a artistului reprezintă un factor esențial în construcția unui personaj gogolian. Actorul trebuie să fie gata să plonjeze cu toată ființa în personalitatea omului pe care autorul îl propune și să nu ezite să îmbrățișeze fiecare gând sau trăire ce se vor naște din această relație.

În personajele scriitorului rus nu trebuie căutată frumusețea interpretării sau a înfățișării. Dimpotrivă, se poate ca pe parcursul procesului de creație să devină din ce în ce mai clară

¹³ K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, volumul II, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2013, p. 311.

soluția unei imagini care să facă mai degrabă parte din estetica urâtului. Gogol nu s-a grăbit să-și aprecieze personajele ca fiind printre cele mai virtuozitate și, așa cum am mai spus-o, nici nu a fost acesta scopul creației lui. Iată de ce munca de întrupare a unui personaj gogolian are nevoie de un actor activ, care să caute în permanență resursele necesare îndeplinirii sarcinilor scenice ce decurg firesc din intențiile autorului. Activitatea aceasta poate să răspundă în același timp atât acțiunilor fizice, dar și să contribuie la descoperirea resurselor interioare ale artistului în acord cu ale omului pe care îl întrupează. Este important de înțeles faptul că manifestarea scenică a personalității personajelor lui Gogol are nevoie o activitate continuă. Întregul corp al artistului ar trebui să aibă capacitatea de a reda frământările, dorințele și neîmplinirile care alcătuiesc traseul psihologic și emoțional al personajului, indiferent de barierele fizice pe care le va întâlni.

Mai departe, în spațiul rezervat acestui subcapitol voi studia procesul de descifrare și întrupare a personalității scenice a unuia dintre cele mai ofertante personaje din opera lui Gogol. Este vorba despre consilierul titular, Axenti Ivanovici Poprișcin din nuvela *Însemnările unui nebun*. Această operă îmi apare ca o reacție-protest a autorului la felul în care funcționau relațiile dintre cei care dețineau funcții înalte în administrațiile locale și funcționarii simpli care lucrau în subordinea lor. Este adevărat că drama personajului trece dincolo de granițele raporturilor profesionale, dar chiar și așa toate neîmplinirile din viața personală își au rădăcinile în felul în care sunt gestionate cele dintâi.

De asemenea, nuvela *Însemnările unui nebun* este apreciată de cei care au studiat opera lui Gogol ca fiind una dintre cele mai elaborate și precise demonstrații literare a evoluției schizofreniei care afectează judecata umană. Eric Lewin Altschuler, profesor-cercetător la Universitatea din California,

într-un articol dedicat nuvelei gogoliene, consideră că doar la Edgar sau Tom din piesa *Regele Lear* a lui Shakespeare am mai putea identifica manifestări schizofrenice în literatura anterioară lui Gogol. În același timp, autorul articolului consideră că „având în vedere că povestea conține toate criteriile de includere și excludere specifice schizofreniei, împreună cu relevanța poveștii și a titlului, ceea ce sugerează că trebuie să fi existat astfel de cazuri în Ucraina sau Rusia pe care Gogol le-a observat (trad. n.)”¹⁴. Aceste observații nu fac decât să confirme încă o dată rolul important pe care l-a avut nuvela în orice demers de descifrare a operei scriitorului rus.

Personalitatea lui Poprișcin a funcționat ca un magnet pentru actorii care au căutat o partitură prin care să-și probeze disponibilitatea artistică dintr-un anumit moment al parcursului profesional. Este important de menționat că, în abordarea unui astfel de personaj, profilul clinic este unul dintre elementele care trebuie înțelese cel mai bine înainte de a trece la întruchipare. Astfel, e necesar să înțelegem că există un prag important, dar „subțire”, între realitatea oamenilor sănătoși și a celor cărora judecata le este influențată de efectele instalării unei dereglări neuronale. Acest lucru este esențial de înțeles deoarece, psihozele endogene, cu toate că medicina de specialitate le include în sfera tulburărilor fiziologice și psihologice, pot avea și patologii clinice detectabile care pot fi rezultatul acțiunii unei boli, intoxicații etc. Asemenea informații pot oferi actorului direcții precise în munca sa de asumare a vieții lăuntrice și de înțelegere a relațiilor pe care profilul clinic al personajului le impune.

¹⁴ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1121915/> - „Given that the story contains all the inclusion and exclusion criteria for schizophrenia, and the story's unity and title, it suggests there must have been a case(s) in the Ukraine or Russia that Gogol observed” (trad. n.) - accesat la 13.02.2019.

Gogol, care a observat probabil de-a lungul vieții sale cazuri în care procesul distructiv al tulburărilor mentale modifică parcursul social și emoțional al individului, conduce din peniță viața personajului care „înnnebunește: logica judecăților sale se îndepărtează de spiritul comun, fără ca el să-și dea seama de contradicția în care trăiește”¹⁵. Este cu atât mai interesant de analizat felul în care un personaj precum Axenti Ivanovici Poprișcin este situat în rândul oamenilor a căror judecată a fost afectată de schizofrenie cu cât, în vremea în care Gogol a trăit, acest concept încă nu exista în medicină. El este rezultatul evoluției cercetărilor ulterioare din domeniul afecțiunilor de ordin psihic și astfel „pacienții cu demență precoce au fost etichetați tot mai des drept schizofrenici după ce psihiatrul elvețian Eugen Bleuler a inventat acest termen în anul 1908”¹⁶.

Problema descifrării adaptabilității personajului din *Însemnările unui nebun* la sarcinile de natură scenică reprezintă o etapă logică în evoluția procesului de asumare a vieții sale lăuntrice. Experiența personală avută cu acest personaj mă determină să menționez că în cazul lui apare o nevoie care, din punct de vedere al jocului actoricesc, trebuie înțeleasă și abordată corect, cu precizie și atenție la detalii. Diferențele dintre apariție și aparențe, pentru a fi transformate în sarcini scenice, au nevoie de subtilitate și intuiție artistică pe tot parcursul repetițiilor. Poate că unul dintre cele mai importante aspecte cu privire la această problemă ce trebuia rezolvată atunci când am studiat personajul a fost acela de a înțelege că nu aveam de-a face cu un personaj trist. Alegerea de a „juca”

¹⁵ Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalității*, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 49.

¹⁶ Andrew Scull, *O istorie culturală a nebuniei: de la Biblie la Freud, de la casa de nebuni la medicina modernă*, traducere de Anacana Mândrilă-Sonneto, Editura Polirom, București, 2017, p. 276.

suferința provocată de degradarea minții (anunțată chiar din titlul nuvelei și, implicit, al spectacolului) ar fi îndreptat rezultatul final spre o interpretare previzibilă.

Astfel, varianta de a crea un personaj plin de energie, care se mișcă, se deplasează și chiar dansează cu ușurința pe care o poate avea doar corpul antrenat al unui sportiv, reprezenta o variantă atrăgătoare și, evident, corectă din punct de vedere al rezolvării scenice. Astfel, urmărind logica acestei alegeri, în timpul dezbatelor, a apărut o provocare importantă, și anume aceea de a-l face pe spectator să se întrebe: „omul acesta este cu adevărat nebun?”. Uneori, comportamentul sau logica unor oameni care suferă de o boală psihică pot fi chiar mai „sănătoase” decât ale unui om căruia nu i s-a stabilit un diagnostic de ordin psihic. Practic, este foarte important ca în construcția universului acestui personaj să se mizeze pe o serie de contradicții, deoarece „Gogol subliniază cu insistență faptul că însuși iluzoriul este născut de aceste contradicții care conduc la rătăcirea eroului, declanșându-i fantezia maladivă”¹⁷.

Pentru a îndeplini sarcinile amintite mai sus, a fost necesar să înțeleg că mișcărilor, gesturile, privirile și atitudinea trebuie să fie foarte atent calculate și extrem de precise. Am avut nevoie de acest lucru pentru a înfățișa un om aparent stăpân pe sine, care știe foarte bine ce are de făcut, și care, prin aparențe, poate transmite faptul că în interiorul său totul se află într-un echilibru perfect. Acest echilibru pe care îl căutam în permanență, în tot ceea ce făcea personajul meu, avea darul de a crea un contrast evident între esență și aparență. În același timp, o asemenea abordare imprima acțiunii un ritm care contribuia la dozarea tensiunii interioare de care aveam nevoie pentru a îndeplini

¹⁷ Alexandru Mica, *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E. T. A. Hoffmann și N. V. Gogol*, Editura Romcor, București, 1993, p. 40.

sarcina fiecărei scene/ secvențe dramatice. Unul dintre obiectivele mari ale spectacolului a fost ca povestea omului lui Gogol înfățișată scenic să „agațe” atenția spectatorului care avea astfel prilejul de a experimenta o situație în urma căreia să renunțe la prejudecățile formate în timp față de natura interioară a bolnavilor psihici.

Grija față de modul în care va reuși Axenti Ivanovici să nască întrebări în conștiința publicului a condus discuțiile avute cu profesorul coordonator în timpul repetițiilor pe marginea acestui subiect către găsirea unor soluții concrete. Dorința de a construi prin jocul actoricesc o normalitate ne-firească pentru condiția unui schizofrenic m-a provocat, parcă în contradictoriu cu cea ce îmi imaginasem, să uit tot ce știam deja despre această boală. Gesturi și/sau mici acțiuni erau acum necesare pentru a sugera subtil totuși că acest personaj are ceva special, ceva care trece oarecum dincolo de puterea de percepere și înțelegere a oamenilor sănătoși. Astfel, am ajuns la concluzia că o atitudine potrivită în acest sens poate fi construită cu ajutorul ochilor, al modului de a privi, de a căuta sau de a fixa cu privirea. De altfel, „vina lui Axenti Ivanovici este una singură: că își permite să creadă că *există, el, o nulitate și nimic mai mult*; să se agite, să vorbească, să aibă păreri, să se îndrăgostească! Ca și cum ar exista cu adevărat”¹⁸. Pornind de la această abordare, am descoperit că ochii personajului sunt foarte importanți, fiindcă ei pot exprima o gamă infinită de sentimente, nevoi, dorințe și idei. Am căutat mereu să dezvolt o atitudine și o expresie a privirii pentru fiecare gând în parte.

Un element care traversează întreaga construcție dramatică și care însoțește permanent traseul personajului, este

¹⁸ Lucian Raicu, op. cit., p. 45.

replica „Dar tăcere, nu mai spun nimic!”¹⁹. Am înțeles atât din documentarea făcută, cât și din discuțiile avute cu profesorul-coordonator la vremea aceea, că bolnavii diagnosticați cu schizofrenie, și în special cei ce suferă de forma paranoidă a acestei afecțiuni a creierului, au tendința ca în timpul perioadelor de halucinație să vorbească cu entități imaginare. De regulă, acestea nu sunt altceva decât o dedublare a eului propriu, fiind vorba despre o nevoie a lor de a comunica permanent cu cineva în care pot avea încredere necondiționat. Efectul creat de rostirea replicii în anumite momente, bine alese, făcea ca ritmul acțiunii să fie redus brusc preț de câteva clipe, fapt ce oferea dinamism și contrast jocului actoricesc. Am înțeles apoi, la ceva timp după ce am renunțat să mai joc spectacolul, că momentele scurte în care rosteam replica aveau darul de a mă ajuta să respir pentru a-mi pregăti corpul, vocea și respirația pentru următorul episod.

Consider că, pentru a înțelege personalitatea clinică a lui Poprișcin, e nevoie ca în tot ceea ce face și spune personajul să fie găsit și acel resort logic care ar sta la baza unei anumite replici sau a unui gând. De exemplu, episodul în care aflăm detalii despre dragostea sa pentru fata directorului cred că trebuie tratat din punct de vedere actoricesc ca și cum nimic anormal nu se întâmplă în mintea îndrăgostitului. *Personajele-pacient* create de Gogol pot iubi și își pot exprima sentimentele așa cum poate orice om care nu se încadrează într-un profil medical de ordin psihic. Este adevărat că în cazul lui Axenti Ivanovici se manifestă acea dedublare a personalității bolnavului, dar lăsând la o parte acest aspect, se poate simți faptul că eroul are coerență, fiindcă tot ceea ce spune și gândește are ecou în realitate.

¹⁹ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul III, Nuvele*, traducere de Eusebiu Camilar, Ada Steinberg și Rotislav Donici, Editura Cartea Rusă, București, 1956, p. 155.

Totuși, fiindcă nu putem să negăm starea deteriorată a discernământului lui Poprișcin, apare o întrebare căreia actorul trebuie să-i găsească cel mai potrivit răspuns în încercarea sa de a înțelege călătoria interioară pe care o va experimenta către descoperirea omului gogolian. Este oare adevărat ceea ce povestește personajul pe tot parcursul întâmplărilor? Iată o problemă care nu poate rămâne fără soluție. Identificarea acestei soluții devine o chestiune de alegere, pentru că va influența modalitatea de abordare a situațiilor scenice, atât din punct de vedere tehnic cât și artistic, în procesul de stabilire a mijloacelor de asumare a personajului.

În ceea ce mă privește, trebuie să admit că am considerat extrem de importantă această alegere și, bazându-mă pe ideea că persoanele care suferă de o boală ce le dezechilibrează activitatea mentală nu vor recunoaște niciodată acest lucru, am urmărit firul acestei idei. Astfel de oameni, în subconștientul lor, sunt de acord, timid ce-i drept, că ceva este în neregulă cu ei și astfel ajung să fie afectați de complexul creat de ideea că s-ar afla în afara lumii. În cazul lui Poprișcin, acest lucru este confirmat prin replica „Dar, nici nu-mi puteam mișca limba și abia am îngăimat [...]”²⁰ în care putem intui imposibilitatea lui de a reacționa cât de cât coerent în situații limită. În acest caz era evident că, judecând așa lucrurile, personajul propus de mine imagina tot ceea ce spunea. De altfel, consider că e mai bine să-ți propui să joci realist niște situații despre care știi de fapt că personajul tău doar le imaginează.

Atunci am ales să consider că viața lui Axenti Ivanovici nu a fost mereu sub amprenta nemiloasă a bolii, că ea s-a declanșat, așa cum și studiile de specialitate confirmă că se poate, în urma unui șoc ce a dereglat mecanismul sănătos al minții sale. Și în acest caz, este vorba despre o alegere, de a stabili ce este mai important și ofertant din punct de vedere

²⁰ N. V. Gogol, op. cit., p. 153.

actoricesc. Am putea spune că personalitatea lui Poprișcin este până la urmă alcătuită dintr-un întreg set de alegeri pe care artistul le va face, pentru ca mai apoi aceste alegeri să îl conducă spre o variantă finală a felului în care va reda scenic trăirile personajului. Eu am ales ca personajul meu să fi avut șansa unei vieți normale înainte de a se întâmpla declicul min-tal, pentru că astfel am putut lega toate povestirile și atitudinile personajului de faptul că, poate cândva, fiind un om normal, a trăit experiența celor notate în jurnal, dar sub o cu totul altă formă.

