

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI

INSTITUTUL DE FILOLOGIE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 82.091-31(043.2)

CRISTINA ROBU

**PERSONAJUL DEDUBLAT ÎN ROMANUL
CONTEMPORAN**

SPECIALITATEA 622.03. – TEORIA LITERATURII

Teză de doctorat în filologie

Conducător științific:

Alexandru BURLACU,
doctor habilitat în filologie,
profesor universitar

Autor:

Cristina ROBU

Chișinău 2018

© Cristina Robu, 2018

CUPRINS

ADNOTARE (în limbile română, rusă și engleză)	5
INTRODUCERE	9
1. DUBLUL: REPERE TEORETICE ȘI CONCEPTUALE	17
1.1. Definierea dublului – considerații teoretice și critice.....	17
1.1.1. Dualitatea corporală.....	25
1.1.2. Dualitatea spirituală.....	29
1.1.3. Dublul – figura proteiformă.....	32
1.2. Modele moderne de analiză a dublului: de la psihanaliză la semiotică.....	36
1.3. Concluzii la capitolul 1.....	45
2. CRONOLOGIA DUBLULUI	47
2.1. „Dublul primitiv”.....	47
2.2. Dublul în timp	52
2.2.1. Evoluția conceptului din mitologie până în literatura fantastică germană.....	52
2.2.2. Apariția noțiunii de <i>doppelgänger</i> . Literatura fantastică germană.....	59
2.3. Limitele definiției temei dublului – multiplele interpretări.....	65
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	69
3. DUBLUL LITERAR MODERN – CONTURAREA PERSONAJULUI	71
3.1. Edgar Allan Poe: vocea dublului – conștiința moralizatoare eliberată.....	71
3.2. Dublul la Dostoievski și impactul său asupra literaturii moderne.....	77
3.3. Dublul lui Nabokov – dispariția disperării dublului dostoievskian.....	83
3.4. Concluzii la capitolul 3.....	87
4. DUBLUL ÎN ROMANUL CONTEMPORAN. STUDII PE TEXT	89
4.1. Dublul în arealul american. Chuck Palahniuk - <i>Fight club</i> (1996)	90
4.2. Dublul în arealul japonez. Dublii din opera lui Haruki Murakami.....	99
4.3. Dublul în arealul portughez. Jose Saramago - <i>Omul duplicat</i> (2002)	108
4.4. Dublul în arealul canadian.....	113
4.5. Concluzii la capitolul 4.....	124
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	126

BIBLIOGRAFIE.....	130
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	140
CURRICULUM VITAE.....	141

ADNOTARE

Cristina Robu: Personajul dedublat în romanul contemporan, teză de doctor în filologie, Chișinău, 2018.

Structura tezei: introducere, patru capitole cu concluzii, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 174 surse, 129 pagini de text de bază, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autorului.

Rezultatele tezei au fost reflectate în 10 publicații științifice.

Cuvinte-cheie: alter ego, dedublare, *doppelgänger*, dualitate, dublu, roman contemporan, monolog interior, personalitate scindată.

Domeniu de studiu: Teorie literară.

Scopul lucrării este de a defini cadrul teoretic și a-l instrumenta în vederea analizei evoluției personajului dublu în literatură, cu precădere în romanul contemporan.

Obiectivele investigației:

- definirea conceptului de dublu în plan comparativ-istoric;
- elucidarea impactului dublului literar asupra „eului”;
- stabilirea tipurilor de relații dintre „eul” personajului literar și „dublul” acestuia;
- argumentarea necesității estetice a tematicii dublului;
- abordarea hermeneutică și examinarea dublilor din romanele reprezentative;
- prezentarea și analiza evoluției istorice a dublului
- confruntarea tipologiei dublului de până în secolul XX cu dublul literaturii moderne;
- studiul comparativ al dublilor din romane contemporane.

Noutatea științifică și originalitatea lucrării constă în configurarea unui traseu teoretic și istoric al conceptului de dublu în literatură, dar și în cultură și, utilizând datele acumulate, cercetarea își propune determinarea unui *status quo* al dublului în literatura contemporană. Pornind de la premisa că în dublu sunt concentrate numeroase arhetipuri necesare construirii unei identități personale și sociale, tindem să demonstrăm că dublul din romanul contemporan are un statut universal în transfigurarea artistică a unor noi profunzimi ale naturii umane. Utilizând o selecție de texte literare reprezentative pentru analiză, am construit o tipologie a *doppelgänger*-ului contemporan.

Problema științifică este cea de cartografiere a relației de alteritate dintre „eu” și „dublu” din perspectivă istorică cu o analiză pe textele literare contemporane. Tratatând această relație ca una de confruntare, uneori beligerantă, am încercat să determinăm sursele acestor tipuri de interacțiuni între personaje (în special în cazul dublului de factură psihopatologică) și să validăm ipoteza care stipulează că, preluând aspecte de la dublul prezent în literatura clasică (Dostoievski, Poe, Nerval etc.), care se manifesta la limita dintre construcție socială și frustrare psihologică, dublul contemporan devine mai independent, mai metaliterar și mai util ontologiei eului.

Importanța teoretică și practică a cercetării realizate rezidă în delimitarea influenței tematicii dublului asupra construirii personajelor din romanul contemporan, precum și valorificarea dedublării ca mecanism de înțelegere a identității și a modalității ei de funcționare în literatură. Explorarea dublului în lucrările selectate este întreprinsă din diverse perspective conceptuale pentru a propune o imagine exhaustivă a rolului acestui tip de personaj pentru fiecare operă în particular și pentru întreg spectrul literaturii și culturii contemporane.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele investigației au stat la baza mai multor articole publicate în reviste de profil și expuse în comunicările științifice prezentate în cadrul unor conferințe naționale și internaționale.

АННОТАЦИЯ

Кристина Робу: Двойственность персонажа в современном романе, диссертация на соискание степени доктора филологических наук, Кишинев, 2018 год.

Структура диссертации: введение, четыре главы с выводами, заключительные выводы и рекомендации, 174 источников библиографии, корпус основного текста 129 страниц, декларация об ответственности, CV автора.

Результаты диссертации отражены в 10 научных работах.

Ключевые слова: альтер эго, двойственность, двойник, дуализм, двойной, современный роман, внутренний монолог, раздвоение личности.

Область исследования: теория литературы.

Цель данной работы заключается в определении теоретической основы концепции двойственности в литературе и ее применение в системном анализе персонажа, в частности в современном романе.

Задачи исследования:

- сравнительно-историческое определение концепции двойственности;
- оценка влияния «двойника» над «я», и наоборот;
- установление типов отношений между «я» и «двойником»;
- обоснование эстетической потребности тематики двойственности;
- каталогизация и обработка феномена двойственности персонажа в некоторых представительных романах;
- сопоставление типологии феномена двойственности в литературе до двадцатого века с современной литературой;
- сравнительный анализ двойственности в современных романах разного культурно-исторического происхождения

Научная новизна и оригинальность работы заключается в изложении теоретического и исторического развития концепции двойственности в литературе, а также и за ее пределами; исходя из предположении, что в двойственности отражаются многочисленные архетипы необходимые для построения личной и социальной идентичности, мы попытались доказать что двойственность в современном романе имеет универсальный статус, определяя таким образом типологию современного «двойника».

Научная задача: систематизация отношений между «я» и «двойником» в литературных текстах; определение источников взаимодействия между персонажами (особенно для двойственности психопатологического характера); подтверждение гипотезы о том, что используя аспекты «двойников» присутствующих в классической литературе (Достоевский, По, Нерваль и т.д.), современный «двойник» становится более независимым, выходящий за границы литературы и наиболее приемлем онтологии «я».

Теоретическая и практическая значимость проведенного исследования состоит в определении влияния тематики двойственности на создание персонажей в современном романе, а также в освещении феномена двойственности как механизм для понимания идентичности и его отражение в литературе. Изучение тематики двойственности в ряд избранных текстах реализовалось с различных концептуальных точек зрения, с тем чтобы предложить всестороннюю картину этого вида персонажа в каждом романе в частности, а также в контексте современной литературы и культуры в целом.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования послужили основой для многих статей, опубликованных в профильных журналах и для научных сообщений, представленных на национальных и международных конференциях.

ANNOTATION

Cristina Robu: The double in the contemporary novel, PhD thesis in Philology, Chişinău, 2018.

Structure of the thesis: introduction, 4 chapters each with conclusions, general conclusions and recommendations, bibliography of 174 sources, 129 pages of text, declaration of assuming responsibility, author's CV.

Thesis results were reflected in 10 scientific papers.

Keywords: alter ego, doubling, doppelgänger, duality, double, contemporary novel, stream of consciousness, split personality.

Field of study: Literary Theory.

The aim of the dissertation is to define the theoretical framework and to use it in order to analyze the evolution of the double in literature, especially in the contemporary novel.

Objectives of the research:

- defining the concept of the double through a comparative-historical analysis;
- estimating the impact of double on the "I" and vice versa;
- determine the types of relationships between "I" and double;
- identify of the aesthetic necessity of the double;
- categorize and evaluating of the doubles in representative novels;
- presenting and analyzing the historical evolution of the double and confronting the typology of the double from the previous centuries century with the modern double;
- the comparative study of doubles in several contemporary novels from different cultural-historical provenances in order to illustrate the extension of the phenomenon as a universal one and the novelty of its aesthetic status.

The scientific novelty and originality of the work consist in creating a theoretical and historical path for the double in literature, but also outside it and, by using this data, the research aims to determine the *status quo* of the double in contemporary literature. Starting from the premise that many archetypes, which are needed to build a personal and social identity, are anchored in the double, this is an attempt to prove that the double has a universal status in the artistic transfiguration of new depths of human nature. Using a selection of literary texts representative for analysis, we built a typology of the contemporary doppelgänger.

The scientific novelty is the mapping of the relation between "I" and double, present in contemporary literary texts. By treating this relationship as confrontational, even belligerent, we strived to determine the sources of these interactions between the characters (especially in psychopathological cases) and to validate the hypothesis which states that, drawing from the double present in classical literary texts (Dostoevsky, Poe, Nerval etc.), which is manifested at the limit between social construction and the psychology of frustration, the contemporary double becomes more independent, more metaliterary and more useful on the self's ontology.

The theoretical and practical value of a research lies in delimitating the influence of the double on the construction of characters in contemporary novels, along with the valorization of doubling as a mechanism of understanding the identity and its transposition into literature. The exploration of the double in the selected texts is undertaken from various conceptual perspectives to offer an exhaustive representation of the role of the character for each text in particular, and for the entire spectrum of literature and contemporary culture.

Approval of scientific results. The results of the investigation formed the basis of several published articles and communications presented at national and international conferences.

LISTA ABREVIERILOR

Ed. – Editura

n.n. – nota noastră

p. – pagină

t.n.a.- traducerea ne aparține

trad. - traducere

vs. – versus

INTRODUCERE

Actualitatea temei investigate. Tema dublului a fost mereu în atenția teoreticienilor și a criticilor literari, dar și a cercetătorilor din diverse alte domenii: psihanaliză, antropologie, sociologie, filosofie etc. Stând la baza structurii arhetipale a naturii umane în complexitatea ei, dublul suferă metamorfoze constante care își găsesc cele mai diverse forme de reprezentare artistică în literatură. În cercetarea temei dublului nu se poate face abstracție de evoluția teoriilor de construcție a personajului și a operei literare; de sistemul de convenții estetice în transfigurarea realității specifice unei sau altei epoci literare; de idiosincrazii culturale specifice diverselor arii geografice.

În această lucrare ne-am propus să investigăm evoluția conceptului de dublu în literatură pornind de la origini - mitologie și filosofie -; să creăm o viziune de ansamblu a secolului XIX în care dublul, tratat ca un subiect-cheie de către autorii romanelor și nuvelor fantastice, a devenit o temă prolifică și o constantă la care s-a apelat recurent; să abordăm câteva din romanele care au făcut ca dublul să depășească limitările în care îl înscrisa literatura fantastică, fiind utilizat de autori consacrați care ulterior au devenit reprezentanți ai canonului (E.A. Poe, Feodor Dostoievski, Vladimir Nabokov) și să ajungem până la finele secolului XX - începutul secolului XXI în care dublul continuă să fie valorificat de autori ca un mecanism de extindere a universului literar, psihologic, conceptual și interpretativ al personajului și al cititorului.

Studiile care au fost efectuate pe marginea acestei teme, unele cu tentă psihanalitică (Sigmund Freud, Pascal Bouvier etc.), altele la limita dintre psihanaliză și analiză literară (Otto Rank) și o serie din ele din perspectivă literară (Pierre Jourde, Wladimir Troubetzkoy etc.) lansează diverse criterii de sistematizare și clasificare a diferitelor tipuri de dublu literar (fizic, psihologic, narativ etc.) și conțin o vastă panoplie de elemente teoretice pe care le vom utiliza și noi în cadrul acestei cercetări.

Odată cu apariția psihanalizei lui Sigmund Freud, analiza personajelor romanești devine legată nu numai de structura sa psihologică, dar și de elementele ce construiesc subconștientul aflat în raport direct cu frustrări umane primare. Freud vede în multe din instanțele dedublării o apariție spontană a supraeului: „În cadrul eului se constituie treptat o instanță aparte, care se poate opune celorlalte părți ale eului. Această nouă instanță este pusă în slujba autoobservației și autocriticii, realizează activitatea de cenzură psihică și este cunoscută sub numele de « conștiință morală ».” [46, p. 279]. Văzută prin prisma psihanalizei, frecvența apariției personajului dedublat

În romanul contemporan este un simptom ce definește nu numai societatea modernă, dar și natura ei complexă, scindarea ei și imposibilitatea găsirii unui sistem unitar de referință.

Recurența temei personajului dublu în literatura contemporană ne-a permis să alegem o serie de texte din diverse areale geografice și stiluri de scriitură pentru a investiga modul în care acesta este consolidat și tratat de către scriitori. Diferențele de stil, mod de abordare și reconciliere a perspectivei clasice cu cea contemporană sunt centrele de interes ale acestei lucrări în care am tins să valorificăm pluralitatea formelor și mecanismelor de articulare ale dualității.

Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor de cercetare. Pentru că este o temă care revine constant în literatura ultimelor două secole, dublul a fost studiat de mai mulți teoreticieni (Sigmund Freud, Otto Rank, Carl Francis Keppler, Paolo Tortonese și alții) și investigat sub mai multe aspecte (literar, psihologic, psihanalitic, social etc.). Cercetătorii care au simțit necesitatea analizei acestei teme provin din diferite domenii științifice și au elucidat diverse probleme (aspectul medical, literar, social, etc.) ce țin de teoretizarea dualității. Pornind de la conceptele teoreticienilor susmenționați, am fundamentat științific o nouă paradigmă de analiză a romanelor contemporane. Vastitatea și multidimensionalitatea analizelor dublului pot deveni problematice atunci când limitele acestei teme nu sunt clar definite. Pentru a circumscrie elementele ce structurează dualitatea și a le sistematiza, ne-am concentrat cât mai mult asupra dublului literar ce derivă din structura psihologică/psihopatologică a personajului, fără a face din celelalte aspecte ale dualității un obiectiv al cercetării. Pentru că am remarcat o serie de lacune în analiza dublului din literatura contemporană în cercetările deja existente pe marginea acestui subiect, am valorizat aceste texte și le-am pus în dialog cu romanele și nuvelele care le preced cronologic. Această punere în lumină a dublului contemporan ne-a permis și revalorificarea conceptelor și teoriilor existente, dar și să recurgem la noi modele de analiză.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul lucrării este de a demonstra că structura personajului dublu este o problemă care necesită o abordare sistemică și că aceasta și-a găsit un loc important în problematica subiectelor literare, iar mesajul pe care el îl transmite este unul extrem de relevant pentru determinarea tendințelor evoluției romanului contemporan, dar și a literaturii universale. Mai mult, în contextul globalizării, pierderea identității, concepută ca o criză a unității naționale sau ca o frică ancestrală, care urmează după etapa primară a omului, suscită nenumărate tratări și polemici de diferit ordin (politic, social, cultural etc.). În cele mai frecvente cazuri, dublul este o frică materializată, un coșmar primitiv care urmărește personajele literare din toate perioadele istorice și, analizând transformarea acestuia, putem urmări evoluția umanității prin prisma identității și raportării personajului la un altul. Amplificarea considerabilă

a acestei angoase, mai cu seamă în ultimele două secole, relevă o criză identitară care avansează. Reflectarea acesteia sub numeroase forme întâlnite în romanul contemporan, forme pe care le vom prezenta și studia în această cercetare, impun o serie de taxonomii, delimitări și analize de formă și fond.

Obiectivele lucrării sunt:

- definirea conceptului de dublu în plan comparativ-istoric;
- estimarea impactului dublului asupra eului și viceversa;
- stabilirea tipurilor de relații dintre „eu” și „dublu”;
- catalogarea și tratarea dublilor din romanele reprezentative;
- argumentarea necesității estetice a tematicii dublului;
- demonstrarea tezei conform căreia dublul nu este doar un element mimetic, o sosie a autenticului, dar una care reprezintă și o entitate separată, nouă;
- prezentarea și analiza evoluției istorice a dublului și confruntarea tipologiei dublului de până în secolul XX cu dublul literaturii contemporane;
- analiza comparativă a dublilor din romane contemporane ce au proveniență cultural-istorică diferită (Europa, America, Asia) pentru a ilustra nu numai extinderea fenomenului dat ca unul universal, dar și noutatea statutului estetic, similitudinile/diferențele de abordare a dublului în romanul contemporan.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării constă în configurarea unui traseu istoric al conceptului de dublu în literatură, dar și în afara ei și, utilizând datele teoretice acumulate, cercetarea își propune determinarea unui *status quo* al dublului în literatura contemporană. Pornind de la premisa că în dublu sunt concentrate numeroase arhetipuri necesare construirii unei identități personale și sociale, se demonstrează că dublul din romanul contemporan are un statut universal în transfigurarea artistică a unor noi profunzimi a naturii umane. Tema dedublării este cercetată nu doar prin prisma strict literară, ci și prin valorificarea subiectului ca o temă ce predispune la un studiu interdisciplinar, în care se impun cunoștințe și analize din diverse domenii: psihologia, sociologia, artele în forma lor vastă (cinematografia, artele vizuale, muzica etc.). În această cercetare vom încerca să valorificăm prezența dublului în textele literare contemporane completându-i prezența și prin referințe din diverse alte domenii ale activității creatoare a omului. Acest fapt ne va permite să apreciem impactul dublului asupra societății contemporane și să creăm o viziune de ansamblu a motivului dedublării în contemporaneitate.

Suportul metodologic și teoretic constă din studiile următoare: Bahtin M. *Esthétique et théorie du roman*, Bahtin M. *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bessière J. *Le double: Chamisso, Dostoievski, Maupassant, Nabokov*, Freud S. *L'inquiétante étrangeté*, Genette G.

Figures III, Jourde P., Tortonese P. *Visages du double: Un thème littéraire*, Jung C. G. *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Keppler C. F. *Literature of the second self*, Morel M. *Théorie et figures du double : du réactif au réversible*, Rank O. *Don Juan et Le Double*, Richter A. *Histoires de doubles d'Hoffmann à Cortázar*, Rosset C. *Le réel et son double*, Troubetzkoy W. *L'ombre et la différence : le double en Europe*. Această panoplie de lucrări critice ne-a ajutat să configurăm o paradigmă istorico-teoretică complexă. Utilizând reperele epistemologice propuse de autorii respectivi, am putut crea o viziune de ansamblu a teoriei dublului literar care ne-a permis analiza acestei teme și a acestui tip de personaj în mai multe romane reprezentative, unele făcând parte din canon (Edgar Allan Poe, Feodor Dostoievski, Vladimir Nabokov, Chuck Palahniuk, Haruki Murakami, Jose Saramago), altele – mai puțin cunoscute, dar la fel de relevante cercetării noastre (Nadine Mackenzie, Michel Lefebvre, Nicolas Gilbert).

Metodologia cercetării științifice. Pentru a prezenta tema dublului și cea a personajului dedublat (capitolul 1 și 2) am aplicat metoda de cercetare istorico-literară. Utilizând criteriul metodologic analitico-sintetic, am examinat lucrările celor mai importanți teoreticieni ai dublului (Bahtin, Freud, Genette, Jourde, Tortonese, Jung, Rank, Richter, Troubetzkoy): în special în subcapitolele 1.1, 1.2, 2.2 și 2.3. Pentru a aplica teoriile respective pe texte, am recurs la metoda studiului de caz, cea a analizei textuale și la metoda hermeneutică în subcapitolele care tratează reprezentările literare ale dublului (capitolele 3 și 4). Strategia de cercetare utilizată este cea longitudinală care permite o perspectivă diacronică asupra subiectului cercetat.

Conceptiile teoretice, principiile și metodele de cercetare care au stat la baza realizării acestei cercetări sunt:

- Sigmund Freud – conceptul *Unheimliche*;
- partajarea dublului literar făcută de Michel Morel: dublul reactiv și dublul reversibil;
- clasificarea dublilor în șapte categorii, realizată de Carl F. Keppler;
- analiza autonomiei ontologice a dublului, propusă de Dimitris Vardoulakis;

Metodele de cercetare: psihanalitică, istorico-literară, analiza textului, hermeneutica arhetipurilor.

Problema științifică a putut fi soluționată prin analiza minuțioasă a textelor și aplicarea teoriilor ce vizează dualitatea pentru a urmări evoluția în timp și spațiu a personajului dublu. Observând schimbările ce au survenit în relația de alteritate dintre „eu” și „dublu”, prezente în textul literar, am stabilit că, preluând aspecte de la dublul prezent în literatura clasică (Dostoievski, Poe, Nerval etc.), care se manifesta la limita dintre construcție socială și frustrare psihologică, dublul contemporan devine mai autonom, fiind mai detașabil de originalul său.

Utilizând textele literare selecționate pentru analiză, am construit o tipologie a *doppelgänger*-ului contemporan.

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere:

1. Am validat ipoteza care stipulează că dublul literar a evoluat în timp și a suportat o serie de schimbări ale statutului și a modalității de a fi abordat în diverse perioade literare.
2. Am demonstrat cum, depășind statutul său de element al romanului fantastic, dublul literar a intrat în texte de factură diferită, de la romane psihologice sau nuvele ce tratează maladiile mintale până la detectiv.
3. Am remarcat că funcționalitatea primară a dualității în textele de ficțiune este expunerea și justificarea trăirilor umane care se abat de la normele sociale.
4. Am constatat că dublul și dedublarea sunt prezente în toate literaturile lumii și în toate epocile.
5. Am stabilit că dualitatea personajului literar este una din tematicile universale care, aparținând structurilor primare ce pot fi atribuite mitologiilor lumii, este perpetuată și în literatura contemporană.
6. Am relevat faptul că scindarea identitară și independența de care beneficiază partea ce se detașează constituie un element important în mai multe din științele umaniste. Literatura, psihologia, sociologia etc. vor să determine mecanismele ce produc aceasta separare, procesele care o însoțesc și urmările acestora. Pentru că această cercetare vizează știința literară, ea nu are pretenția de-a elucida fapte psihice, sociale sau politice ce ar explica dedublarea.

Importanța teoretică și practică a cercetării realizate rezidă în delimitarea influenței tematicii dublului asupra construirii personajelor din romanul contemporan, precum și valorificarea dedublării ca mecanism de înțelegere a identității și transpunerea acesteia în literatură. Explorarea dublului în lucrările selectate este întreprinsă din diverse perspective pentru a propune o imagine exhaustivă a impactului acestui tip de personaj pentru fiecare operă în particular și pentru întreg spectrul literaturii și a culturii contemporane (tema dublului fiind explorată și de cineaști, pictori, sculptori etc.)

Dublii literari sunt investigați cu ajutorul diverselor teorii și concepte propuse de cercetători pentru a defini statutul și impactul prezenței dualității în proză. Am încercat să aplicăm/validăm diversele teorii prin analize pe text, pentru a realiza o exegeză utilizând un mod de raționament dialectic.

Valoarea aplicativă a lucrării consistă în structurarea sistematică cu ajutorul diverselor teorii existente a dublului din literatura contemporană și comparația acestuia cu dublul prezent în

literatura clasică, fapt ce va permite o viziune evolutivă a temei. Analiza dublului în mod diacronic stabilește modul în care acesta a evoluat în timp și în spațiu, determinând fluctuațiile ce îl caracterizează. Viziunea sincronică asupra dublului va suplini analiza dublului literar cu actualizarea statutului său din ultimele decenii și va consolida perceperea sa ca un element major al literaturii contemporane.

Aprobarea rezultatelor științifice: Această lucrare constituie o continuare a tezei de masterat susținută în 2008 cu titlul „Personajul dedublat și statutul său artistic”. Unele aspecte ale cercetării au fost prezentate la reuniuni științifice sau conferințele organizate de Institutul de Filologie al AȘM (2012, 2011 și 2009); de asemenea în cadrul altor manifestări științifice naționale (4 comunicări: USM 2014, USM 2013, US Bălți 2013, Universitatea Perspectiva 2009) și internaționale (7 comunicări: Montréal 2016, Bloomington [USA] 2015, Québec 2013, Cluj-Napoca 2012, Montréal 2011, Iași, 2011, Iași 2010). Rezultatele parțiale ale cercetării au servit periodic la redactarea publicațiilor în reviste acreditate din Moldova (2 articole: *Metaliteratura* 2013-Nr 36, *Metaliteratura* 2013-Nr 34) și de peste hotare (1 articol, Iași 2014), cât și în actele conferințelor naționale (3 publicații: USM 2013, Francopolyphonie 2013, ASM 2010) și internaționale (2 publicații: Iași 2014, Novi Sad [Serbia] 2010).

Structura și sumarul compartimentelor tezei. Lucrarea este constituită din patru capitole, fiecare din ele finalizându-se cu concluzii. Capitolele sunt precedate de o introducere și încheiate cu concluzii generale. Acestea sunt urmate de bibliografia studiilor și articolelor ce au contribuit la conceptualizarea acestei cercetări. Lucrarea are ca scop teoretic și practic demonstrarea faptului că dublu este o temă recurentă în literatura universală, structura acestuia fiind una complexă și analiza căruia este valoroasă pentru exegeză.

Introducerea este constituită din scopurile și obiectivele cercetării, argumentând importanța științifică, noutatea și actualitatea cercetării efectuate, cât și metodologia utilizată pe parcursul lucrării.

Capitolul 1 este o sinteză a celor mai valoroase repere teoretice și conceptuale care au fost propuse de-a lungul anilor de către cercetătorii diverselor științe umaniste (literatură, semiotică, psihanaliză etc.) Subcapitolele ce îl structurează vizează o analiză a lucrărilor teoretice care au ca temă centrală dualitatea și care au elaborat taxonomii utile cercetării noastre. Primul subcapitol vizează o trecere în revistă a diferitelor forme de dualitate (corporală, spirituală, realizată prin multiplele artificii care-i sunt proprii acestui tip de reprezentare etc.) pentru a crea o clasificare a dublilor prezenți în textele literare. Această etapă ne-a permis să sistematizăm diversele tipuri de dubli. Al doilea subcapitol propune o examinare a modelelor moderne de analiză a dublului și este o abordare mai vastă a posibilităților de exegeză. Cea de a treia parte a primului capitol

reprezintă o delimitare conceptuală care vizează definirea limitelor teoretice și practice de analiză ale temei dublului.

Capitolul 2 propune o sinteză a reperelor istorice și temporale care constituie evoluția temei dublului în literatură. Acest capitol este constituit din două subdiviziuni: prima definește dualitatea din perspectivă istorică, accentuând primele manifestări ale dublului numit „primitiv”, și abordează necesitatea reprezentării lumii prin prisma dualității. Cel de al doilea subcapitol reprezintă o cercetare succesivă a elementelor ce constituie conceptul de dublu ajungând până în secolul XVIII, secol în care apare noțiunea-cheie de *doppelgänger*.

Capitolul 3 are ca scop analiza, prin prisma teoriilor prezentate în capitolul anterior, a trei texte ce conțin personaje duble și care sunt semnate de autori consacrați și care reprezintă trei aspecte distincte ale dualității moderne. Primul text selectat este nuvela *William Wilson* de Edgar Allan Poe care prezintă vocea dublului ca o conștiință moralizatoare eliberată. În această nuvelă relațiile tensionate între narator și dublul acestuia sunt o întruchipare a zbuciumului intelectual și spiritual al personajului și reprezintă o transpunere sub aspect moral și etic a forțelor conductoare ale ființei umane. Examinând acest text, am putut constata că el reprezintă unul dintre primele și cele mai susținute texte de factură modernă în care dublul este un adevărat alter-ego al personajului principal William Wilson. Al doilea roman care ni l-am propus spre analiză a fost *Dublul* lui Feodor Dostoievski și impactul acestuia asupra literaturii moderne. Text canonic prin excelență, *Dublul* este construit dintr-o serie de evenimente ce au loc într-o perioadă de patru zile care reprezintă chintesența prăbușirii mintale și emoționale a personajului principal, Iakov Petrovici Goliadkin, sub povara copleșitoare a dedublării. Al treilea text, *Disperare*, semnat de Vladimir Nabokov în care am remarcat dispariția disperării dublului de tip dostoevskian. În această lucrare personajul Hermann nu mai este bântuit de dualitate sau torturat de similitudinea ce îl leagă de dublul său tocmai că relația dintre cei doi este una de forță și pornește de la o impostură. Realizând acest *tour de force* literar, am demonstrat cum Nabokov a extras dublul din formula în care era fixat deschizându-i noi orizonturi de modelare.

Capitolul 4 este constituit dintr-o serie de studii de caz și analize pe texte contemporane. Acestea au fost alese conform mai multor criterii și parametri (temporal, geografic, de pertinență și relevanță etc.) și constituie un ansamblu de romane reprezentative comportând personaje duble ale ultimelor două decenii. Prin aceste exegeze am tins să demonstrăm universalitatea, actualitatea și diversitatea dualității în literatura contemporană și diversele posibilități de interpretare și conturare ale personajelor. Variind de la autor la autor, dublul contemporan nu mai reprezintă întruchiparea conștiinței moralizatoare *per se*, ci un element care permite mobilitatea în timp și spațiu a personajului principal; identificarea acestuia cu o altă epocă, un alt

stil de viață sau o altă paradigmă ideologică; reevaluarea existenței și realității personajului prin prisma alterității. În acest capitol am stabilit că dublul contemporan nu mai reprezintă scindarea și alienarea subiectului literar, ci un model ce permite o expansiune geografică, textuală, conceptuală și hermeneutică care este inerentă textelor respective.

Concluziile generale cuprind chintesența analizelor prezentate în cele patru capitole și tind să demonstreze evoluția constantă a temei dublului, dimensiunea universală și complexitatea acesteia, cât și importanța, actualitatea și interesul generat de această temă de cercetare. Aspectul social, dar și cel metaliterar sunt elemente importante care participă la forjarea plurivalenței acestei teme literare. Trecut dincolo de bine și rău, dublul din literatura contemporană nu mai reprezintă una din forțele ce conduc personajul literar, ci este un element constituent al identității acestuia, o figură-cheie în analiza contemporaneității și a literaturii.

Cuvinte-cheie: alter ego, dedublare, *doppelgänger*, dualitate, dublu, literatură contemporană, mimesis, monolog interior, personaj literar, personalitate multiplă, personalitate scindată, plurivocitate, polifonie.

1. TEMA DUBLULUI: REPERE TEORETICE ȘI CONCEPTUALE

1.1. Definirea dublului – considerații teoretice și critice

Dublul face parte din temele de predilecție ale ficțiunii literare care, subliniind factura complexă a ființei umane, explorează pluralitatea lumii interioare a personajului literar și modul de raportare al acestuia la alteritate. Relația eului cu celălalt constituie un element major în analiza structurilor sociale, mintale și ideologice care a interesat și continuă să pasioneze cercetătorii diferitor domenii (știința literară, psihanaliză, antropologie, sociologie, filosofie etc.) Abordarea temei respective, precum și metodele de cercetare ale acesteia, diferă de la o știință la alta, dar preocuparea pentru dublu este una mereu actuală și reprezintă un aspect fundamental în definirea conexiunii dintre unitate și întreg precum și raportarea unității la propria existență. În ficțiunea literară, această temă vizează de cele mai dese ori personajul principal al lucrării care, într-un moment crucial al existenței sale, este forțat să confrunte apariția surprinzătoare a dublului său.