În continuare, este important de remarcat un detaliu ce reiese din personalitatea lui Poprișcin, și anume acela că este foarte preocupat de aspectul său fizic. Deși în multe studii se vorbește despre faptul că bolnavii schizofrenici vor ajunge, pe măsură ce boala evoluează, să se intereseze din ce în ce mai puțin de acest aspect și chiar să-și negligeze total igiena personală, să nu uităm că există și reversul medaliei. În urma discuțiilor avute cu profesorul-coordonator, am înțeles că personajul dezvoltă chiar o formă solidă de narcisism care se remarcă în notițele sale. Această auto-apreciere a calităților personale apare ca o nevoie interioară puternică a schizoizilor. Având în vedere că „narcisismul reprezintă un fel de stare subiectivă, relativ fragilă și instabilă”²¹, el se naște tocmai din acel sentiment de excludere despre care am amintit mai sus, care se instalează în conștiința bolnavului. Astfel el încearcă să se salveze prin dezvoltarea unor caractere ajutătoare, aflate cel mai adesea, pe o treaptă socială mai înaltă, așa cum, de pildă, în jurnalul lui Axenti îl regăsim pe regele Ferdinand al VIII-lea. De exemplu, afirmația „Sunt un nobil!”²² poate crea

²¹ Maria-Elena Osiceanu, *Personalitate și personaj: particularități ale interacțiunii dinamice*, ediția a 2-a, prefată de prof. univ. dr. Nicolae Mitrofan, Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2014, p. 249.

²² N. V. Gogol, op. cit., p. 154.

actorului contextul potrivit pentru a găsi o sarcină scenică activă care va imprima corpului său atitudinea potrivită.

Un lucru ce merită a fi menționat în cazul evoluției profilului clinic al lui Poprișcin este acela că există încă o replică pe care personajul o rostește de mai multe ori de-a lungul dezvoltării acțiunii. Consider că „Cea mai mare parte din timp am stat culcat”²³ sunt cuvintele care unui actor ar putea să-i ofere indicii prețioase referitoare la direcția spre care se îndreaptă starea psihologică, dar și fizică, a personajului. Situația bolnavului schizofrenic este influențată de una dintre cele mai vătămătoare manifestări ale afecțiunii, și anume starea catatonică. Aceasta, printre altele, afectează și funcțiile motorii ale bolnavului. Astfel, se poate ajunge în stadiul în care corpul pacientului să rămână blocat un timp îndelungat într-o poziție nefirească și extrem de dăunătoare integrității fizice. Informația este foarte prețioasă în contextul reprezentării scenice și al construcției personalității lui Axenti Ivanovici.

O înțelegere corectă a felului în care se manifestă această formă de schizofrenie și cum poate fi ea inserată în jocul actoricesc devine un element primordial în procesul de descoperire și asumare a personalității pe care autorul o propune prin crearea personajului din *Însemnările unui nebun*. Nicio informație care face referire la identitatea clinică a *personajului-pacient* nu trebuie tratată cu superficialitate, fiindcă în ea am putea descoperi sarcini scenice bogate, ce ar întări nuanțele unei creații dramatice. Așa cum din punct de vedere medical „fiecare psihoză constitutivă reprezintă eflorescența unei modalități speciale de dezechilibru psihic; [...] aceste modalități sunt acum bine individualizate, definite și clasate

²³ Idem, p. 157.

sub numele de constituții psihopatice”²⁴, la fel și în cazul construcției unei personalități scenice este nevoie de descoperirea praturilor și elementelor ce pot defini viața interioară a personajului.

Pentru a exemplifica cât de benefică este identificarea acestor „curbe” din evoluția stării generale a personajului și cum ele contribuie decisiv la construcția personalității sale, atrag atenția asupra felului în care însuși Poprișcin percepe anumite obiceiuri ale celorlalte personaje pe care le amintește în jurnalul său. Așadar, situația fetei de care se îndrăgostește este extrem de atent analizată în pasajul cu pricina. Aflăm astfel că în camera ei hainele sunt „împrăștiate peste tot”. La prima vedere, am putea fi tentați să credem că această imagine reprezintă pentru Axenti Ivanovici o încântare, dar, dacă înțelegem că spiritul de observație al bolnavilor schizofrenici este foarte ascuțit, am putea descoperi că, dimpotrivă, acea dezordine ar fi, conform percepției lui, un semn de boală, o afecțiune care a afectat discernământul fetei. Din punct de vedere al asumării personajului, o astfel de abordare ar putea nuanța atitudinea eroului față de persoana iubită căreia îi rezervă un pasaj important în jurnal. Așa cum orice acțiune, gând sau gest al actorului pe scenă trebuie să aibă o țință concretă sau o formă bine definită, fără a fi redate abstract, la fel și iubirea nu poate fi jucată „în general”. Pentru a fi transformată în sarcină scenică reală, activă, are nevoie să fie definită concret, printr-o atitudine a eroului față de acest sentiment. Așadar, boala poate fi un factor al dragostei personajului, dar ea este centrată pe compasiune, susținere morală și emoțională și nu pe dorința apropierei fizice.

²⁴ Eugene Minkowski, *Schizofrenia, psihopatologia schizoizilor și a schizofrenicilor*, traducere, avănprefață și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura IRI, București, 1999, pp. 48-49.

Cred că e important de menționat și faptul că efortul fizic pe care îl presupune interpretarea unui astfel de personaj este unul considerabil. De aceea este nevoie ca actorul să-și mențină corpul într-o condiție bună pentru a fi mereu gata să răspundă oricărei provocări pe care o impune reprezentarea scenică a personalității unui *personaj-pacient*. Un moment elocvent în care forța fizică a interpretului lui Poprișcin ar putea fi solicitată la maximum este reprezentat de pasajul în care personajul citește scrisorile „furate” de la cățelușa Meggy. Cred că episodul de delir pe care îl traversează aici poate să amplifice surescitarea fizică a actorului. Evoluția scenei presupune o acumulare interioară treptată, iar acest lucru se răsfrânge în efortul depus de interpret pentru a duce la bun sfârșit episodul respectiv.

De asemenea, o informație foarte prețioasă, care în același timp reprezintă o provocare actoricească, este aceea că actorul care îi va da viață lui Poprișcin trebuie să susțină nevoia personajului de a se convinge în permanență că este înzestrat cu o inteligență care depășește nivelul mediu. Acest aspect reprezintă un detaliu a cărui existență este obligatorie în construcția vieții interioare a unui personaj despre care, având în vedere episoadele de delir, de vorbire și gândire dezorganizate, dedublările de personalitate sau percepția deformată a realității, am hotărât că, cel puțin în varianta propusă de mine, suferă de schizofrenie paranoidă. Schizofrenicul își alimentează halucinațiile pornind de la propriile experiențe de viață. El are tendința de a dezvolta o mare disponibilitate către cunoaștere, căci însăși boala, prin manifestările ei, naște întrebări despre propria condiție.

După ce acest episod al lecturării scrisorilor se consumă, consider că apare un prag extrem de important în evoluția clinică a *personajului-pacient* despre care vorbim. De acum încolo putem spune că începe să se resimtă debutul crizei

psihotice și că avem a face cu un alt personaj, unul care adoptă o atitudine diferită și care începe să se raporteze altfel la lucrurile din jurul său. Așadar, viața interioară a eroului se modifică radical, ceea ce pentru un actor reprezintă un indiciu prețios, în sensul că mijloacele de construcție și susținere a personajului trebuie regândite sau chiar schimbate. Evident că schimbarea trebuie să fie declanșată și susținută și din punct de vedere al evoluției bolii și al impactului pe care această evoluție îl are asupra integrității fizice a personajului. De aceea, cred că modificarea interioară a eroului lui Gogol se produce în urma unei dureri fizice care ar putea să apară în finalul episodului precedent. Așa cum am mai spus, aceste alegeri care se referă la modificările fizice sau psihice ale personajului sunt importante și, pentru a „lucra” în folosul actorului, ele au nevoie de concretețe, fiindcă sunt o resursă importantă de energie și inspirație scenică.

Mai departe, în evoluția procesului de construcție a personalității scenice pe care o propune personajul lui Gogol, actorul poate profita de un astfel de moment tocmai pentru a-și aduna forțele și pentru a se pregăti de susținerea finalului. Este nevoie ca în această etapă, interpretul să creeze spectatorului senzația de echilibru interior și cerebralitate. Din punct de vedere clinic, o astfel de perioadă poate fi una de tranziție în care corpul și sufletul personajului se refac după șocul pe care l-au experimentat. Însă, acest proces de refacere trebuie să fie unul scurt, deoarece împlinirea lui nu este atât de importantă în evoluția personajului: este cunoscut faptul că instinctul de conservare al bolnavilor mintali este aproape inexistent. Așadar, în construcția scenică a traseului psihologic al lui Poprișcin nu este atât de necesar ca procesul de refacere să se consume integral.

Replica „Voiam să mă duc la departament, dar m-au reținut diferite motive și gânduri”²⁵ mi se pare că descrie cel mai bine situația personajului în această etapă, deoarece cred că toate aceste „motive și gânduri” ne indică semne ale manifestărilor catatonice care fac parte din tabloul simptomatologic al schizofreniei. Ele reprezintă de fapt imposibilitatea eroului de a se salva, de a acționa concret pentru a evita deznodământul tragic iminent. „Am stat culcat cea mai mare parte din timp, meditănd asupra evenimentelor din Spania”²⁶, spune eroul lui Gogol, mărturisire care ne amintește de faptul că „forma catatonică poate culmina cu starea de «catonie pernicioasă»: bolnavul imobil prezintă febră crescută cu tulburări vegetative grave, care pot provoca moartea”²⁷.

Momentul în care personajul ajunge la „certitudinea” faptului că este regele Spaniei este unul foarte delicat pentru actor. Spun asta deoarece consider că, în procesul de decodificare și asumare a personalității unui schizoid, dincolo de pragurile tehnice de care interpretul se folosește pentru a nuanța viața scenică, mai trebuie identificate și acelea care au loc la nivelul halucinațiilor care ocupă mintea bolnavului. Odată cu nașterea noii personalități, iese la suprafață una dintre cele mai adânci nevoi ale omului lui Gogol din *Însemnări* și anume aceea de a încerca să reordoneze lumea din care se simte exclus.

De remarcat este și faptul că, pe parcursul întregului text, personajul lui Gogol dispune de o abilitate impresionantă: puterea episoadelor de halucinație care, la nivel imaginativ, îi oferă bolnavului schizofrenic posibilitatea de a se metamorfoza cu mare ușurință. Această abilitate atinge în final apogeul și astfel facem cunoștință cu Ferdinand al VIII-lea, regele

²⁵ N. V. Gogol, op. cit., p. 161.

²⁶ Idem, p. 162.

²⁷ <https://ro.wikipedia.org/wiki/Schizofrenie> - accesat la 30.04.2019

Spaniei. Este de remarcat ușurința psihică și alegerea elementelor exterioare cu ajutorul cărora eroul lui Gogol trece de la o identitate la alta, deoarece „pentru a fi ceea ce pretinde că este (sau poate că este cu adevărat), personajului din *Însemnările unui nebun* nu-i lipsește mare lucru. Esențialul este să aibă o «manta» corespunzătoare, restul nu contează, restul vine de la sine”²⁸. Este adevărat că din punct de vedere teoretic restul vine de la sine, dar în ceea ce privește soluția scenică, aceasta nu apare întâmplător. Ea este consecința unei înțelegeri corecte a parcursului personajului în contextul tabloului clinic în care se situează.

Odată cu metamorfozarea ce are loc la nivelul imaginației, și care îi „servește” *personajului-pacient* o perspectivă ideatică a evoluției sale sociale, apar în peisajul mijloacelor de interpretare scenică noi elemente specifice unui bolnav schizofrenic. Astfel, simțurile personajului creat de Gogol încep să se dezvolte și acesta câștigă și mai mult la capitolul intuiție. Discernământul său, deformat de acțiunea bolii psihice, îi induce ideea că trebuie să-și modifice atât înfățișarea cât și modul de a vorbi sau de a gestiona relațiile cu celelalte personaje cu care, în delirul său, intră în contact. Așadar, consider că vorbele „M-am plimbat incognito pe Nevski Prospekt. [...] n-am lăsat să se vadă că-s regele Spaniei”²⁹ au nevoie a fi transpuse într-o rezolvare scenică ce presupune o modificarea concretă atât a corpului cât și a costumului actorului prin care să se exemplifice în același timp și ruptura față de realitate care s-a produs în mintea bolnavului.

Acum ne dăm seama că personajul este pus în situația de a face o alegere foarte importantă. În astfel de momente, „la

²⁸ Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalității*, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 55.

²⁹ N. V. Gogol, op. cit., p. 164.

persoanele nevrotice și la cele psihotice predomină «mecanismele de dezechilibru», care generează tulburări psihice»³⁰ și astfel granița dintre real și imaginar este anulată, lucru ce accentuează importanța înțelegerii procesului emoțional și psihic al personajului reprezentat scenic. Bolnavii a căror judecată este dezechilibrată de procesele ireversibile ale schizofreniei selectează, în mod inconștient, lucruri, persoane sau întâmplări pe care le plasează în situațiile din viața imaginată. Ceea ce eroul lui Gogol aduce cu el din viața anterioară în cea prezentă, închipuită, este pasiunea pentru fata directorului, mai exact sentimentul de iubire. „Așadar, sunt în Spania...”³¹ sunt cuvintele cu care debutează ultima parte a însemnărilor din jurnalul lui Poprișcin. Cu alte cuvinte, delirul personajului intră într-o altă etapă, și anume acolo unde noțiunile, sentimentele sau identitățile sunt „răsturnate”, iar capacitatea mentală de a le recunoaște dispare complet. Spania este pentru el o stare care îl va domina permanent de aici încolo.

După episodul citirii corespondenței imaginare dintre căței, am ajuns la concluzia că pentru personaj urma o perioadă în care boala părea să bată în retragere. Cu toate acestea, momentul nu era decât o ultimă relaxare înainte de „recăderile în schizofrenie”, cum sunt ele numite în limbajul de specialitate. De aici încolo, personajul nu mai are putere, nu se mai poate opune în niciun fel evoluției bolii. Cred că în cuvintele rostite în final putem să identificăm dorința imensă a lui Gogol de a salva lumea prin frumos. Prin vocea eroului său, autorul ne îndeamnă să contribuim la refacerea unei lumi care s-a degradat considerabil și se folosește de preocuparea lui Axenti Ivanovici pentru soarta Lunii: „Domnilor, să salvăm luna, căci vrea s-o încalcece pământul”. Cu alte cuvinte, noi,

³⁰ Maria-Elena Osiceanu, op. cit., p. 208.

³¹ N. V. Gogol, op. cit., p. 165.

oamenii, avem datoria de a salva tot ce a mai rămas frumos în sufletele noastre. Este cunoscut faptul că, în literatură, Luna reprezintă și iubirea, și forța interioară, și fidelitatea necondiționată.

Tot aici ajunge și munca unui actor care pornește pe drumul descoperirii personalității unui personaj gogolian precum Axenti Ivanovici Poprișcin, adică la fidelitate. Cred că fidelitatea față de veridicitatea interpretării rămâne cel mai important element care ar trebui să guverneze munca artistului de-a lungul procesului de creație scenică. Credința mea este aceea că pentru a ajunge să cunoaștem și să simțim profunzimea unui *personaj-pacient* este nevoie să experimentăm pe cât posibil condițiile în care se consumă viața unui astfel de om. Parcursul de la idee la înfățișare nu ar trebui să înceapă odată cu debutul lucrului efectiv asupra textului, ci trebuie să fie precedat de observații și studii atente a ceea ce înseamnă condiția unui bolnav psihic. Fragilitatea acestei lumi a schizoizilor ne poate face să ne înșelăm iremediabil atunci când, fără o cercetare prealabilă asumată, credem că știm ce avem de făcut. Cel mai bun sfat care se potrivește cu acest gând este acela al lui Stanislavski care ne îndeamnă astfel: „Trăiește toată viața personajului și atunci o să-ți rămână și din ea tot momentele, etapele esențiale”³². Experiența personală mi-a întărit această convingere atunci când am ales nuvela *Însemnările unui nebun* pentru a pregăti spectacolul de disertație. Pentru a înțelege cât mai bine manifestările bolnavilor psihici am căutat să mă documentez atât practic cât și teoretic. În acest sens am consultat cărți de specialitate și am mers timp de o jumătate de an, de două ori pe lună, la un spital

³² K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, volumul I, ediția a II-a, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2018, p. 155.

de psihiatrie unde am putut interacționa cu persoane diagnosticate cu schizofrenie și alături de care petreceam cel puțin trei sau patru ore la fiecare vizită. Acolo am avut ocazia de a observa o mare parte dintre manifestările schizofreniei despre care citisem în literatura medicală. Astfel, reacții specifice schizoizilor precum *salata de cuvinte*, sau episoadele catatonice lungi au căpătat o formă concretă în percepția mea care le asimilase până atunci doar la nivel teoretic.

Observând acești bolnavi, am înțeles treptat că memoria, gândirea și afectivitatea sunt rezultatul unor procese complexe și complicate care depind foarte mult de contextul social în care individul se dezvoltă. Uneori, se întâmplă ca această dezvoltare să fie întreruptă sau dezechilibrată de factori care pot să altereze capacitățile psihice ale unei minți (aparent) sănătoase.

Aceste experiențe adunate pe parcursul întregii documentări care a presupus deplasarea la spitalul de psihiatrie au contribuit la capacitatea mea de a înțelege și de a nuanța sarcinile scenice pe care profesorul-coordonator mi le propunea în timpul repetițiilor. Dorința personală de a documenta astfel viața personajului gogolian a debutat mai degrabă sub forma unei simple curiozități, nefiind conștient atunci de faptul că avea să imprime treptat muncii mele o libertate artistică pe care nu o cunoscusem până în acel moment.

Personalitatea lui Poprișcin nu poate fi redată scenic fără o grijă permanentă față de *de ce*-urile din care este compus acest caracter. El este un personaj prin care Gogol nu vrea doar să ne prezinte condiția omului răpus de abisurile întunecate ale minții pe care medicina nu le poate anula, ci mai degrabă ne îndeamnă să conștientizăm că și sufletul poate fi victima unor astfel de căderi. De aceea, un actor, pentru a ajunge la esența personalității lui Axenti Ivanovici trebuie să fie gata să „cadă” odată cu personajul pentru a se trezi în el inspirația de care are nevoie.

III.3. De la diagnostic la identitate scenică – o relectură a piesei Revizorul

Textul de căpătâi din seria operelor lui Gogol are capacitatea, printre multe altele, de a servi tema acestei lucrări, contribuind în mare măsură la completarea tabloului „pacienților”. Textul este presărat cu fine dar evidente trimeri la diverse manifestări clinice ale personajelor, care se conturează și devin din ce în ce mai vizibile pe măsură ce lectura avansează. Această modalitate de parcurgere a textului, prin digerarea fiecărui cuvânt, a fiecărei replici, având drept scop identificarea și stabilirea patologicului în construcția personajelor, reprezintă o practică specifică în munca de documentare care întărește scopul cercetării mele.

Lucrul asupra textului lui Gogol a reprezentat și continuă să fie o provocare pentru toți cei care și-au asumat de-a lungul vremii curajul de a prezenta întâmplări dramatice într-un spectacol. Nuanțele și căile inepuizabile de căutare, descoperire și definire în context scenic a ideilor autorului au dovedit că textul poate răspunde chiar și celor mai moderne viziuni. Astfel, odată cu textul, am descoperit și acele „aptitudini” ale personajelor de a se adapta unor contexte imaginate, dar bine justificate, în diferite montări.

Din punctul meu de vedere, este ca și cum, înainte de fiecare cea dintâi repetiție pe textul lui Gogol, personajele sunt supuse unei „audiții”, care să confirme încă o dată creatorilor spectacolului că se pot adapta noilor viziuni. De foarte puține ori aceste personaje au dat greș la „audiție” pentru că, prin natura traseului lor psihologic, ele oferă un material bogat actorului și au capacitatea de a-l ghida spre sarcini scenice consistente. În ceea ce privește munca regizorului asupra

textelor lui Gogol, aici lucrurile stau diferit, deoarece o viziune incompletă, slab documentată și, în consecință, puțin asumată poate deteriora iremediabil mesajul autorului.

În *Revizorul*, totul pare să confirme intenția autorului de a căuta să-și transfere defectele către personaje. Și-a dorit să transmită astfel un mesaj puternic societății în care trăia și, la îndemnul lui Pușkin, a scris un text dramatic prin care a încercat să surprindă esența societății rusești. Nu numai că a reușit, dar a și deranjat foarte multe persoane care au ajuns să-l acuze că face rău țării prin faptul că generalizează aspecte care sunt puțin întâlnite în viața de zi cu zi a rușilor.

Textul a trecut proba timpului și odată cu el și identitatea personajelor lui Gogol a fost din ce în ce mai corect înțeleasă și acceptată. Călătoria inițiată pe care autorul o parcurge alături de personajele sale este una marcată de conflicte, împăcări și, uneori, compromisuri care s-au concretizat, de exemplu, în scenele pe care Gogol a ales să le scoată din structura textului, pe motiv că ar afecta ritmul piesei. Având în vedere traseul sinuos al carierei de scriitor a lui Gogol, marcată în același timp de încurajări prețioase, dar și de prăbușiri interioare, cred că personajele din *Revizorul* au reprezentat pentru autor una dintre cele mai mari provocări.

Munca actorului cu personajul lui Gogol s-a dovedit a fi de cele mai multe ori pentru cei mai tineri un examen al maturității, iar percepția personală este aceea că a trece prin acest test împreună cu un personaj gogolian reprezintă o șansă incredibilă, dar și solicitantă. Având în vedere propria-mi experiență, consider că procesul de lucru în vederea înțelegerii și asumării unui personaj gogolian poate fi chiar o modalitate de predare a artei actorului specifică celei care se face cu precădere în laboratoarele de studiu din timpul anilor de facultate. Șansa apare astfel tocmai din acest tip de înțelegere a modului în care

descoperim un personaj care se predă în școli studenților-actori și care face ca performanța actoricească a unui proaspăt absolvent să fie una notabilă.

Actorul, pentru a reuși apropierea de personajele lui Gogol, are sarcina de a se documenta și de a aplica la repetiții ceea ce a descoperit atât în cadrul echipei, cât și ceea ce a înțeles singur. Aceste personaje trebuie studiate și căutate în fiecare sertăraș al lucrărilor sau corespondenței autorului. Am descoperit că informații extrem de prețioase pot fi extrase din scrieri ale lui Gogol de unde ne-am fi așteptat cel mai puțin. Este extrem de benefic pentru actor să găsească într-o scrisoare sau un articol motivația unui gest sau a unui gând ale personajului său. Autorul a lăsat câte o bucatică din fiecare în diverse pagini și a cântărit extrem de atent informațiile notate, tocmai pentru a păstra cât mai corect integritatea fiecărei personalități. De menționat este faptul că acest aspect nu este valabil doar când ne referim la operelor scriitorului rus, documentarea de tip cercetare fiind necesară și în alte cazuri. Cu toate acestea, Gogol se numără printre cei mai generoși autori care au „livrat” informații prețioase referitoare la eroii lor și în alte surse în afară de operele propriu-zise. Această remarcă se bazează pe notițele și completările autorului din scrisori, articole sau diferite anexe.

De pildă, într-o scrisoare din 1836 adresată actorului Șcepkin, se poate sesiza reticența autorului față de jocul actoricesc grosolan, de diletant pe care nu-l aprecia și de care voia să-și „ferească” propriile personaje. Astfel, îi cere lui Șcepkin ca rolul lui Hlestakov să nu fie „jucat cu figurile obișnuite, cum sunt jucați în teatru lăudăroșii și craii”³³. De asemenea, din studiul critico-biografic al lui N. L. Stepanov,

³³ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 282.

aflăm că „platitudinea și nerușinarea plină de insolență a lui Hlestakov, precum și celelalte trăsături ale caracterului acestuia, sunt admirabil redate în maniera lui de a vorbi”³⁴. Așadar, un actor perseverent și curios va ajunge să „întâlnească” personajul lui Gogol la momentul potrivit de-a lungul repetițiilor, tocmai pentru că nu a neglijat nici munca, aparent nefolositoare în opinia unora, de cercetare teoretică.

Întocmai ca un dascăl al artei actorului, Gogol folosește propria experiență pentru a-și îndruma „elevii” către acel sâmbure de adevăr care să-i ajute să descopere atitudinea de care au nevoie pentru a crea. Ca actor, trebuie să te lași condus de intuiția creatorului personajelor pe care încerci să le descoperi. Traseul propus de acesta poate părea uneori derutant sau prea lung și, cum se știe că și personalitățile actorilor sunt uneori greu de ținut în frâu, apare tentația de a nu insera în munca de întruchipare a personajului și o etapă de cercetare teoretică. Tocmai acest gând care ne îndeamnă să alegem doar calea ce se bazează pe intuiție trebuie învins în procesul de construcție a unui personaj gogolian; e nevoie să ne obișnuim să căutăm și după ce repetiția s-a terminat.

Consider că unul dintre cele mai importante aspecte pe care Gogol le tratează cu cea mai atentă grijă este acela că îl îndeamnă pe actor să-și țină în frâu personajul de-a lungul întregului proces de construcție. Cu toate acestea, a dori să preiei controlul total poate fi pentru actor un act de curaj imatur, deoarece „asemenea focului, Controlul este slujitorul

³⁴ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul I, Serile în cătunul de lângă Dicanca*, proză tradusă de Al. Teodoreanu, Anda Boldur și Ada Steinberg, versuri traduse de Petre Solomon, Editura Cartea Rusă, București, 1954, p. 34.

bun al unui stăpân prost. Controlul poate fi un blestem pentru actor chiar dacă se arată util și prietenos”³⁵.

Teama sau grija actorului în legătură cu pierderea sau dobândirea controlului absolut asupra personajelor lui Gogol pot fi anulate doar dacă documentarea operei și implicit a personajului a fost una sănătoasă. Există cazuri când un studiu pur teoretic poate avea o contribuție consistentă în procesul de construcție a unui personaj. Acest lucru este valabil tocmai pentru că autorul nu a lăsat nimic la voia întâmplării. Astfel, actorului îi revine dificila sarcină de a căuta în permanență modalități de a stăpâni personajul și de a-l conduce, executându-i în mod creativ, cât mai plastic acțiunile, gesturile.

III.3.1. Primarul și psihopatologia complicității

Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhonovsky este un personaj care poate fi inclus în rândul *personajelor-pacienți* din opera lui Gogol. Acest lucru este întărit și de prezentarea pe care i-o face autorul în cele câteva rânduri din debutul textului *Revizorul*, unde aflăm că „trecherile de la spaimă la bucurie și de la ton umil la îngâmfare sunt la el destul de repezi, ca la oamenii primitivi”³⁶. Tocmai caracterul primitiv despre care vorbește Gogol reprezintă unul dintre motivele pentru care voi cerceta originea patologică a personajului. El dă dovadă de multă dibăcie și inspirație în momente cruciale. Dar nu vorbim aici despre latura pozitivă a acestor însușiri. De fiecare dată soluțiile, cuvintele sau gesturile folosite sunt în realitate menite

³⁵ Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Editura UNITEXT, București, 2006, p. 121.

³⁶ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957, p. 9.

să ascundă, să mascheze, sau chiar să nege în totalitate adevărul.

Primarul rămâne pe tot parcursul desfășurării acțiunii acel tip de *pacient* care are, sau cel puțin pare să aibă, capacitatea de a-i păcăli într-o mare măsură pe *medicii-spectatori* că de fapt a acționa așa cum o face el nu reprezintă obiectul unei explicații de natură psihică. Ceea ce îl trădează însă de fiecare dată și anulează un eventual „bilet de externare” din rândul pacienților gogolieni este ușurința cu care folosește toate tertipurile de care este capabil, cât și disponibilitatea prin care reușește să treacă de la unul la celălalt pe parcursul unei perioade scurte de timp.

Astfel, pe măsură ce acțiunea se derulează și reacțiile, gândurile și vorbele personajului se adună, remarcăm faptul că Gogol a ales să-l pună mereu în situații limită. Fac referire aici în primul rând la momentele în care, din punct de vedere psihologic, personajul își afirmă propria instabilitate. Odată ce amploarea desfășurării evenimentelor atinge cote înalte, Anton Antonovici, copleșit de responsabilitatea specifică funcției sale, recurge la gesturi disperate și ajunge chiar să-și mărturisească propriile episoade de instabilitate psihică. Cu alte cuvinte, aceste treceri de la un ton autoritar, imperativ la atitudinea umilă pe care o adoptă în fața presupusului funcționar din Petersburg nu fac altceva decât să adauge încă o cărămidă la temelia profilului său clinic și a resurselor de ordin patologic care compun acest caracter.

Dacă, de pildă, la Cehov, în cele mai multe cazuri, descoperim anumite trăsături de caracter ale personajelor în replicile celorlalte personaje, Gogol simplifică din acest punct de vedere munca actorului prin utilizarea replicilor de tip confesiune. Descoperim astfel că primarul nu dă dovadă în permanență de verticalitate și echilibru, atribute mai mult decât necesare unui om care deține o atare funcție. „Zău că nu mai

știu nici eu acum ce se petrece în capul meu. M-am prostit așa de tare, cum n-am fost de când sunt”³⁷, sau „Sunt pierdut, pierdut de-a binelea! Nici nu mai văd bine înaintea ochilor. [...] Mi-am ieșit din minți, berbec tâmpit ce sunt! [...] Nici acum nu-mi pot veni în fire.”³⁸ Sunt doar două dintre exemplele care îl trimit pe primar în rândul pacienților gogolieni. Tulburarea acestui personaj se remarcă cel mai bine în abilitatea sa de a se adapta fiecărei situații. E adevărat că, în același timp, această capacitate a individului poate fi o abilitate demnă de toată lauda, însă în acest caz vorbim despre puterea sa de a masca sau de a nega aspecte reale cu impact negativ atât asupra capacităților sale de a exercita funcția de primar, cât și asupra a tot ceea ce este mai urât în comunitatea pe care o gospodărește. Primarul pare a fi în permanență foarte bine ancorat în realitatea creată de prezența așa-zisului revizor. Toate solicitările adresate oamenilor din subordinea sa au un caracter infrațional, fiindcă ele nu fac altceva decât să acopere o sumedenie de nereguli. Aceste complicități, ale căror noduri destul de vechi s-au întărit într-o asemenea măsură încât doar prin rupere mai pot fi desfăcute, contribuie la consolidarea tuturor aspectelor de ordin patologic care compun un *personaj-pacient*. Ele au darul de a completa un tablou clinic complex și sunt esențiale tocmai fiindcă declanșează reacțiile de ordin clinic ale personajului. Această observație ar putea fi socotită drept forțată și chiar neverosimilă, de vreme ce studiile asupra muncii și a surselor de inspirație ale lui Gogol nu fac trimiteri directe la eventuale influențe de ordin clinic în conceperea personajelor sale.