Literatura, poate mai mult decât filozofia, religia sau științele sociale, prezintă o imagine detaliată a dualității cronice și neîmplinirii pe care o are ființa umană, precum și încercările sale, care variază de la nobil la ludic, pentru revenirea la unitate și la reîntregire. În literatura fantastică, dar și în cea ce o precede (romanul realist, detectivul, romanul postmodern) este frecventă descoperirea (de către personajul literar, dar și de către cititor) faptului că dublu este unul în exclusivitate literar, fictiv, un simplu dispozitiv scriptural care ajută la articularea autoexperienței de scindare a sinelui. Variațiile acestuia în proza includ de cele mai multe ori dublarea fantasmagorică a individualului, prin asemănare sau afinitate și de divizare a unei personalități, prin mijloace fantastice sau inexplicabile rațional, prin opoziție sau complementaritate a caracterelor separate care pot fi privite ca diferite aspecte ale dezbinării unui întreg. În toate formele și variațiunile sale, dublu se trage din tensiunile dintre divizare și unitate și dă formă acestora. Acesta poate fi văzut ca sinonimul contradicției în interiorul unității.

Cuvântul german *doppelgänger* care este termenul literar uzual pentru acest fenomen comun care, în traducere literală, înseamnă *double-goer* (dedublarea personalității). Introdus în vocabular și, simultan, în tradiția literară de nuvelistul Jean Paul (Richter), *doppelgänger*-ul a fost definit în subsolul nuvelei sale *Siebenkäs* (1796): „So heissen Leute, die sich selbst sehen” [80, p. 242] („Așa sunt numiți oamenii care se vad pe ei înșiși.” (t.n.a.)). Aceasta definiție este una suficientă atunci când ne referim la dublu din literatura secolului XIX. Urmărind evoluția sa, realizăm că avem nevoie de explicații mai vaste și de un cadru teoretic mai meticulos. Din aceste considerente vrem să pornim de la definiția lui Albert Guerard, care spune despre cuvântul

„dublu” că „is embarrassingly vague, as used in literary criticism. It need not imply autoscopic hallucination, or even close physical resemblance.” [65, p. 3] („este ambarasant de vag atunci când este utilizat în literatură. Acesta nu implică halucinațiile autoscopice nici asemănarea fizică.” (t.n.a.)) pentru a explora cadrul teoretic și conceptual care a fost propus de cercetătorii dublului.

Asocierea dublului cu imaginarul și dorința a făcut ca această noțiune să fie greu de definit. „Valoarea” dublului părea să rezide în rezistența sa în a fi definit, în calitățile lui volatile, în posibilitatea pe care acesta o dă individului de a se imagina și reproduce într-un număr infinit de entități și tipologii. Una din probleme survine din faptul ca *doppelgänger*-ul nu poate fi atribuit unei singure autorități. Acesta „aparține” mitului, misticismului, folclorului, poveștilor și romantismului. Mai mult decât atât, în calitate de dublu în sensul mai extins al conceptului, poate fi catalogată orice structură dihotomică sau multiplă.

În postura sa de dispozitiv al ficțiunii, dublul sfidează multe din convențiile așa numitelor texte realiste. Acesta pune la îndoială unitatea personajului, timpului și spațiului, relativizând cronologia, tridimensionalitatea și distincțiile rigide între obiectele animate și cele inanimate, sinele și celălalt, viața și moartea. Din aceste considerente, încercarea de a teoretiza dublul și de a găsi o explicație acceptabilă despre statutul și funcția acestuia în literatura modernă și cea contemporană pot părea un eșec.

În această lucrare vom încerca, după modelele precursorilor noștri, să nu constrângem dublul teoretizându-l, ci să-l identificăm și să-l studiem pentru a putea, în final, să stabilim instanțele și pozițiile în care îl găsim în texte. Pentru început, vom încerca să clarificăm câteva din presupunerile teoretice și critice.

Dublul poate fi abordat din două perspective distincte: forma și fond. Acestea sunt aspectele duale și contrastante care se reflectă reciproc. Cu tot respectul pe care îl merită forma, trebuie să constatăm că dublul își are originile în mituri, care nu țin de motive strict literare, și construcția acestora a fost una tradițională, mai neglijată. Mai mulți antropologi care au studiat dualitatea în folclorul diferitelor popoare au confirmat că motivul dublului din literatură este de fapt cea mai răspândită credință printre popoarele antice. Ele atribuiă gemenilor puteri magice; vedeau reflectarea în apă ca una extraordinară; considerau umbrele tabu; defineau visele ca fiind prodigioase și, cel mai semnificant din toate, că sufletul însuși este portabil. În această ordine de idei, am dori să subliniem că cea mai importantă concluzie antropologică care viza dublul a fost categorisirea diferitelor forme de dubli mitici, gemeni, primii copii, frați rivali, îngemănare metafizică, „țapul ispășitor”, sacrificiul, iubiți și suflete pereche sunt numai câteva cazuri din multitudinea pe care o cuprinde categoria arhetipală a dualității universale. Acest arhetip al

dualității universale reflectă credințele păgâne în superioritatea structurilor diadice și în pluralitatea sacrului. Multele forme pe care acesta le putea lua nu erau pentru ei decât fațete ale unei creaturi divine indivizibile, care simboliza natura în aspectele ei creative și distructive. Misterioasa forță a acestui arhetip rezidă în ambiguitatea și contradicția care nu poate fi explicată. Ambivalența puterii spirituale este ceea ce îi permite să opereze, alternând între influența sa care poate răni și vindeca, creând ordinea și dezordinea de parcă acestea nu ar fi decât un capriciu. Arhetipul dualității universale în miturile antice ilustrează inegalitatea necruțătoare a naturii, modul în care echilibrul forțelor este în perpetuă schimbare. În acest context, dublul demonic reprezintă dezechilibrul și dezordinea în relația om/natură. Pentru a calma dezaxarea respectivă, energia demonică și negativă trebuie să fie întoarsă tribului/grupului prin metode de meditație: ritual sau magie.

Spre deosebire de moderni care, cu gândirea lor rațională, doresc să rezolve această teribilă lipsă de coerență a sacrului printr-o închidere și o negare definitivă, anticii și „primitivii” preferă să-l accepte așa cum este, fără a căuta o modalitate de a negocia cu ei înseși în raport cu această dilemă.

Ca și multe alte simboluri care derivă din mitologie (aspect pe care îl vom aborda în capitolul II al prezentei lucrări), dublul și-a preservat formele, dar și-a modificat caracterul în acord cu schimbarea noțiunii de „realitate” și „identitate umană”. Creșterea polarizării ideologice a continuității existenței în ireconciliabilele opoziții corp/suflet, viață/moarte, bărbat/femeie, bun/rău, schimbă caracterul și statutul dublului în creștinism, atribuindu-i un aspect diabolic. Ideea că animatul sau spiritul însuși, în părți sau integral, începe și continuă să exerseze o influență asupra „gazdei” în timp ce se bucură de o existență autonomă a căpătat o semnificație negativă în creștinism, fiind catalogată drept posedare. Aceasta poate fi definită în trei categorii: spiritul necurat, spiritul diabolic și infernul, și i se atribuie trei concepte: necazul, răul și moartea care, toate împreună, pun în pericol nu doar supraviețuirea unui individ, ci și a omenirii în totalitate. În acest fel, creștinismul conturează și amplifică opoziția care va marca dublul literar din secolele XVIII-XX.

Ar trebui să fim mirați de faptul că însăși forța vitală care animă o persoană în miturile antice era o formă a răului. Acest principiu al unei curioase inversiuni este formulat de unul din cercetătorii dublului, psihologul și psihiatristul austriac Otto Rank, în capitolul intitulat „The Double as Immortal Self” din cartea sa *Beyond Psychology*: „For the double whom we meet after this completion of this developmental cycle appears as „bad” threatening self and no longer a consoling one. This change was brought about by the Christian doctrine of immortality as interpreted by the church, which presumed the right to bestow its immortality on the good ones

and exclude the bad ones. At a certain period during the Middle Ages this fear of being doomed on judgment Day [...] became epidemic in the cult of the Devil, who in essence is nothing but a personification of the moralized double.” [133, p. 74] („Dublu care ne apare după finalizarea acestui ciclu de mutații este „rău”, amenințător pentru autonomie, acesta nu mai consolează. Această schimbare a fost provocată de doctrina creștină a imortalității fiind interpretată în acest mod de biserică. Aceasta presupune acordarea dreptului la imortalitate celor buni și excluderea celor răi. Într-o anumită perioadă a Evului Mediu, această frică de a fi condamnat la Judecata de Apoi a devenit un cult al diavolului care, în esență, nu este decât personificarea dublului moralizator.” (t.n.a.))

Aparența dublului negativ, ireconciliabil și în opoziție cu îngerul păzitor, reprezintă momentul istoric al civilizației occidentale în care credința arhaică într-un *continuum* al vieții și al morții și schimbul între om și natură a fost înlocuit cu simțul omului ca discontinuitate care duce la nebunie și la moarte – simț al unui om finalmente alienat de propriile sale dorințe și frici incarnate în figura dublului. Prin urmare, în sens mai larg, proza în care dublul este tema centrală, de la narațiunile religioase la ficțiunea modernă, are ca scop revelarea și explorarea relațiilor dintre „eu” și „non-eu”, a sinelui și a celuilalt. Ideea modernă este însă încercarea de a șterge diferențele, de a rezista separării, de a redescoperi unitatea de sine și de celălalt. Aceste tentative însă, s-au revelat în mod diferit în diferitele perioade istorice. Pentru a putea contextualiza tema dublului în literatura modernă, este utilă examinarea factorilor determinanți și sublinierea anumitor contraste cu alegoriile religioase antice.

Dublul a fost acela care ne-a dat indicii despre limitele culturii, prin punerea în prim-plan a problemei categorisirii „realului” și a relației confuze dintre sine/altul (cea a „identității umane”), și „realitate”. Identificarea în realitatea socială a alterității este cea care o poate cataloga drept un intrus, un străin, o *persona non grata*. Criticul literar american Frederic Jameson argumentează în articolul său „Magical Narratives: Romance as Genre” identificarea, numirea celuilalt, este indexul credințelor profunde ale societății. Orice structură socială tinde să excludă, prin catalogarea acestuia ca „rău”, orice fenomen radical diferit de sine sau care îl amenință cu distrugerea. Autorul consideră că numirea „diferitului” prin termenul de „rău”, este un gest ideologic semnificativ. Tot el crede că noțiunea de „rău” a devenit „at one with the category of Otherness itself: evil characterizes whatever is radically different from me” [78, p. 140] („egal cu însăși categoria de alteritate: ceea ce caracterizează răul este tot ce este radical opus de mine” (t.n.a.)). Această diferență dă impresia de a fi o veritabilă amenințare în adresa existenței eului. Un necunoscut, un străin, cineva din exterior, o deviere socială, orice persoană originea căreia este necunoscută sau care posedă puteri ieșite din comun este evitat, exclus și considerat rău.

Dublul este definit ca rău tocmai pentru că este diferit, pentru că poate cauza perturbări familiarului și cunoscutului. Cu toate acestea, conceptul de rău, care este, de obicei, suprapus conceptului de dublu, este relativ, transformându-se în aprehensiuni și valori culturale. Sfârșitul secolului al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea a provocat o deplasare masivă a ideilor, o transformare radicală a percepției omului despre sine și, prin consecință, o schimbare în delimitarea și interpretarea demonicului. În această perioadă, modelele moștenite de concepere a dualității se pierd și, ca rezultat, noțiunile de „realitate”, „natură umană” și „integritate” se dizolvă. Textele structurate în jurul dublului care au fost scrise pe parcursul secolului al XIX-lea sunt, de cele mai deseori, variațiuni ale mitului lui Faust și revelează originea internă, psihologică a dublului. Demonicul nu mai este supranatural, ci devine un aspect al vieții personale și interpersonale, o manifestare a dorințelor inconștiente. Din acest moment, textul este o structură formată din două elemente opuse; un dialog între dintre sine și sine ca celălalt, articulând relația subiectului cu legile și regulile culturale. Personajul Cabe Williams din romanul lui William Goldwin *Les Choses telles qu'elles sont, ou Les Aventures de Caleb Williams* și Frinkenstein al lui Mary Shelly sunt primii care au implementat tema dublului la un nivel „uman”. Din acel moment, tema dublului a fost secularizată – celălalt nu mai este desemnat ca fiind supranatural, ci devine exteriorizarea unei părți a sinelui. Ca urmare a acestei „internalizări” progresive a „demonicului”, ușoara polarizare a binelui și a răului care au funcționat în poveștile despre supranatural a încetat să mai fie efectivă. Începuturile prozei fantastice în romantism localizează binele și răul în exteriorul ființei umane, într-o dimensiune diferită. Celălalt tinde să fie identificat cu alte cuvinte și expresii cum sunt „forța diabolică”, „satana”, „diavolul”, „demonul” (la fel cum binele este identificat prin figura îngerului, a păzitorului, a înțeleptului) ceea ce reprezintă deplasarea responsabilității umane la nivel de destin – acțiunea omului este influențată de Providență, fie ea bună sau rea. Pierderea credinței în supranatural, scepticismul gradual și problematizarea sinelui în lume au prezentat dublul ca ceva înspăimântător și greu de definit, dar, în același timp, ca un index crucial al limitei culturii. Acesta ne permite accesul la o călătorie în „inima întunericului”, domeniul care a fost redus tăcerii de către cultură.

După această incursiune în domeniul temei dublului prin prisma inconștientului social, trebuie să ne referim și la lectura textelor de psihanaliză și psihoterapie pentru a putea înțelege amploarea impactului acestuia. Studiile contemporane asupra *doppelgänger*-ului sunt practic unanime în poziția lor care afirmă că comprehensiunea noastră în raport cu tematica dublului (în ficțiune și în afara ei) este legată în mod direct cu teoriile psihanalitice, în special cu descoperirile lui Sigmund Freud în domeniul înțelegerii personalității umane. Robert Rogers

spune: „Dublul clasic este un fel de entitate antitetică, fie un înger păzitor, fie un demon tentator. Critica făcută prin prisma psihologiei constată că este predominantă imaginea diabolică care reprezintă inconștientul, instinctivul.” [153, p. 12]. În lucrarea sa *The Literature of the Second Self*, Carl Francis Keppler face o observație similară: „De cele mai multe ori, mintea conștientă încearcă să nege gândurile inconștiente prin mecanismul proiecției, atribuind conținutul inconștient al acestui gând (un impuls de omor, spre exemplu) unei persoane care există în lumea reală; uneori acesta poate chiar să creeze o entitate imaginară similară imaginii pe care o vede el.” [89, p. 25]

Nu vom nega importanța pe care a avut-o Freud în structurarea și identificarea dublului în forma și fondul identității și personalității umane. Acesta însă, ca și mulți alții, a combinat termenul de dublu altor termeni (ca nebunia, răul, alienarea, destructurarea) care dau dublului o tentă negativă. Această asociere cu barbarul și inumanul a exilat tema dublului în literatură, acesta devenind, în lumea rațională și pozitivistă, străinul, celălalt. Tendința literaturii a fost mai cu seamă de a respinge, fie de a transpune în metafore și de a susține idealuri în loc să accepte poziția subversivă a acestuia. În acest mod și prin aceste mijloace, dublul a devenit, grație textelor literare sau criticii care a adus aceste texte maselor, o îmbrățișare a nebuniei, o iraționalitate, un act de narcisism și a fost mereu opus practicilor umane, civilizate ale literaturii „reale”. Respingerea dublului la marginile literaturii a fost însă un gest semnificativ. Ca un simptom al nebuniei și dorinței, dublul a fost trecut sub tăcere, rescris în termeni transcendentali și nu transgresivi.

Jung, spre deosebire de Freud, vede sinele ca un *complexio oppositorum* unde binele și răul sunt opoziții complementare, fiecare din ele fiind condiții necesare pentru existența celuilalt. În doctrina sa despre umbră (unul din principalele arhetipuri ai psihologiei jungiene), el definește dublul ca „o parte necunoscută a feței cuiva” [86, p. 92]. Această parte, consideră Jung, ia aspectul unei forțe demonice doar pentru că subiectul este de fapt subordonat în totalitate binelui absolut. În lucrarea sa *Answer to Job*, Jung consideră că represiunea acestuia este de natură să creeze *enantodromia* (transformarea a ceva în opusul său) ceea ce se și întâmplă în multe din textele în care este prezentă tema dublului. Pusă în această lumină neutră, nefiind nici bun nici rău, dublului i se retribue unele din sensurile sale mitice originale. Jung definește dublul ca manifestarea unei dorințe care este produsul absenței sau pierderii și are ca funcție principală compensarea lipsei trăite de subiect din motivul constrângerilor culturale. Dublul este în perpetuă căutare a unității cu centrul pierdut al personalității, dar nu își pierde calitățile transcendente. În literatura modernă, acesta se exprimă ca fiind o transgresiune violentă a limitărilor și tabuurilor umane care interzice realizarea dorințelor. Ca manifestare a dorințelor interzise, a tot ce este

ascuns, pierdut sau negat, acesta se concentrează pe posibilitatea de răzvrătire, care este în afara legii, în afara sistemului de valori. Acesta este modul în care dublul fondează o cultură subterană, nevăzută și nespusă, cultură care a fost redusă la tăcere, invizibilă, absentă. Aceasta amenința să dizolve structuri dominante, să destabilizeze bazele ordinii culturale - individul unitar. Celălalt a fost categorisit ca aria negativă și neagră – rău, demonic, barbar – până în momentul în care a fost recunoscut ca fiind partea nevăzută a culturii.

Multe din figurile duale și dezintegrate ale literaturii au distrus cea mai prețuită unitate: unitatea personajului. Puterea centrală a dublului este posibilitate de interogare a categoriei personajului literar, acea definiție de sine ca fiind un întreg coerent, indivizibil și continuu, care a dominat gândirea occidentală timp de mai multe secole. Un ego-u unitar, stabil este inima coerenței iluzorii a culturii moderne. Helen Cixous scrie: „The ideology underlying the fetishization of „character” is that of an „I” who is a *whole* subject, conscious, knowable; the enunciatory „I” *expresses himself* in the text, just as the world is *represented* complementarily in the text in a form equivalent to pictorial representation, as a simulacrum.” [27, p. 385] („Ideologia care stă la baza fetișizării noțiunii de « personaj » este cea a unui « eu » care este *integu*, conștient, cognoscibil, « eul » naratorului exprimat în text, în același mod în care lumea este *reprezentată* în mod complementar în text printr-o formă de reprezentare picturală, ca un simulacru.” (t.n.a.)). În textele în care eul este dublu sau multiplu, nu este o astfel de reducere. Din secolul al XVIII-lea, de la proza gotică și romantismul englez până la filmele de groază din zilele noastre dublul a încercat să erodeze acest pilon al societății – unitatea și coerența – chestionând posibilitatea de reprezentare a acestei unități în ficțiune.

Atrăgând atenția asupra naturii sale relative, putem remarca faptul că dublul este conceptul unui caracter de o construcție ideologică, căruia nu-i pasă de credința oarbă în coerența psihologică sau în valoarea sublimării ca o activitate civilizatoare. În acest mod, el amenință să destrame dominația regulilor filozofice și epistemologie. Departate de a considera această tentativă de destabilizare a naturii „caracterului” ca o simplă adoptare a doctrinei barbariei sau haosului, putem totuși observa că există o dorință de a adera la ceva care este exclus din ordinea culturală – tot ce este în opoziție cu ordinea capitalistă și patriarhală care a dominat societatea vestică pe parcursul ultimelor două secole. Grație apariției teoriilor moderne de psihanaliză, a fost posibilă recunoașterea în motivul dublului o tentativă de ranversare a problemei formării culturale a individului. Dualismul devine simptomul dorinței imaginarului. Dacă simbolicul este considerat ca „unitatea de competență semantică și sintactică care permite realizarea comunicării și raționalizării” [171, p. 8], imaginarul sugerează tot ce este celălalt, tot ce este absent din discursul rațional și simbolic. Spre deosebire de simbolic, imaginarul este habitatul socializărilor

care preced crearea ego-ului în cadrul societății. Aceste entități permit emersiunea unui potențial infinit, potențial care exclude o formare fixă a caracterului. În acest mod, dublul oferă o impresionantă vedere de ansamblu asupra formării caracterului subiectului, propunând un număr infinit de posibilități de a fi un alt „sine”, cu povești diferite. În plus, acesta ne atrage atenția asupra nivelului la care putem percepe maniera în care relațiile dintre individ și societate sunt fixate. Dublul scoate la iveală categoriile și structurile acceptate și constitutive ale ordinii sociale, încercând să dizolve această ordine chiar de la temeliile stabilirii acestuia, locul în care sistemul este re-produs – în individ. În cele din urmă, este important să menționăm că tema dublului, prezentată în operele scriitorilor Mary Shelley, Dickens, Dostoievski, Stevenson, Wilde, Kafka, Lovecraft, Calvino și în romanele gotice, nu încearcă doar să dizolve formele „civilizatoare” ca atare.

Dacă subiectul non-reprimat produce forme neașteptate de subiectivitate, de la monstrul lui *Frankenstein* la gândacul lui Kafka, care ar putea fi considerați ca ultima posibilitate metaforică de îngemănare, totul constă doar în perceperea acestuia ca posibilitate de paralizie a modului de percepere a subiectului și încercare de a transforma relația dintre simbolic și imaginar mai degrabă decât o simplă dorință de moarte? Dublul ficțiunii moderne revelează tragicul adevăr al civilizației vestice – reticența care trebuie să fie lăsată în favoarea dorinței de altceva. Aceasta însă nu poate fi cunoscută decât în aspectul ei oribil și „devorator” chiar dacă aceasta este unica alternativă la evadare din structura ostilă, patriarhală care o cunoaștem.

Dacă considerăm dublul ca o cale spre cunoaștere, ne va fi de mare utilitate meditația lui Castaneda în acest sens: „Un om merge spre cunoaștere așa cum merge la război: treaz, cu teamă, cu respect sau cu încredere totală. Mergând spre cunoaștere sau spre război în orice alt mod, este o greșală și oricine o va face, o va regreta. [...] atunci când un om a îndeplinit aceste patru exigențe nu va face nici o greșală pentru care să se simtă responsabil; în aceste condiții, actele sale pierd caracterul stângaci. [...] dacă acest om suferă o înfrângere, el va fi pierdut doar o bătălie și nu va regreta nimic” [21, p. 48]. Vom porni pe calea cunoașterii cu teamă și respect, în căutarea naturii dublului literar.

Dublul, semnificând dorința reunificării cu centrul pierdut al propriei persoane, arată, în formă grafică, tensiunile între legile societății umane și rezistența minții umane la aceste legi. În acest fel, dublul reprezintă schimbarea accentului de la psihologia personajului spre o viziune a structurii sociale. Dublul devine unul din punctele de baza pe care sistemul cultural îl utilizează pentru detectarea fațetelor nevăzute și nespuse ale culturii - el a fost trecut sub tăcere printr-un discurs simbolic, rațional.

După cum menționează Rosemary Jackson în lucrarea sa *Fantasy: The Literature of Subversion*, distrugând unitatea personajului, dublul reușește să atragă atenția asupra naturii relative a existenței și cea a realității, luând în derâdere credința oarbă în coerența psihologică și în valorile sublimării ca activitate civilizatoare. În același mod ca și predecesorii săi mitologici, amintește Milica Živković, dublul din literatură râvnește transformare și diferențiere. Prin încercarea de a transforma relațiile dintre imaginar și simbolic, dublul redefineste realul ascunzându-l. În anumite cazuri, dublul dezvăluie lipsa realității și coerenței, devenind cu desăvârșire demascatorul a tot ce este nespus și nevăzut.

Încercând să definească într-un mod cât mai exact dublul, mai mulți cercetători au utilizat diverse criterii de clasificare. În lucrarea sa *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Andrew Webber numește șase principii care, după părerea autorului, sunt atribuibile marii majorități ai dublilor literari. Webber a stabilit că dublul este o entitate vizuală care operează diviziunea limbajului și este o identitate performativă (nu este doar o copie). Autorul mai precizează că între dublu și „eu” este prezentă o relație de forță și că dublu este, de cele mai multe ori, de gen masculin și este produsul unei familii dezbinată [170, p. 2-5]. Aceste elemente structurează configurația dublului literar ca fiind o entitate-cheie în interiorul textului și confirmă ipotezele prezentate de noi în încercările de a defini tipologia acestui personaj. Ele ne vor fi extrem de utile în momentul analizei pe text din capitolele ce urmează.

Literatura fantastică germană a făcut din dedublare o unealtă ce a permis numeroaselor texte ce au utilizat această temă exprimarea fricilor ancestrale ale umanității – preluarea controlului asupra propriului corp și suflet de către forțe malefice, incontolabile, devoratoare. De la Jean Paul Richter (*Siebenkäs*, 1796), Adelbert von Chamisso (*Istoria stranie a lui Peter Schlemihl*, 1814), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (*Die Doppelgänger*, 1821). În următorul subcapitolul ne propunem să investigăm câteva din instanțele de dualitate corporală și să stabilim modul în care aceasta este articulată.

1.1.1. Dualitatea corporală

Toate teorii și doctrine au făcut în așa fel încât conceptul despre unitatea ființei umane să evolueze. Omul și-a pus (și își mai pune încă) întrebări despre propria sa funcționare, despre modul în care acesta percepe propria sa existență, modul în care această existență îl formează și îl deformează. Filozofii au încercat mereu să pătrundă în zona crepusculară a conștiinței, sufletului, spiritului – zone care sunt inaccesibile simțurilor primare, dar care sunt indispensabile percepției propriului corp, a propriei existențe și a tot ce construiește structura numită societate.

Însă, nu doar oamenii de știință au făcut acest tip de cercetări. Ezoteriștii, cei care au studiat fenomenele autoscopice și și-au adus aportul la definirea fenomenelor care fac așa încât ființa umană să pară mai accesibilă, mai cunoscută pentru ea însăși.

Prin autoscopie înțelegem fenomenul halucinatoriu în care subiectul se vede pe el însuși, în dublu. De multe ori aceasta provoacă angoasă și dezorientare, ființa umană fiind oripilată de gândul că se poate vedea (acest fenomen fiind asociat cu moartea). Acesta nu se întâlnește doar în procesele de disociere psihică, având acestea cauze endogene sau exogene, ci și, în cazuri mai rare, la oameni obișnuiți care sunt în stări avansate de oboseală sau de stres. Autoscopia nu are o semnificație patologică, aceasta este mai des întâlnită decât experiența intra-fizică (non-halucinatorie) și este întâlnită cel mai des în vise. După cum explică Renzo Rocca și Giorgio Stendro în lucrarea lor din 2001 *L'immaginario: teatro delle nostre emozioni. Dal Rêve-Eveillé alla Procedura Immaginativa*, autoscopia se manifestă în mod fiziologic în procedura imaginativă a visului-treaz sub forma unui lanț de imagini autoscopice. Vorbim atunci despre o autoreprezentare a propriei persoane într-un cadru imaginar. Autopercepție implică, în acest caz, mecanisme defensive de sciziune legate de identificarea proiectoare și care pot reprezenta un fenomen adaptativ patologic cu un conținut maniacial. Putem diferenția mai multe tipuri de autoscopie: apărarea nevrotică de deosebire, apărarea nevrotică de depersonalizare, fenomenul autoscopice hallucinator-delirant, fenomenul dublului. Acesta din urmă fiind cel care ne interesează, vom menționa că, anume în autoscopia care presupune fenomenul dublului se detectează cea mai mare panică la subiecți. El poate fi explicat și prin mitul creat în jurul autoscopiei ca fiind un OBE (acronim pentru *Out of Body Experience*, în traducere „experiență în exteriorul corpului”), dar și NDE (acronim pentru *Near Death Experience*, în traducere „experiență în apropierea morții”). Dacă OBE-ul nu este decât autoscopia ca formă a halucinației vizuale cauzate de stres, NDE-ul este un caz de studiu deosebit de interesant. Procesul mitizării acestui fenomen a pornit la începutul anilor 1970 ca urmare a best-seller-ului lui Raymond Moody *Viața după viață*, mii de persoane mărturisesc despre experiența lor: într-o situație de moarte iminentă (stop cardiac în timpul reanimărilor sau anestezie generală în cazul intervențiilor chirurgicale) aceștia au părăsit corpul, au văzut intervenția și au trecut prin „tunelul” care ducea spre viziunea mistică a unei lumini intense care emana dragoste necondiționată. Un sondaj din 1980 arată ca 8 milioane de americani au trăit o astfel de experiență. Multe din aceste cazuri, venite din diferite arii culturale, au fost studiate și de oamenii de știință (medici psihologi și pediatri, antropologi, sociologi). Toate studiile și sursele nu răspund însă la o întrebare: cum putem înțelege și explica în mod științific date care vehiculează atâtea emoții și credințe? Chiar dacă acest fenomen nu va fi explicat și integrat

științei standard în curând, acesta reactualizează un element important despre care am pomenit mai sus: problema corp/suflet. Toate povestirile despre experiențele acestea sunt însoțite de senzații precise de ușurință, claritate vizuală, certitudine că „sunt cu adevărat conștient și prezent” și că nu este un vis.

Acest tip de dublare este cel prezent în cele două mari lucrări ce reprezintă personajul dedublat al secolului XIX prin excelență: *William Wilson* semnat Edgar Allan Poe și *Dublul* lui Feodor Mihailovici Dostoievski. Asemănarea acestor două dedublări nu este doar la nivel de motiv, sentimente sau urgență a nebuniei provocate de neîmplinirea ființei umane. Sciziunea provoacă, în aceste două cazuri, fenomene autoscopice și face ca personajele să sucumbă demenței în încercarea de a confrunța imposibila dublare a propriei lor persoane. Ambii consideră că sunt prinși într-o capcană, neînțeleși de semenii și prizonieri ai propriilor lor viziuni de groază. Pentru că ambii dubli, William Wilson și Goliadkin, sunt superiori originalilor, aceștia pot fi văzuți ca niște copii îmbunătățiți, doi inși superiori, mai performanți, mai reușiți. Originalii William Wilson și Goliadkin sunt ambii prizonieri ai unor viziuni de groază în care ei devin quasi deposezați de propriile lor corpuri și vieți care le devin străine. Aceste două texte prezintă perfect disocierile asociate cu schizofrenia punând accentul pe delimitarea corporală (care este opusă unei disocieri mintale) a dualității. Această materialitate este prezentă nu doar în construirea personajelor, ci și în narațiunea văzută ca un întreg. Vorbind despre fantasticul lui Poe, Dostoievski menționa următoarele: „La Poe, chiar dacă există fantasticul, este un fel de fantastic material, dacă ne putem exprima așa.” [39, p. 524]. Chiar dacă Dostoievski și-a materializat fantasticul în *Dublul* transformându-l în periplul maladiv al unui individ posedat de fixația coruperii identității sale, Goliadkin, personajul principal al romanului, nu este mai puțin material, perceptibil, recognoscibil în demența sa. Am menționat aceste două lucrări, *William Wilson* și *Dublul*, doar în mod sumar și vom reveni la ele în capitolul ce urmează pentru că influența lor în domeniul literar la capitolul dublului este majoră. Această dublare corporală a permis transgresarea temei dublului de către Vladimir Nabokov care a făcut din dublul „adevărat”, un dublu fals, completamente înșelător.

Aceeași temă revizuită în lucrarea lui Jules Janin *Une femme à deux têtes* unde autorul discerne povestea celor două fete, Christina-Ritta, reunite în același corp. Acestea posedă două capete, două inimi și un singur plămân, dar două comportamente total diferite pe seama cărora naratorul divaghează încercând să le propună în calitate de personaje ipotetice ale unei ficțiuni. Acesta descrie eventualele aventuri amoroase ale Christinei – jumătății mai serioase și mai sănătoase al acestui duo, momente care nu pot fi intime pentru că este prezentă și Ritta care aude totul și care râde de declarațiile unui eventual curtezan. Dualitatea corporală, văzută aici prin

prisma unor surori siameze, este mai mult disociere decât reunire, aceste două ființe atât de diferite au un singur corp prin care își puteau realiza visele, corp care nu a rezistat și le-a părăsit, luând cu el, după părerea naratorului, o sumedenie de posibilități ale exprimării artistice. Naratorul vorbește despre „[...] cette âme unique à ce double corps [...]” [79] („[...] această suflet unic pentru două corpuri [...]” (t.n.a.)) pe când, impresia noastră este că realitatea era inversă și ca uniunea lor corporală este de fapt un impediment, un balast atunci când sufletele lor erau atât de diferite.

Un alt caz de duplicitate corporală poate fi considerat *Golem*-ul lui Gustav Meyrink de care am pomenit anterior. În acest text dualitatea este o unealtă cu care autorul descrie sciziunea dintre lumea reală și cea metafizică, transcendentă în care pășește personajul principal Athanasius Pernath. Prin forța dorinței sale de a ajuta femeia iubită, de a înțelege realitatea și de a depăși, de a păși în lumea strămoșilor sau urmașilor săi etc., acesta realizează că devine, în viziunile sale halucinante, Golemul, unul dintre cele mai temute personaje din folclorul iudaic. Cu ajutorul acestei transformări, Pernath iese din realitate și ajunge, după principiul mitului peșterii lui Platon, în lumea ideilor, o lume ce conferă realității o nouă perspectivă și personajului – un nou sens al existenței. „Sînt ceasuri de cînd stau neclintit în colț – un schelet înghețat îmbrăcat într-o haină străină, mucedă! Și în colțul din față: eu. Eu însumi. Mut. O stană. Stăm așa, ochi în ochi – fiecare oglinda spaimei celuilalt.” [103, p. 105]. De la o viziune de oroare a personajului, golemul devine pe parcursul textului un simbol al acțiunilor incerte și al trăirilor labile ale personajului. Dualitatea corporală este aici una falsă căci golemul nu este identic cu Pernath dar, cu toate acestea, constituie trecerea din lumea materială, reală, în cea abstractă, fondată pe un amestec dintre tradiție alchimică și sentimente umane nobile.

În literatura contemporană putem menționa lucrarea Miriam semnată Truman Capote în care autorul prezintă întreg spectrul trăirilor doamnei Miller, personajul principal al lucrării, în momentul cunoașterii dublului său, o fetiță pe nume Miriam. De la bucuria de a împărtăși timpul și spațiul cu această copilă, doamna Miller trece la frica și, mai târziu, la panica de a fi lipsită de propria ei identitate: „For the only thing she [Mrs. Miller] had lost to Miriam was her identity [...]” [20] („Pentru că unicul lucru pe care ea [doamna Miller] îl pierduse în raport cu Miriam fusese identitatea ei [...]” (t.n.a.)). Trecerea de la bucurie la panică este una caracteristică pentru personajele literare care își întâlnesc dublurile. Vizualizarea propriului corp devine însă foarte repede un supliciu pentru că înțelegerea acestei duble existențe este dificilă creierului uman. Textul literar trasează mai ușor însă această sciziune prin experiența vizuală și senzorială decât prin una interiorizată, imaterială. Acest tip de dublare acorporală va fi definită și analizată în capitolul ce urmează.

1.1.2. Dualitatea spirituală

Pierre Jourde face o distincție clară între dublul fizic și cel acorporal și numește cele două tipuri de dedublare dublul extern (*doppelgänger*-ul) și dublul intern (spre exemplu, posesia). Această distincție însă, spune Jourde, nu este făcută pentru a chestiona dedublarea pentru că aceasta, fără a ține cont de varietate, are scopul de arăta relația dintre interiorul și exteriorul personajului. După părerea noastră, cazurile cele mai prolifiche sunt, de cele mai multe ori, cele în care se alterează între cele două aspecte, dublul extern și dublul intern.

Aceste cazuri în care acțiunile personajului sunt făcute de dublul acestuia fără ca el să poată discerne cine este autorul lor, sunt cele în care dualitatea acționează la nivel intern, direct din sursa dualității - creierul personajului. Unul din aceste cazuri poate fi găsit în romanul lui James Hogg *The private memoirs and confessions of a justified sinner* în care personajul Robert, fiind sub influența lui Gil Martin care poate lua orice formă, nu trăiește experiența unei dedublări fizice, ontologice, ci a unui „nu știu ce fac”. Acest fapt îl face să nu mai știe cine este, să nu se poată defini sau identifica.

O altă lucrare în care se articulează dublarea la nivel intern este cea produsă de Jules Janin în nuvela sa *Maître et valet*. Personajul acestei lucrări, un domn englez ce este prezent la un chef aristocrat somptuos povestește în plin delir și în angoasă, fricile sale cotidiene în raport cu cel care a fost el în trecut – un valet traumatizat de toate cele pe care le-a trăit pe parcursul vieții. Aici digresiunea creată de alcool și de amintiri în psihicul personajului face ca acesta să deoaleze tot setul de amintiri create de acea perioadă din viața sa formând, prin această povestire, o introspecție ce virează la scindare a personalității căci respectivul personaj, numele căruia naratorul nu-l menționează în text, trăiește două vieți: ziua el este domn care are valeți și slugi, iar noaptea se visează el valet în slujba celor mai mari dușmani ai săi. Această perspectivă dublă asupra existenței sale, una prezentă, actuală și alta veche, dar care mai stăpânește existența eului este acea duplicitate interioară pe care doream s-o examinăm. Dublul, și în aceste cazuri, poate fi văzut ca o nevroză agravată în care subiectul își pierde reperele și transpune pe o instanță exterioară acțiunile sale. Aici însă tot amalgamul de trăiri nu este vizitat de o entitate exterioară, căruia subiectul îi poate retroceda acțiunile sale pentru că acestea se confundă cu propriile sale fapte. Chiar și în *Straniul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde* de Robert Louis Stevenson, unde dublul Hyde nu este decât parte componentă al personajului principal, doctorul Jekyll, acesta este totuși altul, este o latură care, după formula nasului lui Gogol, a părăsit posesorul său și trăiește viața paralel cu acesta. Dublul imaterial însă distruge personajul din

interior. Acesta rezidă în centrul personalității eroului și, de acolo, corupe integritatea și uniunea sa.

Un alt caz de prezență a dedublării spiritului poate fi urmărit în lucrarea lui Marcel Schwob *L'Homme double*. În această lucrare un tânăr este adus în fața judecătorului fiind acuzat de omorul unei doamne pe când acesta nu avea nici cea mai mică amintire despre cele petrecute. Spre finalul textului, judecătorul este pus într-o poziție delicată de a acuza doar una din personalitățile tânărului acuzat. Asaltând povestea acestuia, judecătorul înțelege că „Des deux personnages demi-simulés qu'il avait eus devant lui, l'un était coupable et l'autre ne l'était pas. Cet homme était double et avait deux consciences ; mais des deux êtres réunis en un, quel était le véritable ? Un d'eux avait agi, – mais était-ce l'être primordial ? Dans l'homme double qui s'était révélé – où était l'homme ? ” [158] („Din cele două personaje pe jumătate simulate pe care le avea în fața sa, unul era vinovat, iar celălalt – nu. Acest om era dublu și avea două conștiințe, dar din acești doi inși reușiți în unul, care era vinovat? Unul din ei acționase, dar era oare el cel principal? Din omul dublu care se revelase a fi, unde era omul?” (t.n.a.)). În acest text se întrevade chestionarea existențială a dualității, încercarea judecătorului de a separa dualitatea în elementele ei constitutive și, dacă e posibil, de a găsi componenta principală, numită primordială, pentru a vedea dacă aceasta a acționat și, respectiv, dacă omul, în integritatea sa este condus de forța acestui vinovat sau dacă este posibilă iertarea eului integru pentru acțiunile uneia din fațetele sale – cea negativă.

Alte cazuri, care nu mai sunt ontologice, ci patologice, sunt personalitățile multiple, dacă în cazurile de personalitate dublă sunt necesare două instanțe, subiect și obiect, multiplicitatea personalităților este nelimitată. Acestea pot chiar și să se ignore între ele, se pot alterna, se pot substitui mutual. Acestea însă sunt diferențiabile prin trăsături specifice fiecăreia din ele. Aceste trăsături cum ar fi vocea, mersul sau chiar naționalitatea, cum este cazul în lucrarea lui Jean Richepin *L'âme double*. În acest text, la replica medicului „Vous avez deux âmes.” („Aveți două suflete.” (t.n.a.)) tânărul pacientul răspunde „- Qui sait si je n'en ai pas trois ! Car, entre l'une et l'autre, chacune m'animant pendant deux années, quelle est donc celle qui préside à ma transformation, qui me fait disparaître ici, reparaître là, en prenant ses mesures si bien que mes deux âmes biennales ne s'en aperçoivent seulement pas ?” [137] („Cine știe dacă nu am trei! Pentru că între prima și cea de a doua, fiecare din ele animându-mă timp de doi ani, care este cea care prezidează transformarea mea, care mă face să dispar aici și să apar altundeva, fiind atât de precaută încât sufletele mele bienale nici nu-și dau seama de asta?” (t.n.a.))

Această descompunere posibilă a sufletului în mai multe ramuri, fiecare din ele având propria sa viață și activitate, reprezintă, după părerea lui René Girard în lucrarea sa *La Violence*

et le Sacré, exteriorizarea unei identități între un subiect și celălalt, între două entități care se opun fără a fi conștienți de similitudinile lor. Acesta spune următoarele despre dublul lui Dostoievski: „Seul, à ma connaissance, Dostoïevski a vraiment repéré les éléments de réciprocité concrète derrière le fourmillement des monstres, dans *le Double* d’abord, et ensuite dans les grandes œuvres de la maturité. Dans l’expérience collective du *double monstrueux*, les différences ne sont pas abolies mais brouillées et mélangées. Les *doubles* sont interchangeables sans que leur identité soit formellement reconnue.” [59, p. 224] („Singurul, din câte știu eu, care a remarcat elementele de reciprocitate în spatele creării monștrilor este Dostoievski, la început în *Dublul*, iar mai târziu, în toate operele maturității sale. În experiența colectivă a dublului monstruos, diferențele nu sunt abolite, ci mascate și amestecate. Dublii sunt intersanjabili fără ca identitatea lor să fie recunoscută în mod formal.” (t.n.a.))

Această mascare a dublurii este cumva mai marcată în cazul apariției fizice a dublului (așa cum este cazul în opera lui Dostoievski), dar lipsa prezenței fizice a dublului prezintă și ea anumite avantaje cum ar fi accentuarea stării de angoasă cauzată de emergența unor trăiri inexplicabile de către subiect; interiorizarea dedublării și trăirea faptelor emergente din ea ca un balast ce provoacă o mare traumă și devorează din interior; imposibilitatea evadării din sine și autodemolarea. Putem prezenta un exemplu elocvent din romanul autoarei de origine canadiană Nadine Mackenzie *Le Sosie De Nijinsky*. În acest roman eroul este devorat de similitudinea flagrantă între propria lui persoană și dansatorul de origine rusa Vaslav Nijinsky, un mimesis care îl va duce la demență și-i va istovi sufletul și trupul. În această narațiune dublul însă nu există, este un simulacru pe care Cyriac, personajul principal, îl idolatrizează și căruia i se substituie în propriul său conștient, creând o falsă dublare a personalității sale, creând un joc de oglinzi în labirintul căruia se pierde pentru a ieși de acolo în pielea lui Vaslav Nijinsky. Putem compara această schimbare a narațiunii cu banda lui Möbius – acest obiect paradoxal pe care fiecare îl poate produce întorcând marginea unei bande de hârtie în direcția opusă. Banda nu va avea decât o singură fațetă în locul celor două obișnuite. În același mod, ceea ce putem considera ca fiind doua personalități și personaje distincte pot deveni un singur ins cu o singură identitate, scindată, suprapusă și interdependente una de alta.

Interdependența entităților ce derivă din scindare, factor intrinsec dualității, poate fi găsit în toate textele ce prezintă personaje dedublate. Unul nu poate exista fără celălalt, fie ei asemănători sau diametral opuși. Dublul depinde de original pentru că acesta îi dă spațiu de existență, fizică sau morală; originalul depinde de copie pentru că el a fost creatorul ei, chiar dacă aceasta îi provoacă frică și confuzie.

Pe lângă aceste tipuri de duplicitate care pot fi considerate ca bazice, am mai văzut că există o sumedenie de elemente pe care mizează literatura pentru a prezenta dualitatea în întreaga ei complexitate. În cele ce urmează vrem să analizăm aceste diverse posibilități de punere în imagine a dublului.

1.1.3. Dublul – figura proteiformă

În literatură, dar și în afara ei, dublul este un subiect vast și seducător, după cum am încercat să demonstrăm în subcapitolele anterioare. Ca o figură imaginară, un suflet, o umbră, o stafie sau o reflecție în oglindă în care există o dependență față de original, dublu urmărește obiectul (său) ca și pe a doua parte a sa și îl face să se simtă ca și cum ar fi el însuși și celălalt, în același timp. Puterea sa imaginativă își are începutul în imaterialitatea sa, în faptul că acesta este și a fost mereu o fantasmă, însă puterea psihologică a dublului rezidă în ambiguitatea sa, în faptul că aceasta poate reprezenta contrastul sau opoziția, dar și asemănarea.

Modalitățile care sunt folosite pentru redarea stării de alteritate și a trăirilor ce le cauzează sunt diverse. Vom examina câteva din formele pe care le poate lua dualitatea în textele literare suplinind diferitele modele de articulare a dublului literar cu exemple concrete din textele ce conțin unul din tipurile de dublii respectivi pentru a le ilustra.

Îngemănarea – model natural al dublurii, este unul din aceste elemente utilizate de literatura pentru a da o conotație quasi metafizică legăturii dintre frații care au parcurs procesul de formare în același pântec. Vorbind despre relațiile parentale și dualitatea în literatură, autorul Salvatore D'Onofrio amintește în lucrarea sa *Le sauvage et son double* următoarele: „Les histoires de double reproduisent ainsi des clivages mentaux universels, car les personnages qu'elles mettent en scène (des jumeaux ou des frères, des cousins, des ennemis ou des amis hors du commun) adhèrent tout d'abord, par leurs actions, aux principes qui règlent le fonctionnement du système de parenté. Les jumeaux, en particulier, représentent l'expression la plus emblématique du double, car, en échappant au caractère normalement unipare de l'espèce, deux individus occupent la même position dans la suite des frères et des sœurs.” [36, p. 21] („În așa mod, istoriile de dublu reproduc clivajele mentale universale pentru că personajele pe care le prezintă (gemeni sau frați, veri, inamici sau prieteni ieșiți din comun) aderă, întâi și întâi, la principiile care reglează funcționarea sistemul parental. Gemenii, în special, reprezintă elementul cel mai important al dublului pentru că, evadând din sistemul unipar al speciei umane, doi indivizi ocupă aceeași poziție în ierarhia fraților și surorilor.” (t.n.a.)). Această remarcă ne poate

explica concurența, uneori mergând până la distrugere, a unor frați gemeni care luptă pentru individualitatea și identitatea lor separată de fratele care, prin prezența sa, îi poate uzurpa locul.

Putem menționa printre gemenii clasici din mitologia greacă perechea Hypnos și Thanatos, zeul somnului și, respectiv al morții, Prometeu și Epimeteu, constructorii și fondatorii Romei Romulus și Remus sau gemenii creștinătății Cozma și Damian. Dar există gemeni ale căror povești, narate de autori ce i-au făcut personaje centrale, articulează adevăratul model structural al dualității, fie prin complementaritate, fie prin disensiune.

Complementaritatea gemenilor o putem ilustra prin romanul *Les faux fuyants* semnat de autoarea canadiană Monique LaRue în 1982. În acest text, cele două personaje principale sunt gemenii Élodie și Klaus care, după ce au fugit de acasă împreună, încearcă să-și ducă de grija reciproc într-o lume în care tentațiile sunt imposibile de rezistat și eșecurile sunt inevitabile. Acești doi adolescenți fugari sunt complementari dar, în unele momente, și antitetici, fiind ambii la limita unei existențe decente și plini de ranchiună și deprecieri personală.

Putem exemplifica dublii antitetici printr-un exemplu din Geneză în care Iacob, geamănul cel mai mic, râvnea la dreptul de întâi-născut pe care îl avea Esau, fratele său mai mare. Această dorință de a fi primul, cel dintâi copil, este materializată chiar din momentul nașterii când Iacob îl trage pe Esau de călcâi pentru a-l întoarce înapoi în pânțele mamei și a putea ieși el primul de acolo.

Acest tip de dualitate intrauterină și naturală ne duce la un alt tip de dualitate, și aceasta în totalitate obișnuită existenței umane, *reflecția*. Ființa umană se reflectă în mod natural pe orice suprafață care permite acest fapt: suprafața netedă a unei ape, în oglindă, în obiectele ce permit reflecția chipului. Aceste suprafețe au fost deseori văzute ca refractari ai sufletului omului și, în fantastic, ca purtători ai unei imagini fie denaturate fie absolute, care permitea ființelor să se contemple până la pierderea rațiunii sau a vieții. Narcis poate fi considerat ca unul din cei mai notorii ogliinditori în suprafața unei ape în care își admira chipul la infinit. Această contemplare i-a dat dragostea pentru sine și, într-un anumit fel, împlinirea prin sentimentul de auto adulație, dar și moarte pentru că, după cum povestește legenda, acesta și-a găsit moartea pe malul apelor aceluiași râu de durere pentru că nu putea ajunge la acea persoană iubită. Aici reflecția este ridicată la un nivel superior, la gradul de act dual care nu este menit doar să reprezinte subiectul, ci să-l poziționeze în calitate de admirator al propriei sale frumuseți sau lipsei de frumusețe și mediocritate, cum este cazul în alte lucrări. Una din aceste lucrări care începe cu reflecția este chiar *Dublul* lui Feodor Dostoievski. În acest text personajul principal Goliadkin se trezește și, repetând acțiunea preluată de la maiorul Kovaliov al lui Gogol, acesta fuge spre oglindă pentru a verifica ca nu cumva să-i fi ieșit vreun coș pe nas, accesoriu care i-ar fi putut strica toate

planurile. Acest gest, fatal pentru Kovaliov care descoperă că-i este lipsă nasul, nu este mai puțin fatal pentru Ivan Petrovici Goliadkin care se descoperă „chipul cam somnoros, cu ochii miopi și cu țeasta aproape pleșuvă” [37, p. 10] de parcă imaginea din oglindă este un invers al lui Narcis, gata să moară de dragostea reflecției ce i se prezintă. Goliadkin, antiNarcisul, antieroul și, din analiza noastră ulterioară, anti-dublul căci el nu face decât să trăiască o poveste pe care i-a înscenat-o creierul timp de 4 zile, zile de cădere în neantul nebuniei și autodemolării. Vom vorbi mai detaliat despre această lucrare în capitolul următor pentru că suntem de părere că Dostoievski a creat un dublu extrem de influent pentru întreaga panoplie de figuri literare. Dar reflecția în oglindă este prezentă și în alte lucrări de referință cum ar fi filmul lui Hanns Heinz Ewers *Étudiant de Prague* despre care Otto Rank spune în lucrarea sa *Don Juan et le Double* că ar fi capodopera cinematografică care i-a dat ideea realizării lucrării respective. În această lucrare, tânărul și îndrăgostitul Balduin cedează imaginea sa din oglindă, reflecție dublă ce este absolut naturală, bătrânului Scapinelli care, în schimbul acestei reflecții, îi propune o avere. Devenit bogat, Balduin va avea acces la cercurile suspuse în care o va putea întâlni pe aleasa inimii sale, deci acesta acceptă propunerea lui Scapinelli. Reflecția sa devine însă o persoană separată care îl urmărește și îl sperie pe vechiul său posesor. Reacția eroului este similară cu reacțiile oricărui personaj prezent în istoriile de dublu din perioada respectivă: eul încearcă să scape de dublu cu forța pentru ca, în final, să înțeleagă că a fost de fapt un act suicidal care l-a costat propria sa viață. Ultimele imagini din film ne prezintă piatra funestă a lui Balduin pe care este așezat dublul acestuia și, pe final, putem citi frumoasele versuri ale lui Alfred de Musset din lucrarea sa *La Nuit de décembre*:

„Où tu vas, j’y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j’irai m’asseoir sur ta pierre.” [113]

Imposibilitatea găsirii reflecției sale în oglindă face ca Balduin să devină și el o reflecție a propriei sale persoane integre, într-un trecut în care nu se mai poate întoarce.

Tema reflecției poate fi inversată, dublată în felul său. Putem exemplifica acest fenomen cu lucrarea lui E.T.A. Hoffmann *Omul de nisip* în care Nathanael, personajul principal al povestirii, utilizează orice suprafață ce reflectă pentru a o urmări pe Olimpia, iar, în cele din urmă, cumpără un ochean de la tatăl acesteia (pe care îl suspectează de a fi omul de nisip, temutul personaj din copilăria sa) pentru a o urmări mai lesne pe aleasa inimii sale. După părerea autorului Coral Pauline Stenmark Loy în lucrarea sa *Descent Into the Abyss of the Unconscious: A Jungian Approach to E.T.A. Hoffmann and Fyodor Dostoevsky*, ocheanul de care face uz Nathanael nu este decât un obiect ce-i permite oglindirea în propriul eu, ca o oglindă ce permite autospecția.

Un alt element ce reprezintă dualitatea este *umbra*. Am pomenit umbra în textul lui Chamisso *Istoria stranie a lui Peter Schlemihl* unde personajul își schimbă umbra pe o pungă cu bogății. Umbra reprezintă dualitatea mai mult în cazul absenței acesteia căci un om și umbra sa este un tot întreg, un fapt obișnuit, pe când lipsa umbrei și actul de căutare al acesteia reprezintă dualitatea prin excelență. Despărțirea omului de umbra sa reprezintă disocierea întregului tradițional și trecerea acestuia în domeniul neobișnuitului, în lumea scindării, în arealul mitului androginului preluat de la Platon. Deposedat de umbra cea familiară, personajul nu este decât o parte a unui întreg și, din inerția proprie reintegrării și revenirii la starea originală, începe să-și caute umbra pierdută.

Vorbind despre dublu în termeni deopotrivă psihanalitici și literari, autoarea Anais Nin remarcă următoarele: „We have tried to kill our night-soul, our deeper self... We have trampled on our own dark natures and we have added to our own unrealities and made ourselves less than human. So that that dark side of ourselves, our shadowy twin, has to murder or be murdered. If only we could make friends with our inner selves, come to terms with our own darkness, then there would be no trouble from without.” [117, p. 117] („Am încercat să omorâm sufletul nostru întunecat, partea noastră mai profundă... Ne-am călcat în picioare pe propria noastră natură întunecată, ne-am exacerbat propriile noastre irealități și am făcut din noi înșine niște creaturi mai puțin umane. Astfel că această parte întunecată din noi, umbra noastră geamănă, trebuie să ucidă sau să fie ucisă. Dacă am putea fi prieteni cu sinele nostru, să ne împăcăm cu propriul nostru întuneric, atunci nu ar surveni nici o problemă exterioară.” (t.n.a.))

Umbra, simbol dual prin excelență în acest citatul din Nin, devine în literatură nu doar imaginea sciziunii de unitatea primară a sinelui, ci și cel al unei posibile reconcilieri cu latura sumbră a eului prin acceptare. Căci nu vrea oare fiecare persoană să fie acceptată și înțeleasă de semenii săi așa cum este, fără a fi judecat? Umbra – entitate tăcută, lipsită de tridimensionalitate și părere – ar putea fi reprezentarea perfectă a unității ființei, iar conflictul ar fi, în aceste condiții, cauzat de exteriorul lipsit de empatie.

Jung, elevul ilustru al lui Freud, consideră umbra ca „partea negativă a personalității umane: conținuturile inconștientului personal, funcțiile psihice inferioare, nedezvoltate, trăsăturile ascunse, dezavantajoase.” [85, p. 10]. Acesta vede în umbra un arhetip vast pentru că fiecare om posedă o astfel de dimensiune negativă a psihicului. În lucrarea sa *Psihologia personalității*, autoarea Mihaela Corina Țuțu spune următoarele despre umbra în concepția jungiană „Umbra este un fel de *alter ego* enigmatic, sumbru, un fel de vestibule spre adâncurile inconștientului colectiv, dar și un element antitetice al virtuților individului, o sursă a vitalității și creativității. Dacă umbra este complet suprimată, psihicul devine gol și fără viață. Jung considera

că este responsabilitatea eului de a direcționa forțele umbrei spre vigoare și creativitate.” [167, p. 45]. Acea viziune a umbrei în postura sa de dublu al personajului literar este una extrem de utilă analizei noastre căci, în multe cazuri, umbra (și dublul, în toate celelalte forme pe care le poate avea) reprezintă acea parte neagră a personalității umane, parte care încearcă să-și croiască drum spre realitatea palpabilă prin prima psihicului personajului. Reușita acestei încercări diferă de la caz la caz și, uneori, statutul dublului este superior eului (originalului), dar acest fapt urmează să fie ilustrat prin textele pe care le vom analiza în capitolele ce urmează.

1.2. Modele moderne de analiză a dublului: de la psihanaliză la semiotică

„Il y a dans tout homme deux postulantes simultanées,

l’une vers Dieu, l’autre vers Satan”

Charles Baudelaire [7, p. 57]

După părerea lui Jane Garry în articolul acesteia *Good and Evil: Various Motifs*, esența dublului rezidă în opoziția dintre bine și rău, fapt care creează din dublu un arhetip atât de des prezent în mitologie și literatură. Această dualitate a fost analizată de cercetători din diferite domenii, de la filozofie în lucrările autorilor René Girard sau Clement Rosset până la psihanalizii Otto Rank, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Andre Green și Jacques Lacan. Există și o serie de teoreticieni literari care au sondat terenul dublului cum ar fi Robert Rogers, Carl Francis Keppler, Karl Miller, John Herdman, Tzvetan Todorov etc. Toți acești cercetători au explicat, catalogat și interpretat dualitatea prin prisma diverselor referințe textuale și centre de interes.

Vom încerca în cele ce urmează să facem o scurtă trecere în revistă a principalelor teorii ce privesc dublu pentru a putea analiza, în capitolele și subcapitolele următoare, textele dorite implementând aceste considerări ca repere teoretice. Primul studiu științific având ca temă principală dublul a fost realizat de psihanalistul, scriitorul, profesorul și terapeutul austriac Otto Rank în anul 1914 urmat de un alt studiu intitulat *Don Juan* în 1922. Cele două lucrări au fost publicate în 1932 cu titlul *Don Juan și Dublul*. Această cercetare a fost realizată după ce Rank a vizionat filmul lui Hanns Heinz Ewers *Der Student von Prag* (Studentul din Praga) proiectat în 1913. Considerat ca fiind o lucrare eclectică și bogată în referințe, perspectiva lui Rank nu încetează a fi, chiar și după 100 de ani, un punct de reper important în cercetarea dublului.

Pornind de la premize culturale și literare, autorul face o trecere în revistă a celor mai notorii mituri, tradiții populare, nuvele, romane și filme care au utilizat această temă și le cataloghează după modelul elementului ce reprezintă duplicitatea: dedublarea personalității, umbra, reflecția, gemenii: model pe care l-am utilizat și noi. Chiar dacă este simplistă în aparență, această taxonomie are meritul de a permite apropierea diferitor texte prin acest numitor comun – elementul cheie ce reprezintă dedublarea. Această arhitectură a relațiilor intertextuale dintre operele din mitologiile lumii cu textele contemporane, valorificată prin intermediul acestei catalogări, permite depistarea variațiunilor trăite de fiecare din aceste elemente. Analizând *umbra* ca unul din cele mai vechi manifestări ale dublului, Otto Rank precizează că, pentru oamenii arhaici, umbra era reprezentarea sufletului, deci nu avea nici o conotație negativă. Evoluția conceptului s-a produs în așa fel încât autorul a separat trei etape: *Eul identic*, *Eul anterior* conservând trecutul individului care devine *Eul opus* reprezentând partea efemeră, muritoare a persoanei, parte care, fiind respinsă, se manifestă într-o formă diabolică. Cea de a doua formă pe care o ia dublul și pe care Rank o studiază în lucrarea sa este *reflecția*. Pentru început el amintește de numeroasele superstiții care sunt legate de oglinzi și de practicile magice care sunt legate de acestea. Pornind de la acestea și de la câteva din exemple mitologice cum ar fi mitul lui Narcis și alte exemple literare, în special *Portretul lui Dorian Grey*, Otto Rank se interoghează asupra relației între narcisism și moarte. El consideră că dragostea de sine îl împinge pe individ să excludă posibilitatea morții și, prin extindere, că narcisismul este fondat pe o eufemizare a ideii morții legate de dublu. Dar narcisismul și dragostea propriei persoane sunt strâns legate de revolta împotriva acestei legături excluzive și sterile. Frica de dublu și de dispariția acestuia constituie simptomele acestei revolte. Dublul este considerat ca o obiectivare eliberatoare, o evadare de la dorințele narcisice. Această scăpare poate deveni însă persecutoare, caz ilustrat de *Dublul* lui Feodor Dostoievski unde Otto Rank îl vede pe tânărul Goliadkin ca cel mai iubit și, simultan, cel mai temut om de către Goliadkin senior.

În lucrarea sa, Rank dispune și de un capitol dedicat *gemenilor* și un altul care vorbește despre ambivalența dublului. Distrugerea dublului este, după părerea lui Rank, marcată de narcisism și poate fi echivalată cu un suicid alb, provocat de frica morții de parca subiectul ar dori să omoare însăși ideea morții care rezidă în el. Subiectul se autopedepește pentru propria sa mortalitate făcând apel la un inamic al propriului său suflet și încercă să și-l aproprieze.

Unii cercetători, Pierre Jourde spre exemplu, consideră că Otto Rank ajunge în această lucrare la manipulări conceptuale stimulante, dar nu mereu probante. Acesta este de părere că constituentele conceptuale ale lui Rank rezidă în frică de moarte pe care o are subiectul și că aceasta este o minimizare a panopliei de modalități de manifestare și de interpretare a dublului.

Chiar dacă această perspectivă poate părea limitativă, noi considerăm că accentele puse de Otto Rank în această lucrare ne sunt de o mare utilitate și, combinându-le cu alte analize pe care le vom menționa în cele ce urmează, suntem de părere că Otto Rank a realizat un studiu foarte util cercetării noastre.

O altă analiză dedicată dublului a fost realizată de marele psihanalist Sigmund Freud în lucrarea sa din anul 1919 *Das Unheimliche* tradusă în franceză ca *L'inquiétante étrangeté* (Stranietate îngrijorătoare, Opusul a ceea ce este familiar și plăcut). Freud preia teza narcisismului din studiul lui Rank, dar o transfigurează prin prisma sentimentului numit *Unheimliche* (element ce nu este familiar și nu ar putea deveni) și o interpretează ca o schimbare de valori: sentimentul familiarului și confortului devenit străin din cauza refulării. Acesta vede două origini posibile ale sentimentului acesta de înstrăinare: momentele în care realitatea confirmă credințele primitive și revenirea fricilor infantile refulate. În lucrarea sa *Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature* [16, p. 26] Bernard Brugière depistează patru termeni importanți preluați din analizele lui Sigmund Freud care au de a face cu dublul și dualitatea literară acestea fiind *ambivalența, proiecția, narcisismul și castrarea*.

Prin *ambivalență* Freud subînțelege faptul că sentimentele care ne leagă de unele persoane apropiate pot fi, în anumite cazuri, contradictorii, duale: dragostea conține ură, afecțiunea include frică etc. *Proiecția* este faptul de a atribui celuilalt calitățile (sau defectele) pe care am dori să le posedăm și, în așa mod, cedarea către celălalt a celor mai ascunse din fantasmelor pe care le avem pentru noi înșine. *Narcisismul*, aici Freud este de aceeași părere cu Rank, este apărarea omului de eventuala sa moarte, iar *castrarea* face ca dublul să fie substituentul falic. Toate aceste remarci făcute de Sigmund Freud pot fi cu ușurință aplicate textelor literare ce conțin dublul, fapt care ne arată cât de vaste sunt aplicațiile psihanalizei sale diverselor tipuri de cercetări, inclusiv cercetării pe care o realizăm. Freud conferă temei dublului o dimensiune ce integrează elemente economice, topice și dinamice. Se extinde tradiția filosofică și literară de analiză a dublului făcând totuși multe diferențe. Pentru el motivul dublării nu este doar cel al tulburării psihice de autoreprezentare sau al avatarului. El vede în dublu o dublă semnificație de organizator al sinelui și de asistent al unui inconștient funcțional sau disfuncțional. Prin prisma acestei analize freudiene, Catherine Couvreur consideră în articolul său *Les motifs du double* dublul ca fiind o santinelă, un martor neobosit și revelator al activității inconștientului secund [32].