Totuși, nu poate fi trecut cu vederea un detaliu concret din personalitatea primarului, care ne oferă indicii prețioase cu privire la statutul său de *personaj-pacient*. Este vorba despre

³⁷ Op. cit., p. 77.

³⁸ Op. cit., pp. 92-93.

faptul că am observat, în unele interpretări ale actorilor din anumite spectacole, utilizarea cuvintelor care semnifică de fapt altceva decât ceea ce vrea să spună personajul³⁹. *Greșeala de vorbire* este fructificată în aceste cazuri tocmai pentru a „colora” personajul și a face ca ceea ce se cheamă comic de limbaj să fie și mai bine evidențiat. În cazul cercetării mele, acestui aspect merită să-i dedic un spațiu corect deoarece, această deficiență, conform lui Freud, pare a avea circumstanțe patologice și este încadrată în rândul tulburărilor. Așadar, *greșeala de vorbire* (lapsus linguae) face parte din psihologia primarului și poate fi sesizată atunci când, în încercarea sa de a fi cât mai ospitalier cu înaltul funcționar din Petersburg, pronunță greșit cuvântul „primitor” transformându-l în „primitiv”.

Evident, în cazul primarului, utilizarea greșită a unui cuvânt poate fi pusă pur și simplu pe seama faptului că nu este deloc un om înzestrat la nivel cultural, ceea ce ar explica o asemenea eroare. Cu toate acestea, Freud ne propune o reflecție serioasă asupra a ceea ce se cheamă *greșeală de vorbire*, care poate fi rezultatul unei tulburări psihopatologice. Totul pornește de la premisa că „perturbarea ducând la eroarea de vorbire se poate datora, în primul rând, influenței unei alte componente a aceluiași discurs, cu acțiune anticipată sau retroactivă, sau unei alte versiuni a propoziției sau a suitei de idei pe care intenționăm să o rostim [...]; dar în al doilea rând, perturbarea poate fi pricinuită [...] de influențe *din afara* cuvântului, propoziției sau suitei de idei, venind de la elemente pe care nu dorim să le enunțăm și de a căror acțiune luăm cunoștință abia datorită acelei perturbări”⁴⁰.

³⁹ Mă refer la George Mihăiță în rolul *Primarul* la Teatrul de Comedie București, regia Horațiu Mălăele.

⁴⁰ Sigmund Freud, *Psihopatologia vieții cotidiene (despre uitare, greșeli de vorbire, superstiție și eroare)*, ediția a 2-a, traducere de Daniela Ștefănescu și Herta Spuhn, Editura Trei, București, 2002, p. 72.

Așadar, la nivelul conștiinței personajului lui Gogol se dă o luptă aprinsă între două cuvinte asemănătoare din punct de vedere al modului în care se scriu și se pronunță, dar, aflat sub imperiul unei excitații intense a nervilor care au legătură directă cu puterea de a discerne între ce e corect și ce e greșit, primarul folosește varianta nepotrivită în contextul respectiv. Este practic vorba despre influența unui alt gând care are mai multă forță în structura psihologică de moment a personajului și care, insesizabil, își croiește drum spre suprafață. Apariția spontană și utilizarea acestei versiuni a cuvântului fac parte din arsenalul unei psihologii marcate de o tulburare ale cărei elemente au capacitatea de a naște erori de vorbire.

Putem deci lua în calcul posibilitatea ca în mintea personajului să se fi instalat teama față de tot ceea ce este sau arată primitiv în urbea sa. Mai concret, am putea identifica în această greșeală de vorbire unul dintre puținele momente de luciditate involuntară ale personajului de dinainte de scena finală în care este răpus de realitatea imediată, de faptul că s-a lăsat păcălit de „un sfrijit de coate-goale”. Acest foarte scurt moment de sinceritate poate reprezenta pentru actor o trambulină potrivită către psihologia și mecanismele tipului de gândire specifice unui asemenea personaj.

Primarul (și nu numai el) are capacitatea de a se îmbolnăvi subit și de a-și reveni la fel de repede pe tot parcursul desfășurării acțiunii. La început „tremură de spaimă”, iar spre final, când lucrurile au scăpat de sub control, sesizează aproape resemnat faptul că totul e pierdut. Tocmai aceste schimbări sunt cele care trebuie înțelese și jucate de actorul căruia i s-a încredințat rolul, pentru a atinge latura patologică a personajului. În astfel de reacții sau „abilități” vom descoperi ținta personajului din fiecare scenă. Ținta este cea care îl ghidează pe actor în momentele scenice, ea are meritul de a declanșa mecanismele interioare care îl vor determina pe artist

să acționeze. Nevoia de acțiune este una firească, absolut naturală, fiindcă și în viața de zi cu zi e necesar să acționăm asupra cuiva sau a ceva pentru a ne satisface de la cele mai simple nevoi și până la cele mai mari dorințe. Așadar, personajul lui Gogol acționează sau cel puțin știm că îl provoacă pe actor să acționeze, iar în acest caz, având în vedere profilul clinic pe care îl propune, acțiunile sunt specifice acestui tip de abordare a caracterelor.

În cazul lui Anton Antonovici, în debutul textului, descoperim nevoia sa de a acționa asupra fiecărui director în parte, pentru a confirma în fața înaltului funcționar din Petersburg statutul său de primar integru și devotat urbei pe care o gospodărește. Nimic nu îl poate împiedica să-și urmeze ținta în această primă scenă, deoarece poziția sa îi face pe ceilalți să asculte smeriți indicațiile trasate de șeful lor. Astfel, personalitatea primarului, care are o influență aproape hipnotizatoare asupra celor prezenți, ne oferă primele indicii care ne trimit cu gândul către identitatea de ordin clinic a personajului. Cum se întâmplă asta? Răspunsul, din punct de vedere al tehnicii actoricești, îl descoperim în faptul că ținta care îl conduce pe personaj se modifică, se deplasează în permanență, una dintre regulile de bază pentru ca ținta să lucreze în favoarea personajului, lucru puternic sugerat în prima scenă. Primarul urmărește concret ținta atunci când își mută atenția asupra fiecărui director din subordinea sa.

Este bine ca actorul să se lase condus de o țintă, definită ca o nevoie, pentru că „fără țintă, actorul nu poate realiza absolut nimic, pentru că ținta este sursa întregii vieții a actorului”⁴¹. Așadar, spunându-și „am nevoie să...”, el se va poziționa în situația de a acționa tocmai pentru a îndeplinii sarcina scenică. În completarea acestei afirmații, consider că este bine să punctez din nou că această modalitate de lucru care

⁴¹ Declan Donnellan, op. cit., p. 27.

presupune lansarea activității interioare (dar și fizice) dintr-o nevoie are un ecou important în statutul individului tulburat de afecțiuni psihice, al cărui comportament este motivat tot de necesități. O astfel de abordare a personajului este ceea ce Anne Bogart și Tina Landau definesc ca *feedforward*, adică „o energie ce iese la suprafață și care anticipează necesitatea acțiunii (trad. n.)”⁴². Concret, energia apare tocmai din formularea nevoii care se poate transforma în sarcină scenică reală, astfel corpul și întreaga ființă a actorului vor răspunde firesc contextului creat.

Pe măsură ce acțiunea avansează și ținta se modifică îl regăsim pe primar în mijlocul altor situații care ne dezvăluie identitatea sa clinică. Actorul „călătorește” odată cu personajul său și are obligația de a nu omite niciunul dintre reperele întâlnite pe traseu. Fiecare director căruia i se adresează primarul reprezintă pentru actor un punct de stație în munca de stabilire a liniei pe care se deplasează ținta. În toate aceste opriri de pe traseu, actorul are sarcina de a încerca să schimbe ceva în partenerul său prin acțiune. Așa cum spuneam mai sus, primarul dorește să-i schimbe pe funcționari cu unii mai potriviți situației ce va urma odată cu sosirea revizorului. Și, cum nu o poate face la propriu, singura lui șansă este de a acționa asupra percepției fiecăruia. Așadar, în acest caz, actorul trebuie să modifice ceea ce transmite ținta. Situația este cu atât mai provocatoare pentru actor cu cât contextul întâlnirii și felul în care se raportează la celelalte personaje exclud varianta contactului fizic, fiind pus astfel în situația de a utiliza doar textul și felul în care îl rostește.

Apare aici un aspect foarte important peste care nu voi trece fără a-l aduce în discuție și care, de cele mai multe ori,

⁴² Anne Bogart and Tina Landau, *The Viewpoints Book, A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Editura Nick Hern Books, Londra, 2014, p. 34. – „an outgoing energy that anticipates the necessity for action”.

poate face diferența între o repetiție bună și una lipsită de inspirația creatoare atât de necesară procesului de descoperire și mai apoi de înțelegere a situațiilor, a atmosferei fiecărei situații în parte, a personajului. Ceea ce vreau să punctez este faptul că există posibilitatea apariției în această etapă, în contextul unei scene statice, a acelui element atât de antipatic oricărui actor care poartă denumirea de *blocaj*.

În cazul personajelor de tip *pacient* trebuie utilizată la maxim una dintre trăsăturile cele mai puternice ale acestora care se referă la capacitatea de a observa, de a vedea. Cu alte cuvinte, poate că actorului care vrea să înțeleagă și să urmeze ținta ce se dezvoltă în timpul vieții scenice a personajului Primarul i-ar prinde bine să descopere ceea ce vede personajul său. Această aptitudine a bolnavilor psihic de a observa până la cel mai mic detaliu universul care îi înconjoară poate fi folosită de actor în procesul de identificare a țintei din fiecare scenă. Astfel, pentru a nu se bloca, artistul se poate lăsa în voia țintei care îi va arăta ceea ce are nevoie să vadă. Pe măsură ce imaginea țintei se clarifică în ochii actorului, instinctiv acesta va acționa pentru a modifica ce și-a propus să schimbe, iar atunci toți stimulii săi interni și externi se vor alia pentru a îndeplini sarcina rezultată din țintă. Așadar, ținta îi propune actorului să acționeze în contextul în care se află personajul său, de unde rezultă că tot ceea ce simte Primarul este declanșat de ceea ce se află în afara corpului său, la o distanță foarte exactă. Același lucru îl va ghida și pe actor pentru că „nu există nicio resursă internă care să ne facă independenți de alte lucruri. Nu există nicio dinamică internă independentă de lumea exterioară. Noi înșine nu existăm separat, ci numai într-un context dat. Am fi nehibzuiți să ne imaginăm că putem supraviețui în afara unui context. Actorul nu poate juca decât în relație cu ceea ce se află în exterior: ținta.”⁴³

⁴³ Op. cit., p. 30.

Nu pot să nu remarc o altă referință directă chiar la personajul Primarul din piesa lui Gogol din literatura de specialitate, privind tehnica actoricească. Michael Chekhov folosește exemplul contextului acestui personaj în volumul *Gânduri pentru actor, despre tehnica actoriei*, care cuprinde o serie de exerciții privind pregătirea actorului în general, dar și pentru abordarea rolului respectiv. El ne atrage atenția asupra evoluției contextelor emoționale care-l caracterizează pe primar, analiză care întărește argumentele referitoare la încadrarea personajului în rândul *personajelor-pacient*, ce pare să sufere de paranoia. Astfel, primarul „e fericit că a scăpat de pedeapsă și triumfă în fața falsei sale victorii. Ce face, ce se alege de el? Devine un despot nemilos. I-a umilit deja pe locuitorii orașului și are de gând să fie la fel de arogant și de impunător și la Petersburg. Are idealuri grosolane și periculoase. Iată, așadar, supraobiectivul Primarului: *Vreau să domin și să calc în picioare pe toată lumea și tot ce e în jurul meu*”⁴⁴.

Michael Chekhov aduce în discuție un alt detaliu demn de luat în seamă în procesul de creare a unui personaj. Dacă obiectivul major al primarului este cel menționat, putem „săpa” mai adânc în situația scenică în care se găsește personajul pentru a-l împărți în obiective mai mici. Munca de stabilire a obiectivelor minore din fiecare moment scenic este extrem de utilă înțelegerii preliminare și descifrării corecte a situațiilor în care se află personajul. Acest supraobiectiv la care se face referire este într-un fel o variantă a țintei. De ce spun „într-un fel”? Pentru că, în cazul primarului, conceptul de țintă este mai potrivit, având în vedere felul în care el trebuie să acționeze, pe când ideea de obiectiv sau supraobiectiv ne propune o formă mai vagă, mai generală a nevoii de acțiune.

⁴⁴ Michael Chekhov, *Gânduri pentru actor: despre tehnica actoriei*, traducere de Oana Bogzaru și Crista Bilciu, Editura Nemira Publishing House, București, 2017, p. 195.

Concret, termenul de *obiectiv* nu conduce la fel de clar instinctul actorului spre acțiune așa cum face o țintă care se află în afara lui, la o distanță măsurabilă și care trebuie urmărită cu scopul de a o modifica.

Actorul are nevoie să acționeze în permanență pentru a schimba ceea ce vede prin ochii personajului. Nu vreau să spun că modalitatea de abordare propusă de Michael Chekhov nu se potrivește cu rolul acesta, ci doar încerc să pun în balanță cele două mecanisme de înțelegere a contextului general, dar și punctual, pe fiecare moment în parte. Consider că tocmai confruntarea celor două tehnici de abordare a rolului poate ajuta și mai mult un actor în procesul de asumare a sarcinilor scenice pentru că, de cele mai multe ori la nivel inconștient, vom prelua din fiecare exact ceea ce avem nevoie pentru a ne duce la bun sfârșit munca.

III.3.2. Hlestakov în oglinda bipolarității

Una dintre cele mai importante tipologii ale operei gogoliene o întâlnim în piesa *Revizorul*, text ce a activat în conștiința populară rusă sentimentul de „patriotism” în fața unor așa-zise denaturări ale firii umane care i s-au reproșat autorului. Tipologia hlestakoviană continuă să probeze și astăzi rezistența oamenilor în fața acelor momente în care suma propriilor experiențe ne dezvăluie că în fiecare din noi există și o parte întunecată.

Hlestakov este acel tip de personaj care forțează în fiecare moment limitele iresponsabilității, ale disimulării fără a se teme de eventuale consecințe. El crede în principiul progresului atât timp cât acest progres înseamnă satisfacerea tuturor plăcerilor gastronomice, materiale și trupești. Nu există nicio limită pe care un astfel de personaj ar putea să o considere de netrecut. Să nu uităm că nu se specifică nicăieri cu exactitate

de unde a apărut acest funcționar mărunț la trup, dar și la minte, în orașelul de provincie unde se desfășoară acțiunea. În viziunea lui Gogol, el ar putea ajunge acolo din oricare colț al Rusiei. Cu toate acestea, în studiile teoretice care au analizat de-a lungul vremii identitatea hlestakoviană se face trimitere la personalitatea mefistofelică a personajului. Sprijinindu-și, probabil, cercetarea pe aprecierile lui Dmitri Merejkovski, Bogdan Ulmu consideră că Hlestakov este chiar Diavolul, însă unul „lipsit de prestigiile înspăimântătoare cu care-l împodobește imaginația romantică; un diavol acomodant”⁴⁵. Ne surprinde astfel curajul lui Gogol de a introduce în literatura rusă un antierou asumat, o construcție caracterologică care nu oscilează între bine și rău, ci una care reinterpretează aceste două concepte și le transformă în „totul sau nimic”.