Un alt psihanalist pe care ținem să-l menționăm în acest capitol este Andre Green și analizele lui inspirate din Rank și Freud. Analizele acestuia prezintă două puncte interesante pe care ținem să le menționăm. Prima este sublinierea existenței cuplului dublu/absent și realizarea,

cu ajutorul acestui cuplu, a mai multor analize a textelor literare în care dublul nu este privit doar ca celălalt, ci și ca absentul, cel care ar trebui să fie, dar nu e. Aceasta poate fi extinsă de la personaj la autor despre care Andre Green menționează următoarele „Tout écrivain est pris entre le double et l’absent : le double qu’il est en tant qu’écrivain, qui donne à voir une autre image de lui-même (auteur presque anagramme d’autre), est dans un autre monde ; il est l’absent, celui qui émerge de silence et retourne au silence, aussi essentiel à la construction de l’œuvre que le précédent.” [62, p. 408] („Orice scriitor este prins între dublul și absentul: dublul care este el însuși fiind scriitor, care permite vederea unei alte imaginii a sinelui (autorul quasi anagramă a altului) este într-o altă lume; (tot) el este absentul, cel care emerge din tăcere și revine la tăcere, la fel de esențial construcției operei cum e și primul.” (t.n.a.)). Acesta prezintă o nouă viziune posibilă a entității autorului și implicării lui în text, element ce este important, dar care trebuie totuși relativizat în anumite cazuri.

Cea de a doua ar fi faptul că prezintă toate relațiile duale în lumina unei teorii a sexualității (homosexualitate latentă în cazul lui Goliadkin, frica de tată în cazul lui Borges etc.) fapt care prezintă într-o lumină nouă dialectica de analiză a textelor.

Caracterul complex al dublului a fost interpretat în diverse modalități și de cel mai ilustru discipol al lui Sigmund Freud – Carl Gustav Jung. Acesta, pornind de la teoriile precursorului său, a creat o serie de concepte cuplate cum ar fi *persona-anima*, *ego-sine*, *eu-inconștient*, *anima-animus* etc. Jung consideră că eul nu este decât un element constituent al vieții psihice a oricărui individ. El este de părere că omul occidental are tendința de a evita celelalte laturi ce formează psihicul său considerând că „on est pour soi-même la plus mauvaise des sociétés.” [84, p. 180] („suntem pentru noi înșine cea mai proastă companie.” (t.n.a.)). După părerea lui Jung, este indispensabilă confruntarea cu elementele subconștientului care nu ajung niciodată la suprafață. Când acest lucru nu este făcut niciodată, aceste elemente pot scinda psihicul subiectului și crea personalități disociate formate din acele forțe neidentificate de individ. Spre exemplu, o persoană care se identifică total cu *persona* sa, adică cu totalitatea elementelor care i le cere societatea, poate deveni o jucărie în mâinile *animei* sale care îl va domina. Mai mult decât atât, atunci când subiectul nu recunoaște elementele constituente ale subconștientului său, acestea se pot personifica și îl pot controla într-o manieră demonică. Jung consideră că este necesară recunoașterea și, mai apoi, accepția diferitelor elemente ce formează sinele pentru ca subiectul să poată să regleze conflictele propriului său psihic. El se opune părerii freudiene susmenționate care stipulează că este necesară analiza biografiei autorului, în special a copilăriei acestuia, pentru a putea face o analiză exhaustivă a operei sale. Jung crede că opera de artă poate fi percepută în afara contextului auctorial [87, p. 100-101] și că orice analiză trebuie să renunțe

la prejudecata medicală și să considere nebunia artistică ca una ce creează simboluri și nu simptome [87, p. 71].

Analiza filozofului și criticului literar René Girard merită a fi menționată în această catalogare pentru că autorul crede că pentru a înțelege rolul dublului trebuie să începem cu natura dorinței. După părerea lui Girard dorința este una mimetică pentru că dorința celui alt face ca obiectul să devină unul dorit și, în el, rezidă forța violenței interdicției de a poseda ceva. Pornind pe această pista teoretică, René Girard afirmă că ceea ce face posibil complexul oedipian este apropierea tatălui de fiul său, similitudinile acestora și dezagregarea statutului paternal ca unul superior. Girard consideră că modernitatea în întregul său ansamblu (perioadă începând cu secolul XVIII ce coincide cu multiplicarea istoriilor de dublu) corespunde cu o criză generală și instaurarea regnului violenței. Omul modern individualist și egocentric, vrea să se afirme în mod absolut, dar fără a face apel la celălalt, or acest fapt este quasi imposibil. Proliferarea dublilor devine, după părerea lui Girard, una naturală într-o lume a mimetismului obsesional. Dublul dorește mereu aceeași femeie sau este un obstacol în posesia acesteia. După părerea autorilor Pierre Jourde și Paolo Tortonese, la René Girard dublul desemnează in-diferența: eu nu sunt decât celălalt, adică nimeni. În așa mod, afirmă Jourde, ambivalența dublului sumează oscilațiile individului între ființă și neant, divinitate și nimic.

În aceeași lucrare semnată Pierre Jourde și Paolo Tortonese găsim o analiză reușită la romanul lui Franz Kafka *Castelul* prin prisma teoriilor lui René Girard. În romanul lui Kafka, instanțele cu care trebuie să interacționeze K arpentorul sunt dedublate, bruiate. Acestea sunt atât de indefinite și de negăsit încât lui K îi este imposibil să găsească originalul, sursa. Accesul la castel devine un periplu pentru K care este în imposibilitatea de a accede la obiectul dorit tocmai pentru că aceste instanțe creează impedimente imaginare, imposibile de depășit. K nu are un obstacol veritabil, ci doar dubluri ale acestora, dubluri care se multiplică la infinit lăsându-l pe K într-un labirint.

După viziunile lui Platon, lumea noastră nu este decât dublura și umbra lumii ideilor. Noi nu cunoaștem, noi redescoperim, ne amintim, reînvățăm. După părerea lui Kant suntem închiși în lumea fenomenelor. Lucrurile în sine, numenul ne rămâne necunoscut și inaccesibil din cauza structurii spiritului nostru. Noi trăim într-o lume care este un dublu al lumii adevărate. Hegel, preluând ideile lui Kant, consideră că există o lume inversată care este o copie a lumii sensibile dar, cu toate acestea, nu este aceeași lume pentru că este o lume supersensibilă, după părerea lui Clément Rosset. Filozoful transformă și regândește multe din teoriile preexistente și consideră, contrar părerii lui Rank, că ambivalența dublului nu se datorează faptului că acesta permite o apărare de moarte ci, din contra, că acesta permite subiectului să aibă o garanție iluzorie a

propriei existențe. După părerea lui Rosset, dublul reprezintă eul consistent, definit, real pe care și-l imaginează subiectul. Acesta este însă mereu gonit de realitatea sensibilă. Realitate care este mai puternică decât eschiva creată de dublură. Romanticismul este plin de dubli pentru că tocmai prezența lui este garanția vizibilă a existenței. Subiectul romantic are nevoie de un altul pentru a se reconcilia cu sine însuși.

Prin lucrarea sa *as Das Doppelgängermotiv in der Roman*, Wilhelmine Kraus este prima care a prezentat o lectură istorico-literară a dublului. Acest studiu e concentrat pe lucrările romanticilor ce au utilizat acest motiv, începând cu Jean-Paul și consideră că acest subiect a fost tratat în abundență în Germania grație subiectivității filozofiei romantice germane și principalilor ei actanți, Johann Gottlieb Fichte și Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Kraus consideră că dublul se naște din contradicția care intervine între spiritul romantic care este decepționat de realitate și elanului acestuia spre infinit.

Masao Miyoshi, spre deosebire de Wilhelmine Kraus, deplasează accentul de pe literatura germană pe cea victoriană analizând un anumit număr de lucrări ale autorilor englezi. Din această schimbare geografică rezultă și o schimbare în reflecție pentru că acest cercetător nu mai caută în tendințele filozofice ale perioadei respective, ci în mentalitatea dominantă. Morala victoriană este una conflictuală și ea distorsionează mintea scriitorilor în disocieri cum ar fi pasiune și disciplină, pulsuni și raționalitate, individualism și civilizație, eros și rațiune, menționează Pierre Jourde și Paolo Tortonese.

Robert Rogers, profesor de engleză la Centrul pentru Studii Psihologice a Artelor la Universitatea de Stat din New York, a realizat în monografiile sale *A psychoanalytic study of the double in literature* și *Self and Other: Object Relations in Psychoanalysis and Literature* analize a mai multor lucrări de referință în literatura americană și cea universală luând drept reper perspectiva freudiană asupra problemei dedublării. El face distincția între dublul latent și cel manifest lărgind considerabil noțiunea de dublu și aplicabilitatea ei textelor literare. El consideră că apariția dublului în textul literar trădează o sciziune în psihicul autorului provocate de prezența dorințelor sexuale refulate, în special a complexului oedipian.

Filozoful francez Michel Guimar a divizat însă figura dublului în aspecte primare și aspecte derivate. El numește aspecte primare dublul fizic, psihic și afectiv. Dublul fizic ia aparența unei „projection pathologique du témoin face a lui-même„ [67, p. 291] („proiecție patologică a martorului în fața propriului eu” (t.n.a.)). Aspectele derivate sunt, după părerea lui Guimar dublii creați de fenomene ca umbra, reflecția, reprezentăția pe pânză, ecoul vocii etc. El

extinde acțiunea dublului asupra unor obiecte de decor care pot deveni oglinzi ale eului, element pe care l-am putea utiliza în analiza anumitor texte unde decorul participă la acțiunea dublării.

O divizare reușită a dublului în subcategorii a fost realizată și de cercetătoarea Natalie Reber în studiul său *Studien zum Motif des Doppelgänger bei Dostojewski und E.T.A. Hoffmann*. Autoarea, catalogând dublii lui Dostoievski și ai lui Hoffmann, separă dublii în cinci tipuri distincte:

1. bolnavul mintal cu o scindare a personalității;
2. dublii ca persoane complementare ce se unesc într-o formă mistică pentru a crea un Eu integru;
3. dubli psihologici ca un stadiu a dezvoltării;
4. legături mitologice;
5. animale în calitate de dubli satirici.

Reber mai constată că scriitorii tratează dedublarea în mod diferit, atribuindu-i lui Hoffmann idealul estetic, iar lui Dostoievski – principiile Creștine [135, p. 197-198].

În lucrarea sa *The Literature of the Second Self* Carl Francis Keppler face considerațiile următoare „actually there are as many aspects of the second self as there are appearances of him” [89, p. 13] („de fapt există multe aspecte ale celui de-al doilea eu, precum și înfățișări” (t.n.a.)). Pornind de la aceste premize, el divizează dublul în șapte categorii care constituie principalele capitole ale cercetării sale: geamănul, persecutorul, tentatorul, viziunea de oroare, salvatorul, îndrăgitul, eul în timp, dar face și o remarcă la această compartimentare și anume: „the result is that the same figure will on occasions have to be mentioned under more than one heading” [89, p. 13] (poate rezulta faptul că aceeași figură să fie, în diferite momente, plasabilă în mai multe categorii (t.n.a.)). Vom reține această taxonomie pentru a numi, în anumite cazuri, tipul de dublu prezent în anumite lucrări și pentru a putea vedea evoluția acestuia de la o categorie la alta.

Rezumând diversele semnificații atribuite dublului de către critică, el remarcă faptul că dublul reprezintă în marea majoritate a cazurilor partea sumbră a personalității subiectului, fapt explicat în moduri diferite:

- eul narcisic, mortal și primitiv-irațional la Otto Rank;
- eul finit, rațional și relativ la Wilhelmine Kraus;
- eul oedipian la Robert Rogers;
- eul scindat la Masao Miyoshi.

Carl Francis Keppler mai consideră că încercarea de a atribui dublul prezent în textele literare unui tip de rău general prezent în sufletul autorului e o modalitate eronată de gândire.

Karl Miller se concentrează, în lucrarea sa *Doubles: studies in literary history*, pe situația romantismului în istoria literară. El alege o analiză cumva contrară celorlalte considerând posibil faptul că duplicitatea are legătură cu o multiplicare a eului prin concepția spiritului deschis. Aceasta îl aduce la găsirea unei noi concepții în raport cu creația artistică „on peut croire qu'un auteur mène une double vie, ou réalise un second moi, un alter ego, dans l'art qu'il crée, mais on peut croire aussi qu'il y perd son moi” [105, p. 22] („putem crede că un autor are o viață dublă sau elaborează un al doilea eu, un alter ego, în arta pe care o creează; dar putem considera și faptul că își pierde eul” (t.n.a.)).

În lucrarea sa *The double in nineteenth-century fiction : the shadow life* John Herdman se limitează la studierea și clasificarea dublurilor din literatura secolului XIX. Bazându-se pe scindarea religioasă majoră care a avut loc în acest secol, Herdman consideră dublul ca fiind clasificabil în două categorii: *dublul alegoric* care este redat în literatură prin reflecție, umbră sau portretul reprezentativ al subiectului și *dublul clinic* care ar cuprinde dublii fizici. Categorisirile lui Herdman fiind făcute după repere de religiozitate și credință, această organizare a dublilor este totuși una sumară și a cuprinde puțin din forța enigmatică și panoplia largă a dublilor moderni.

Ținem să îl includem și pe Tzvetan Todorov în lista cercetătorilor ce ne-au influențat pe parcursul acestui demers științific și vrem să menționăm lucrarea acestuia *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973). În această lucrare Todorov definește fantasticul ca fiind „a distinct genre characterized by a “hesitation” either on the part of the reader in deciding whether to interpret the events of the story as real or unreal, natural or supernatural, or a similar hesitation evident in any of the characters” [105, p. 42] („un gen distinct caracterizat prin «ezitare» sau din partea cititorului în a interpreta evenimentele povestirii ca fiind reale sau ireale, naturale sau supranaturale sau găsim o ezitare similară la unele personaje” (t.n.a.)). Această remarcă ne situează în raport cu ezitarea primară a personajului și pe noi, simpli cititori, într-o ezitare continuă și face din fantastic un gen ce mistifică și dublează nu doar acțiunile din narațiune, ci și actul de lectură.

În analiza sa de factură filosofică intitulată *The Double as The Unseen Of Culture* (Dublul ca nevăzutul culturii) Milica Živković consideră dublul ca indicator al limitei culturii umanității și conchide că anume comportamentul eului pe care îl putem constata în raport cu dublul său este expresia fricilor față de necunoscut.

O altă analiză realizată de Ursula K. Le Guin intitulată *The Child and the Shadow* propune analiza umbrei în povești și alte tipuri de istorii fantastice și aceasta conchide că orice călătorie înfăptuită de un erou în compania dublului înfățișat de umbră, ghid, animal care indică drumul în

anumite povești etc. nu poate să se termine decât cu un eșec pentru că raportul de forțe se inversează și omul devine umbra sa. Și cercetătoarea Mihaela Cătană este de părere că „apariția dublului sfișie certitudinea realității, iar prin această breșă năvălesc misterul, senzaționalul, groaza, straniul” [23, p. 35] și, după cum am demonstrat pe tot parcursul acestui capitol, dualitatea personajului românesc este cu desăvârșire o poartă spre stranie pentru narațiune (ceea ce formalisti ruși au numit „сюжет”), dar și pentru statutul personajului și cel al autorului.

De la mituri, trecând prin literatura fantastică germană și ajungând la concepții moderne despre dedublare și scindare, scriitorilor contemporani li s-au oferit o panoplie largă de posibilități pentru a aborda dualitatea personajelor literare. Pornind de la aceste texte, exegeții motivului dublului au avut și ei un teren de analiză suficient de vast în care s-au combinat diverse perspective conceptuale și numeroase abordări teoretice. Una din acestea este prezentată în lucrarea *Doppelgänger: literature's philosophy* în care Dimitris Vardoulakis vede dublul ca o cale de acces către subiect și subiectivitate. Autorul îi atribuie dublului, pe care îl abordează din perspectivă filosofică și critică, rolul de punere în relație a elementelor constituente a subiectivității ființei. Dublul, devenind un mecanism de structurare a subiectului, este identificat de Vardoulakis cu „[...] an *operative* or *effective presence* to the extent that it effects the undoing of the framing of the subject by the opposition between mere presence and absence.” [168, p. 1] („[...] o prezență *operativă* și *efectivă* în măsură de a realiza dezbinarea cadrului subiectului prin opoziția dintre prezență și absență.” (t.n.a.)). Acest rol de mediator al tuturor relațiilor care formează eul este inherent dublului care face posibilă ontologia subiectului. Perspectivă prezentată de Vardoulakis a fost posibilă, după părerea noastră, în urma abordărilor semiologice. Una dintre acestea este cea a filosofului francez Jacques Derrida, care consideră că în modernitate, „[...] *le propre d'une culture, c'est de n'être pas identique à elle-même*. Non pas de n'avoir pas d'identité, mais de ne pouvoir s'identifier, dire “moi” ou “nous”, de ne pouvoir prendre forme du sujet que dans la non-identité à soi ou, si vous préférez, la différence *avec soi*. Il n'y a pas de culture ou d'identité culturelle sans cette différence *avec soi*.” [34, p. 16] („*este caracteristic unei culturi să nu fie identică cu sine însuși*. Nu este faptul de a nu avea o identitate, dar de a nu fi în măsură de a se identifica, să zică „eu” sau „noi”, să nu fie în măsură să ia forma subiectului în non-identitatea cu sine, sau, dacă preferați, diferența cu sine. Nu există nici o cultură sau identitate culturală fără această *diferență cu sine*.” (t.n.a.)). Diferența (în franceza ortografiată cu *a* „différance”), o constantă în scrierile lui Jacques Derrida, este un marcaj al limitei limbajului, conștiinței, literaturii pentru că totul este în constantă schimbare și amânare. Când această imposibilitate în transpunerea exhaustivă a inteligibilului în cuvinte este

aplicată dublului literar, acesta poate fi interpretat ca partea ascunsă, inaccesibilă care există între ființă și realitate; între semnificant și semnificat; între „eu“ și „celălalt“.

Pentru a nu suprasatura cercetarea cu diverse teorii și catalogări, ne vom opri aici în enumerarea cercetătorilor ce au studiat dublul și clasificărilor acestora considerând că această listă, chiar dacă nu este exhaustivă, rămâne totuși a fi suficientă pentru a reda statu-quo-ul teoretic. Aceste repere ne permit să definim problematica prezentei cercetări care constă în stabilirea elementelor constituente ale dualității ce au evoluat în timp, pornind de la dualitatea „primitivă” și ajungând până la romanul contemporan. Aplicarea teoriilor și conceptelor prezentate în acest capitol pe romanele contemporane respective (în capitolul IV al tezei) va permite ilustrarea evoluției temei dublului în literatură, dar și valorizarea acestor texte, punându-le în dialog cu romanele și nuvelele care le preced. Analizând transformarea dublului, vom putea urmări evoluția percepțiilor literare a identității și cea a alterității eului.

1.3. Concluzii la capitolul 1

În acest prim capitol am stabilit cadrul conceptual și teoretic, ilustrându-l cu exemple elocvente din texte literare ce prezintă diverse modele de dublu. Acest fapt ne-a permis următoarele:

1) Să demonstrăm cum, sfidând timpul și spațiul geografic, dublul s-a extins în mod continuu în culturile lumii evoluând și, schimbându-și treptat aparența și temperamentul, acesta s-a transformat din înger în demon, din antipod în emisar al existenței multiple deci, al libertăților, din oglindă în purtător model de autocunoaștere, elementul ce a descătușat ironia literară și posibilitatea scriitorilor de a se juca cu textul și cu cititorul.

2) Să elaborăm o definiție exhaustivă a dublului literar, fapt pentru care am făcut apel la clasificările și paradigmele conceptuale propuse de teoreticienii diferitor domenii științifice.

3) Să stabilim că dualitatea personajului literar este un schimb de forțe constant și immanent care, având o tentă arhetipală, are loc în subconștient și se materializează în spațiul narativ.

4) Să argumentăm necesitatea estetică a tematicii dublului din perspectivă teoretică și critică utilizând taxonomiile propuse de cercetătorii din diverse domenii (literatură, psihologie, psihanaliză, sociologie etc.)

5) Să facem o analiză comparativă a situației existente în domeniu cercetării dublului în domeniile respective.

6) Să relevăm o serie de axe ce sunt utile pentru definirea conceptului de dublu în plan comparativ-istoric.

Temerar în ale catalogării, dublul a fost totuși investigat de mai mulți cercetători, de la antropologi și folcloriști la teologi și psihanaliști ce i-au găsit utilitatea în diferitele domenii de cercetare conturând imaginea dublului ca una proteiformă, în constantă evoluție. De la Mircea Eliade la Sigmund Freud, utilizarea dublului ca filtru pentru a vedea percepția pe care o aveau (și o mai au în multe cazuri) oamenii despre străin, despre alteritate și despre limita dintre „eu” și „tu”, în special atunci când subiectul care face această distincție este într-o stare de conștiință alterată. Am văzut cum dualitatea deranjează sau chiar sperie și cum atunci când celălalt este egal (fizic, moral, intelectual sau structural) cu „eu”, subiectul este confruntat cu o multiplicitate de gânduri și reacții dubioase, pe care uneori nici nu le recunoaște ca propriul său comportament. Dublul stânjenește, deranjează, stresează, complică. Dublul are forța de a strivi destinele și de a deruta subiectul de pe calea pe care și-a ales-o. Dublul ucide prin prezența sa, alteori prin absența sa, dublul este fața nevăzută a nebuniei, a furtului de liniște, dublul creează povești.

Făcând apel la acest cadru teoretic, în capitolul următor vom aborda dezvoltarea cronologică a dublului, dar și frontierele definirii și interpretării acestuia pentru a delimita zona conceptuală pe care o vom utiliza în capitolele **III** și **IV** pentru analizele pe text.

2. CRONOLOGIA DUBLULUI

Identitatea a fost și mai este considerată a fi un concept difuz pentru care au existat multe definiții relevante în diverse perioade istorice. Când este investigată din perspectivă literară, identitatea și faptul de a fi identic cu sine însuși suscită numeroase întrebări unele dintre care ținem să le punctăm: ce înseamnă să fii identic cu tine însuși? Cum definim această identitate singulară dacă nu prin comparația cu un altul? Ce se întâmplă atunci când există două entități identice cu acel „sine însuși” și cum reacționează o persoană în momentul în care întâlnește pe cineva care corespunde întru totul caracteristicilor sale singulare? Reprezintă oare o astfel de întâlnire pierderea identității sau, din contra, descoperirea duplicității sale? Îmi pierd oare unitatea întâlnind o sosie de-a mea sau regăsesc o parte din eul care mă reprezintă în afară a ceea ce numeam „eu” până la întâlnire? Cât de diferite pot fi reacțiile oamenilor (personajelor) la o astfel de întâlnire și ce poate reprezenta ea pentru fiecare din noi?

La aceste și alte întrebări autorii textelor literare și științifice au încercat să găsească răspuns pe parcursul a mai multe decenii, prezentând diverse relații posibile între „eu” și dublu pentru a argumenta un răspuns sau altul. Vom încerca și noi, în cele de urmează, să structurăm etapele de dezvoltare și transformare a dublului pentru a putea găsi elemente de răspuns la câteva din aceste întrebări. Dar pentru că facem o cercetare literară și nu una sociologică, ne vom limita la studierea acestor tipuri de reacții în cadrul textelor literare care conțin această temă. Ne vom concentra pe definirea și încadrarea întregului parcurs al dublului din literatură în textele contemporane făcând o comparație cu textele clasice care conțin acest subiect. Nu va fi o muncă tocmai ușoară pentru că lista textelor care comportă dubli este lungă, din ce în ce mai lungă, acesta făcând parte deplină din literatura și cinematografia contemporană în care frontierele dintre genuri și culturi devin tot mai difuze. Ne vom axa în cele ce urmează pe apariția conceptului de dublu și necesitatea acestuia în evoluția umanității ca răspuns la întrebările puse de Graeme Gilloch în articolul său despre dublu apărut în dicționarul Baudrillard: „which of these is which? how can we tell them apart? which of these takes precedence and priority over the other? which of these is to be believed? who is to be trusted? who is haunting whom?” [57, p. 55] („cine dintre aceștia cine este? cine-i poate diferenția? cine dintre acestea are posterioritate și prioritate față de celălalt? căruia dintre aceștia trebuia să-i dăm crezare? în cine urmează să avem încredere? cine pe cine bântuie?” (t.n.a.)).

2.1. „Dublul primitiv”

Pentru început, vom considera noțiunea de dublu ca fiind fenomenul care face referință la dualitatea ființei umane și la toate constituentele acesteia, fizice și morale. Dar, parafrazându-l pe Stéphane Mallarmé, definirea dublului se echivalează cu încarcerarea lui. Libertatea pe care o putem da acestui tip de personaj ar consta în încercarea de a-l lipsi de definiții permițându-i să se prezinte prin faptele sale literare și prin textele în care a putut fi găsit.

În această ordine de idei, ținem să menționăm că, în mare parte, orice text poate fi perceput și analizat prin prisma dualității, dublării, polarității etc. Această temă poate fi localizată și extrasă lesne din marea majoritate a textelor literare pentru că opoziția reprezintă elementul fundamental al oricărei narațiuni. Fie că aceasta este intrinsecă ființei umane sau reprezintă un element extern ce se opune acestuia, dualitatea și alteritatea reprezintă forma de construire a unei intrigi narrative care e cea mai des întâlnită. Această mențiune evazivă nu vrea decât să sublinieze faptul că în procesul de realizare a acestei cercetări ne-am confruntat cu problema alegerii textelor literare potrivite căci, în timpul lecturilor și acumulării de informații, am ajuns să găsim un tip sau altul de dublu în fiecare text. De la lecturile filosofilor clasici (Platon, Kant sau Schopenhauer) până la texte literare care nu au, la prima vedere, nicio legătură cu tema acestei cercetări (*Portocala mecanică* semnată de Anthony Burgess; *Clopotul de sticlă* al Sylviei Plath, *Mother Night* de Kurt Vonnegut sau poeziile lui André Velter), am relevat personaje și structuri duble în textele pe care am lucrat în toată această perioadă. Dublul reprezintă, după părerea noastră, o constantă ce vrăjește mintea cercetătorului și ajunge să-l urmărească în toate lucrările studiate. Cu toate că vom încerca să rupem vraja și să ne concentrăm pe textele ce pun în lumină dublul în forma sa pură, nu vom putea să nu menționăm zecile de texte ce apelează la dublu și la dedublare, chiar dacă acestea o fac în formă voalată, periferică.

Pornind de la aceste premize, ne vom concentra în cele ce urmează pe istoria dublului menționând că în dualism, entitatea umană este divizată în două părți constituente: „*corpul*” și contrastantul acestuia „*sufletul - creierul*” dar, în momente istorice diferite, aspecte diverse ale imaterialității au fost în centrul atenției. În acest fel, autorii care au utilizat dublul ca temă literară au putut să preia din aceste diverse aspecte elementele care au valorificat cel mai bine stările pe care au vrut să le transmită. În cele ce urmează vrem să face o scurtă introducere în istoricul conceptului prin prismă religiei, mitologiei și filosofiei, filosofii fiind cei care au elaborat conceptul de subiectivism și, ca urmare a acestui fapt, a apărut, grație lui Jean Paul, termenul de *doppelgänger*.

Putem începe cronologia dublului cu datele antropologice care prezintă atracția oamenilor față de un dublu „natural” – gemenii. În *Dicționarul de simboluri și arhetipuri culturale* Evseev menționează că „[m]itul și simbolul gemenilor exprimă ideea diferenței Unului, separația, polaritatea, dar și armonia sau complementaritatea contrariilor, reducția multiplului la Unu.” [44, p. 75]. După exemplul clasic preluat din mitologia greacă cu gemenii Apollo (simbolizând soarele) și Artemis (simbolizând luna), aceștia reprezintă complementaritatea, echilibrul și perpetuitatea. Toate cuplurile de gemeni în această perioadă a vieții dublului numită „primitivă”, sunt alcătuite după un model de diadă (în filosofia antică, principiu metafizic al dualității care se opune monadei) și sunt bazate pe echilibrul universal. Creația și distrugerea sunt dinamice în aceste culturi și dublul nu există ca o entitate separabilă de „eu”. În această perioadă doar „eu” plus „dublu” reprezintă unitatea, și acesta era o parte complementară, dissociabilă a întregului. Studiile antropologice arată că apariția dublului ca o entitate negativă în aceste scrieri timpurii reprezentau dezechilibrul în relația omului cu natura. Pentru a ordona aceste relații și pentru a restabili liniștea în unitatea care o reprezenta energia terestră se făcea apel la meditație, magie și rituri. În unele culturi bazate pe contactul cu supranaturalul care are loc prin meditație, dualitatea este pusă la baza experiențelor sacre în care doar inițiații pot participa în mod conștient.

Șamanismul este unul din sistemele simbolice de mediere între oameni și spirite supranaturale recunoscut deja în secolul XVII și comportă noțiunea de *călătorie a sufletului*. Acest fenomen prolix este totuși nucleul culturii șamanice și forța magicienilor consistă în controlul și posibilitatea de a invoca această stare. Sufletele oamenilor ordinari, spun șamanii, au și ele facultatea de a părăsi corpul. Aceasta se întâmplă însă doar în cazurile în care subiectul visează, este beat sau bolnav. În cazul șamanilor însă, călătoria sufletului are loc în timpul bolii inițiatice (absența sufletului), impetuoziți care au loc la ședințele șamanice, în timpul călătoriilor în lumea spiritelor (numit *extaz* de către Mircea Eliade [42, p. 21]). Șamanul poate nu doar să repete această experiență la nesfârșit, ci și să o conștientizeze. Călătorii ale sufletului pot fi atestate în multe din domeniile culturii: literatură, religie, mitologie etc. Există similarități între povestirile despre extazul șamanic și unele teme epice ale literaturii orale. Aventura epică sau cea eroică poate fi comparată cu experiența călătoriei șamanului în supranatural. Deseori aceasta are loc sub forma și aparența animalelor. Aceasta presupune trecerea spațiilor care interzic forma umană. Epopeile exirit-bulagat din Siberia de Sud sunt în acest sens modele și vehicule a unei ideologii unde aceste călătorii și metamorfoze sunt deseori întâlnite. Suportul concret și natural al călătoriilor sufletului sunt păsările. Lebedele sunt purtătoarele sufletului prin excelență: acestea aduc sufletele copiilor și animalelor care trebuie să se nască fiind simbolul înnoirii vieții (conform practicii marilor rituri de schimbare a anotimpurilor). Mai putem nota că, în anumite

culturi, sufletul ia aparența unei păsări la copiii care nu au învățat a vorbi și la bătrânii care nu își mai au dinții – sufletul poate părăsi cu ușurință corpul lor luându-și zborul. Aceste credințe susțin că sufletul nu rămâne în corp decât dacă este bine hrănit. Orice slăbire mărește vulnerabilitatea corpului și devine prada spiritelor care au ca strategie expulzarea sufletului din el și păstrarea distanței dintre acestea.

Călătoria șamanică a fost descrisă de nenumărate ori în moduri și după scheme diferite, unele din ele contrazicând precedentele. Structura tipică a călătoriei este însă următoarea: după extazul care are loc în timpul ședinței șamanice și unirea cu spiritele, șamanul este inanimat și intră în faza de transă cataleptică. Asistența nu poate ști dacă șamanul va mai reveni sau care este experiența acestuia, ascensiunea spre Cer sau coborârea spre Infern. Când revine, șamanul povestește ce a făcut și ce a văzut. Pentru Mircea Eliade, alipirea și posesia spiritelor sunt fenomene răspândite la nivel universal care nu aparțin strict șamanismului. Dihotomia corp/suflet, la fel ca și opoziția spațială cer/infern confirmă dinamica sus-menționată și conferă șamanului calitatea de călător și domptor al dualităților.

Definind temele majore ale șamanismului putem numi: călătoria sufletului, devorarea corpului, maladia inițiată, spiritele alese și cele auxiliare. Prin spirit ales înțelegem protectorul șamanului, un spirit unic care îl alege și îl ghidează pe tot parcursul existenței sale. Acesta posedă o identitate dublă – feminină și masculină. Dualitatea feminin/masculin, în forma androginului, este și ea una arhetipală, lesne de relevat în toate culturile, timpurile sau formele pe care le poate lua. În filozofia chineză, ea se definește prin Yin și Yang care sunt două categorii simbolice și complementare care pot fi găsite în toate aspectele vieții și universului. Yin este asociat cu luna care reprezintă partea feminină a naturii. Yang este asociat cu soarele, partea masculină a naturii. Complici, subsidiari, fuzionați, Yin și Yang constituie un simbolul numit în China „otrava Yin și Yang” care formează cel mai răspândit *tàijítú* (simbolul taoismului) al taoiștilor și al neo-confucianiștilor. Acesta îl reprezintă pe Tao (forța fondatoare care curge prin toate ființele și lucrurile în univers) care rezultă din dinamica acestor două principii ale unității de după dualism.