Traseul lui Hlestakov prin universul gogolian rămâne unul dintre cele mai importante exemple ale încercării autorului de a-și purta eroii prin labirintul cunoașterii ființei umane și mai ales al spiritului rusesc. Felul în care apare în viața micului orașel de provincie este unul cel puțin misterios. S-a pus foarte puțin problema de unde vine și cine este cu adevărat Hlestakov. Cred că Gogol a ales să ne dea atât de puține indicii despre originea sa tocmai pentru că cel mai important aspect rămâne felul în care va umple intervalul de timp de la momentul primei replici și până la dispariția sa în norul de praf ridicat în urma caleștii în care se află. Autorul ne propune un personaj oarecum încărcat de mister și care știe să folosească acest avantaj în favoarea sa.

Apariția lui în orașul condus de Dmuhanovski mă duce cu gândul la modul în care se arăta diavolul în povestirile fantastice din seria *Povestirilor din cătunul de lângă Dikanka*. În afară de faptul că merge să viziteze o rudă care se află într-o altă parte a

⁴⁵ Bogdan Ulmu, *Mic dicționar de personaje din teatrul românesc și universal*, Editura Timpul, Iași, 2002, p. 141.

Rusiei și că are cu el un servitor, pe Osip, informațiile cu privire la originea sa sunt inexistente. Este un aspect care ne întărește convingerea că, pentru Gogol, cel mai important lucru era să ne prezinte drumul inițiativ al personajului care trece prin viața primarului și a directorilor de instituții, răscolind astfel toate metehnele acestora.

Vreau să remarc contextul în care Hlestakov apare pentru prima dată în piesă, o scenă pe care o consider o metaforă atât a condiției societății ruse de la acea vreme, cât și o reacție a autorului la degradarea morală remarcată la fiecare pas. Plânsul personajului, pricinuit de „muzica” stomacului gol, ajunge treptat să nască minciuni, care la rândul lor vor fi cele care îl vor înălța în ochii celor care îl ascultă atunci când le vorbește despre condiția sa la Petersburg. Pe Hlestakov autorul îl scoate din suflet și îl aruncă în prăpastia adâncă a minciunii, a înșelăciunii tocmai pentru a-l transforma într-un exponent al acestor „calități”. În 1951, Editura de Stat pentru Literatură și Artă publică o ediție a piesei *Revizorul*, iar la finalul cărții inserează un fragment dintr-o scrisoare pe care Gogol a trimis-o unui literat imediat după prima reprezentație. Acolo, printre multe alte observații legate de felul în care actorii și publicul (n-)au înțeles opera sa, mărturisește și faptul că și-a dorit ca Hlestakov să fie abordat ca „un mincinos de meserie; el însuși uită că minte și ajunge el singur să creadă ceea ce spune. S-a dezlănțuit, e bine dispus, vede că totul îi merge [...] și, spunând minciuni, apare întocmai cum este”⁴⁶. Personajul nu se opune voinței creatorului său, iar ceața care făcea ca direcția drumului său să fie foarte greu de deslușit, începe treptat să se ridice, dezvăluind provocări care i se potrivesc la fel ca o manta făcută exact după măsura lui. În timp ce relațiile

⁴⁶ N. V. Gogol, *Revizorul*, traducere de Gabriela Leonte și Sică Alexandrescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951, pp. 169-170.

cu celelalte personaje evoluează, el răspunde cu nonșalanță tuturor întrebărilor sau nedumeririlor acestora, îmbătându-i cu „farmecul” minciunii care zboară nestingherită în toate direcțiile.

În studiile referitoare la opera scriitorului rus regăsim de cele mai multe ori mențiuni despre personalitatea lui Hlestakov, care fac trimitere la ușurința sa de a se adapta fiecărei situații. Aprecierea poate fi interpretată și analizată însă din mai multe unghiuri. Dar, pentru a urmări scopul cercetării acestui subcapitol, trebuie să privim abilitatea sa de a se adapta rapid fiecărei situații din punct de vedere al relației cu autorul care l-a creat. În acest sens, cred că odată cu fiecare cuvânt pe care îl rostește, cu fiecare gest pe care îl face, cu fiecare gând ce-i străbate mintea, personajul lui Gogol se leapădă de toate și devine din ce în ce mai „ușor”. Toate par că se revarsă din el fără a întâmpina nicio piedică și fără a-l afecta în vreun fel. Pe Hlestakov autorul îl transformă în ceață, într-un nor de praf care se ridică în urma lui. Falsul revizor este mai degrabă factorul ce declanșează prăbușirea primarului, fapt remarcat și de cei mai importanți regizori care au montat acest text. De pildă, în varianta scenică a renumitului spectacol realizat de Lucian Pintilie la Bulandra, primarul era personajul principal, deznodământul destinului lui era cel mai important aspect.

Deși se spune despre Hlestakov că „natura l-a înarmat cu forța minciunii, prefăcătoriei, priceperii de a nu părea ce este și [...] această forță nu se află în mintea, în voința lui, ci în cel mai profund instinct inconștient”⁴⁷, cred că este la fel de important să înțelegem și că nevoia autorului de a-l crea s-a bazat tocmai pe acea dorință conștientă de a elibera tensiunea acumulată în propriul suflet. Autorul probează prin acest

⁴⁷ Dmitri Merejkovski, *Gogol și diavolul*, traducere, prefată, notă asupra ediției și indice de Emil Iordache, Editura Fides, Iași, 1996, p. 29.

personaj rezistența propriei conștiințe la atacurile faptelor imorale bazate pe înșelăciune, minciună și trădare. Așadar, instinctul inconștient al lui Hlestakov se transformă într-o faptă premeditată, dacă vorbim despre încercarea comună a scriitorului și a personajului de a se delimita unul de celălalt. Personajul, sub atenta supraveghere a penei gogoliene, se golește pe parcursul desfășurării evenimentelor de cele mai urâte trăsături umane tocmai pentru că face uz de ele, pentru că le dă valoare și cu ajutorul lor obține avantaje imediate. Prin dispariția furtunoasă din final, Gogol și-a dorit să îmbrace personalitatea așa-zisului revizor în simbol. Este vorba despre faptul că în orice om se poate naște un Hlestakov, dar la fel de repede el poate fi gonit ca și cum nici nu ar fi existat vreodată. Autorul nu își pierde încrederea în oameni, ci, prin felul în care a construit finalul piesei, ne îndeamnă să credem că oricine are dreptul la o a doua șansă.

Așadar, Hlestakov părăsește viața micului oraș rusesc de provincie și mai rapid decât a intrat, lucru care poate fi tradus prin faptul că Gogol și-a dorit ca și prin această soluție să îndrepte toată atenția către traseul urmat de personaj până la ultima ieșire din scenă. Norul de praf pe care îl lasă în urma sa nu reprezintă nimic altceva decât vâlul care i-a orbit pe ceilalți atunci când l-au considerat un important funcționar de la Petersburg, vâl care acum începe să le cadă de pe ochi.

Cred că Hlestakov nu este un om/personaj pe care îl putem numi corupt. Corupția este în ADN-ul celor care se află în fruntea celor mai importante instituții publice ale orașului, dar la el, un simplu funcționar, nevoia de a se hrăni din naivitatea celorlalți se manifestă cel mai pregnant. A obține un avantaj imediat din orice truc sau minciună, inventate cu o ușurință dezarmantă, a devenit propria sa natură. În timp ce pentru celelalte personaje avantajele pe termen lung reprezintă ținta principală, pentru falsul revizor e mai atrăgătoare perspectiva

unei distracții de moment. Astfel se poate bucura atât de confortul unui pat moale, cât și de naivitatea celorlalți care aleg să-l creadă până la paroxism din cauza fricii care le ocupă mintea. Profilul unui personaj precum Hlestakov fascinează prin simplitatea cu care își găsește cuvintele potrivite în cele mai încurcate situații.

Gogol a pus în structura lui concretețea gândului, dar și visarea, cea care îl poartă prin lume în troica inconștienței specifică celor care nu cred în soartă. Hlestakov, prin felul în care acționează sau reacționează, se situează în rândul celor care cred că tot ceea ce ni se întâmplă este dictat doar de deciziile pe care le luăm și că nu există un drum prestabilit. În personajul principal din *Revizorul* se remarcă un model de naivitate copilărească, fiindcă el are o imaginație care se hrănește din tot ceea ce îl înconjoară și găsește resurse de a transforma o minciună într-o poveste care „mișcă” sufletul sau înnoadă mintea. Având în vedere contextul creat de perspectiva unei „vizite” pe care un înalt funcționar o va face în orașelul de provincie, este ușor de înțeles de ce toți directorii de instituții, în frunte cu primarul, sunt copleșiți și ajung să fie parcă hipnotizați de prezența lui Hlestakov. Cred că într-un astfel de studiu trebuie să căutăm a înțelege de ce totuși personalitatea presupusului inspector are o influență specială asupra celor din jur.

Capacitatea de adaptare a lui Hlestakov, indiferent de situație, este întărită de autor și prin decizia de a introduce în piesă scena în care acesta flirtează atât cu soția, cât și cu fiica primarului în casa căruia este găzduit. Această scenă ne dezvăluie un personaj care ar putea totuși să aibă succes și pe drumul cinstit al existenței umane. Vorbele și citatele cu ajutorul cărora bucură auzul celor două prezențe feminine ne confirmă acest lucru și ne întăresc convingerea că Gogol a vrut să cunoaștem un personaj al cărui suflet ar putea fi totuși

salvat. Ne întrebăm astfel cum ar fi putut inima Annei Andreevna, soția primarului, să nu se topească, atunci când auzul îi era mângâiat de cuvinte precum: „Sunt îndrăgostit de dumneavoastră. Viața îmi atârnă de un fir de păr. Dacă nu-mi împărtășiți dragostea mea veșnică, nu mai sunt vrednic să trăiesc în lumea asta. Cu inima în flăcări, vă cer mâna. [...] Dragostea nu cunoaște deosebiri. [...] Vom fugi undeva în desiș, pe un mal de apă”⁴⁸. Această scenă, în care sinceritatea și emoția sunt „fabricate” aparent fără efort, este totuși o situație-limită în evoluția personajului, fiindcă simțim, pentru prima (și singura) dată, precipitare și o oarecare incoerență în discursul său. Are însă intuiția de a muta imediat atenția de la soția primarului către fiica acestuia, transformând astfel în favoarea sa o întâmplare ce s-ar fi putut dovedi fatală.

Pare că acestui om gogolian nu îi lipsește nimic; de la ușurința de a da un rost fiecărei minciuni, până la șarmul de care dispune pentru a cuceri inimile doamnelor, Hlestakov este un personaj care probează cu succes limitele naturii umane și oferă, mai ales actorilor, un material de studiu extrem de complex. Deși are „abilitatea” de a-și contrazice acțiunea prin gândire și gândirea prin acțiune, el defilează totuși printre cei din jur precum o adiere de vânt care aduce odată cu ea atât răcoarea confortabilă din timpul unei zile de vară toride, cât și aerul înghețat din miezul iernii. Reușește să topească voința celorlalți de a-l cerceta mai atent, dar și să le înghețe sufletele atunci când are nevoie să le demonstreze tăria și greutatea vorbelor sale.

Ivan Alexandrovici Hlestakov, care prin abilitatea lui neobișnuită de a stârni în cei cu care interacționează frisoane

⁴⁸ N. V. Gogol, *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957, p. 75.

și neliniști vecine cu simptomele întâlnite în debutul afecțiunilor nervoase, este un *personaj-pacient* în rândul eroilor gogolieni, fiindcă nu își poate controla această „calitate”. Lipsa controlului face ca, în cazul lui, să iasă la suprafață trăsături specifice celor care, din când în când, sunt predispuși la a-și rătăci mintea printre idei și convingeri ce pot dezechilibra o judecată sănătoasă.

Uitându-ne atent la capacitatea funcționarului din Petersburg de a convinge cu forță și credință că este altcineva decât ceea ce este, putem anticipa ce se va întâmpla în fiecare loc prin care va trece după dispariția în ceață, odată cu plecarea de la casa primarului. Oare de câte ori, de-a lungul drumului său, până la reședința unchiului misterios, nu a fost pus în situația de a „modifica” anumite date care îl caracterizează, cum ar fi statutul său social, situația financiară și nu în ultimul rând calitățile umane care ar trebui să guverneze o personalitate echilibrată și bine intenționată? Știm din cele spuse de Osip, sluga lui, că întâmplările din timpul călătoriei l-au adus în situația în care îl găsim la începutul piesei, și anume fără nicio lețeaie, în imposibilitatea de a achita nota de plată la hanul unde s-au oprit. Este o altă dovadă a faptului că Hlestakov nu-și poate controla anumite pulsioni (oportunismul, disimularea etc.), dar una mai puțin edificatoare în procesul de cercetare care are drept scop încadrarea sa în rândul *personajelor-pacienți*. Chiar și așa, acest aspect nu poate fi trecut cu vederea, deoarece reprezintă unul dintre primele semnale atunci când analizăm caracterul falsului revizor.

Așadar, pe măsură ce acțiunea avansează și Hlestakov îi întâlnește pe toți cei care îl iau drept revizor, ne dăm seama că puterea lui de a disimula este invers proporțională cu rezistența celorlalți de a nu fi copleșiți și orbiți de așa-zisa însemnătate a momentului. Personalitatea „diavolească” a lui Hlestakov (conform aprecierilor lui Merejkovski) se dovedește a fi un

bun anestezic al discernământului celor care se află în preajmă. Vorbele încep să curgă, iar „salata de cuvinte” – specifică bolnavilor schizofrenici – se revarsă ca o avalanșă către simțurile greu puse la încercare ale interlocutorilor. Pesemne că, dacă nu s-ar fi împiedicat la propriu în momentul de maxim delir în care le expune primarului și acoliților săi toate avantajele răsfățului de care se bucură la Petersburg, am fi asistat la o altă declarație, care ne-ar fi dezvăluit încă un exemplu de reîncarnare într-un Ferdinand al VIII-lea al Spaniei, așa cum ne mărturisește eroul din *Însemnările unui nebun*. Acolo, lui Poprișcin, funcționarul chinuit de forma paranoidă a schizofreniei, Gogol nu-i oferă șansa de a se împiedica, ci conduce situația către un final iminent.

În cazul lui Hlestakov, dar și pentru a se asigura că intriga va căpăta accente verosimile, autorul își „protejează” *personajul-pacient*, făcându-l să alunece pe podeaua care-i servește drept sprijin și care îl determină să-și uite gândul delirant. Așadar, putem spune că momentul în care „luneacă și-i cât pe ce să cadă, dar cinovnicii sar și-l sprijină”⁴⁹ își găsește echivalentul în greșeala de vorbire a primarului (despre care am vorbit mai sus). Este o analogie ce merită a fi menționată aici deoarece, dincolo de faptul că cele două situații contribuie la completarea comicului de situație din text, ele reprezintă o legătură directă a personajelor cu statutul de *pacient*.

Unul dintre indiciile cele mai evidente cu privire la felul în care Hlestakov se situează în societate față de ceilalți, ni-l oferă chiar personajul. Acea „ușurință de gândire nemaipo-menită” pe care o invocă face trimitere către ceea ce înseamnă stima de sine. E adevărat că, judecând strict situația în care se află în momentul când afirmă acest lucru, am putea considera că această remarcă este o banală minciună care nu are alt rol decât acela de a consolida statutul de care are nevoie pentru

⁴⁹ N. V. Gogol, op. cit., p. 50.

a-și rezolva problemele pe moment. Cu toate acestea, Ivan Alexandrovici nu se rezumă la o scurtă observație, ci adaugă detalii care ne fac să ne întrebăm dacă nu cumva reacțiile cetățeanului din Petersburg nu sunt efectul unui profil clinic. Spun asta deoarece, după propria-i mărturisire, *are nevoie* să mănânce, *are nevoie* de bani, *are nevoie* de confort, iar toate aceste *nevoi* pot fi rezultatul unei realități veridice sau fabricate. Evident, Osip este cel care ne confirmă în mai multe rânduri că realitatea este cu totul alta decât cea pe care o expune stăpânul său și ne face să îndreptăm cercetarea către personalitatea activă și cea pasivă a „revizorului” Hlestakov.

Indiciul cel mai prețios în acest sens ni-l oferă Gogol însuși, la începutul piesei în „Observații pentru domnii actori”, unde notează că eroul „vorbește și face totul fără nici o rațiune. Nu e în stare să-și fixeze luarea-aminte asupra vreunei idei. Vorba lui este nelegată, iar cuvintele îi ies din gură când nici nu te aștepți.”⁵⁰ Așadar, chiar creatorul acestui personaj pune la îndoială echilibrul rațiunii care îi conduce acțiunile și consemnează acest lucru foarte precis.

Pe de altă parte, faptul că nicio idee nu poate ocupa mintea personajului atâta vreme cât este nevoie pentru a susține coerența atitudinii sale, ne arată că mai există Ceva sau Cineva care „locuiește” în personalitatea lui Hlestakov. Un individ a cărui exprimare nu se supune normelor esențiale de fluentă și constanță poate fi lesne suspectat de o tulburare bipolară, diagnostic ce ar justifica simplitatea, ușurința cu care își alege cuvintele ce construiesc o realitate paralelă. Acest lucru este întărit de Gogol în aceleași observații din debutul piesei: „Cu cât interpretul acestui rol va arăta mai multă simplitate și naivitate, cu atât mai bine are să joace.”⁵¹

⁵⁰ Op. cit., p. 9.

⁵¹ Idem, p. 9.

Simplitatea și naivitatea pe care le propune autorul sunt menite a întări motivele de ordin psihopatologic ce stau la baza acțiunilor lui Hlestakov. Cred că Gogol nu se referă aici doar la modalitatea simplă sau simplistă de abordare a întruchipării personajului, ci ne oferă astfel un indiciu prețios cu privire la complexitatea caracterului pe care interpretul are datoria să o asume și să o prezinte într-o variantă artistică. Eroul lui Gogol are nevoie în primul rând să se convingă personal că ceea ce spune este veridic sau, mai mult de atât, e posibil ca toate lucrurile pe care le povestește să le fi trăit în realitatea închipuită de el.

Cu privire la încadrarea personajului între granițele acestei tulburări (personalitate bipolară), nu putem ignora aprecierea pe care o face și Dmitri Merejkovski despre doi dintre cei mai importanți eroi gogolieni, Hlestakov și Cicikov, pe care îi consideră două personaje complexe, a căror influență depășește cuvântul scris și contribuie la completarea tabloului psihologic al societății. „Inspiratul visător Hlestakov și afaceristul pozitiv Cicikov – îndărătul acestor chipuri contrastante se ascunde un al treilea chip care le unește, chipul diavolului «fără mască», «în frac», sub «propria sa înfățișare», chipul eternului nostru dublu, care, arătându-ne în el propria noastră imagine, reflectată ca într-o oglindă, ne spune: «De cine râdeți? De voi râdeți!»”⁵².

De aceea, omul Hlestakov încearcă să fugă în permanență de ceea ce este de fapt, adică nimic. Acestă dorință declanșează în universul interior al individului un proces care va debuta prin dezechilibru, va continua cu transformarea dezechilibrului într-o autopercepție mistică, devenită apoi credință greu de clintit, ce îl conduce la un soi de echilibru. Credința devine în situații limită arma cea mai potrivită a

⁵² Dmitri Merejkovski, *Gogol și diavolul*, traducere, prefață, notă asupra ediției și indice de Emil Iordache, Editura Fides, Iași, 1996, p. 24.

personajului-pacient în lupta sa de a anula tot ceea ce încearcă să-i spună că a pierdut controlul. Și nu-i vorba aici doar de secvențele de maxim aplomb când, atât primarului cât și celorlalți directori și funcționari ai orașului le expune statutul său în societatea petersburgheză, ci și despre scena din debutul textului, când hangiul îndrăznește să nu-i mai dea de mâncare până nu plătește. Cu alte cuvinte, replica „Și-o fi închipuind mocofanul că dacă lui nu-i pasă când nu mănâncă o zi, apoi și cu alții e la fel?”⁵³ reprezintă un exemplu de manifestare a realității născute din focul minții lui Hlestakov în momentul desfășurării acțiunii propriu-zise și chiar mai înainte. O apreciere valoroasă în acest sens o face Emil Iordache care consideră că „în *Revizorul* există de fapt doi autori, cel care semnează, care scrie remarcile și descrie reacțiile personajelor, și Hlestakov, care, parcă cu aceleași «mijloace», își construiește numai din cuvinte propria imagine în ochii celorlalți”⁵⁴.

Așadar, ce-l provoacă pe actorul care se ia „la trântă” cu personajul în munca sa de zi cu zi la repetiții? Cred că atât dublul de care am amintit mai sus, cât și lipsa controlului, care îl conduce pe Hlestakov de-a lungul întâmplărilor, reprezintă două dintre cele mai importante borne care îl ghidează în construcția personajului. Ca și în cazul asumării personajului primarului, și în ceea ce îl privește pe Hlestakov actorul trebuie să-și îndrepte atenția către ținta care îl va conduce în fiecare scenă către adevărul scenic al personajului. Pentru Hlestakov, unul dintre cele mai importante aspecte în evoluția sa îl reprezintă starea fizică, și anume stomacul. Sesizăm, pe parcursul textului, numeroase mărturisiri care au ca motiv central consumul diferitelor feluri de mâncare preparate în tot atât de multe moduri, ceea ce ar putea fi una dintre explicațiile

⁵³ N. V. Gogol, op. cit., p. 30.

⁵⁴ Emil Iordache, *Studii despre Gogol*, Editura Alfa, Iași, 2005, pp. 134-135.

valabile în cazul multor rătăcirii de tip delirant din timpul expunerilor făcute de Hlestakov.

După cum observăm, ținta se modifică în permanență și îl conduce pe actor (și implicit pe personaj) spre următoarele provocări care îl așteaptă în fiecare moment al spectacolului. În prima scenă, de pildă, personajul se plânge de faptul că îi este foame, dar, în același timp, atunci când în cele din urmă i se aduce ceva de mâncare, ținta se transformă și se referă la calitatea mâncării. Este doar unul dintre exemplele de deplasare și transformare a țintei în cazul lui Hlestakov. Și încadrarea sa în rândul *personajelor-pacienți* are un cuvânt de spus în procesul de stabilire a traseului pe care îl urmează ținta, fiindcă bipolaritatea care îl caracterizează îl „ajută” să sară dintr-un pol în altul al stărilor generale.

Astfel, un actor care urmărește atent parcursul țintelor lui Hlestakov va descoperi că starea de iritare născută din nevoia de a se hrăni se transformă în cea mai prețioasă afectare și superioritate de care sunt capabili doar oamenii de rang înalt. Acest mecanism general îl caracterizează pe erou și de asemenea îl susține de-a lungul desfășurării acțiunii și în încercarea sa de a-și fabrica o altă personalitate. Încadrarea clinică a personajului este motorul întregii acțiuni a personajului justificată apoi și de linia pe care se deplasează ținta. Practic, actorul căruia îi este încredințat acest rol are sarcina de a respecta toate „curbele” rolului, care sunt dictate de activitatea țintei.

Dacă ne uităm cu ochii personajului către fiecare țintă, care se află neapărat în afara corpului și la o distanță specifică, vom observa că eroul lui Gogol folosește chiar el procedeul în relația cu celelalte personaje⁵⁵. De fiecare dată când are nevoie

⁵⁵ În montarea de la Teatrul de Comedie, Horațiu Mălăele descrie traseul pe care ajunge supa de la Paris, desenând cu degetul în aer, prin fața ochilor celorlalți actori, o linie. Aceștia urmăresc degetul (care reprezintă ținta) și reacționează în consecință.

să-și întărească afirmațiile apelează la acest artificiu, la avantajele pe care i le oferă simpla acțiune de a vedea, lucru evident, de exemplu, în scenele în care descrie cu mult patos diferitele obiceiuri din casa în care se presupune că locuiește. Astfel, ca un adevărat specialist în ale psihologiei, îi determină pe cei din jurul lui să vadă, să miroasă, să trăiască toate acele minunății: „un pepene verde care costă șapte sute de ruble. Crăticioara cu supă vine direct de la Paris, cu vaporul. Când deschizi capacul, iese un abur care n-are seamăn în natură. În fiecare zi sunt poftit la alt bal. Avem acolo partida noastră de whist la care joacă ministrul afacerilor externe, ambasadorul Franței, Angliei, Germaniei și cu mine. [...] Dar ce interesant e să te uiți la mine în anticameră când încă nu m-am trezit. Conții și prinții se înghesuie acolo și bâzâie ca niște bondari. Atât aud: bzzz, bzzz...”⁵⁶.

Toate aceste descrieri pompoase sunt folosite în favoarea sa și se dovedesc a fi potrivite atâta vreme cât are drept receptori oameni care nu au văzut niciodată cu adevărat ce înseamnă luxul pe care îl descrie falsul revizor. De altfel, nici nu ar fi fost greu să adune cuvintele potrivite pentru a descrie un oraș precum Petersburg. Este cunoscut faptul că acesta se dezvoltă sub influența noilor tendințe europene impuse chiar de țar. Grandoarea și eleganța ce dominau străzile Petersburgului făceau din oraș o operă de artă unică în peisajul rusesc. Hlestakov știe acest lucru, sau se lasă pur și simplu condus de acea latură a personalității sale bipolare în care se ascunde inconștiența și uneori chiar mitomania. Uzează de cele mai sensibile simțuri ale omului, pentru a-și îndeplini scopul imediat, acela de a-și hrăni stomacul greu încercat. Practic, eroul recurge la o tehnică foarte utilă actorului în munca asupra fiecărui personaj, adică vede ceea ce trebuie să vadă celelalte personaje. Faptul că reușește acest lucru ne dovedește că însuși

⁵⁶ N. V. Gogol, op. cit., pp. 49-50.

Hlestakov este conectat la o țintă care se află în afara lui la o distanță măsurabilă, transformându-se astfel în personajul pe care ceilalți trebuie la rândul lor să-l vadă. În consecință, putem remarca aici apariția unei tehnici de joc care poartă denumirea de „personaj în personaj”.

Ajungând la această premisă, nu pot să nu mă gândesc la percepția lui Diderot cu privire la tehnica actoricească și la munca propriu-zisă a actorului asupra unui rol. El consideră că un actor sensibil este mai slab decât unul rațional, deoarece a învățat să redea prin imitație ceea ce a văzut. „Urechea actorului știe strigătele de durere pe care trebuie să le scoată, iar gesturile disperării există în memoria sa și au fost repetate în fața unei oglinzi. Actorul știe exact când își va scoate batista sau când va izbucni în lacrimi; așteptați-vă la lacrimi în clipa când rostește un anumit cuvânt, o anumită silabă, nici mai devreme nici mai târziu. Tremurul acela din glas, cuvintele acelea rămase nerostite, sunetele sufocate sau zăbovinde, mâinile frânte, genunchii tremurând, leșinurile, mâniile – toate acestea nu sunt decât pură imitație, o lecție învățată înainte [...] pe care actorul o ține minte multă vreme după ce a studiat-o”⁵⁷. Apare astfel întrebarea dacă nu cumva Hlestakov nu este decât un imitator foarte bun, un actor pe placul lui Diderot, care are totul foarte bine pregătit, pentru ca atunci când se ivește momentul potrivit să nu-i mai rămână nimic altceva de făcut decât să imite ceea ce a văzut și a repetat de atâtea ori în fața oglinzii.

Oare nu putem recunoaște în atitudinea personajului gogolian nevoia de a juca alte personalități pe care poate le-a „studiat” la Petersburg, acolo unde oamenii învățau să vorbească franțuzește și purtau haine inspirate de moda Europei

⁵⁷ Denis Diderot, *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*, traducere de Dana Ionescu, Editura Nemira Publishing House, București, 2010, pp. 41-42.

de vest? Nu pot fi oare înțelese detaliile pe care le descrie eroul ca niște lucruri văzute sau auzite de el însuși și pe care acum le folosește pentru a-i convinge pe funcționarii care-l ascultă de statutul de prim rang pe care pretinde că îl are? Acest lucru e posibil deoarece, în momentul în care stomacul dictează bunăstarea, omul este capabil de orice, mai ales atunci când un stomac gol influențează starea fizică și psihică a individului. Iată că, prin trimiterea la opinia filosofului și scriitorului francez cu privire la arta actorului, descoperim o altă latură a personajului care poate la fel de bine să-l susțină pe artist în munca sa. Nu spun că actorul care îl caută pe Hlestakov trebuie să folosească exclusiv perspectiva lui Diderot (care îl anticipează pe Brecht), fiindcă acea tehnică se adresează condiției actorului din vremea respectivă, dar cred că a căuta să înțelegi, ca interpret, nevoia personajului de a imita este un lucru esențial pe traseul străbătut până la varianta definitivă a personajului creat.

Pe de altă parte, nu trebuie neglijat nici faptul că, pe parcursul derulării evenimentelor, Hlestakov face mai multe alegeri care îl proiectează direct în mijlocul unor situații care pot solicita la maximum imaginația și intuiția actorului. A *juca în duble* (formulă pe care Declan Donnellan o utilizează în cartea sa *Actorul și ținta*) este de asemenea o tehnică ce se poate adapta profilului acestui personaj. Actorul, și nu personajul, trebuie să identifice ce are de pierdut și ce are de câștigat de fiecare dată când rostește o replică, când acționează, sau când pur și simplu corpul său este inert. Consider că în cazul personajului principal din *Revizorul* detaliile sunt extrem de importante, iar descoperirea și integrarea lor în jocul actorului pot oferi dinamică personajului, dar și culoare.