Toate aceste credințe, după cum am putut vedea, susțin că în natură și în om putem găsi și „albul” și „negrul”, deci dublul nu este catalogat din start ca fiind entitatea negativă, așa cum se întâmplă în perioadele ulterioare. Creștinismul, preluând caracteristicile acestui dublu „primitiv”, polarizează extrem de tare elemente ca sufletul și trupul, femeia și bărbatul, viața și moartea, binele și răul. Ieșite din învelișul protector al complementarității, acestea conferă în mod natural dublului o tentă negativă, ca parte din elementele necunoscute și nedorite din viața omului. Ideea că sufletul, în integritate sau în parte, poate părăsi corpul continuând să aibă o influență asupra

acestuia este catalogat ca un element demonic care poate aduce nefericire sau moarte. După cum am menționat în capitolul I, Otto Rank descrie modificările care au survenit în perceperea dualității odată cu apariția creștinismului [133, p. 74]. Ținând cont de considerațiile lui Otto Rank, putem conchide că modificarea imaginii asupra existenței a determinat și schimbarea imaginii despre dublu și aceasta a avut repercusiuni importante asupra dublului literar, transformându-i receptarea de către cititori.

Odată cu apariția conceptului de filozofie a minții, un întreg subsistem filozofic s-a conturat pentru a putea explica *dualitatea*. În acest sistem, monismul este noțiunea metafizică care presupune că lumea nu este făcută decât dintr-o singură realitate sau substrat fundamental. Prin opoziție lui, dualismul este conceptul care vizează relația *materie-spirit* bazată pe afirmația că totalitatea fenomenelor mintale posedă caracteristici care depășesc câmpul fizic [68, p. 265-7]. Acesta apare pentru prima oară în filozofia occidentală în textele lui Platon și cele ale lui Aristotel care afirmă că „inteligența” omului (facultate a spiritului sau a sufletului) nu poate fi definită prin corpul lui material. Cu toate acestea, primul care utilizează termenul în această accepție este Christian Wolff în lucrarea sa *The Foundations of Physics* publicată în 1740.

Concepția filosofică despre dualitate și opoziție a elementelor constitutive ale naturii umane au influențat postura dublului literar. Scriitorii, în căutarea lor continuă de noi posibilități de explorare a minții și a corpului prin prisma fenomenelor care uneori depășesc limitele cognoscibilului, au fost cei care au folosit aceste interpretări pentru a construi personaje unice. Dublul, ca formă de eliberare spirituală, a fost prezent în toate etapele creației umane. Am constatat deja că nu există nici o civilizație care să nu fi explorat această temă în felul său, din motive și cu scopuri diferite. În acest mod, în unele religii, *dublul* presupune imoralitatea sufletului. Reprezentările folclorice au asociat *(de)dublarea* cu moarte și există numeroase superstiții care ilustrează acest fapt. Literatura a importat masiv din folclor însă aceasta a tratat problema *dublului* prin-o prismă psihologică. Odată cu psihiatria, tulburarea disociativă a identității este aceea care exploatează tema *dublului*. Din punct de vedere psihiatric, *dublul* poate lua diferite aspecte cum ar fi halucinația autoscopică, heautoscopia, experiența extracorporala etc., toate descrise în capitolele cărților despre fenomenele autoscopice. În psihologie, dualitatea aparentă a ființei umane va sta la baza curentului dualist, a materializării și a discursului despre iluzii etc. Fiecare din științele umaniste a acordat atenție dualității cercetând-o și atribuindu-i diverse conotații și interpretări relevante. Științele literare au preluat tema dublului în special în cazul construirii narațiunii și modelării personajelor literare. În cele ce urmează, vom investiga

transpunerea acestei teme în literatură și importanța acestui fenomen în domeniul nostru de cercetare.

2.2. Dublul în timp

În ciuda interesului considerabil acordat de cercetători figurii dublului literar, aceasta a rezistat mereu categorisirilor și definițiilor. Devenind un dispozitiv literar cu ajutorul căruia se articulează experiența divizării de sine, dublul permite autorilor redarea unei mari panoplii de trăiri umane, de la frica de pierdere a identității la bucuria întâlnirii cu cineva similar. Pentru a pune bazele înțelegerii acestui concept, trebuie să începem de la presupunerea că dublul nu este doar un motiv literar. Acesta este mai cu seamă o construcție a culturii tradiționale - mituri, legende și religii - care a traversat limitările acesteia și a intrat în modernitate conservându-și misterul primar. Tematică perenă în toate curentele, perioadele și genurile literare, dublul nu are o construcție „fixă” pentru că acesta nu poate fi „în afara” timpului, ci este produs în el, determinat de contextul social în care se naște. Contextul social, fie el cultural sau politic, este acela care modelează relația dintre dubli și decodificarea acestui context permite comprehensiunea alterității. Cu toate că dublul luptă cu limitele contextului creării sale, acesta nu poate fi înțeles în afara acestui context. Cum precizează Milica Živković în articolul său „The Double as the «Unseen» of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”, originile dublului în cultura tradițională îl fac să devină un motiv fiabil schimbărilor semantice pentru că literatura tinde să ajusteze metodele de structură a dublului la cultura în care opera literară este creată, fiind în conexiune permanentă cu aceasta. Într-o cultură în secularizare progresivă, dialogurile despre sine și dublul sunt în dezbatere perpetuă. Odată cu apariția teoriilor moderne ale psihanalizei, a devenit posibilă atribuirea funcției subversive motivului dublului.

Pentru a releva modalitățile în care dublul a evoluat în timp, vom retrasa istoricul aparițiilor relevante ale dublilor literari în texte notorii și vom consolida progresiv o paradigmă a emergenței statutului dublului modern.

2.2.1 Evoluția conceptului din mitologie până în literatura fantastică germană

Dacă considerăm că la baza creației lumii stă încercarea a două entități, binele și răul primar, de a o împărți, putem presupune că imaginea acestora două și opoziția care le unea a rămas în memoria noastră colectivă. Considerând multitudinea domeniilor de influență a dublului (literatura, antropologia, folcloristica, etnografie, psihanaliza etc.), putem afirma că societatea și cultura au absorbit acest concept pentru a-l aplica peste tot și valoriza în mod

continuu. Omul are nevoie de dublu, de alteritate, de o forță dominatoare (protectoare sau ispititoare), de bine și rău, de prieten și dușman, de toate acestea sunt întruchipate în dublu. Acest principiu dual stă la originea a ceea ce vom numi în această lucrare motivul dublului evocat în mituri și preluat mai târziu în literatură. Originar, aceste forțe duale sunt descrise în mod metaforic și poetic în mitologiile greco-romane și cele nordice. Putem exemplifica prin luptele Zeilor Olimpici cu Titanii, lupta lui Ra cu Seth în antichitatea egipteană (Zeul Soare și Zeul Haos, Întuneric) sau cele a Aesirilor contra Vanirilor. În alte culturi, mariajul cerului cu pământul reprezintă unirea bărbatului cu femeia, principiu generator de viață. Aceasta este explicația ritului repetat al căsătoriei incestuoase între frate și soră. Acest incest simbolizează fertilitatea, soliditatea, armonia. Hera, Isis și Friya se căsătoresc cu frații lor respectivi Zeus, Osiris și Frey. Incașii și egiptenii în era faraonică au reprodus aceeași schemă pentru a deveni cuplul regal și divinitatea care conduce universul.

Pentru că dublul permite o abordare extrem de largă, putem vorbi și de confruntarea dintre bine și rău, lupta originară fiind regăsită în toate religiile de mai târziu: maniheism, iudaism, creștinism, religia musulmană etc. Dihotomia dintre principiul demiurgic, creator și cel al negației, destructor este materializat în iconografie: răul este mereu reprezentat, spre deosebire de divinitatea binefăcătoare, având o față respingătoare. Această separare a universului în două ne permite să considerăm adevărata amploare a fenomenului în escatologie (din greacă *εσχατολογία*, parte a religiei și teologiei care se ocupă de studierea sfârșitului lumii și de viața individuală).

Un alt tip de dublu, mai puțin inofensiv este Golem-ul prezent în folclorul iudaic. Acesta ar putea fi considerat de mai mulți cercetători ca făcând parte din conceptele limitrofe ale dublului pentru că este un personaj în întregime creat de om din materie neînsuflețită (tradiția spune că golem-ul a fost creat în secolul XVI de un rabin care l-a modelat din argilă și, pentru a-l aduce la viață, i-a pus pe cap o foaie cu un text sfânt). Considerăm însă amintirea Golem-ului perfect validă și necesară pentru că acesta îndeplinește dorințele creatorului său după modelul dublului care, devenind autonom, întruchipează pentru personajul original, totalitatea caracteristicilor absente din identitatea sa. Mai mult decât atât, Golem-ul, la fel ca și dublul, poate deveni incontrollabil, agresiv și, din cauza deviațiilor de la normele sociale, trebuie distrus. Unul din textele moderne de referință în care Golem-ul este din personajele principale și, în care întâlnim dedublarea temporală este *Golem* semnat de Gustav Meyrink. Cercetătorul și criticul literar Pierre Jourde este de părere că în acest roman reprezintă tot ceea ce în psihicul naratorului și personajului principal al romanului, Athanasius Pernath, tinde la reificare și la automatism. Pernath nu este decât o materie animată, un simulacru cu modul de funcționare al unei

marionete. Devenind pentru o vreme Golem, Pernath încetează a mai fi o simplă conștiință indeterminată și devine deschisă trecutului, aptă de a simți dincolo de spațiul și timpul în care trăiește, proiectat într-un spațiu/timp al strămoșilor săi. Golemul îl face să aibă dorințe distincte și un tip anume de perspicacitate care îi permite să înțeleagă că el nu este liber, că principiul eului său se afla undeva în afara sa. Vom reveni însă la acest roman în unul din capitolele următoare ale lucrării în cauză prezentând, cu ajutorul Golemului lui Meyrink, imaginea dualității de început de secol XX.

În lucrarea sa *Cartea ființelor imaginare*, Jorge Luis Borges vorbește despre prezența unei creaturi care se referă și ea la dublu și este numită „ka” în mitologia egipteană. Aceasta era considerată ca fiind o copie exactă a originalului, fie el om sau divinitate, având același mers și aceleași veșminte. Dublul spiritual numit „ka” era considerat ca fiind tangibil și deținător a acelorași sentimente, amintiri și trăiri ca originalul său, fiind oferit ființelor la naștere ca element ce-i va menține în viață. El era vizibil doar unor preoți, rămânând nevăzut posesorilor și oamenilor obișnuiți. Acest tip de dublu, considerat primitiv, poate fi văzut ca o anexă vitală a omului, ca un alter-ego cu ajutorul căruia este posibilă existența fiecărei din ființele și obiectele existente pe pământ. În acest fel, egiptenii marchează apariția istorică a dublului dătător de viață sau a dublului prin care existența devine posibilă. El nu este creat de „eu”, după modelul care, din cele ce urmează să fie analizate în continuare, este cazul dublului modern. Dublul primitiv este înăscut, atribuit fiecăruia de univers pentru ca ființele ce-l posedă să existe fiind însă mereu dependenți de o forță exterioară, ce-i controlează. Acest tip de control asupra eului poate fi găsit și în textele moderne ce conțin tematica respectivă – dublul exercită o putere supranaturală asupra eului, propulsându-l din mediul său confortabil în necunoscut. Tot la Jorge Luis Borges vom găsi o serie de dubli, oglindiri, labirinturi și întâlniri cu propria sa persoană în diferite ipostaze temporale. Acest autor a fost un explorator sensibil al acestui subiect care a devenit în timp cheia pentru a înțelege multe din scrierile sale. Vom reveni la lucrările sale în cel de al patrulea capitol făcând o trecere în revistă a dublilor așa cum îi vede Borges.

Ținem să mai amintim că și mitologia finlandeză conține un anumit tip de dublu numit „etiäinen” (în traducere „primul venit”). Acesta este un spirit chemat de către un șaman sau o persoană care are mare nevoie de acesta pentru a primi mai multe informații despre anumite fapte. Acesta arată și se comportă ca persoana care l-a convocat și poate furniza informații generale despre anul care va urma a fi sau despre starea de sănătate a celui care l-a chemat.

Folclorul scandinav definește déjà-vu-ul prin prezența lui „Vardøger” – un spirit ce precede gândurile și activitățile posesorului acestuia și care se face vinovat de bilocație. Acesta însă nu are o conotație atât de negativă. Faptul că Vardøger-ul este copia perfectă a unei

persoane acționând, de cele mai multe ori, înaintea proprietarului său, nu l-a făcut să devină un personaj negativ și, din lecturile noastre, mitologiile nordice îl consideră ca un personaj neutru, inofensiv.

În mitologia nordică, semnul care precede sfârșitul timpurilor este cursa frenetică a lupului Fenril spre apus pentru a înghiți soarele. Regatul întinericului este fixat profund în adâncul pământului în raport cu *axis mundi* opus al divinității luminoase care ocupă bolta cerească. Această delimitare a frontierelor favorizează împărțirea puterilor între Zei (ne referim la împărțirea dintre Zeus și frații săi pentru cer) și pregătește apariția omului.

În acest mod în mituri se începe o perioadă extrem de favorabilă creației omului. Omul este descris ca fiind unit cu jumătatea sa, într-o formulă a armoniei perfecte, după modelul prezentat de Platon în „Banchet”. În această lucrare, Platon povestește despre creaturile jumătate femelă – jumătate mascul care aveau patru picioare, patru mâini, două capete și o singură inimă – androginii. În momentul în care acestea au devenit prea puternice și au hotărât să escaladeze cerul pentru a combate Zeii, Zeus a decis să le dea o lecție și să-i taie în două. Oamenii scindați își petreceau existența în căutarea jumătății lor. Acest mit pregătește terenul dualității complementarității și simpatiei, celei exprimate prin apropiere sentimentală și dragoste, arhetip utilizat inclusiv de numeroși poeți ai Renașterii franceze (Antoine Héroët, Marguerite de Navarre, Joachim Du Bellay, Pontus de Tyard, Jean-Antoine de Baïf, Pierre de Ronsard), dar și de William Shakespeare în *Romeo și Julieta*, de Liviu Rebreanu în *Adam și Eva* sau de Mircea Eliade în *Nunta în cer*. În acest mod poate fi explicată atracția față de o altă persoană și satisfacția găsirii entității ce reprezintă revenirea la unitate, la starea de androgin complet unde eul și non-eul creează totalitatea.

Dar, pe lângă această imagine a unității și reunirii pe care am prezentat-o, ținem să menționăm că dublul în forma sa modernă, de alteritate în raport cu un eu definit, a existat și el în mitologii. Nephele poate fi considerată prin excelență nimfa-dublură, creată pentru a juca rolul de substituție al Herei în momentul în care Ixion dorea să o seducă pe aceasta. Nephele, zămislită din nori, a fost făcută cu scopul de a-l prinde în flagrant pe Ixion și de a-l pedepsi pentru încercarea de a profita de soția lui Zeus. Pedepsa a fost pe măsură, însă viața lui Nephele a devenit una de coșmar pentru că aceasta era mereu luată drept Hera. Acest tragic destin al unei copii lipsite de identitate și de personalitate ne permite să constatăm vidul pe care îl poate reprezenta existența lipsită de singularitate și asta chiar din epoca dublului primitiv care, lipsit de multitudinea de parametri și simboluri proprii, este un precursor al dublilor moderni.

Una din primele apariții literare ale dublului este considerată epopeea asiro-babiloniană *Gilgameș* versiunea parvenită până la noi din epoca sumeriană. În aceasta, eroului-tiran din

orașul Uruk îi este creată de către zeița Aruru o dublură numită Enkidu, o replică umană cu puteri supranaturale la vederea căruia oamenii rămân fără replică. După cum menționează Stephen Mitchell în lucrarea sa *Gilgamesh* “Enkidu is indeed Gilgamesh’s double, so huge and powerful that when people see him they are struck in awe. But he is also Gilgamesh’s opposite and mirror image: two-thirds animal to Gilgamesh’s two-thirds divine” [104, p. 25] („Enkidu este cu adevărat dublul lui Ghilgameș, impunător și puternic încât atunci când oamenii îl văd, aceștia îl venerază. Dar el este, de asemenea, imaginea în oglindă a lui Ghilgameș: două treimi animal pe când Ghilgameș este două treimi divinitate.” (t.n.a.)). Enkidu devine companionul de viață al lui Gilgameș și îl însoțește peste tot. La început acesta pare a fi un om primitiv pe care Gilgameș îl îmblânzește și îl civilizează. Contrar dorințelor zeilor, aceștia devin prieteni inseparabili și realizează un mare număr de fapte glorioase cum ar fi lupta victorioasă contra monstrului Khumbaba. Drumurile lor se separă însă în momentul în care Enkidu se îmbolnăvește și moare. Gilgameș însă decide să facă o călătorie în căutarea imortalității, călătorie care va eșua. La finalul periplului, umbra lui Enkidu revine pentru a răspunde întrebărilor pe care are a i le pune Gilgameș despre regatul morților. În această lucrare, eul cu puterile sale divine, reușește să tempereze *doppelgänger*-ul său, transformându-l dintr-un potențial inamic în prietenul său de viață. Acest comportament, tipic pentru epeicele în care eroii cu forțe supranaturale reușesc să realizeze, prin vitejia și curajul lor, fapte mărețe, este un element important pentru cercetarea noastră. În această perioadă „primitivă” a literaturii lumii, dublul este maleabil, controlabil de forța pe care o are eroul. Și chiar dacă, în textele moderne ce comportă eroi și antioi construiți după model antitetic, personajele pozitive au tendința să iasă victorioase din conflicte, textele ce comportă dubli au o structură narativă diferită de standardele clasice.

Un alt tip de dublu născut din mitologia greacă și care a parvenit până la noi prin *Metamorfozele* lui Ovidiu este Narcis, fiul nimfei Liriope și al râului Cephios. Considerat un simbol al frumuseții masculine și având un impact imens asupra culturii moderne, Narcis era înconjurat de admirația și dragostea celor din jur. Acesta rămânea însă indiferent la toate propunerile amoroase ce i se făceau. Nimfa Echo, transformată de către Hera în ecou pentru trădarea pe care i-a făcut-o, s-a îndrăgostit de frumosul Narcis fiind însă respinsă și s-a stins de durere, văzând că dragostea ei nu era împărtășită. Nemesis, zeița răzbunării ce pedepsea crimele, supraveghind ordinea și echilibrul universului, hotărăște să îl pedepsească pe Narcis, făcându-l să își vadă chipul în apa unui izvor. Tânărul îndrăgostit de acea imagine din oglinda apei, muri de durere, fiindcă nu putea ajunge la reflecția tânărului din apă. Această tragedie amoroasă conține imaginea unui dublu proiectat, inexistent ca entitate separată sau ca personaj integru. Însă acest fascicul de reprezentare de sine a creat nu doar totalitatea tragicului lui Narcis, ci și

subiectivitatea ce este proprie fenomenului dedublării. Din acest mit putem extrage o întreagă panoplie de întrebări cum ar fi: ce semnifică schimbarea? Cum poate fi acceptată pierderea sinelui într-o reflecție? Ce reprezintă eul în raport cu o proiecție a acestuia și care este valoarea lui?

Mitologiile lumii atestă multe tipuri de dubli care, după cum menționează Otto Rank în lucrarea sa *Don Juan et le Double*, își schimbă calitățile în timp: „[d]’ange gardien de l’homme lui assurant l’immortalité, le Double est peu à peu devenu la conscience persécutrice et martyrisante de l’homme, le Diable.” [134, p. 48] („[d]e la statutul de înger gardian al omului ce-i asigura imortalitatea, dublul devine încetul cu încetul conștiința persecutoare și martirizantă a omului, diavolul.” (t.n.a.)). Rank consideră că schimbarea de percepție a dualității vine odată cu sacralizarea și că, din ruperea unității naturale, firești a omului cu natura și trecerea lui la un sistem de credințe în divinități, dublul a devenit un mesager al morții, un prevestitor al răului. Considerând schimbarea de perspectivă de la tradiția șamanilor spre cea de creare a mitologiilor lumii, putem considera părerea lui Otto Rank ca una validă.

Definirile și viziunile despre dublu sunt atât de diverse, încât realizarea unei liste exhaustive devine o sarcină dificilă. Ținem totuși să menționăm una din perspectivele filosofice fondatoare ale acestui concept și anume *mimesis*-ul. În lucrarea sa *L’ombre et la différence : le double en Europe*, Wladimir Troubetzkoy numește dublul o reproducere, o re-prezentare, o nouă prezentare, un produs secund căruia Platon îi neagă orice demnitate ontologică: dublul nu este pentru el decât un simulacru al aparenței, el este situat mai jos decât realitatea și ideile. Dublul nu are loc în viața Republicii lui Platon pentru că dublul exact al unui obiect, după părerea lui expusă în *Cratylus* și în *Republica*, nu este mai presus decât dublul unei idei care nu poate să aducă decât lipsa de originalitate. Formula platoniană exactă este „imitative art is an inferior who marries an inferior, and has inferior offspring.” [53, p. 16] („arta imitației, inferioară fiind, se însoțește cu ceva inferior și produce lucruri inferioare.” (t.n.a.)). Opus lui Platon, Aristotel face diferența între obiecte sensibile și idei și recunoaște un al treilea ordin al realității - *ficțiunea* - în care *mimesis*-ul devine o posibilitate de detașare de la realitate prin utilizarea unei realități idealizate și care este o sursă a *catharsis*-ului. În viziunea lui Aristotel, ficțiunea are un statut ontologic incert și întreține cu modelul ei un raport de complementaritate și de concurență. Acest raport ambiguu, dar fecund este prezentat în artă. Opera de artă este activitatea intelectuală a sensibilului și nu o minciună. Artistul nu mai este un trișor care nu face decât să copieze realitatea, ci devine savant. Complementaritatea și concurența de care pomenește Aristotel este, de fapt, și istoria dublului literar. Produs al unei imitații, al *mimesis*-ului unui personaj, dublul

apare din aceeași activitate a spiritului ca și arta. Dublul poate fi interpretat ca un orizont al *mimesis*-ului tinzând spre un ideal imposibil.

După cum am stabilit deja, în spatele dublului stau miturile lui Pygmalion și cel al lui Narcis - mituri în care realul este confundat cu imaginarul și unde frontierele între adevărat și copie sunt șterse. În alte mituri ca cele ale lui Prometeu sau Faust artistul rivalizează cu divinitatea creând un dublu al realității. Această realitate creată este și cea despre care vorbește Platon în alegoria peșterii în care oamenii, uitându-se la umbre, le cred reale pe când realitatea este în afara peșterii și este percepută doar de filosof [129, p. 247].

Pentru a putea finaliza prezentarea istorică a apariției dublului, mai putem menționa comedia *Amphitryon* scrisă de Plautus [130, p. 17-69] considerat părintele teatrului roman preclasic și unul din cei mai semnificativi autori al începuturilor literaturii latine. Acesta, preluând mitul clasic al lui Amphitryon în care eroul, păcălit de Zeus, este dublat în patul conjugal de o copie a sa producând conceptul modern de *alter ego*. Pentru a accentua confuzia creată de dualitate și chestionările existențiale care le aduce aceasta, Plautus a adăugat cuplului prim Amphitryon-adevărat și Amphitryon-fals un alt cuplu care este Amphitryon-fals – sclavul-copie și copia copiei care nu este nimeni altul decât zeul Mercur.

La întâlnirea lui Amphitryon-falsul cu copia sa, acesta formulează o serie de întrebări devenite de mare pondere în domeniul dublului și întâlnirii originalului cu sosia sa, cum ar fi „Qui suis-je donc alors, si je ne suis pas la Sosie?” [130, p. 36] („Cine sunt eu dacă nu mai sunt copia?” (t.n.a.)) sau „Dieux immortels, je vous implore, ou suis-je mort? Ou me suis-je transformé? Ou ai-je quitté mon apparence? Me serais-je laissé là-bas, en m’y oubliant? Car cet individu possède toute l’image de moi-même, celle que j’avais avant.” [130, p. 36] („Zei imortali, vă implor, sunt oare mort? Sau m-am transformat? Sau mi-ai părăsit chipul? M-am lăsat oare undeva, uitându-mă? Pentru că acest individ posedă în integralitate imaginea mea, cea pe care o aveam cândva.” (t.n.a.)). Chiar dacă frica și mirarea personajului sunt vădit comice, interogările lui revelează totuși esența angoaselor eroilor ce se întâlnesc cu dublii lor respectivi. Și, după cum menționează Wladimir Troubetzkoy în lucrarea sa *L’ombre et la différence : le double en Europe*, este necesar un *deus ex machina*, în acest caz Jupiter, pentru ca identitățile și existențele să fie restabilite [166, p. 6].

De la începutul secolului al XVIII-lea dublul încetează a mai fi o „jucărie”. El nu mai este perceput ca un element ludic și jucăuș, nu mai provoacă zâmbetele spectatorilor și cititorilor, iar copiile părăsesc treptat scenele teatrelor pentru a ajunge în romane. Acest secol plin de diverse schimbări de gândire ne face să asistăm, spre finele lui, la o inversare literară în raport cu dublul. Secolul francez al luminilor se întâlnește cu *Sturm und Drang*-ul german (traducere literală din

germană este „furtună și imbold”, tradus de obicei în critica literară româna ca „furtună și avânt”, a fost în principal mișcarea literară de protest din literatura germană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și a marcat revenirea romantismului asupra a ceea ce era văzut ca o tradiție literară raționalistă) și pe câmpul de bătaie și în estetica dublului, figura căruia a exhibat limitele și promisiunile modernității.

Am observat cum, pe parcursul a mai multor secole, entuziasmul, dar și neliniștea profundă stârnită de prezența dublului, au evoluat treptat. De la acest moment al cercetării vom începe incursiunea în literatura fantastică germană în care, pornind de la Jean-Paul (Richter), primul utilizator al acestei sintagme pentru desemnarea dublului în literatură, vom utiliza și noi noțiunea de *doppelgänger* pentru a ne referi la dedublarea personajului literar.

2.2.2. Apariția noțiunii de *doppelgänger*. Literatura fantastică germană.

După părerea autorilor lucrării *Visages du double. Un thème littéraire* Pierre Jourde și Paolo Tortonèse, există o legătură strânsă între romantismul german și dublul în calitatea sa de temă literară. În scurta perioadă dintre Revoluția franceză și până la mijlocul anilor 1820, Jean-Paul, Chamisso, Hoffmann, Armin și alții produc texte de referință în care dublul devine figura centrală. Acestea coincid cronologic cu filosofia idealistă emersă din lucrările lui Immanuel Kant care se dezvoltă în universitățile germane. În 1794, când Johann Gottlieb Fichte este numit șef al catedrei de filosofie a universității din Iéna, acesta publică *Doctrina științei* - lucrare care îl va influența pe Jean-Paul, care cunoștea bine lucrările filosofului, în construirea textului său *Siebenkäs*, text în care, după cum am menționat anterior, a fost utilizată pentru prima dată noțiunea de *doppelgänger*. Pierre Jourde notează că au existat două caracteristici esențiale ale romantismului ce au făcut în așa fel încât dublul să devină o temă comună în literatura acelei perioade. Prima caracteristică este revenirea la literatura populară tradițională, la povești și mituri în contextul căutării identitare care avea loc în arealul german al acelei perioade. O mare influență au avut-o *Märchen* (poveste populară germană) asupra lucrării *Peter Schlemihl* scrisă de Adelbert von Chamisso în 1838.

Cea de a doua caracteristică este faptul că filosofia perioadei respective, în special filosofia lui Kant (și poate chiar ajungând până la Descartes), care este una a subiectului. Eul este centrul gândirii lui Fichte și acesta îl domină pe tot parcursul primelor două decade ale secolului al XIX-lea. Fichte elaborează o filosofie fondată pe (de)dublarea subiectului. În ea eul absolut, necondiționat, original, creează un „non-eu”. Acesta este produs al lumii exterioare în care este integrat eul empiric. Jean-Paul este însă acela care, pornind de la filosofia eului empiric a lui

Fichte, ia această filosofie în derâdere în anexa comică a lucrării sale *Titan*. Acesta menționează următoarele: „*Le moi empirique, le Moi tout court, le Moi intelligent et conscient, le Sujet. Le Moi infini (pur) en tant que tel n'est pas fini, donc pas déterminé, il n'est donc pas encore quelque chose, il n'est rien d'existant. Donc, pour devenir tout de même quelque chose, il ne peut rester lui-même. Mais puisque tout être jaillit du moi pur, donc le 'ne pas rester soi-même' aussi, il est obligé de s'opposer à lui-même en tant que tel pour obéir à sa causalité absolue. C'est ainsi qu'il devient déterminé (limité), qu'il apparait comme Moi fini, réel et se représente quelque chose face à lui.*” [81, p. 891] („*Eul empiric, eul, pur și simplu, Eul inteligent și conștient, Subiectul. Eul infinit (pur) ca entitate nu este finit, deci nu este determinat, deci nu este ceva adevărat, nu este nimic existent. Deci, pentru a deveni totuși ceva, el nu poate rămâne el însuși. Dar pentru că orice ființă emerge din eul pur, deci «nu poate rămâne el însuși», el este obligat să se opună sie însuși pentru a urma o cauzalitate absolută. În acest fel el devine determinat (limitat), devine un Eu finit, real și își creează ceva în fața sa.*” (t.n.a.))

Acest „eu” pur și limitat al lui Fichte care este preluat de Jean-Paul este, după părerea noastră, entitatea neinfluențată de norme și convențiile sociale, un „eu” detașat de alți „eu”, un „eu” singular care nu poate decât să proiecteze pe ceilalți propria sa unicitate. În acest mod, apariția dublului este o etapă naturală și Jean-Paul ilustrează acest fapt în lucrarea sa *Siebenkäs* (1796). După cum sugerează însuși titlul textului, acesta narează viața lui Firmian Stanislaus Siebenkäs care, fiind nefericit în căsătorie, cere sfaturi de la prietenul său Leibgeber, acesta fiind, în realitate, propriul său alter-ego. Leibgeber îl convinge pe Siebenkäs să-și falsifice propria moarte, în scopul de a începe o viață nouă. Siebenkäs urmează sfatul dublului său și, în curând, o cunoaște pe frumoasa Natalie. Temele supranaturale utilizate în carte, în special dublul și falsul suicid, au născut un mare număr de controverse, dar aceste critici au fost utile autorului și i-au adus consacrarea. Această serie de scrieri i-a asigurat lui Richter un loc important în literatura germană și, pe tot parcursul vieții sale, oricare din noile sale lucrări a fost salutată de un cerc larg de admiratori.

Dar imposibilitatea de a coincide cu sine însuși mai trezește, pe lângă angoasa existențială, și ironia. Autoironia este o trăsătură importantă a textelor germane ale acestei epoci și eul dedublat reprezintă acest fenomen într-un mod singular. Fantezia romantică corespunde acelei stări de suspans în ordinea prestabilită de psihic unde toate modulațiile sunt posibile, unde totul poate fi multiplicat până la infinit și lipsit de strictetea și rigoarea impusa de realism. Acest fapt ne este prezentat de Adelbert von Chamisso în capodopera sa din anul 1814 *Istoria stranie a lui Peter Schlemihl*. Personajul principal, Peter Schlemihl, este un tânăr sărac în căutarea unui loc de muncă, speră să-și găsească un post mergând la un oarecare Thomas John. Mergând la acesta, îl

întâlnește pe ciudatul om îmbrăcat în gri din buzunarele căruia apar, chiar sub ochii tânărului, un telescop, un covor, un cort și trei cai. Peter Schlemihl pare să fie unicul uimit de extravaganțele omului în gri și acesta din urmă îi face eroului o propunere pe care acesta o acceptă: umbra sa în schimbul pungii de Fortunatus, un element din poveștile populare germane care conține bogății de nedescris. Cu toate că devine bogat, Schlemihl realizează că lipsa umbrii sale îl izolează în mod iremediabil de lumea din jur. Considerând acest text și prezența alterității în literatura occidentală, Tabucchi menționa: „Nous devons parler d'un grand fantôme, d'une inquiétante présence qui circule dans la littérature occidentale à partir du romantisme. Ce fantôme s'appelle l'Autre et il plane sur les obsessions des plus grands écrivains européens. [...] Que signifie l'ombre perdue du Peter Schlemihl d'Adalbert von Chamisso, sinon un double, sinon l'Autre que nous portons en nous, comme notre part la plus secrète, la plus cachée et la plus mystérieuse ?” [163, p. 13] („Trebuie să vorbim despre o mare fantomă, o prezență îngrijorătoare care circulă în literatura occidentală începând cu romantismul. Această fantomă se numește Celălalt și planează deasupra obsesiilor celor mai mari scriitori europeni. [...] Ce semnifică umbra pierdută a lui Peter Schlemihl de Adalbert von Chamisso dacă nu este un dublu, dacă nu e Celălalt pe care îl purtăm în noi, ca partea noastră cea mai secretă, cea mai ascunsă și mai misterioasă?” (t.n.a.))