Concret, este bine ca interpretul lui Hlestakov să fie conștient de faptul că, de fiecare dată când personajul său încearcă să facă ceva, în același timp se străduiește să nu facă

altceva. Așadar, putem spune că, în timpul întâlnirilor cu directorii, acționează pentru a-i convinge să-i dea bani, dar în același timp nu vrea să o facă în mod direct și-și ascunde cererea sub masca unei fapte de natură civică, asigurându-i totodată că le va înapoia fiecare sumă în parte. Cu alte cuvinte, jocul în duble trebuie să se sprijine concret pe o gândire specifică, personajul pornind de la următoarea premisă: „încerc să obțin banii de care am nevoie și încerc să nu o fac într-un mod suspect care să pună la îndoială intențiile mele bune.” Acest tip de gândire se potrivește statutului de *personaj-pacient* asupra căruia se îndreaptă toată această demonstrație. Gândind și acționând așa, „reacția divizată este evidentă și inevitabilă, odată ce ne-am obișnuit cu dualitatea mizei. Este util pentru că atunci când suntem blocați, diviziunea degajă energie [...]. Reacția divizată clarifică, rafinează și definește ceea ce actorul vede”⁵⁸.

În atari condiții, descoperim cât de importantă devine identificarea corectă a mizei fiecărei scene, pentru a o putea împărți în două sarcini scenice a căror energie îl va ajuta pe actor să fie activ în permanență. Dacă actorul folosește din plin această energie, va fi el însuși surprins de prospețimea jocului său și va descoperi că personajul are nevoie de *colțuri* pentru a se împlini. În același timp, actorul va începe să vadă din ce în ce mai clar ceea ce vede personajul său, ceea ce-l va determina mereu să urmărească ținta care se află în continuă mișcare. Activitatea vie și fișcul sunt rezultatele concrete ale înțelegerii mizei care a fost divizată și care-l face pe actor să joace în duble.

Hlestakov este un personaj complex ale cărui date pot îmbogăți jocul actoricesc atât timp cât este protejat în fața judecăților născute din preconcepții. Mă refer aici la pericolul care pândește pe umărul fiecărui actor în perioada lucrului la

⁵⁸ Declan Donnellan, op. cit., p. 66.

masă, etapă în care se construiește și se fixează modul în care te raportezi la propriul personaj. A accepta faptul că nu trebuie judecat ci înțeles și asumat, cu tot ceea ce este bun și rău în personalitatea sa, a încerca să-i motivezi fiecare acțiune, indiferent de gravitatea ei, pot fi cele mai sănătoase decizii atunci când ne dorim să fim suflete vii și nu moarte pe scenă.

Gogol și-a dorit să scrie pentru oamenii vremurilor sale și tocmai din această dorință extrem de puternică s-a născut întreaga sa operă, care continuă să fie valabilă și pentru noi, cei care, în raport cu existența scriitorului, aparținem „marelui timp”. Măcinările sale nu au rămas fără rezultat și pentru acest tezaur literar cu care ne-a îmbogățit, Nikolai Vasilievici a plătit în ultimii ani din viață cu propria luciditate. Așa cum spune și Andrew Scull, se pare că nebunia „pândește în fiecare dintre noi, cel puțin într-o anumită măsură. Aceleași forțe care duc un om la invaliditate psihică îi permit altuia să aibă realizări de o importanță culturală excepțională”⁵⁹.

Am văzut astfel că atât Primarul cât și Revizorul posedă elemente clare de încadrare a lor în rândul *personajelor-pacient* și că au nevoie de o abordare actoricească extrem de minuțioasă, executată cu mare precizie. În cazul lui Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhansky am observat faptul că acesta surprinde prin disponibilitatea sa de a colora realitatea într-un mod extrem de inteligent. El este genul de personaj care parcă a înțeles că autorul i-a atașat această trăsătură psihopatologică și are, cel puțin în debutul textului, tendința de a căuta o cale de ieșire de pe acest drum. Evident că experiențele care urmează în desfășurarea acțiunii îi înăbușe această nevoie pe care astfel o abandonează. De ce o abandonează? Nu pentru că își propune conștient să facă acest

⁵⁹ Andrew Scull, *O istorie culturală a nebuniei: de la Biblie la Freud, de la casa de nebuni la medicina modernă*, traducere de Anacona Mândrilă-Sonneto, Editura Polirom, București, 2017, p. 262.

lucru, ci pentru că, deși se înscrie într-un profil clinic, situațiile limită în care se găsește au forța de a trezi în personaj instinctul de supraviețuire. Așadar, după cum am văzut, aceste reacții instinctive îl pun în situația de a comite greșeli de vorbire sau se manifestă prin pierderea controlului.

În ceea ce îl privește pe Hlestakov am remarcat că lucrurile sunt poate și mai complexe. Ceea ce rezumă practic studiul aplicat personalității lui Hlestakov este acel moment scurt în care personajul se împiedică oprindu-se astfel din delirul care-l stăpânea. Este una dintre cele mai sugestive scene cu privire la identitatea clinică a eroului în contextul desfășurării evenimentelor. Spun asta pentru că aici se poate observa intervenția autorului care a înțeles că personajul are nevoie de aceste „curbe” în evoluția sa. Tocmai această intenție a lui Gogol de a-și conduce personajul până într-un punct culminant pentru ca în ultimul moment să-i mai dea o șansă, face ca toate cele notate cu privire la statutul de *personaj-pacient* al lui Hlestakov să capete relevanță.

CONCLUZII

Opera lui Gogol provoacă și dezarmează, încurajează și chinuie în același timp, indiferent de calea pe care o urmezi în încercarea de a o decodifica și de a-ți dezvolta creația pe fundația ei. Între granițele unei astfel de lumi atât de complexe domnește un sentiment care cu greu poate fi definit. El are capacitatea de a răsturna valorile unui suflet pentru ca mai apoi să le adune din nou în matca sa, dar de această dată mult mai solide și capabile de a continua lupta mereu inegală pe care o purtăm cu propriul destin. Ceea ce a scris Gogol capătă, odată ce pătrunzi și mai mult profunzimea ideilor, înfățișarea unei spovedanii care se împlinește pe măsură ce cuvântul scris atinge conștiința cititorului sau a artistului. În creația gogoliană nimic nu pare a fi lăsat la voia întâmplării, atâta vreme cât ești pregătit să absorbi „informația” transmisă și să o înțelegi cu mintea și sufletul golite de orice prejudecată. Pentru a descifra rostul unei asemenea literaturi ai nevoie de timp, de acel răgaz care poate să trezească revelații și să descurce idei rătăcite în viteza societății din care facem parte.

Aproape că nimic nu mai e ca la început. Acum, în momentul redactării acestor concluzii, am certitudinea că fiecare cuvânt, idee sau construcție narativă ori dramatică pe care Gogol le-a așternut pe hârtie, sunt „etajele” sufletului său așa cum au fost ele adăugate de-a lungul întregii activități de scriitor. Astfel, îmi dau seama că paradoxal, acea complexitate care definește viața personajelor gogoliene despre care am amintit pe parcursul întregii lucrări este de fapt aspectul cel mai ușor de abordat din opera pe care a lăsat-o moștenire. Ceea ce definim a fi complex în opera lui Gogol este reprezentat de

rigoarea pe care a păstrat-o în tot ceea ce a creat. Această atenție deosebită pe care a acordat-o construcției structurilor caracterologice nu are menirea de a încurca cititorul sau de a-l inhiba pe artist, ci, dimpotrivă, ea îi provoacă să caute și mai adânc în interiorul propriilor conștiințe.

Cu toate acestea, acum, la final, îmi dau seama că am intuit totuși unul din lucrurile pe care le impune o abordare scenică a *personajelor-pacient* din opera lui Gogol; este vorba despre disciplina de care are nevoie orice artist pentru a reuși să redea spiritul, viața lăuntrică a unor astfel de personaje. E drept că a fi artist înseamnă a fi și disciplinat în același timp, însă în cazul apropierii de creația gogoliană e nevoie de un anumit tip de disciplină, și anume aceea care te încurajează să cauți resurse dincolo de opera sau parcursul personajului între granițele ei. Această concluzie vine ca o completare a ideii pe care am mai expus-o în lucrare, și anume aceea care se referă la necesitatea documentării extinse atunci când vrem să creăm un personaj gogolian, și cu atât mai mult unul de tip *pacient*. Toată cercetarea pe care am făcut-o pentru a susține tema lucrării mi-a confirmat în permanență acest lucru: viața din opera lui Gogol nu se oprește acolo unde se așterne pe foaia albă ultimul cuvânt al textului, ea continuă să existe dincolo de aceste rânduri. De aceea e important să căutăm motivele gogoliene și mai departe de hotarele unei lucrări sau ale unui caracter pe care l-a construit.

Concluzia aceasta nu îndeamnă creatorii din domeniul artelor spectacolului să-și axeze munca exclusiv pe studiul teoretic atunci când pornesc pe drumul spre găsirea spiritului operei marelui scriitor rus. Ea vrea să încurajeze conștientizarea faptului că munca de pregătire a unui rol sau a unui proiect regizoral nu ar trebui să omită o etapă importantă și benefică în procesul de decodificare a motivelor, a poeziei, sau a unei „amprente” literare. Cercetarea prealabilă a contextului social,

afectiv sau intelectual în care a fost redactat un text este o provocare pe care trebuie să ne-o asumăm atâta vreme cât pretindem că respectăm această meserie vocațională. Ea nu numai că întărește și clarifică nevoia interioară care ne-a condus spre alegerea unui personaj sau a unei opere anume care să devină canalul de exprimare artistică, dar poate să contribuie și la redescoperirea unor aspecte noi, detalii care până atunci nu fuseseră cercetate.

Consider că această concluzie, deși este una care nu are legătură directă cu tema centrală a lucrării, merită a fi menționată aici fiindcă, în esență, stă la baza întregii mele cercetări teoretice care m-a ghidat până la final. O analiză care s-a bazat foarte mult pe interpretarea și/sau reinterpretarea informațiilor pe care le-am găsit de-a lungul acestor ani în care am fost doctorand al Universității de Arte „George Enescu” din Iași. Am observat în tot acest interval de timp că, deși studiile dedicate operei lui Gogol sunt numeroase, a fost important să nu pierd contactul cu tema lucrării mele și să nu-mi rătăcesc atenția pe căi care ar fi deviat spre alte subiecte, poate la fel de interesante și atrăgătoare care pot erupe din opera scriitorului rus. Cred totuși că e normal să ajungi să fii atras și de alte subiecte atunci când ai de-a face cu un autor precum Gogol, deoarece complexitatea întregii sale creații are puterea de a dezvălui subiecte atrăgătoare atunci când interesul cercetătorului este unul real și asumat.

În ceea ce privește obiectivul cercetării, cred că trebuie menționat faptul că drumul parcurs până în acest punct a fost unul marcat de sentimente antagonice. De fiecare dată când credeam că am descoperit o informație care îmi va ușura procesul de verificare și demonstrare a ideii de la care am pornit, se întâmpla ceva neașteptat care rupea firul gândurilor și al argumentelor pe care credeam că le am deja pregătite pentru a le „arunca în luptă”. Trebuie să mărturisesc că s-a

întâmpilat adesea ca deteriorarea unei idei, care părea a fi extrem de clară, s-a petrecut și la nivelul percepției personale. Au fost etape de lucru când chiar propria interpretare a oscilat de la un moment la altul. Ajungeam la concluzia că ceea ce fusese valabil la prima lectură a unui studiu nu mai părea, după a doua parcurgere și la o distanță de numai câteva zile, la fel de clar.

Acest lucru se petrecea adesea tocmai pentru că, între timp, descopeream detalii care demontau ceea ce aflasem cu doar câteva zile în urmă. Cel mai frecvent se întâmpla să găsesc cronici sau aprecieri critice care își propuneau să anuleze confirmările pe care alții le formulaseră cu privire la opera lui Gogol. Trebuie să menționez faptul că, așa cum au existat foarte multe voci care au crezut că ceea ce a creat Gogol a fost cu adevărat o reacție civică valoroasă la evenimentele care marcau direcția de dezvoltare a societății, la fel au fost și reacții care au susținut contrariul. Așadar, cei care susțineau că de fapt „d-l Gogol se află în fața unei prăpăstii acoperite cu flori și că riscă să cadă în ea, cu toată gloria sa viitoare”¹ și care începeau de aici o demonstrație prin care puneau în fiecare rând câte o îndoială cu privire la talentul său, aveau puterea să-mi clatine convingerea pe care o căpătasem până atunci.

Cred că e important de menționat faptul că de fiecare dată când apărea ceva care putea demonta, cu argumente, ceea ce credeam a fi valabil, era inevitabilă și apariția tentației de a minimaliza sau chiar neglija acea poziție tocmai pentru a putea continua, cu încăpățănare, drumul pe care am pornit. Acest gând nu m-a ocolit nici pe mine și recunosc că am fost de câteva ori în punctul acela în care a trebuit să aleg, iar perspectiva de a merge mai departe fără să țin cont și de

¹ N. G. Cernîșevski, *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, în românește de Nicolae Gane, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 226.

criticile aduse operei lui Gogol se arăta destul de ofertantă din punct de vedere al reducerii efortului intelectual. În astfel de momente am înțeles că lucrarea, pentru a fi una solidă, are nevoie și de aceste contra-argumente, ele oferindu-mi posibilitatea de a verifica tăria convingerilor la care ajunseseam până în acea etapă. Confruntarea opiniilor celor două tabere mi-a condus cercetarea către acel tip de abordare care putea să-mi confirme justetea argumentelor doar după ce le analizam în funcție de fiecare opinie sau contra-opinie pe care le găseam în literatura de specialitate.

În ceea ce privește modul în care a evoluat tema de cercetare a lucrării, și anume descifrarea construcțiilor psihopatologice a *personajelor-pacient* și concretizarea lor într-o formă scenică, este necesar de precizat că fiecare personaj studiat se remarcă prin individualitate în ceea ce privește acest aspect. Datele pe care *pacienții* lui Gogol le adună între limitele personalității lor sunt rezultatul întrebărilor și al frământărilor pe care însuși autorul le-a dezvoltat în propria conștiință de-a lungul vieții sale. Una dintre cele mai importante concluzii care se remarcă în urma finalizării cercetării mele este aceea că, deși opera sa a trecut de multe ori și prin filtrul cenzurii vremii, pentru Gogol a fost mereu important ca personajele pe care le-a creat să rămână un produs al acestor procese interioare ale sale, fiindcă doar așa considera că va putea să ajungă la adevăratele diagnostice la care este expusă natura umană.

Condiția fizică din punct de vedere clinic a autorului mi-a confirmat faptul că nimic din ceea ce întâlnim la personajele sale nu a fost simplă ficțiune care să îmbogățească structura unei opere. Este clar că autorul a fost victima unei părți importante a simptomatologiei pe care o întâlnim la unele dintre personajele sale. Acest lucru este confirmat în mare parte de scrisorile pe care le trimitea celor cu care corespunda

mai ales în cea de-a doua jumătate a scurtei sale vieți. Ele sunt mărturii extrem de valoroase care au avut (din nou) un rol decisiv în dezvoltarea convingerii mele că cercetarea unui artist trebuie să se îndrepte și în această direcție. Cred că datele găsite acolo sunt extrem de prețioase în stabilirea încadrării unui personaj într-o categorie sau alta.