Schlemihl devine cel care poartă și apoi pierde (renunță la) umbra sa și, prin acest gest, permite pătrunderea dublului în literatură și, inevitabil, uzurpă integritatea personajului literar care tindea spre unitate și coerență. Referindu-se la textul lui Chamisso, Jung îl identifică pe Schlemihl cu un arhetip pe care îl desemnează folosind același termen. În accepția psihanalistului, umbra este alter-egoul negativ al individului, eul inconștient în care se concentrează toate dorințele, pornirile, tendințele considerate blamabile și, în consecință, refulate de către eul conștient. În cea de *A doua topică*, Freud va defini această partiție a psihicului și o va numi *Id* tradus în română prin „Sine” sau „Se” care formează tripartiția psihicului cu structura: Sinele, Eul și Supra-eul. Sinele este inconștientul, care conține instinctele, deci partea rudimentară a personalității și memoria trecutului refulat. Peter Schlemihl a vrut să scape de această parte primitivă făcând un pact cu Diavolul. Textul ne demonstrează însă imposibilitatea accepției de sine (și a celor din jur) și încercarea vană de a reveni la ordinea naturală.

Dacă umbra din nuvela lui Chamisso reprezintă unul din elementele cheie pentru integritatea unui individ, mai mult la nivel moral decât la cel fizic, cum putem interpreta pactul și ce ar reprezenta acest fapt în perspectivă psihanalitică? În spiritul ironiei romantice germane despre care pomeneam ceva mai sus, Chamisso vorbește despre umbră în termeni fizici, ca absență a urmei lăsate de lumină. Și eroul său își tratează umbra în termeni pragmatici, drept un

strict fenomen optic, și încearcă în nenumărate rânduri să motiveze pierderea acesteia. Protagonistul minimizează importanța acesteia, considerând că o umbră nu este decât o umbră și se poate trăi și fără ea. Umbra devine însă, pe parcursul narațiunii, obiectul ce marchează diferența, singularitatea nefastă a personajului, marginalizându-l chiar dacă acesta posedă mijloacele financiare pentru a duce o viață decentă. Putem considera umbra ca elementul ce articulează această povestire. Lipsa acesteia și nu dublarea ei, spre deosebire de celelalte texte la care facem referire în această cercetare, este cea care creează intriga narațiunii. Dar pentru că ea este parte naturală a individului care dispare doar printr-un pact cu Diavolul (entitate care reprezintă întunericul și lipsa luminii ce ar permite apariția umbrii), putem conchide că umbra are funcția de unificare a ființei, iar lipsa acesteia semnalează scindarea unității personajului. Spre deosebire de narațiunile în care apare un personaj similar eroului, fapt care-i bulversează existența, în această lucrare dispare umbra - dublul „natural” al omului-, eveniment care îl stigmatizează pe personaj și îl etichetează drept diferit, bizar, străin. Omul în gri ia umbra personajului principal, lăsându-l vid. Acesta îi dă posibilități materiale infinite, retrăgându-i dreptul la accepție generală.

Devenit un element important în articularea nuvelei și romanului fantastic, dar și o modalitate de a caricatura eroul romantic prin excelență, utilizarea dublului ia amploare în literatura perioadei respective și poate fi găsit, în anii 1815 în nuvela *Elixirul diavolului* semnată de E. T. A. Hoffmann. În acest text, eul romantic, care este un călugăr ce a gustat *elixirul diavolului*, devine dornic de a cunoaște lumea și plăcerile vieții și cele ale existenței în afara mănăstirii. Devenit hipertrofiat, conflictual și dorit de schimbare, călugărul Merandus își povestește periplul deschis, cu o notă de ironie, dar și tristețe, relatând, printre alte capitole importante ale experienței sale, despre apariția lui Victorin subliniind că acesta nu este decât creația sa „căci Victorin sunt eu” [74, p. 29]. Merandus posedă toate caracteristicile tipice ale eroului romantic: orfan, fără a avea origini clare, el se situează ca un individ de excepție și situația sa devine și ea una excepțională: „Sunt ceea ce par și nu par ceea ce sunt, o enigmă a propriului meu Eu; m-am dedublat fără să mă mai pot dumeri.” [74, p. 29]. După cum menționează Pierre Jourde și Paolo Tortonèse [82, p. 30], eroul romantic este prins într-un conflict de nesoluționat care opune monstruozitatea excesului unui subiect și sentimentul imens al vidului său interior. În așa fel, personajul romantic nu poate exista decât opunându-se neantului, ceea ce reprezintă unul din momentele cheie în dialectica hegeliană. Aceasta semnifică și confruntarea relativității și limitelor propriei existențe. Dublul este o apariție în negativ a subiectului, o trecere de la absolut la accidental. Jourde și Tortonèse consideră că dublul poate fi interpretat ca un test al neantului, un exercițiu al sinelui în oglindă care permite

veritabilul control al propriei vieți. În acest sens, dublul poate fi considerat ca o articulație a inițierii (*Titan, Siebenkäs, Elixirul diavolului*).

În lucrarea sa *Baudelaire et Hoffmann: affinités et influences*, autoarea Rosemary Lloyd menționează faptul că dublul este forma pe care o ia ruptura interioară a artistului. Formularea lui Lloyd, chiar dacă dă impresia a fi una simplistă, este totuși relevantă în cazul textelor lui E. T. A. Hoffmann „Pourtant, la dualité de l'artiste est une partie intrinsèque de son génie, car elle provient surtout de sa perception suraiguë de l'écart entre le rêve et la réalité.” [96, p. 92] („Cu toate acestea, dualitatea artistului este o parte intrinsecă a geniului său pentru că aceasta provine mai cu seamă din percepția hipersensibilă a distanței între vis și realitate.” (t.n.a.)). De fapt, diferența dintre vis și realitate este imperceptibilă într-un alt text de-al lui E. T. A. Hoffmann intitulat *Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre* (tradus parțial de Gérard de Nerval în 1831). În această lucrare autorul utilizează dublul prin prisma reflecției în oglindă a personajului. Făcând multiple referiri la textul lui Chamisso *Istoria stranie a lui Peter Schlemihl*, E. T. A. Hoffmann deturneză subiectul aducându-l la limita dintre intertext și ironie, jonglând între vis și realitate, operând cu oniricul pe tot parcursul narațiunii și permițând fantasticului și ludicului ce virează spre lugubru să ocupe totalitatea acțiunilor textului.

Un alt autor care operează cu oniricul și cu amalgamul dintre vis și realitate este Gérard de Nerval. În ultima sa lucrare *Aurélia ou Le Rêve et la Vie* din 1855, nefinisată de altfel din cauza suicidului său, autorul multiplică entitățile ce fac referire la duplicitate, instabilitate și lipsa de coerență în existență. Dublul personajului din această nuvelă este un uzurpator care, furând identitatea personajului narator, o fură și pe Aurelia de la acesta în două reprize. Dublul devine, în cazul lui Nerval, un joc medical pentru că autorul intenționa, urmând sfatul medicului său, să ducă un jurnal al experiențelor sale care virau spre nebunie. În această nuvelă cu o puternică transpunere auctorială, Claire Gilbert consideră că „[...] Nerval a retranscrit tous les aspects de double menaçant” [55, p. 111] („[...]Nerval a retranscrit toate aspectele dublului amenințător” (t.n.a.)), iar forța dublului nervalian rezidă deopotrivă în conturarea personajelor sale cât și în intenția autorului de a conferi acestor personaje trăirile sale cele mai intime. Acest text reprezintă cu desăvârșire istoria unei maladii mintale.

Un alt autor care stoarce din dublu maximum utilizând în acest scop minimum de cuvinte este Jean Lorrain în nuvela sa scurtă *Le double* (1895). În acest text găsim nu doar motivul dublului literar, angoasa provocată de apariția eventuală a unei dedublări iminente, ironia și ludicul care sunt de găsit mereu în preajma acestor apariții. Mai sunt de găsit elemente din istoria dublului literat cum ar fi referiri la Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Hans Christian Andersen și o sumedenie de clișee care fac din această lucrare scurtă un element

necesar în această schematizare pe care încercăm să o realizăm. Dublul ce apare în nuvela lui Jean Lorrain este mai mult decât o simplă apariție derizorie, căci este dublul unui tânăr scriitor considerat mediocru și lipsit de orice potențial. Acesta însă are un discurs sacadat în care creează impresia de a comunica nu doar cu interlocutorul căruia i-a cerut întrevvedere, ci și cu o persoană terță, invizibilă ochilor naratorului. Acest om de nevăzut formează starea de anxietate ce copleșește naratorul și creează acea imagine dublată, de o realitate potențial amenințătoare și de o ficțiune de-a lui Hans Christian Andersen din care naratorul abia ieșise la venirea tânărului scriitor. Dublul este o prezență iminentă de care naratorul poate scăpa doar alungându-l pe cel care l-a adus și, spre final, anunțând servitorii săi să mai interzică accesul personajului respectiv în locuința sa. Dublul scriitorului Michel Hangoulve venit să-l viziteze pe narator nu este, firește, decât un miraj creat de propria sa minte care tocmai ieșea din ceea ce numește autorul atât de suav „délicat opium de cette histoire de fées” (opiul delicat al acestei istorii cu zâne) cu referire la o lucrarea lui Hans Christian Andersen *Crăiasa zăpezilor*. În nuvela lui Jean Lorrain dublul transcende limitele motivului literar, cel personajului antipodic sau al simplului element ce declanșează intriga. Locul dublului în această lucrare este total pentru că dublul lipsește din text cu desăvârșire. Lipsa „fizică” a acestuia, dar prezența lui constantă în fricile eroului, constituie elementul care du dublului forță, pondere și credibilitate. Dublul reprezintă o totalitate a acestor elemente și, în plus, un motiv care permite revizuirea realităților literare ale perioadei respective permițând o trecere în revistă a autorilor ce l-au utilizat, lăsând libertatea naratorului să se exprime pe marginea subiectului literaturii contemporane și a calității acesteia.

Emanând din literatura fantastică germană, dublul ajunge în literatura americană la susmenționatul Edgar Allan Poe în lucrarea sa din 1839 *William Wilson*, în Rusia lui Feodor Dostoievski în 1846 în lucrarea acestuia *Dublul*, în Franța lui Guy de Maupassant care scrie *Le Horla* în 1886, în Scoția lui Robert Louis Stevenson care scrie în 1886 *Straniul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde* și în Irlanda lui Oscar Wilde în 1890 când acesta publică *Portretul lui Dorian Gray*. Aceste lucrări sunt considerate de cercetătorii dublului ca fiind cele care au extras dualitatea și dedublarea din categoria tipicelor povești de groază, atribuindu-i statutul de temă literară care este investigat și astăzi în cercetări similare prezentei. Pentru a putea analiza dublul sub forma sa evoluată care ne este prezentată în aceste texte, le vom acorda un capitol separat în care, după ce vom face o mică prezentare a operelor respective, vom încerca să găsim elementele esențiale din aceste opere și impactul acestora asupra lumii moderne și structurării dublului în romanul contemporan. Chiar dacă toate aceste texte sunt contemporane (în special în cazul lui Edgar Allan Poe și al lui Feodor Mihailovici Dostoievski) cu operele fantasticului german, ele constituie totuși o treaptă mai avansată în listele bibliografice ce tratează dublul și acest fapt se

datorează abordării unice, extrem de personale și de specifice ale autorilor în cauză. Aceste opere au încetat a mai fi doar texte ce conțin dublu și au căpătat statutul de texte clasice ale literaturii moderne, impactul lor asupra dezvoltării literare fiind unul confirmat atât de critici cât și de cititori.

2.3. Limitele definirii temei dublului – multiplele interpretări

În lucrarea lor *Visages du double. Un thème littéraire*, Pierre Jourde și Paolo Tortone se menționează următoarele la începutul capitolului *Débordements d'un thème et limites d'une définition* „Il faut bien l'avouer : le thème du double en tant que tel est doté d'une existence fort problématique.” [82, p. 15] („Trebuie să recunoaștem că tema dublului ca atare este dotată de o existență problematică.” (t.n.a.)). Suntem și noi de părerea autorii și putem confirma că această temă este cu adevărat una complexă. Și nu doar pentru că, așa cum menționam în introducerea acestei cercetări, dublul poate fi găsit în orice text pentru că dualitatea și opoziția fac parte din practic orice lucrare literară și depistarea acestuia nu ține decât de retorică, ci și pentru că el, *de facto*, nu există. După cum menționează Troubetzkoy „le double n'existe pas, car il ne peut pas exister, [...] s'il est *imaginable*, il est *inconcevable*. Le double est un mirage, un spectre, un trouble d'optique, le résultat d'une certaine réfraction selon un certain milieu, une aura fugitive, un halo évanescent autour de l'être, un faux éclat [...]” [166, p. 38] („dublul *nu* există pentru că el nu poate exista [...] dacă el este *imaginabil*, el rămâne a fi de *neconceput*. Dublul este un miraj, o fantomă, o tulburare optică, rezultatul unei anume reflectări potrivit unui mediu anumit, o aură fugară, un halo evanescent în jurul persoanei, o falsă scânteie [...]” (t.n.a.)).

Dublul prezintă o dublă problemă: cea a multiplelor interpretări posibile tocmai prin proteiformitatea sa și posibilitatea de a găzdui multiple interpretări, arhetipuri și dimensiuni, dar și cea a imposibilității articulației și expresiei acestuia. Aceste două poziții, contradictorii la o primă abordare, constituie de fapt esența analizei noastre și încercarea de a contura un fenomen literar transpus în toate literaturile lumii, dar care rămâne a fi o imposibilitate.

Pierre Jourde și Paolo Tortonese consideră că, pentru că dedublarea nu e niciodată abstractă, similitudinea corporală sau morală, reflecția, umbra sau, în varianta sa mai limitată, simetria, constituie toate elemente demne de definirea temei dublului. Dar autorii chestionează și alte tipuri de legături, spre exemplu frații ce au același sânge, întrebându-se dacă aceste cazuri pot fi introduse în panoplia de dubli universală. Jourde și Tortonese sunt de părerea că doar tensiunea creată de o asemănare care depășește naturalețea, de o legătură excepțională și deranjantă sau orice alt element eterogen constituent al dublului prezent în narațiune poate denota o dualitate veritabilă. Considerăm și noi această limitare a temei dublului una valabilă

pentru că, în cazul în care încercăm să înscriem dedublarea în orice text ce conține alteritate sau similitudine, putem să depășim lesne proporțiile naturale ale acesteia. Ținem să adăugăm un bemol la această remarcă și anume: imaginea pe care o are fiecare din noi despre orice element al lumi, despre fiecare om, eveniment sau trăire este ceea ce tindem să considerăm ca adevăr – perceperea prin cele 5 simțuri ale elementelor exterioare nouă. Dar cum facem să ne percepem pe noi înșine? Prin ce simțuri și convenții delimităm realul așa cum îl văd alții de realul creat de propriile noastre minți și câte din trăirile noastre sunt reale sau create, inventate? Cum construim limita dintre propria noastră persoană și altcineva și cum reacționăm când această limita, care este una clar trasată, devine subit transgresată sau bruiată. Aceeași transgresare a limitelor poate fi făcută și în interpretarea textelor ce conțin alteritate. În același mod putem atribui temei dublului orice trimitere la reflectare sau la fugă de propria identitate, la apartenență și la disociere.

Pentru că nu am încercat să realizăm o analiză a comportamentului uman sau a interpretării acestuia prin prismă psihologică sau sociologică, nu am făcut decât o tentativă de a încadra dublul ca o percepție alterată a conștiinței umane în romanele contemporane și de a contura impactul estetic al acestui fenomen în special în cazul când se vorbește despre denaturarea percepției proprii persoane fie despre o sosie a eului. Dar nu ne vom putea debarasa de tentația de a explora nu doar textele literare ce aparțin secolelor precedente pentru a ajunge să ne axăm pe scrierile contemporane. Acest fapt se datorează prezenței dublului în multiple alte tipuri de opere artistice cum ar fi artele vizuale (tabloul lui René Magritte *The False Mirror*, 1928), cinematografie (filmul *Enemy* regizat de Denis Villeneuve, 2013) sau muzică (colecția de șase piese muzicale intitulate *Der Doppelgänger* compuse de Franz Schubert, 1828). Aplicând limitările pe care le-am menționat anterior, vom considera necesare diverse paralele între diversele suporturi pe care le-a ales dublul pentru exprimare și vom transcende, cu siguranță, restrângerile pe care ni le-am fixat.

Pentru a putea realiza acest periplu în lumea identității și alterității în romanul secolului XX, ar fi necesar să delimităm cât mai clar fenomenul dublului, să înțelegem ce e și ce nu e dublu. Putem oare considera reflecția lui Narcis un tip de dublu și este oare răzbunarea lui Nemesis una din primele manifestări ale conștiinței alterate sau doar dedublarea fizică, exemplificată prin lupta dintre Cain și Abel, este cea la care trebuie să apelăm când vorbim de dublu? Diverșii cercetători care au investigat subiectul au păreri divergente. Vorbind de apariția dublului în cartea sa *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Wladimir Troubetzkoy identifică dublul ca o iluzie, o halucinație maladivă, un fals: „[...] le double relève de l'illusion, de l'erreur ou de l'hallucination, il ne peut révéler de l'être.” [166, p. 2] („[...] dublul se referă la

iluzie, la eroare sau la halucinație, el nu se poate referi la ființă.” (t.n.a.)). Această escrocherie este însă considerată de autor una intenționat creată de conștiința eului „[...] une *construction de l’esprit*: un *remake* de l’un, de l’original.” [166, p. 2] („[...] o construcție a sufletului, o dublura a eului, a originalului.” (t.n.a.)) și această intenție se explică prin necesitatea conștiinței de a crea o sosie cu care acesta să fie complinitor „Complémentarité, concurrence, c’est toute l’histoire du double: image prétendant à la reproduction parfaite, il empiète sur le terrain où l’original croyait être seul, celui de l’être.” [166, p. 3] („Complementaritate, concurență, aceasta este istoria dublului: imagine care pretinde a fi reproducerea exactă el atentează la teritoriul pe care originalul se considera a fi singur, teritoriul existenței.” (t.n.a.)). Vom considera părerea lui Troubetzkoy ca fiind prima întru susținerea absenței materiale a dublului și, respectiv, percepției lui ca o abatere de la real. Dar putem oare considera o temă atât de recurentă ca una cu desăvârșire bazată pe iluzie, halucinați și fals? Și chiar dacă dublul, după înseși definiția sa, este o copie sau o halucinație, acesta există prin recurența și, mai cu seamă, prin insistența apariției sale într-un număr atât de mare de lucrări. Dublu devine prezent chiar dacă este o absență și pare a fi real, chiar dacă este un fals. În lucrarea sa *Le réel et son double*, Clement Rosset numește dublul o maladie a hiperconștiinței moderne și este considerat, simultan, cauza și consecința iluziei. Dar, în acest caz, ce ne facem cu dublii lui E. A. Poe și E. T. A. Hoffmann care, nefiind moderni, mizau din plin pe forța lor de convingere (și de groază) și erau utilizați nu doar pentru a prezenta conștiința iluzionată a eului, dar și pentru a da textului o factură imprevizibilă, cu un impact estetic nou pentru cititor?

Pe lângă dihotomia real/ireal a dublului și a creației/percepției acestuia, mai există o dihotomie pe care am dori s-o pomenim și anume dihotomia clasificării sau percepției dublului ca entitate. Aici se opun două concepții: una care consideră dublu într-o accepție restrânsă, și anume ca subiectul care se vede pe el însuși, și o alta care cuprinde toate instanțele în care personajului i se atribuie o entitate ce poate fi definită ca un alter ego. Prima accepție, cam îngustă și restrictivă, este anume cea pe care au tendința de a o aplica la analiza personajelor exegeții în domeniu și, volens-nolens, pe aceasta o vom accepta și aplica și noi în momentul definirii dublilor din romanele alese în capitolul III al acestei cercetări. Cauza este una simplă: lărgind spectrul accepției înțelegerii conceptului, o analiză structurată și bine conturată este mult mai anevoioasă, poate chiar imposibilă. După cum precizează autorii mai sus pomeniți, Pierre Jourde și Paolo Tortonese, în lucrarea lor *Visages du double : Un thème littéraire*: „Mentionnons les monstres doubles, hétérogènes (les centaures) ou plus ou moins homogènes, siamois, bicéphales etc. Toute antithèse, toute scission, toute dualité, tout engendrement, tout phénomène spéculaire vient allégrement s’inscrire dans le double.” [82, p. 3] („Trebuie să menționăm

monștrii dubli, eterogeni (centaurii) sau mai puțin omogeni, siamezii, bicefalii etc. Orice antiteză, orice sciziune, orice dualitate, orice generare, orice fenomen legat de reflecție poate fi înscris cu ușurință în dublu.” (t.n.a.)) – câtă deschidere și câte posibilități permit o astfel de analiză.

Chiar dacă nu mai avem parte de prea mulți centauri în literatura contemporană, vom utiliza sporadic interpretarea mai largă a termenului de dublu după modelul lui Jourde și Tortonese pentru a sublinia elemente de scindare ce amplifică impactul dublului asupra cititorului. Un exemplu ar fi luna și modul în care lumina acesteia divide lumea „de aici” și cea „de dincolo” în romanul *Iubita mea Sputnik* al lui Haruki Murakami „M-am gândit la lumea « de dincolo ». Sumire era acolo și probabil că tot acolo era și jumătatea pierdută a lui Miu, cea cu păr negru și cu un apetit sexual sănătos. Poate că s-au întâlnit și se completează reciproc și se iubesc.” [110, p. 161]. În aceste lumi paralele, care comunică una cu alta prin puterea luminii lunii, oamenii dispăruți dintr-o realitate pot fi regăsiți în cealaltă, după părerea personajului narator. Aceste două lumi, una ca dublu a celeilalte, între care se circulă prin pierderea totală de conștiință, conferă textului tonalitatea unui roman de călătorie sau de aventură mizând-se pe necesitatea de evadare a oamenilor într-o lume diferită de cea pe care o cunosc. În acest text dublul nu este limitat la subiect și se extinde pe întregul areal al spațiului în care se desfășoară acțiunea. Această accepție mai largă permite înserarea în domeniul dublului a orice fenomen ce conține dualitate îl vom utiliza pentru a denota panopia de elemente care pot participa la creația senzației de *Unheimliche* (în traducere *Stranietate îngrijorătoare*) despre care pomeneam la început și care este de fapt un element propriu dublului.

În aceeași accepție, am putea înscrie miturile fondatoare ale lumii „Le double se tient à l’origine de tout. Dieu, conscience absolue, crée l’univers pour s’y refléter: on peut voir dans cette conception cosmogonique, qui appartient à la tradition juive, la racine de tout dédoublement [...]” [82, p. 4] („Dublul sta la originea tuturor lucrurilor. Dumnezeu, conștiință absolută, creează universul pentru a se reflecta în el: putem vedea în această concepție cosmogonică care aparține tradiției evreiești rădăcinile oricărei dedublări [...]” (t.n.a.)). Pornind de aici, orice interpretare prin prisma accepției limitative, înguste pare restrictivă și nu permite o pătrundere mai vastă în viscerele dublului universal. Suntem de părere că în cazul în care, ca în exemplul preluat din Murakami, în textele pregătite pentru analiză se găsesc elemente ale dublului care sunt exterioare primei accepții, dar care sunt totuși relevante analizei, acestea nu trebuie neglijate. Acestea ar putea fi relevante nu doare la prezentarea dublului ca entitate separată, ci și la analiza poeticității textului în ansamblu. În așa mod, în textul *Fight club* de Chuck Palahniuk elementele discursului care se dublează vor fi structurate și analizate pentru a

releva modul în care acestea accentuează alienarea personajului și caracterul emfatic al lumii care îl înconjoară.

Chiar dacă simpla definire a dublului este extrem de subiectivă și ține de modul în care fiecăruia cercetător sau cititor se raportează la realitatea conceptului deopotrivă cu realitatea personajelor textului, credem că reperele prezentate mai sus sunt suficiente pentru a pătrunde în lumea dublului. Considerăm că forme multiplele pe care le poate lua dublul (corpul fragmentat, sufletul geamăn, sufletul scindat etc.) și modalitățile quasi de nenumărat în care poate fi interpretată prezența acestuia în texte reprezintă în sine o dovadă a imanenței dublului. Acesta există în toată diversitatea lui pentru că omul este o natură duală și, născut din dualitate, acesta perpetuează dualitate în toate domeniile activității sale, în special în artă.

În capitolul ce urmează vom prezenta evoluția dublului din secolul XIX în secolul XX, aceasta fiind determinată de marile schimbări ce au avut loc, de la realități umane în cotidian până la atitudini sociale și filosofice pe scară largă. Vom analiza modul în care, extras din domeniul fantasticului în care acesta se înscria atât de natural, dublul a evoluat spre contemporaneitate păstrând elementul stranieții și al alienării și păstrând vocea conștiinței moralizatoare, dar luând atitudini moderne și forme diferite. În așa fel, dublul lui Nabokov este, spre deosebire de dublii lui Poe sau Dostoievski, un dublu fals, găsit și fabricat de personajul principal, Herman, în scopuri meschine. În articolul său *Lire trois fois le double. La Méprise de Nabokov*, Jean Bessière vorbește de un roman al deconstruirii dublului căci dublul este utilizat aici mai mult ca un argument polițist decât în calitatea sa de identificare simbolică. În același mod în care am urmărit transformarea dublului din emisar al vieții veșnice în cavalerul înfricoșător al morții, vom urmări și modul în care dublul își va mări amplitudinea și, ieșind din mintea alienată a eroului, va deborda peste totalitatea elementelor compoziționale ale textului, istorie, discurs, limbaj, percepție estetică etc.

2.4. Concluzii la capitolul 2

1) Pentru a stabili evoluția personajului dedublat în timp și diferitele tipuri de relații dintre personajul principal - „eu” - și „dublu” acestuia, am conturat diversele instanțe ale debublării și le-am analizat în plan comparativ-istoric. Acestea sunt de cele mai dese ori beligerante și sunt extrapolate în realitatea diegetică prin confruntările exteriorizate și viziuni angoasante în literatura fantastică. Relații dintre personaje devin mai interiorizate și sunt dotate de o latură psihologică în literatura secolului XIX.

2) Determânând această evoluție, am putut formula necesitatea cercetării dublului în romane concrete din secolele XIX și XX în următoarele capitole ale tezei. Acesta ne va permie

să elaborăm un cadrul teoretic, conceptual și practic care ne va facilita identificarea dublului în romanele contemporane și formularea dovezilor teoretice a transformării constante a statutului dublului literar și completării paradigmei teoretice de analiză.

3) Am estimat impactului dublului asupra eului personajului literar care se găsește expus dualității. Schimbările pe care le-a suportat dublul în perioadele pe care le-am menționat în acest întreg capitol au fost multiple și pot fi suprapuse pe palierele de dezvoltare ale statutului personajului literar. Am început analiza noastră cu experiențele șamanilor care a demonstrat că dublul „primitiv” avea o funcția spirituală, transcendențială. Catalogarea și analiza multiplelor forme de dedublare din folclorul iudaic, literatura antică greacă, miturile ce conțin îngemănare, literatura fantastică germană etc. ne-au permis să identificăm tipaje unice și contexte specifice în care operează dublii literari și care sunt, după cum am stabilit făcând referiri și comparații cu literatura modernă, paradigme ce vor defini mecanismele de funcționare ale dublilor moderni. Aceste paradigme conturează statutul dublului în literatură și îl universalizează.

4) Făcând apel la folclorul diferitelor popoare, am constatat dimensiunea arhetipală a dublului în culturile lumi și am stabilit legătura inerentă a dublului cu originalul său. Am determinat modul în care literatura cultă germană face din dublu un constituent ineluctabil al culturii permițându-i interpretări și funcționalități diferite.

5) Am demonstrat cum în literatura fantastică impactul dublului este considerabil și implică statutul social, material și emoțional al personajului, dar rămâne a fi un element exterior psihologiei personajului, nefiind un constituent intrinsec acestuia, așa cum a devenit la E.A. Poe și la Dostoievski.

Pentru că am menționat deja câteva din marile reprezentări ale dublului în literatură, vom continua în capitolul ce urmează să catalogăm câteva din cele mai de văză lucrări ale secolelor XIX și XX trecându-le prin prisma influenței ce au avut-o asupra operelor contemporane în general și a celor ce prezintă dualitatea în particular.

3. DUBLUL LITERAR MODERN – CONTURAREA PERSONAJULUI

La finele secolului XIX, dublul este mai puternic și mai animat, permițând nu doar multiple utilizări și interpretări, dar și fiind considerat un element structurant al dialecticii moderne – suntem dublați de o multitudine de forțe, nu suntem niciodată integri și siguri, nu putem fi singuri pentru că, așa cum spunea John Donne încă în 1624 în lucrarea sa *Devotions Upon Emergent Occasions, and severall steps in my Sicknes* „no man is an island” (nici un om nu este o insulă) și suntem mereu conectați la elemente ce ne dublează fizic, metafizic, moral și sentimental, completându-ne și dându-ne alte semnificații. Ieșit din zona sa de confort care se situa în textele fantastice, dublul începe să exploreze noi areale de exprimare. Dublul devine mai eterogen, lesne de identificat în texte de factura diversă, și mai amplu, asamblând diversele sale elemente constitutive (cum ar fi umbra, oglinda, scindarea fizică sau halucinația obsesivă) într-o formațiune nouă, intrinsecă ființei umane moderne.

Modernizarea trăită treptat de omenire a făcut așa încât dublul să devină mai expresiv, mai relevant și mai actual, din epocă în epocă. Dublul literar și-a urmat originalul și a escaladat toate etapele spre a deveni mai profund, mai dur, uneori mai perfid sau mai fals, oricum i-a cerut textul. În acest capitol secund vom încerca să ne focalizăm atenția pe câțiva autori mai semnificativi ai dublului și anume Edgar Allan Poe, Feodor Dostoievski și Vladimir Nabokov. Alegerea nu este hazardoasă și nu a fost făcută pentru că aceste nume sunt mai rezonante în lumea ficțiunii literare decât altele pe care le-am pomenit sau le vom pomeni. Am decis să examinăm aceste trei lucrări ce au ca temă principală dublul din operele respectivilor scriitori pentru că, după părerea mai multor cercetători (Otto Rank, Pierre Jourde, Paolo Totonese, Wladimir Troubetzkoy etc.) acești autori prezintă, fiecare prin propria sa forță literară și modalitate structurală, câte un dublu inconfundabil care, pe parcursul anilor a devenit o mostră a portretizării dedublării.

3.1. E.A. Poe: vocea dublului – conștiința moralizatoare eliberată

Edgar Allan Poe (1809 –1849) este văzut pe bună dreptate o figură extrem de importantă în lumea literară a secolului XIX. Scriitor american prolific, E.A. Poe a activat în diferite sfere literare cum ar fi poezia, nuvela, romanul, critica literară, dramaturgia sau editura. Considerat de istoricii literari ca fiind inventatorul romanului polițist, o mare parte din lucrările sale au fost catalogate ca făcând parte din registrul literaturii fantastice. Cel mai mare succes l-au avut poeziile și povestirile sale extraordinare, având și o mare rezonanță în Europa grație traducerilor realizate de Charles Baudelaire între anii 1852 și 1865. Una dintre povestirile sale, și anume

William Wilson, va fi cea pe care ne vom axa în cele ce urmează pentru că aceasta cuprinde, prin formă și fond, temele clasice ale literaturii genului gotic – romantismul macabru, tensiunea interioară care sufocă personajele, situațiile fantastice etc. Dar pe lângă acestea, autorul introduce un element ce prezintă cel mai mare interes în această cercetare, element nou pentru literatura americană – dedublarea personajului principal. Acest amestec produce intensificarea trăirilor personajului sporind intriga și prezintă un erou (sau antierou) cu adevărat istovit de propriile trăiri, ceea ce conferă acestuia credibilitate și pondere. Analizând tehnicile utilizate de autor la crearea personajului/personajelor și modul în care cititorul, urmărind naratorul, proiectează imaginea a două personaje distincte pentru ca, în final, să se aleagă cu o singură referință adevărată, cealaltă fiind o himeră, vom încerca să deconstruim textul pentru a vedea cum a fost eliberată în acest text, după părerea noastră, conștiința moralizatoare.