În același timp, pe măsură ce studiul evolua, mi-am dezvoltat convingerea că Gogol, creatorul unor personaje precum Hlestakov, Poprișcin sau Cicikov, a fost un foarte bun observator al naturii umane. Cred că această preocupare, dublată de talentul său de a construi caractere atât de complexe din informațiile adunate, a contribuit decisiv la consolidarea statutului literaturii și dramaturgiei. Personajele pe care le-am inclus în analiza mea au fost cele care, în urma referințelor teoretice identificate și în conformitate cu datele personalității, prezentau simptome ce puteau fi analizate din punct de vedere clinic. Au fost, pe parcursul redactării lucrării mele, momente în care m-am îndoit de valabilitatea încadrării unui personaj în rândul *pacienților*, atât la Gogol, cât și de la ceilalți scriitori care au completat acest studiu. Am descoperit astfel că nu tot ceea ce consideram eu că ar fi potrivit temei răspundea cu adevărat așteptărilor mele, dar, pe de altă parte, am și identificat noi direcții pe care până atunci nu le luasem în seamă. Spre exemplu, aveam convingerea că Osip din *Revizorul* este cu adevărat un *personaj-pacient* dar, treptat, mi-am dat seama că identitatea lui scenică nu se îndreaptă neapărat spre un astfel de „verdict”.

Din punct de vedere al manifestării scenice a profilurilor medicale, a devenit din ce în ce mai clar că apropierea de rol pe care o propune metoda lui Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, este cea care oferă cele mai bogate direcții de metodă actricească în abordarea unui personaj cu profil medical. Cred că această metodă mi-a oferit cel mai coerent sprijin atunci

când am avut nevoie să înțeleg cum influențează afecțiunea clinică traseul unui personaj. Consider că sarcinile precise ale acestei metode și modul în care trebuie mereu controlată atenția actorului au rezonat cu personalitatea și stilul lui Gogol.

În final, sunt convins că tema pe care am ales-o pentru această lucrare are și mai mult potențial de cât am reușit eu să-i imprim. Mărturisesc faptul că una dintre cele importante dorințe ale mele este aceea de a proba și din punct de vedere practic tot ceea ce am dezvoltat aici sub formă teoretică. Probabil că doar atunci voi avea sentimentul că am dus cu adevărat până la capăt acest experiment.

BIBLIOGRAFIE

I. Opere de referință

1. Cehov, A. P., *Opere, Volumul X*, traduceri de Moni Ghelerter, R. Teculescu, M. Sorbul, I. Alexandrescu, M. Sevastios, M. Calmîcu, V. Jianu, A. Steinberg, note de A. P. Skaftîmov, Editura E.S.P.L.A. – Cartea rusă, București, 1960;

2. Cehov, A. P., *Stepa și alte povestiri*, traducere și note de Adriana Liciu, Editura Polirom, Iași, 2014;

3. Dostoievski, F. M., *Jurnal de scriitor*, traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov și Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2006;

4. Dostoievski, F. M., *Crimă și pedeapsă*, traducere și note de Antoaneta – Liliana Olteanu, Editura Adevărul Holding, București, 2011;

5. Dostoievski, F. M., *Frații Karamazov, volumul I*, traducere și note de Elena Vizir, Editura Adevărul Holding, București, 2011;

6. Gogol, N. V., *Revizorul*, traducere de Gabriela Leonte și Sică Alexandrescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951;

7. Gogol, N. V., *Opere în șase volume, volumul I, Serile în cătunul de lângă Dicanca*, proză tradusă de Al. Teodoreanu, Anda Boldur și Ada Steinberg, versuri traduse de Petre Solomon, Editura Cartea Rusă, București, 1954;

8. Gogol, N. V., *Opere în șase volume, volumul IV, Opere dramatice*, traducere de Alexandru Kirițescu și Ada Steinberg, Editura Cartea Rusă, București, 1957;

9. Gogol, N. V., *Opere în șase volume, volumul VI, Articole și scrisori alese*, traducere de Constantin Popescu și Mihail Leicand, Editura Cartea Rusă, București, 1958;

10. Gogol, N. V., *Suflete moarte*, traducere de Tudor Arghezi, Ionel Țăranu, Iancu Linde și Rotislav Donici, postfață de Nina Vucolov, ediția a V-a, Editura Univers, București, 1987;

11. Gogol, N. V., *Mantaua: povestiri, nuvele*, traducere și note de Alexandru Cosmescu, Igor Crețu, Aureliu Busuioc și Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2007;

12. L. N. Tolstoi, *Opere în paisprezece volume, volumul XII, nuvele și povestiri (1889-1904)*, traducere de Acad. Cezar Petrescu și S. Recevski, Editura Cartea Rusă, București, 1958;

13. Tolstoi, L. N., *Război și pace*, traducere de Ion Frunzetti și Nicolae Parocescu, Editura Art, București, 2006;

14. Tolstoi, L. N., *Jurnal*, traducere de Janina Ianoși, Editura Fundației Culturale "Ideea Europeană", București, 2011.

II. Critică, estetică și teorie teatrală

1. Banu, George, *Cehov, aproapele nostru*, traducere din limba franceză de Vlad Russo, colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, Editura Nemira Publishing House, București, 2017;

2. Barbu, N., *Semnul cumpenei*, prefață de Florin Faifer, antologie, note și indice de nume de Sorina Bălănescu, Editura Artes, Iași, 2010;

3. Bogart, Anne and Landau, Tina, *The Viewpoints Book, A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, editura Nick Hern Books, Londra, 2014;

4. Chekhov, Michael, *Gânduri pentru actor: despre tehnica actoriei*, traducere de Oana Bogzaru și Crista Bilciu, Editura Nemira Publishing House, București, 2017;

5. Diderot, Denis, *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*, traducere de Dana Ionescu, Editura Nemira Publishing House, București, 2010;

Personajul lui Gogol, de la profil medical la identitate scenică

6. Donnellan, Declan, *Actorul și ținta*, versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Editura UNITEXT, București, 2006;

7. Lazăr, Ovidiu, *Doctorii doctorului Cehov*, Editura Princeps Edit, Iași, 2005;

8. Oprea, Ștefan, *Căruța lui Thespis*, Editura Opera Magna, Iași, 2005;

9. Oprea, Ștefan, *Vârstele scenei*, Editura Junimea, Iași, 2016;

10. Pintilie, Lucian, *Bricabrac: de la coșmarul real la realismul magic*, prefață de George Banu, postfață de Bertrand Tavernier, Editura Nemira Publishing House, București, 2017;

11. Silvestru, Valentin, *Un deceniu teatral*, Editura Eminescu, București, 1984;

12. Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, volumul I, ediția a II-a, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2018;

13. Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, volumul II, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2013;

14. Vodă-Căpușan, Maria, *Dramatis personae*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980;

15. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, volumul IV, Editura Aius, Craiova, 2004.

III. Critică, poetică și estetică literară

1. Bahtin, Mihail Mihailovici, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, editura Univers, București, 1982;
2. Cernîșevski, N. G., *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, în românește de Nicolae Gane, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963;
3. Ianoși, Ion, *Dostoievski și Tolstoi. Poveste cu doi necunoscuți*, ediția a III-a, Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană”, București, 2004;
4. Iordache, Emil, *Studii despre Gogol*, editura Alfa, Iași, 2005;
5. Kovacs, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1987;
6. Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski – crime, deliruri, culpabilități în „Crimă și pedeapsă”*, traducere de Brândușa Orășanu, postfață de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul literar”, București, 1993;
7. Merejkovski, Dmitri, *Gogol și diavolul*, traducere, prefață, notă asupra ediției și indice de Emil Iordache, Editura Fides, Iași, 1996;
8. Mica, Alexandru, *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E. T. A. Hoffmann și N. V. Gogol*, Editura ROMCOR, București, 1993;
9. Nabokov, Vladimir, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, Editura Thalia, București, 2006;
10. Nicolescu, Tatiana, *Opera lui Gogol în România*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959;
11. Petrișor, Marcel, *N. V. Gogol sau paradoxurile literaturii moderne*, Editura Institutul European, Iași, 1996;
12. Raicu, Lucian, *Gogol sau fantasticul banalității*, Editura Cartea Românească, București, 1974;

13. Șklovski, Viktor, *Lev Tolstoi*, traducere de Alexandra Nicolescu, Editura Eminescu, București, 1986;

14. Vârsta, Izolda, *Istoria literaturii ruse din secolele XVIII-XIX, volumul I*, Editura Fundației „România de Măine”, București, 2001, pag. 47.

IV. Periodice și webografie

1. Colecția revistei „Arta”, revistă editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România

2. Colecția revistei „Secolul 20”, revistă de sinteză editată de Uniunea Scriitorilor din România.

3. Colecția revistei „Teatrul azi”, revistă editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu” în parteneriat cu UNITER;

4. www.agenda.liternet.ro;

5. www.observatorcultural.ro;

6. www.hyperliteratura.ro;

7. <https://ro.wikipedia.org/wiki>

V. Domenii conexe

1. Carrère d'Encausse, Hélène, *Blestemul rușilor – eseu despre asasinatul politic*, traducere de Felicia Ileana Ștefano, Editura Polirom, Iași, 2000;

2. Figes, Orlando, *Dansul Natașei. O istorie culturală a Rusiei*, traducere de Iulia Popovici, Editura Polirom, Iași, 2018;

3. Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, prefată de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1980;

4. Freud, Sigmund, *Psihopatologia vieții cotidiene (despre uitare, greșeli de vorbire, superstiție și eroare)*, ediția a 2-a, traducere de Daniela Ștefănescu și Herta Spuhn, Editura Trei, București, 2002;
5. Freud, Sigmund, *Opere, vol. 13, Compendiu de psihanaliză*, traducere de Daniela Ștefănescu, prefață de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2005;
6. Freud, Sigmund, *Disconfort în cultură*, traducere de Roxana Melnicu, Editura ALL, București, 2011;
7. Minkowski, Eugene, *Schizofrenia, psihopatologia schizozilor și schizofrenicilor*, traducere, avânprefață și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura IRI, București, 1999;
8. Osiceanu, Maria-Elena, *Personalitate și personaje: particularități ale interacțiunii dinamice*, ediția a 2-a, prefață de prof. univ. dr. Nicolae Mitrofan, Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2014;
9. Scull, Andrew, *O istorie culturală a nebuniei: de la Biblie la Freud, de la casa de nebuni la medicina modernă*, Editura Polirom, traducere de Anacana Mândrilă-Sonneto, București, 2017;
10. Tănăsie, Marina, Marinela Beznă, Sorin Beznă, *Elemente genetice predictive în tulburările schizofrenice*, Editura Sitech, Craiova, 2001.

VI. Dicționare

1. Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2007;
2. *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, sub redacția lui Constantin Gorgos, Editura Medicală, București, 1988;
3. *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic, București, 2009;
4. Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar de personaje din teatrul românesc și universal*, Editura Timpul, Iași, 2002.

Pentru comenzi și informații, contactați:

Editura Universitaria

Departamentul vânzări

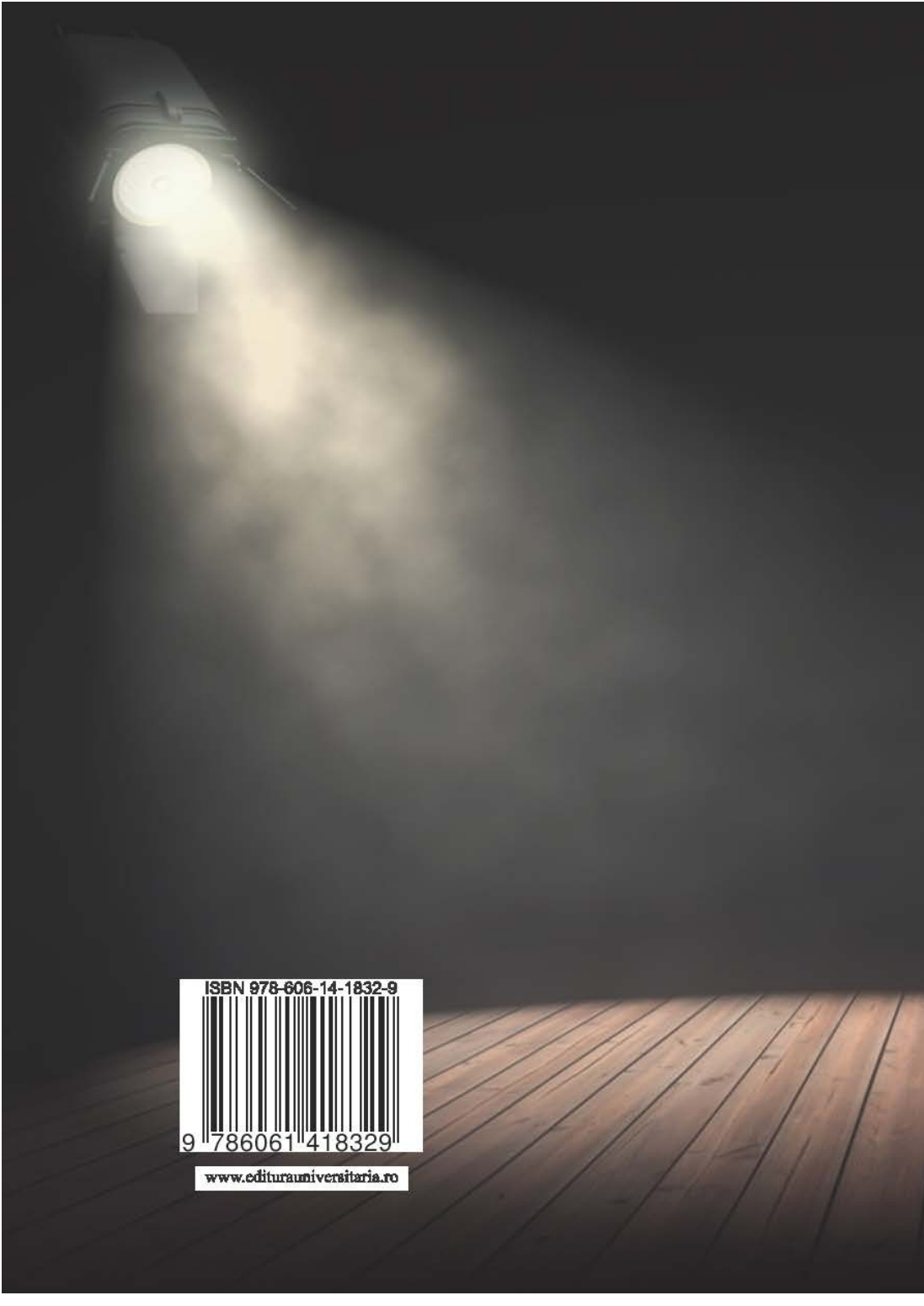
Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal 200585

Tel. 0251598054, 0746088836

Email: editurauniversitaria@yahoo.com

marian.manolea@gmail.com

Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro

A dramatic scene featuring a spotlight in the upper left corner, casting a bright, hazy beam of light across a dark, empty space. The light illuminates a curved wooden floor that stretches from the bottom left towards the right, creating a strong sense of perspective. The background is a deep, dark gradient, emphasizing the light source and the illuminated floor.

ISBN 978-606-14-1832-9



9 786061 418329

www.editurauniversitara.ro