Primul truc pe care l-a utilizat E.A. Poe pentru a construi aceste două personaje antipodice a fost disimularea identității naratorului. Chiar din prima frază a textului, identitatea personajului narator este incertă, enigmatică. Prin fraza „Fie-mi îngăduit să mă numesc deocamdată William Wilson” [123, p. 1] naratorul își voalează în mod deschis identitatea și recunoaște că preferă să se ascundă după acest nume fals pe care și-l atribuie. În aceeași frază, naratorul cere însă îngăduința cititorului parcă pregătind-l pentru narațiunea care urmează să fie insolită. Această mascare voluntară a numelui este de fapt o primă incursiune în lumea duală a personajului narator. Pe tot parcursul textului, acesta încearcă să ascundă evidențe despre conștientizarea propriei sale dedublări. În realitate, disimularea dedublării este una din trăsăturile caracteristice pentru o multitudine de personaje care sunt mistuite de suferințele alienării. Aici îi putem aminti pe doi din actanții principali: Iakov Petrovici Goliadkin din romanul *Dublul* de Feodor Dostoievski care pe tot parcursul romanului repetă fraza „Eu...nimic, nici gând; de fapt, eu nu sunt eu Andrei Filippovici, nici pe departe nu sunt eu, să știți!” [37, p. 15] ca pentru a fugi de realitatea în care s-a pomenit și naratorul din romanul *Fight club* de Chuck Palahniuk care nu-și destăinuiesc numele pe tot parcursul textului. Această eschivare a personajelor de la anumite elemente ce construiesc însăși identitatea lor fortifică sentimentul de nesiguranță al cititorului în discursul lor și, în consecință, conferă textului o notă misterioasă în timpul lecturii, dar și pretează textul la diverse tipuri de analize prin prismă dialogistică, stilistică, psihologică etc.

Dualitatea enunțului este un alt aspect pe care mizează autorul în această lucrare, utilizându-l ca truc pentru a face obstrucție percepției personajului de către cititor. Misterul identității despre care vorbim mai sus se menține din plin în textul pe care îl examinăm și, pentru a exemplifica acest fapt, este de ajuns să urmărim modul în care naratorul intrigă cititorul prin autoflagelare, element care punctează diferența dintre „eul” narator și dublul său. Acesta nu ezită

să ascundă anumite informații „Chiar dacă aş fi în stare, şi tot n-aş vrea să dau grai, astăzi, aici, [...]” [123, p. 1] , să-şi găsească scuze „Mi-ar plăcea să cred că am fost în oarecare măsură robul unor împrejurări mai presus de voinţa omenească” [123, p. 1] sau să cerşească iertare „tânjesec după compătimirea, aş putea spune, după mila semenilor mei” [123, p. 1] – fapte care nu descriu veritabila gravitate a evenimentelor, ci doar dau o însemnătate maximă acestor necunoscute de care cititorul nu dispune. Acest efect, comparabil cu efectul numit în grafică clar-obscur, plasează cititorul în mai multe dimensiuni: extrinsecă – cea a personajului (istoriei vieţii lui şi trăirilor lui, atât din timpul din istorie cât şi în timpul din discurs etc.) cât şi una intrinsecă – relativă textului şi jocului autorului cu cititorul său (accentuarea exacerbată a disperării personajului, patetismul etc.). Suntem de părere ca aceste efecte, de altfel, adesea imputate autorului (a se vedea volumul de eseuri *The Fall of the House of Poe: And Other Essays* de Phillip Roderick, 2006), redau nu doar starea personajului derutat sau calităţile literare ale autorului, ci mai reprezintă şi o marcă a vremurilor redactării acestui text, şi că ele pregătesc cititorul, situându-l într-o dimensiune temporal-emoţională deosebită.

Relaţia eu-dublu o observăm în imaginea pe care o avea naratorul, fiind copil, despre directorul şcolii sale, imagine care, reprezenta o primă manifestare a dedublării în acest text: „Oare omul acesta vrednic de respect, cu o înfăţişare atât de blândă şi smerită, în fluturarea strălucitului său veşmânt preoţesc, cu peruca lui uriaşă, neclintită şi pudrată cu atâta grijă, poate fi acelaşi care mai adineauri, cu o mutră ursuză, cu un surtuc soios pe el şi cu nuiua în mână păzea legile draconice ale şcolii? O, uriaş paradox, prea din cale afară de monstruos ca să-i poţi afla dezlegarea! ” [123, p. 2]. Acest citat conţine prima remarcă făcută de către William asupra dualităţii firii omeneşti, a schimbării omului în dependenţă de anumite condiţii. Pentru că o modificare similară, dar mult mai profundă, va surveni şi în el, acest citat devine unul profetic pentru că dezlegarea, după cum vom afla la finalul textului, este în noi sau, de fapt, în echilibrul nostru. Pentru că atâta timp cât ambele elemente ale acestui „uriaş paradox” sunt prezente, viaţa poate exista, iar moartea unuia din ele îl antrenează inevitabil şi pe celălalt. Această complementaritate constituie însăşi forţa constructoare a lumii - aşa cum lumina este opusă întunericului şi cum albul are nevoie de negru pentru a exista - dispariţia unuia diminuează perceperea celui de-al doilea. Acest principiu este aplicabil multor alţi dubli literari: îl putem găsi de exemplu în romanul *Fight club* (Chuck Palahniuk) la finalul căruia naratorul, chiar dacă pare să povestească despre o viaţă post-mortem (sau o viaţă într-o instituţie pentru persoane cu dezabilităţi mintale), admite că prin încercarea sa de a-şi omorî dublul, moare şi el: „Evident, când am apăsător pe trăgaci, am murit.” [120, p. 252]. În acelaşi mod va descoperi şi William cum moartea dublului său îi va aduce propria sucombare. Până însă ca personajul-narator să piară de

propria lui sabie, putem urmări pe tot parcursul textului modul în care acesta interferează cu sosia sa. Acesta este descris ca un adversar înverșunat, gata sa-l înfrunte pe narator și să-i uzurpeze autoritatea: „Tizul meu era singurul ins care, dintre toți cei ce făceau parte din „clica noastră” (așa cum îi ziceam noi în limbajul școlăresc), cuteza să se măsoare cu mine în ceea ce privea studiile școlare, jocurile și întrecerile din recreație și refuza să creadă orbește în tot ce spuneam și să se supună voinței mele. Într-un cuvânt, se împotriva samavolniciei mele în toate privințele.” [123, p. 4]

Această opoziție generală a dublului față de „eu” reprezintă nu doar lupta exterioară dintre forțe, dar și una interioară: dintre conștientizare și catalogare a faptelor drept bune sau rele. Interesul acestui text este eșalonarea faptelor infame pe care naratorul le admite și care sunt contrastate cu regularitate de povește și îndrumări contrarii, bune, de la dublul său. Dublul joacă aici rolul unui sfetnic binevoitor care este ca o umbră (ca o referire la Chamisso și romanul său *Istoria stranie a lui Peter Schlemihl*), care încearcă să-l salveze de la propriul său infern.

Un element interesant prezent în acest text este acea „orbire de neînțeles” [123, p. 5] prin care doar „eu” pare să observe asemănările prezente între el și sosia sa. Aceeași orbire generală o regăsim și la Dostoievski în *Dublul* unde Goliadkin este torturat de faptul că nimeni nu observă acea asemănare și chinul său atinge punctul de chestionare a lucrurilor care ar putea părea la prima abordare cele mai evidente: „Apoi începu să aibă îndoieli chiar și asupra propriei sale existențe” [37, p. 76]. Dublarea propriei persoane aduce personajele acestor două scrieri (am fost cât pe ce să-i numesc „eroi”, dar ei sunt mai cu seama niște „antieroi”) să devină semi-demenți, complet paranoici și alienați de la realitatea așa cum este ea percepută de celelalte personaje. Încercând să găsească punctele care-i diverg, acestea revin mereu la asemănările dintre „eu” și „dublu”; un exemplu poate servi această fraza de acceptare a asemănărilor: „Existau totuși în firea noastră multe puncte de asemănare deplină” [123, p. 5], în care personajul trădează o resemnare post-factum, iar relațiile acestora evoluează de la ură la dragoste și viceversa: „Ele alcătuiau un amestec pestriț și felurit: un fel de dușmănie neîmpăcată, care nu era propriu-zis ură, o oarecare stimă și mai mult respect, multă teamă, o dată cu o imensă și nepotolită curiozitate. Pentru psihologi va fi de prisos să mai spun că Wilson și cu mine eram prietenii cei mai nedespărțiți.” [123, p. 5]

Procesul de evoluție a conexiunilor dintre „dublu” și „eu” în acest text diferă de alți dubli înseși prin întâlnirea timpurie, în perioada studiilor, a acestor două entități de unde ar putea survine o înțelegere mai profundă a dependenței primului William față de tizul său (sau dacă vrem să considerăm, prin prismă psihologică, această interpretare a realității ca una patologică, putem conchide că maladia personajului principal este precocă și că, din aceste considerente,

toată viața lui nu a fost decât o iluzie creată de afecțiunea acestuia). La nivel de coerență a realităților, această asemănare nu pare să-i trezească dubii personajului narator. Acesta consideră că tizul său posedă niște aptitudini extraordinare în a-l imita și aceste aptitudini sunt cele care par să-l uimească: „Același nume, aceeași înfățișare, aceeași zi a sosirii la școală... și apoi, aceeași imitație stăruitoare și de neînțeles a mersului meu, a glasului, a veșmintelor și a purtărilor mele. Într-adevăr, era oare omenește cu puțință ca ceea ce vedeam acum să nu fi fost decât urmarea obiceiului său de a mă lua în râs imitându-mă?” [123, p. 8]

În acest mod William-dublul ar putea fi văzut, din perspectiva infiltrării timpurii în viața tânărului William-eul, ca un avatar mai evoluat, o sosie mai perfecționată a personajului. Acesta sumează multe din calitățile pe care ar vrea și personajul-narator să le posedă, în special unele care țin de morală sau de corectitudine: „Simțul moral cel puțin, dacă nu și toate celelalte daruri ale sale, precum și cunoașterea vieții, erau cu mult mai ascuțite decât al meu” [123, p. 7] și, prin urmare, poate fi considerat fie ca o reprezentare a simțului moral al personajului, al conștiinței sale dezaxate, fie ca imaginea pe care o are despre morală o entitate exterioară textului, cum ar fi autorul sau chiar întreaga societate.

Privit prin această prismă, textul ar putea fi considerat o predică despre aceea cum dualitatea face în așa fel încât pentru fiecă om care comite nelegiuiri să existe un antipod al său care să-l îndrume sau să vrea să-l ajute. Această condiție este una clasică pentru dublu: în orice text care conține dedublarea personajului găsim nu doar opoziția și lupta dintre aceste două forțe, ci și reflexiunile morale inevitabile, intrinseci, ce trădează concepții despre personaj, text și societate.

În textul lui Poe, William Wilson încetează să-l vadă pe dublul său în calitate de prieten și ajunge, în finalul textului, să-l vadă în chipul unui „călău” [123, p. 13] care „potrivise în așa fel lucrurile, când urmarea în fel și chip să pună piedică voinței mele” [123, p. 13]. Această schimbare îl face pe personaj, în chipul lui Cain care l-a omorât pe Abel, să vrea să scape de „umbră” sa și să-l asasineze. Dar pentru că disocierea acestor două entități este, în marea parte a textelor, imposibilă, cei doi mor împreună, fiindu-le ursită aceeași soartă: „Ai trăit doar prin mine, iar acum vezi în moartea mea, vezi în această întruchipare, care e a ta proprie, cât de deplin te-ai omorât pe tine însuși!” [123, p. 15]

Finalul acesta este unul comun mării majorității a personajelor care trec prin dedublare. În lupta lor nu învinge nimeni pentru că moartea care-l lovește pe unul, îl trage și pe cel de al doilea în jos. Doar în viață există posibilitatea echilibrării forțelor, în felul în care tabloul lui Dorian Grey transpunea rezultatele exceselor sale fără a le arăta pe fața personajului. În moarte însă (sau în nebunie, căci mai multe texte lasă o umbră de neclaritate la capitolul final) personajele nu pot

avea decât o soartă similară, pentru că sunt fuzionați, pentru ca unul nu poate exista fără de celălalt.

În nuvelă accentul este pus pe psihologia autodiviziunii care îi creează pe personajul narator și pe dublul său și formează acele două entități separate. Cu toate ca E. A. Poe pune indubitabil accentul pe alter-ego care urmărește pe narator în pofida dorinței sale, el face portretul psihologic al acestei condiții prin apariția altui corp fizic, vizibil și palpabil. Acest procedeu a fost necesar pentru ca naratorul să poată empatiza cu naratorul, povestea căruia i-ar putea fi străină. Imaginea finală al omorului-suicid este și ea o înscenare rostul căreia este să demonstreze indisociabilitatea corpurilor și a minților acestor două personaje. Naratorul poate suferi mintal și intelectual de rivalitatea cu dublul său, dar nu-și poate realiza răzbunarea decât în plan fizic, corporal, prin orientarea sabiei sale care poartă cu sine angoasa sufletului său torturat.

Astfel, fenomenul de *doppelgänger* din nuvela lui E. A. Poe este reprezentarea unei stări psihologice care a fost transpusă în povestea întregii vieți a personajului principal. Studiul lui E. A. Poe asupra psihologiei dublului din *William Wilson* susține principiile teoriei lui Sigmund Freud, fondatorul psihanalizei și unul din cei mai importanți psihologi ai secolului al XX-lea. Însă rivalitatea cu dublul său, găsită la E. A. Poe, este anterioară cu o jumătate de secol teoriei lui Sigmund Freud despre reprimare a acestuia în inconștient. Ca și Sigmund Freud, E. A. Poe asociază fenomenul alter-ego-ului cu o stare psihologică universală care nu este afectat de specificitățile timpului și a spațiului.

Nuvela lui E. A. Poe ilustrează doar o parte a facturii dublului și a actului de dedublare. El este de fapt sursa, dar în același timp - și rezultatul unei lupte aprigi cu înțelegerile fiecăruia a conceptelor de „bine/rău”, luptă care provoacă apariția dublului, emergerea lui din psihicul subiectul și, în cele din urmă, confruntarea lui cu subiectul.

Dacă încercăm să privim această stare personală la scara societății în care suntem, putem conchide că „dublul”, în sens de „partea cealaltă” - buna sau rea - dar care trebuie să fie, pentru ca să existe diversitate, - acest „dublu” este pus în pericol. Pe când în societatea actuală, unde orice fenomen care nu e înțeles este categorisit ca diferit, deci rău, și care urmează să fie eradicat, dublul poate fi acel fenomen, care să ne dea indici despre limitele de accepție ale societății în care trăim, despre valorile și limitele culturii.

Din sinteza ideilor expuse, putem conchide că lucrarea lui E. A. Poe prezintă eliberarea conștiinței moralizatoare a omului vicios și încercarea acesteia de a-l converti la un mod de viață virtuos. Această eliberare este însă un eșec în cazul lui William Wilson care refuză să renunțe la alegerile pe care le-a făcut și încearcă să distrugă această voce a integrității morale.

Această lucrare literară poate fi considerată ca unul din primele și cele mai susținute texte de factură modernă pentru un studiu de personaj dublu sau studiul *doppelgänger*-ului. Personajul principal al acestei nuvele, William Wilson, omonim cu dublul său care îl persecută, este naratorul intradiegetic și ne prezintă evenimentele dintr-o perspectivă subiectivă, dar care este mereu urmărit de prezența sosiei sale. În *Poe Visits Dalí: Doubles in Autobiography*, Carmen García de la Rasilla extinde imagine și propune o traducere a prenumelui Wilson ca „son of his own Will” ceea ce ar putea explica structura dedublată confuză, dar autodeterminată a acestui personaj. Cercetătoarea Helena Tenenbaum consideră, dintr-o perspectivă psihiatrică mai freudiană, că numele protagonistului ar putea fi descompus în „Wil I am Wil son” [164, p. 654] („Wil eu sunt Wil fiu” (t.n.a.) unde „I” (eu) substituit cu „son” (fiu) face o trimitere la sentimentul fricii castrării fiului și trădează un complex fundamental al masculinității. Chiar dacă aceste interpretări par excesive, ele ne pot ghida în înțelegerea construcției personajului și ne pot furniza referințe pentru a privi protagonistul lui E. A. Poe printr-o prismă nouă.

La câțiva ani după apariția nuvelei *William Wilson*, a ieșit de sub tipar un alt dublu, de această dată în Rusia și a fost semnat de Feodor Mihailovici Dostoievski. Vladimir Nabokov care și el la rândul său a abordat această tematică în romanul *Отчаяние (Disperare)* la care vom reveni ceva mai târziu, spune următoarele despre romanul lui Dostoievski: „*Dublul* mi se pare cea mai bună operă a sa. Este o poveste foarte minuțios elaborată, cu detalii de tip joycean și scrisă într-un stil foarte expresiv, despre un funcționar care înnebunește, obsedat de ideea că un coleg i-a uzurpat identitatea, O operă de artă perfectă.” [37, coperta patru]. Chiar dacă este bine-cunoscut faptul că nu a fost un mare simpatizant al lui Dostoievski, Nabokov a apreciat expresivitatea romanului din care s-a inspirat, parodiindu-l, pentru a crea propriul său roman de dublu cu tentă de pastişă a literaturii moderne rusești. Vom explora în cele ce urmează periplul domnului Goliadkin pentru a ajunge să vedem cum a evoluat dublul din perspectiva lui Poe până la Nabokov. Văzut prin prisma bivocității bahtiniene, personajul dostoievskian ne va permite să relevăm importanța dublului asupra teoriei literare, dar și a dezvoltării sale ca entitate ce capătă autonomie și profunzime pe parcursul secolului al XIX-lea și care va deveni un instrument al transformării literare la începutul secolului al XX-lea, odată cu dublul lui Nabokov.

3.2. Dublul la Dostoievski și impactul său asupra literaturii moderne

„.... și m-oi fi luat cumva eu însumi drept un altul...”

Feodor Dostoievski, *Dublul* [37, p. 109]

Pentru cercetătorii literari, Feodor Dostoievski reprezintă unul din elementele cheie în studierea romanului ca constituent al genului epic, dar și ca dimensiune umană ce transcende cotidianul și pătrunde în trăirile, fantasmеle și angoasele cele mai profunde. Întreaga operă dostoevskiană este constituită din lucrări cu personaje unice, conturate puternic, inconfundabile. De la Raskolnikov la Frații Karamazov, trecând prin experiența uimitoare a prințului Lev Nikolaevici Mășkin, toate personajele și experiențele acestora sunt nu doar inedite pentru cititor, ci și remarcabil de bine construite, pline de înțelepciune, artistism și echilibru în construire, garantând un puternic impact asupra simțurilor cititorului. Toate personajele romanelor dostoevskiene sunt claustrate în chestionări existențiale și inconsecvențe sentimentale care, pe final, derivă spre nebunie și spre imposibilitatea lor de a-și controla propria soartă. Cel de-al doilea roman semnat Feodor Dostoievski este intitulat *Dublul* și, din nefericire pentru autor, nu a fost unul apreciat de public sau critică, fiind considerat cel mai mediocru roman al autorului. I s-a imputat simplitatea construcției lucrării și a personajului Iakov Petrovici Goliadkin, lipsa tensiunii ce caracterizează romanele marelui scriitor și este catalogat, după cum remarcă Wladimir Troubetzkoy în articolul său *Ad te clamavi. La nuit obscure de M. Goliadkine.*, ca „literatură de spital”. Ceea ce considera Dostoievski a fi cea mai serioasă lansare literară din viața sa a fost un eșec similar cu întreaga cădere în abis îndurată de Goliadkin, protagonistul romanului său. Văzută ca o imitare al lui Gogol (*Nasul*, *Însemnările unui nebun*, *Suflete moarte* etc.) cu influențe preluate de la E.T.A. Hoffmann (*Elixirеle diavolului*, *Motanul Murr* etc.), această lucrare a fost văzută de critica literară a epocii ca o copie nereușită a lucrărilor anterior menționate, iar Dostoievski a fost considerat ca un dublu al acestor autori. Acesta va fi romanul la care scriitorul va reveni pe parcursul întregii sale vieți. Troubetzkoy consideră că Dostoievski a continuat să rescrie *Dublul* întreaga sa viață prin intermediul *Jucătorului*, a *Idiotului*, a *Demonilor* etc. Încercând s-o modifice, s-o reconstruiască, să-i reformuleze conținutul, autorul a tins mereu spre reprezentarea adevăratei experiențe a nebuliei, a deprecierii unei vieți umane, a derivei de la real spre un imaginar sumbru și intimidant. Dostoievski alege să prezinte tranziția prin prismă quasi medicală, obiectivă, rece, transpunând fricile lui Goliadkin din interior, în mod ce tranzitează de la o diegeză exterioară la una interioară, narațiunea făcându-se de o instanță extrem de părtașă la acțiunile personajului principal – Goliadkin. Numele acestuia provine, după cum este menționat de traducător în ediția cu care am lucrat pentru această cercetare, de la cuvântul arhaic rusesc „голядка” – ce are sensul de „sărman, prăpădit, bicisnic, om de izbeliște”. Acestui om sărman Dostoievski îi atribuie apelația de domn pe care Troubetzkoy o comentează spunând următoarele: „Il faut savoir qu'en russe on ne donne jamais à quelqu'un le titre de «Monsieur» – gospodin est un terme un peu archaïque qui signifie « seigneur » – sinon de

manière très officielle, très artificielle et seulement dans l'usage administratif. L'emploi du mot dans l'usage courant, par exemple étot gospodin, «ce monsieur», est très dépréciatif. La manière normale est de s'adresser à quelqu'un, même à un supérieur, en l'appelant par son prénom plus son nom patronymique.” [12, p. 63] („Trebuie să menționăm că în rusă titlul de „Domn” nu este atribuit nimănui; gospodin este un termen arhaic care semnifică „domn”; poate doar în cazuri extrem de oficiale, foarte artificiale și doar în administrație. Utilizarea cuvântului în limbajul curent, spre exemplu этот господин, „acest domn”, este unul depreciativ. Modalitatea normală de a se adresa cuiva, chiar și unui superior, este de a-l numi cu prenumele și patronimicul.” (t.n.a.)).

În plus, aliterația formată de sintagma „Господин Голядкин” este și ea una ironică. Dostoievski prezintă personajul său într-o manieră care virează spre ridicol și permite limbajului acestuia să trădeze dualitate ce emerge din frustrările și dorințele acestuia de a place autorităților și de a accede la putere. Autorul mai atribuie personajului său bivocitatea și influența vădită a discursului altuia (celuilalt) asupra discursul lui Goliadkin, fapt care a fost descris cu lux de amănunte de Mihail Bahtin în lucrarea sa *Problemele poeziei lui Dostoievski* [4]. După cum menționează Bahtin, această trăsătură este specifică mai multor personaje dostoievskiene însă, spre deosebire de alte personaje, „dialogul îngăduie eroului să substituie propriul său glas glasului altui om.” [4, p. 298]. Dublarea discursivă vine să accentueze dublarea entității personajului sau, mai cu seamă, să consolideze natura instabilă a personajului pe care cititorul îl urmărește pe tot parcursul narațiunii. Bivocitatea este acompaniată și de autoconsolare. Goliadkin își vorbește și încearcă să se îmbărbăteze, să joace, după cum o menționează Bahtin, rolul unei alte persoane vis-à-vis de sine însuși. Distanțându-se de propria lui persoană, încercând să fie ca toți ceilalți, dar continuând să păstreze distanța de la ei, Goliadkin creează o breșă în care se formează și se instalează Goliadkin cel tânăr care dispune de toate aptitudinile ce-i lipsesc lui Goliadkin cel original.

Romanul este construit dintr-o serie de evenimente ce au loc într-o perioadă scurtă de timp și constituie descrierea treptată a apariției bolii mintale ce îl afectează pe personaj, evoluția și agravarea acesteia și, pe final, prăbușirea personajului sub povara copleșitoare a dedublării. Această descriere meticuloasă a victoriei pe care o are boala asupra rațiunii umane separată în patru zile reprezintă, după părerea unor critici contemporani, prima operă romanească ce livrează o descriere medicală, clinică a nebuniei, a unei paranoia schizofrenică acompaniată de o dedublare de personalitate. Dostoievski investighează această boală apelând la prietenul său doctorul german Riesenkampf care a fost prototipul doctorului Rutenspitz, căruia Goliadkin îi

ține niște popouri incoerente la început de roman. Făcând această descriere a maladiei prin prisma bolnavului, prin trăirile patetice și incomprehensive ale acestuia, autorul abordează acest „*mal-être*” direct de la sursă, fără a-l reinterpreta sau a interfera. Pe tot parcursul narațiunii, discursul personajului devine din ce în ce mai ininteligibil, mai confuz și mai repetitiv; Goliadkin reia aceleași fraze la infinit încercând să se scuze, să evadeze din circuitul ce-l conduce în jos pe spirala nebuniei. Dedublarea traversează discursul personajului și devine isteric, confuz: „Eu... Eu... Numai așa, șoptea el, abia mișcând-și buzele învinețite. Eu... Nimic, nici gând; de fapt, eu nu sunt eu, Andrei Filippovici; nici pe departe nu sunt eu, să știți!” [37, p. 15]. Odată cu apariția dublului său, Goliadkin sucombă angoaselor sale, făcând imposibilă revenirea la normal. Discursul personajului se întoarce împotriva lui însuși. Acesta trădează deopotrivă incapacitatea lui Goliadkin de a-și controla patologia, dar și disocierea de eului său cât și crearea unui discurs diferit, alternativ ce reprezintă entitatea lui Goliadkin cel tânăr. Cum notează Wladimir Troubetzkoy, discursul lui Goliadkin cel mare își bate joc de el în forma unei mimetice sarcastice odioase: „[...] le double lui-même, M. Goliadkine-cadet, en tant que personnage figuré, n’est qu’un signe insupportable, tout à fait révoltant, car il ne dit jamais rien que M. Goliadkine n’ait déjà dit ou ne puisse dire, ce qui justement horrifie, révolte et accable M. Goliadkine-aîné, héautontimorouménos, Narcisse masochiste et auteur monopoliste et solipsiste du récit des malheurs dont il est l’unique artisan.” [12, p. 61] („[...] dublul însuși, Domnul Goliadkin cel tânăr, în calitatea sa de personaj figurat, nu este decât un simbol insuportabil, completament revoltant, pentru că acesta nu spune decât ceea ce Domnul Goliadkin a spus deja sau ar fi putut spune, ceea ce oripilează, bulversează, și îl copleșește pe Domnul Goliadkin cel mare, un héautontimorouménos, un Narcis masochist și un autor monopolist și solipsist al povestirii nefericirilor care nu sunt decât propria sa creație.” (t.n.a.))

Modul în care Troubetzkoy îi atribuie lui Goliadkin statutul propriului său călău (cu referire la tragedia greacă *Heautontimoroumenos* a lui Terențiu) este, de fapt, condiția a quasi fiecărui personaj literar ce suferă de dedublare. Acest balast al descoperirii dublului, fie el unul patologic sau ba, reprezintă lupta existențială în care, neputând rămâne unul singur din cei doi, personajul se automutilează până la distrugere, după modelul lui William Wilson.

Compartimentat în treisprezece capitole ce cuprind o perioadă de patru zile, textul este eșalonat în modul în care cititorul să perceapă treptat două aspecte distincte: pe de o parte alienarea personajului principal, pe de alta – indiferența și chiar, în anumite momente, sadismul societății petersburgheze care nu reacționează în nici un fel la acele chemări disperate ale lui Goliadkin. Prima din cele patru zile este conținută în capitolele 1 – 5 și acestea descriu ziua în

care, după o trezire urmată de o sumedenie de ritualuri, Goliadkin se pornește, fără a fi încă conștient de acest fapt, spre întâlnirea propriului său dublu.

Cea de a doua zi, cuprinsă în capitolele 6 și 7, corespund începerii serviciului lui Goliadkin cel tânăr în serviciul administrativ unde activează Goliadkin cel mare și, în acest mod, constituie materializarea fobiilor acestuia și intrarea lor în viața personajului. Dublul se introduce în intimitatea eului creându-i impresia unei alianțe posibile. „Cu ochii plini de lacrimi, domnul Goliadkin își îmbrățișă oaspetele și, emoționat la culme, îi împărtăși și unele secrete și intimități, care se refereau la Andrei Filippovici și Klara Olsufievna. „Ce mai, noi doi o să ne înțelegem de minune, Ivan Petrovici, îi spunea eroul nostru musafirului său, o să fim uniți Ivan Petrovici, ca peștele în apa, ca doi frați buni; noi amândoi, dragă prietene, vom face cauză comună, vom fi șmecheri și la rândul nostru vom urzi contra lor intrigi...contra lor...tot contra lor vom țese intrigi.” [37, p. 95]. Protagonistul trece, de la frica maladivă și ura necondiționată ce o are pentru tizul său, la o dragoste frățească ce-l face să empatizeze total cu acesta, încercând să formeze cu el un nucleu ce le va permite ambilor să combată ceea ce reprezintă, după părerea lui Goliadkin, instanța distructoare.

Cea de a treia zi, capitolele 8 și 9, descrie ostilitățile vădite ce apar post-factum între cei doi protagoniști, la locul acestora de muncă și, mai târziu, în restaurant. Eroul care speră ca acea prietenie construită în seara precedentă să dureze și să-l ajute să înfrunte nedreptățile de care avuse parte de la răuvoitorilor lui, realizează subit că Goliadkin cel tânăr îi este ostil și că, făcând parte din acest complot, acesta din urmă este o sursă constantă de calomnii adresate lui. Paranoia se acutizează, crizele se multiplică și dubiile lui Goliadkin despre propria sa integritate mintală se multiplică. „Mi s-a năzărit, probabil, ori s-a întâmplat cu totul altceva și nu ceea ce părea a fi aieva; sau poate că am fost chiar eu la Excelența Sa... și m-oi fi luat cumva eu însumi drept un altul... Într-un cuvânt, e ceva cu totul imposibil.” [37, p. 109]

Cea de a patra zi etalată de la capitolul 10 la 13 este cea de dezvoltare și de creștere spre paroxismul fatal ce va termina prin ducerea lui Goliadkin la azil de către doctorul Rutenspitz. Așa finisează periplul său într-o lume în care sosia domnului Goliadkin, erupând din propria sa conștiință, pune stăpânire pe realitatea acestuia. Pentru că este un dublu pe care îl putem considera creat din dialogul protagonistului cu sine însuși, Bahtin consideră că „*Dublul* este prima confesiune dramatizată în creația lui Dostoievski.” [4, p. 301]. Această confesiune corespunde naturii clinice atribuite textului și statutului dublului, în general. Într-o primă instanță, Goliadkin încearcă să rămână independent și să confrunte dublul său apoi își schimbă atitudinea și devine amical cu acesta. Toate schimbările de comportament sunt transpuse în

dialogurile interioare în care protagonistul „vociferează” bivocitatea și dualitatea adresându-se sie însuși :

Așa se manifesta entuziasmul domnului Goliadkin în timp ce undeva, în adâncul creierului, mai stăruia un vag presentiment, care nu-l indispunea prea tare; simțea doar o strângere de inimă, pe care nu reușea s-o împrăști. „Mai nimerit ar fi, cred, să așteptăm să sune ceasul și abia atunci ne vom bucura din plin. De fapt, ce s-a întâmplat? Căci, dacă stai să te gândești bine, nu s-a întâmplat cine știe ce! Mă rog, să vedem, să cântărim bine. Da, să chibzuim, tinere prieten, să chibzuim. Un om, să zicem, la fel cu tine, adică, un om care-ti seamănă leit. Și ce-i cu asta? Așa a fost să fie! Să țiip, să urlu? Și ce-mi pasă mie, în definitiv? Nu mă privește. Stau frumușel de-o parte, privesc și fluier, asta-i tot! Așa am hotărât și atâta tot! N-are decât să-și facă serviciul! Mă rog, o fi ciudat, o fi nemaipomenit; ca niște frați siamezi, zic ei... Și ce-i cu asta? Mai întâi ce amestec au aici siamezii? Și apoi, chiar dacă ar fi, să zicem, gemeni; câți oameni mari n-au avut atâtea și atâtea ciudățenii! O știm chiar din istorie că vestitul Suvorov cântă cocoșește... Bineînțeles, o făcea din motive politice! Și marile căpetenii de oști ... Dar ce-mi pasă mie de marile căpetenii? Eu sunt eu și asta-i tot; nu vreau să cunosc pe nimeni și de la înălțimea onestității mele îl privesc cu dispreț pe dușman. Nu sunt intrigant și mă mândresc cu asta. Onest, nepătat, sincer, îngrijit, plăcut, blând...” [37, p. 84]

Goliadkin ține un discurs sacadat, la limita incoerenței, lipsit de certitudine și consistență. Acesta trădează însă distanța pe care vrea s-o instaureze între realitate și percepția pe care o are el despre aceasta. Goliadkin caută scuze, se complace și se liniștește într-un monolog care trădează polifonia. În opinia lui Bahtin, personajul utilizează două voci, una care este a sa și o a doua voce care este atribuibilă dublului său. Acesta constată că „Cea de a doua voce a lui Goliadkin, ca să-i salveze obrazul, se zbate într-o încercare disperată de a simula că eroul își este sieși suficient. Această a doua voce nu se poate contopi cu Goliadkin ; ba, dimpotrivă, deslușim în ea intonații trădătoare de batjocură, din ce în ce mai frecvente. Cea de a doua voce îl tachinează și îl provoacă pe Goliadkin. Îi smulge masca. Apare dublul. Conflictul interior se dramatizează [...] Dublul se exprimă chiar cu cuvintele lui Goliadkin, fără a aduce vreo vorbă nouă ori un ton nou.” [4, p. 301]. Dualitatea, în cazul domnului Goliadkin, vine din esența vociferării sale, aceasta este trădată prin înseși discursul său, fapt care va fi întâlnit și în alte lucrări. Dedublarea și alienarea se agravează pe tot parcursul narațiunii și virează spre o totală pierdere de control pe finalul textului.

După cum remarcă foarte bine Wladimir Troubetzkoy, prima și cea de a patra zi ocupă *cinci* și *patru* capitole contra a doar două pentru fiecare din celelalte două zile. Acesta mai remarcă faptul că organizarea evenimentelor este făcută după un model de oglindă: secvența petrecere-birou din primele două zile sunt urmate de secvența birou-petrecere din următoarele două, acest fapt vorbindu-ne despre modul organizat, în care a construit autorul textul și cea în care naratorul a decis să ne prezinte cazul lui Goliadkin.

3.3. Dublul lui Nabokov – dispariția disperării dublului dostoevskian

„The good reader is my brother, my double”

Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*

Vladimir Nabokov a fost unul din scriitorii care a abordat dublul în mai multe reprize și în ipostaze extrem de diverse, încercând să deturneze tipul standard al dualității maladive și să conducă spre personaje mai complexe ce apelează la dublu nu pentru a reforma realitatea lor, ci pentru a o conturna sau chiar pentru a crea un fals. Acesta este și cazul romanul *Отчаяние*, tradus în engleză ca *Despair* și *Disperare* în română. Text cu o viață dublă, acesta este al șaptelea roman al autorului și a fost scris în limba rusă în 1934 după care a fost tradus în engleză de însăși Nabokov în 1936 și, pentru că toate copiile primei traduceri au fost pierdute, a urmat o altă traducere în 1965. Romanul reușește să combine tradiția narativă modernă cu cea postmodernă în formatul unui detectiv metafizic (formula utilizată de Michael Holquist pentru a denumi textele emblematice ale ficțiunii postbelice. Acesta mai menționează autori ca Jorge Luis Borges și Alain Robbe-Grillet ca fiind adepți ai acestui gen literar. [76, p. 135]) și îl prezintă pe Hermann Karlovich, naratorul intradiegetic care face notițe în jurnalul său despre planificarea omorului perfect al lui Felix, *doppelgänger*-ul său pe care l-a întâlnit în Praga. Dualitatea nu este decât un pretext, la nivel diegetic, dar și la nivel de scriitură, pentru narator și pentru autor și reprezintă o încercare de deturnare de la canoanele romanești utilizând figura de stil *double entendre* (posibilitatea interpretării unui enunț în două sau mai multe feluri). Personajele nu mai sunt bânuite de dualitate și torturate de similitudinea ce le unește tocmai pentru că similitudinea lipsește cu desăvârșire, iar relația dintre cei doi este una de forță pentru că pornește de la o impostură. În cele ce urmează vom face o scurtă prezentare a romanului pentru a putea analiza evoluția dualității cum am identificat-o până la acest moment al istoriei literare și pentru a demonstra cum dublul nu devine decât un motiv de a pune în scenă o parodie dostoevskiană

(Nabokov face referință la Dostoievski în romanul său numind-ul pe scriitorul rus „Dusky and Dusty”). Parodiarea devine și mai evidentă atunci când știm că Nabokov nu a apreciat romanele lui Dostoievski și că primul titlu al textului a fost *Зануку мучмуфукамоп* (*Însemnările unui mistificator*) cu referire la *Însemnări din subterană*. Parodiarea lui Dostoievski poate fi constatată la mai multe nivele ale narațiunii, elementele intertextuale cum sunt planificarea crimei perfecte pe care Raskolnikov o pregătea în *Crimă și Pedepsă*.

Incipitul romanului *Disperare* este unul metaliterar, o adresare directă cititorului care îl prezintă pe protagonistul Hermann Karlovich ca un personaj convins de abilitățile sale scripturale, ca un adevărat alter-ego al lui Nabokov: „Dacă n-aș fi absolut sigur de forța mea literară și de extraordinara mea pricepere de a exprima idei cu o deosebită grație și vivacitate... Astfel, mai mult sau mai puțin, mă gândisem să-mi încep povestea. Pe urmă, ar trebuit să atrag atenția cititorului că, de-aș fi fost lipsit de acea forță, de acea pricepere și așa mai departe, nu numai că m-aș fi abținut să descriu anumite evenimente recente, dar n-aș mai fi avut nimic de descris, fiindcă, dragă cititorule, nu s-ar fi întâmplat absolut nimic. Poate că sună prostește, dar măcar e limpede. Darul de a pătrunde mecanismele vieții, o dispoziție înnăscută spre exercițiul constant al facultății creatoare, doar acestea m-ar fi putut face să... Ajuns aici, ar fi trebuit să compar un infractor care face mare caz din cauză că s-a vărsat un pic de sânge cu un poet sau artist al scenei. Far, așa cum obișnuia să spună bietul meu prieten stângaci, speculația filosofică este invenția bogătașilor. Jos cu ea! ” [114, p. 1]

Dar, simultan, incipitul construiește deja incertitudinea și inconsecvența naratorului care decide să-și modifice discursul predefinit și care recunoaște că nu știe cum să înceapă povestirea „Ar putea părea că nu știu cum să încep.” [114, p. 1]. Direct, prezent în narațiunea și acțiunea pe care o transpune, Hermann este un personaj care creează totuși din start impresia unui narator ce trișează cu cititorul. Chiar dacă relatează nesiguranțele sale auctoriale, Hermann devoalează cititorului ceea ce Tatiana St-Louis numește „la puissance de la spéculation fabulatoire” [161, p. 95] („puterea speculației fabulatori” (t.n.a.)) și acest fapt se datorează dublei fraude: cea pe care o gândește și o realizează Hermann și faptul că aceasta este o mistificare, una de care naratorul va fi conștient abia la finalul narațiunii. Descoperirea escrocheriei făcute de protagonist s-a datorat propriei sale omisiuni și constituia identitatea adevărată a lui Felix. Recitind cele scrise, Hermann realizează că a comis o eroare lăsând bățul care era al lui Felix în propria sa mașină, acesta a devoalat identitatea dublului său: „Stăteam în pat și mă uitam, cu ochii holbați, la pagină, la rândul scris de mine – scuze, nu de mine – ci de acel remarcabil partener al meu: memoria ; și vedeam prea bine cât de iremediabil era. Nu faptul că i-au găsit bastonul și au descoperit, astfel, numele nostru comun, ceea ce acum va duce inevitabil la capturarea mea – o,

nu, nu asta mă rodea -, ci gândul că întreaga-mi capodoperă, pe care o ticluisem și-o realizasem cu atât minuție, era acum distrusă într-un mod intrinsec, era transformată într-o grămăjoara de mucegai, din cauza greșelii pe care o comiseseam. [114, p. 255 - 256]”.

Numele este acela care vine să elucideze misterul creat de Hermann și să reatribuie identitatea adevărată lui Felix. Dualitatea falsă, creată de protagonist este descoperită tot de el și, simultan, de cititor. Naratorul descoperă ceea ce numeam în capitolul precedent imposibilitatea existenței dualității veritabile. Pentru că Felix a fost o creație realizată în mod conștient de Hermann, spre deosebire de William Wilson sau de Goliadkin care și-au creat dublii la nivel subconștient, protagonistul descoperă imposibilitatea intrinsecă a dualității și eroarea acesteia, după cum menționează Tatiana St-Louis. Această conștientizare a imposibilității falsificării identității coincide cu ieșirea din construcția dublului ce avea, până la Nabokov, structura unui clișeu, după cum menționează Gerald Băr [8]. Ieșit din canonul literar clasic, dublul lui Nabokov este o fraudă socială (protagonistul este căutat de poliție pentru crima pe care a săvârșit-o), dar și una literară care vrea să sublinieze o tematică utilizată în exces.

Pentru că am urmărit evoluția dublului literar de la origini și până în prezentul lui Nabokov, constatăm că autorul a dorit să conceapă ceea ce Maurice Couturier a numit „une sorte d'autopsie du procédé romanesque consistant à faire assumer le récit par celui qui fut l'acteur principal dans l'histoire, l'autopsie du narrateur homodiégétique tel que le définit Genette, qu'il soit fiable ou non” [31, p. 175] („un soi de autopsie romanescă consistând în a face așa încât să fie asumată narațiunea de către actorul principal al istoriei, autopsia naratorului homodiegetic așa cum este definit de Genette, fie el slab sau ba” (t.n.a.)). Autopsie a naratorului, dar și a literaturii pentru că Nabokov a demontat, a deconstruit [12, p. 145], dublul literar prin abordarea lui falsificată de către Hermann ceea ce i-a conferit o mai mare libertate și o eliberare de la statutul exclusiv clinic al dualității. Scăpat de verosimilitate și de construcția mintală al eului, dublul post-Nabokov devine și mai periculos tocmai pentru că își pierde dependența de original. În consecință, originalul, adică Hermann, este pus în fața unei probleme duble: cea a crimei pe care o comite și cea a ficțiunii pe care o construiește și, în care, realizează eroarea sa. După cum menționează Jean Bessière: „Hermann est doublement engagé dans ce jeu de la fiction et du monde : par la découverte (l'invention) de son double, par le roman qu'il rédige. Le double est traité de telle manière qu'il expose l'inévitable ou la nécessité de la duplication – cela seul qui permet de représenter le jeu des dualités et des hétérogénéités constitutives du personnage d'Hermann et de la fiction qu'il élabore, découverte du double, écriture du roman. Le thème du double apparaît dans ces conditions comme la figure et l'interprétant de ces dualités et de ces

hétérogénéités.” [12, p. 159] („Herman este implicat în mod dublu în acest joc al ficțiunii și al lumii: prin descoperirea (inventarea) dublului său, (și) prin romanul pe care îl scrie. Dublul este tratat într-un mod care expune inevitabilitatea sau necesitatea duplicității – doar aceasta permite reprezentarea jocului dualităților și heterogenităților constitutive a personajului Hermann și a ficțiunii pe care o elaborează, descoperirea dublului, scrisul romanului. Tema dublului apare în aceste condiții ca figura și exegetul acestor dualități și heterogenități.” (t.n.a.)).

Dublul părăsește statutul său de personaj și devine deopotrivă o problemă a scriitorului, dar și a cititorului textului. Acesta extrapolează problema autorului și dispariției acestuia în textul pe care-l construiește, dar și cea a cititorului care este în postură de prezicător. Hermann întruchipează toate cele trei posturi și este „un personnage à l’esprit dérangé, un narrateur homodiégétique et le lecteur de son propre récit” [30, p. XXXIX] (un personaj cu sufletul deranjat, un narator homodiegetic și cititorul propriei sale povestiri (t.n.a.)). Ca o instanță dublă a lui Nabokov, Hermann este prezent în toate nivelurile scriiturii și abolește limitele dintre acestea apelând la atenția cititorului (printre cititori se numără și el însuși, relevând de un nou tip de dublu – cel al scriitorului în calitate sa de cititor) și sacadează textul pentru a reaminti cititorul de prezența sa constantă în diegeză. Actant, narator și cititor, Hermann instaurează o joacă cu cititorul, dar și cu dublul său detașându-se de acțiunea pe care o narează și conferind dualității cât mai puțină plauzibilitate. În articolul său „Nabokov/Lahougue, Edmunds : doubles, spectres et filigranes...”, Christophe Reig atribuie acest fapt genului pe care l-a ales autorul romanului și care este o parodie a romanului polițist, dar și din intertextualitatea care este prezentă masiv în roman. Hermann (re)construiește narațiunea apelând în mod voalat la tematicile dostoevskiene, dar și în mod direct, pentru a accentua diferența dintre scriitura sa și oricare alta: „Oare chiar așa s-a petrecut? Urmez cu fidelitate firul memoriei mele sau condeiul meu a încurcat cumva pașii și, din senin, a început să danseze pe lângă? E o nuanță un pic prea literară în discuția aceea a noastră, aducând cu conversațiile-tortură din acele taverne de butaforie unde Dostoievski se simte acasă ; încă puțin și-am auzit acea șoaptă șuierătoare a falsei umilințe ce-ți taie răsuflarea , acele repetiții de adverbe magice – iar apoi va urma tot restul, garnitura mistică dragă acelui faimos scriitor de thrillere rusești.” [114, p. 119].

Conștient de pană (deci de statutul său de scriitor), de alți scriitori (deci de statutul său de cititor) și de acțiunile întâmplare (de statutul său de personaj), Hermann stârnește dubiul și apelează la dezinvoltura pe care i-o permite parodia. Transpunerea, ca o travestire, a scenei omorului în text este și ea una plină de îndoială, este una teatrală (sau cinematografică), vizuală, dar și literară, cu descrierea decorului, cu dialog: „Îmi amintesc tot felul de lucruri: acel nor de

fum suspendat în aer, apoi etalând un fald transparent și destrămându-se lent ; felul în care a căzut Felix ; fiindcă nu a căzut dintr-odată ; întâi a dus la capăt o mișcare încă înrudită cu viața, iar aceasta a fost aproape o răsucire completă ; intenționa, cred, să se învârtă în fața mea în glumă, ca înaintea unei oglinzi ; iar astfel, ducându-și la capăt din inerție biata dovadă de nerozie, el (deja străpuns) a ajuns să mă privească în față, și-a desfăcut încet brațele, ca și cum ar fi întrebat: “ Ce-nseamnă asta?” – și , neprimind răspuns, s-a prăbușit încet pe spate.” [114, p. 215-216]

Hermann depășește condiția sa de original al unui dublu care-l bântuie, el confirmă statutul său de inventator, distrugător și povestitor al dublului. El, precum creatorul golemului, a elaborat o entitate și, chiar dacă nu a reușit crima perfectă, el a putut să dirijeze în mod conștient cu o iluzie. Nabokov scoate dublul din formula sa clasică călău/victimă și îi conferă lui Hermann rolul principal în această narațiune.

3.4. Concluzii la capitolul 3

În acest capitol ne-am axat analiza pe trei romane care constituie nucleul praxisului dualității personajului literar. Acestea ne-au permis să:

1) Argumentăm necesitatea abordării teoretice și estetice a tematicii dublului care în secolul XIX, începutul secolului XX a devenit un element cheie în lucrări literare majore. Am stabilit că în romanele *William Wilson*, *Dublul* și *Disperare* personajele principale cât și dublii acestora sunt bărbați (element remarcat și de Webber [170]) care lucrează în birouri, suferă de grave crize de anxietate din cauza neîncrederii în independența și masculinitatea lor și au dubii în raport cu statutul lor social. Aceste anxietăți sunt sursele sciziunii personalității și constituie punctul de pornire al creării acestor sosii întru totul mai bune ca originalii: dublii sunt mai performanți în dragoste, în muncă, în relații sociale etc. Această constatare a pus bazele celei de-a doua precizare conceptuală, și anume:

2) Demonstrarea tezei conform căreia dublul nu este doar un element mimetic, o sosie a autenticului, dar una care reprezintă și o entitate separată, nouă. Dublii prezenți în textele analizate preiau din structura socială, morală și emoțională a originalilor o serie de elemente ce le conferă un statut superior (chiar dacă acesta este fictiv) și o dimensiune ce vizează performativitatea identității eului personajului literar. Examinând textele clasice prin aceeași grilă, putem conchide că dacă la Poe, după cum am mai menționat, personajul principal este cel care poate fi perceput ca negativ și dublul său încearcă să-l „salveze”; la Dostoievski –

personajul principal nu are o factură clar definită, el este deopotrivă personaj pozitiv, în inocența și naivitatea sa nebună, dar și negativ prin slăbiciune și incoerență comportamentală, pe când dublul fals, de care face uz Vladimir Nabokov în *Disperare*, este disonant și contravine tapajului clasic de dualitate binară, reprezentând cu desăvârșire un model nou de dualitate literară.

În această analiză comparativă a tipurilor de dubli am stabilit că autorii aleg tema dublului și o pretează diverselor modele sociale și morale, transmițând prin ei anumite mesaje ale unei „conștiințe morale” [47, p. 19], dar și creând o trăire estetică specială, diferită, nouă.

Pe final de secol, dublul, rămânând la fel de înfricoșător, devine totuși mai permeabil, lăsând spațiu autorilor pentru a combina utilizarea motivului în termenii lui „clasici” transformându-l într-un teren deschis oricărui tip de scriitură și oricărei încercări literare. Ajungând la literatura secolului al XX-lea vom putea vedea emergența romanului de tip polițist sau psihologic în care dublul este elementul ce permite orice transgresiune și libertate. Nabokov recuperează dublul propus de Poe și Dostoievski, dar parodiază romanul polițist utilizând clișeele ce aparțin tematicii dublului. Dezinvolt și metaliterar, făcând referiri directe la alți autori cât și la autorul textului din care face parte, dublul devine un pretext și întruchipează nu doar fricile umane clasice, ci și dubiile literare și auctoriale.

Așadar, modelul de reprezentare a personajului prin sosia sa este unul recurent nu doar pentru că este lesne de abordat, ci și pentru că reprezintă ilustrarea indisociabilității firii duale care constituie ființa umană. Dublul este văzut, în literatură, ca o stare normală a lucrurilor, o condiție esențială de la care eroul (sau antieroul) își începe parcursul inițiativ. În călătoria aceasta de descoperire a propriului „eu”, toate personajele literare care sunt dotate cu un dublu trec de la simpatie la ură (și uneori invers). Acestea văd în dublul lor elementul care fie că îi împiedică să-și construiască existența fie că le-o distruge. Utilizând teoriile, clasificările și departajările menționate în acest capitol, vom intra în literatura finalului de secol XX și început de secol XXI cu multă aprehensiune și distanță. Am văzut că dualul poate fi găsit oriunde și dublu poate deveni quasi orice dacă i se acordă atenția necesară și perspectiva potrivită.

4. DUBLUL ÎN ROMANUL CONTEMPORAN. STUDII PE TEXT

Găsindu-și sursa primară în fantastic și fiind trecut prin modernitatea, dublul din paradigma postmodernă continuă să chestioneze identitatea și alteritatea preluând forme arhetipale din substratul mitic și reasamblând elementele constitutive ale personajului literar. Dublului din postmodernitate i se permite un spațiu mai vast de expresie (caracterizat de multiplele forme noi survenite din dezvoltarea tehnologiilor) și o panoplie mai largă de simboluri. Acesta se adaptează unei viziuni alterate a lumii, dar nu renunță la subiectivitate, dorința de unitate și la extinderea spațiului diegetic. Prezentă în mai multe instanțe și în literatura română, dublul este simultan dorința de a deveni un întreg, de a defini alteritatea, dar și de a marca imbricațiile care formează singularitatea și diferența prin simboluri arhaice. În nuvela *Gemenii* semnată de Mircea Cărtărescu, dualitatea mitică vizează arhetipul androginului, cel al îngemănării și apartenenței ce transcende realitatea. Personajul narator, Andrei, privește relația sa cu Gina, iubita acestuia ca cea a „doi gemeni strânși unul în altul într-un uter colorat halucinant, lipsit de deschidere, gemeni cărora orice naștere le este de la început refuzată” [22, p. 144]. Această izolare permite definirea dublului în textul respectiv ca unul ce face referință la scriitura clinică care ne-a fost propusă de Dostoievski, dar utilizează un cadru proustian al narațiunii ce contopește realul și imaginarul diegetic.

După afirmațiile scriitorului francez Frédéric Beigbeder, literatura și, mai sau seamă, funcția ei, este de a discerne o voce – vocea autorului sau a entităților care locuiesc în acesta – și care vrea să fie auzită: „À ce jour je n’ai pas trouvé de meilleure définition de ce qu’apporte la littérature : entendre une voix humaine. Raconter une aventure n’est pas le but, les personnages aident à écouter quelqu’un d’autre, qui est peut-être mon frère, mon prochain, mon ami, mon ancêtre, mon double” [9, p. 146] („Încă nu am găsit o definiție mai bună a valorii literaturii: auzul (deslușirea) unei voci umane. Scopul nu este povestirea unei aventuri, personajele ajută la ascultarea unei alte voci care ar putea fi cea a fratelui meu, a unei persoane apropiate mie, a unui prieten, a unui strămoș de-al meu, a dublului meu.” (t.n.a.)). Această voce poate fi auzită în modalități diverse în literatura contemporană, iar utilizarea dublului nu face decât să confirme panopia vastă a hermeneuticii literare.

Dublul contemporan devine, prin urmare, o modalitate de a pune în valoare o fațetă distinctivă a literaturii – cea a multiplicării vocilor unui singur individ, a dedublării personajului - și care oferă cititorului prilejul de a auzi mai multe povești simultan, povești care, în final, nu fac decât să creeze o poveste nouă. Preluată de mulți autori care și-au arătat măiestria de a imbrica mai multe voci în una, această manevră abilă de activizare a unui glas interior care

capătă autonomie și care se materializează, devine în textele literare una curentă: întâlnirea celor două entități stă la baza divergențelor mintale din romane și a textelor fantastice, creând două lumi – cea a misterului funcționării ființei umane și, deopotrivă, cea a creației literare. După cum menționează teoreticianul filmului Paul Coates: „The moment he detaches himself from his author and slips in between the covers of the book, however, the Double assumes independent life as the Other. (...) Writers of fiction appear to be people whose left hands are truly ignorant of what their right hands are doing – their narratives are the fruit of a deliberately induced, almost mediumistic dissociation of the spirit.” [28, p. 1] („În momentul în care se detașează de autor și lunecă printre copertile cărții, dublul are o viață independentă sub forma celuiilalt. (...) Autorii de ficțiune par a fi oameni ale căror mână stângă ignoră cu adevărat ceea ce face mâna dreaptă – narațiunile lor sunt rezultatele unei disocieri spirituale induse în mod deliberat și care are proprietăți de medium.” (t.n.a.))

În multe alte texte contemporane la care am recurs pe parcursul acestei cercetări, dublului i se conferă statute și forme diverse care pot fi definite ca încercări ale personajelor principale de a evada din realitate (fie ea una temporală, ideologică sau sentimentală) și care pot fi sumate într-o viziune novatoare a autorilor care, utilizând mecanisme vechi, prezintă o perspectivă nouă asupra personajului dublu. În acest capitol vom analiza câteva din textele de factură contemporane care apelează la dublu pentru a redefini statutul personajului literar, relația sa cu mediul său și cu alte personaje, dar și cu textul literar în care dualitatea este un mecanism de abordare a lumii.

4.1. Chuck Palahniuk - *Fight club* (1996)

„Știu asta pentru că Tyler știe asta.”

Chuck Palahniuk [120, p. 10]

Modelul personajului dedublat și alienat apare în proza postmodernă a lui Chuck Palahniuk sub forma cuplului său de personaje tumultuoaselor din romanul „*Fight Club*” Joe - Tyler Durden – structură modernă a arhetipului dublei personalități în conflict constant, personajului frustrat și pierdut, în căutarea adevăratelor valori moderne. Acest roman a devenit unul mitic pentru cultura „*underground*” prin ecranizarea realizată de David Fincher în 1999 în care personajele principale sunt jucate de actori cum ar fi Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter și Jared Leto. Filmul a fost nominalizat pentru Oscar și a avut o priza impresionantă la public fiind pe locul 10

în topul celor mai apreciate filme ale tuturor timpurilor. Impactul pe care îl va avea romanul lui Chuck Palahniuk va putea fi calculat doar în timp căci acesta nu a încetat să provoace la discuții și dezbateri în lumea literaturii mondiale.

Naratorul homodiegetic al romanului nu are prenume și este considerat unul nedemn de încredere după terminologia lui Wayne C. Booth (care utilizează expresia „unreliable narrator”, n.n.). Acesta nu face decât să nareze acțiunile din perspectiva sa subiectivă. Îl vom boteza pe narator „Joe” căci în anumite momente ale romanului acesta vorbește de „Sînt Punctul de Fierbere a lui Joe.” [120, p. 85]. Așa îl vom numi și noi pentru a putea prezenta structura sa psiho-comportamentală și pentru a-l putea delimita de dublul său care a fost bine identificat de autor - Tyler Durden. Tyler este primul prenume, dar și primul cuvânt al textului „Tyler îmi face rost de o slujbă de chelner, după care îmi bagă un pistol în gură și zice că primul pas pe care trebuie să-l faci către viața veșnică este să crăpi.” [120, p. 9]. Acest incipit reprezintă, de fapt, o anticipare care anunță o parte din finalul lucrării – momentul în care naratorul, fiind capturat, înțelege că Tyler nu este decât o parte a propriei sale conștiințe. Această prolepsă (adaptată în *flashforward* în film) care, după părerea lui Gérard Genette [54, p. 106], este proprie narațiunilor la prima persoană, stabilește intriga și conferă cititorului o suspiciune în raport cu relațiile dintre cei doi protagoniști, suspiciune ce va traversa toată lectura.

Așa începe textul și așa sfârșește totul. Pentru că romanul nu are o structură cronologică, prezentarea narațiunii și analiza elementelor ce o constituie este una dificilă. Pentru a facilita accesul la text vom intercala citatele și aspectele descrierii personajelor din roman cu cele din film. Filmul, cu toate că nici el de multe ori nu respectă o structură exclusiv temporală, a adus numeroase elucidări asupra textului, iar regizorul, David Fincher, a utilizat posibilitățile oferite de cinematografie pentru a amplifica impactul, din start important, al romanului, după cum am demonstrat în publicația „Identități dedublate în romanul contemporan: *Fight Club* de Chuck Palahniuk (sau un exemplu de autocunoaștere prin autodemolare)” [146].

Cum menționam anterior, la începutul sfârșitului este Tyler Durden cu pistolul în gura naratorului, vorbind de eternitate și imortalitate. „Lui Dumnezeu i se pare că vede un singur om, ținând o armă în propria-i gură, dar Tyler e cel care are arma și e vorba de viața mea.” [120, p. 250]. Tyler e un poet, un cântăreț al libertății de spirit și de utilități. Împreună ei au început *Fight Club*-ul și Proiectul Mutilare (în original, *Mischief Committee of Project Mayhem*). Pe tot parcursul nuvelei, aceste două instituții a organizării haosului ne-au propus o filozofie pe care societatea e greu dispusă să o accepte: că anarhia este o metodă excelentă de a face o sinteză a societății. Dicționarul Random House definește anarhia ca starea societății fără de conducere sau lege, în confuzie și dezordine. Cu toate acestea, totul începe cu o ordine existentă sau, cel puțin,

similară. Pătrunderea tulburării și dezordinii în acest sistem de control și guvernare semnaleză intrarea anarhiei. Anarhia nu este străină umanității. Istoria cunoaște mai multe perioade anarhice. Are și ea însă nevoie de lideri, organizare și luptă „colectivă”, dar se poate naște în mintea unui om, și poate cuprinde o întreagă națiune. Este oare anarhia din romanul lui Chuck Palahniuk doar cea a lui Tyler? Sau este anarhia minții fiecărui om al contemporaneității? În societatea actuală nu mai e nevoie de războaie, tulburări politice sau sociale pentru a crea anarhia. Acestea servesc mai cu seamă liderilor pentru a controla și structura societatea, după exemplul Fratelui mai Mare a lui George Orwell. Paradoxul este că societatea prezentată în *Fight Club* nu este o utopie sau o antiutopie, ci o copie a societății moderne – simțul bântuitor al unei imaginate satisfacții în munca oarbă cu scopul de a mări achizițiile materiale, în speranța că acestea vor satisface foamea care zace în interior.

La începutul narațiunii, viața naratorului din *Fight Club* este prezentată ca imaginea perfecțiunii: acesta locuiește la etajul cincisprezece a unui zgârie-nori, interiorul e decorat cu mobilierul perfect ales din cataloagele IKEA, are un post de muncă plin de responsabilități la departamentul de conformitate a securității pentru o companie de automobile. Acest post de lucru îi permite să călătorească pe banii companiei și îl asigură cu toate luxurile pe care le posedă. Teoretic vorbind, această totalitate de bunuri materiale și condiții de viață ar satisface pe oricine. Nu e și cazul lui protagonistului. Aceasta indică un straniu atașament la posesiile materiale de parcă viața înseși ar depinde de ele și o dorință obsesivă de a avea ultimul model al tuturor obiectelor care sunt disponibile în magazine. Ca și „maimuțele spațiului” care ne sunt prezentate în *Fight Club* – lucrători înrăiți care ocupă posturile pentru care au fost formați, plătiți prost, subapreciați, priviți mereu de sus – toți încearcă să câștige mai mulți bani doar pentru a putea suplini necesitățile lor rudimentare. Nu contează scara pe care o ocupă omul în gama socio-economică în care trăim, o singură regulă este valabilă pentru toți: oamenii devin unități de muncă dezumanizate în schimbul unui salariu decent. Salariul crește, dar crește și consumul. În acest mod, în final nu există satisfacție. Acest fenomen a fost studiat și numit *legea lui Engel* [43, p. 57] – creșterea venitului va genera creșterea consumului pentru luxuri în mod proporțional.

În roman, după o noapte în clubul de lupte fibere Fight Club, naratorul decide că „[p]oate că autoperfecționarea nu este răspunsul.” [120, p. 57] pornind în acest fel pe calea autodistrugerii, problematizării și punerii în pericol. Din cauza naturii ciclice a insațiabilității, textul pare să sugereze că societatea condiționează acest mod de autoperfecționare care duce la autodistrugere. Acesta devine un pas esențial spre un mod de a ne trezi spiritual. Putem considera acest punct ca prima etapă spre anarhia – autoanarhia sau autodistrugerea descrisă în *Fight Club*.

Regulile Fight Club-ului sunt atributele de bază ale autodistrugerii, ca un mijloc de eliberare a personajelor din sclavia societății. Fight Club este un TAZ (*Temporary Autonomous Zone* (Zonă Temporal Autonomă (t.n.a.)) - noțiune introdusă de filosoful anarhist Hakim Bey și care presupunea crearea unor zone temporare autonome ce nu se conformează cu normele politice și sociale în vigoare) despre care nu se poate vorbi și care nu există decât de la începutul luptei până la sfârșitul ei. Autodistrugerea nu necesită acordul societății – este o decizie personală. Aceasta este independentă de activitățile participanților, de statutul sau de clasa lor socială. Cine vine pentru prima dată în Fight Club trebuie să se lupte, lupta se face doar între doi oameni – aceasta nu este un scop, aceasta nu este o finalitate. Experiența procesului de autodistrugere este esența. Ea se deosebește de productivitate care are ca scop cea mai mare cantitate în cea mai mică unitate de timp. Nu este nici o chestiune de victorie asupra unui număr cât mai mare de oameni - în finalul fiecărei lupte, experiența acesteia contează. Nu este necesară autoafirmarea victoriei cuiva asupra celoralți sau intimidarea cuiva într-o luptă în convingerea că unul este mai bun ca celălalt. Odată ce decizia de autodistrugere (sau în acest caz, Fight Club-ul) este luată, singurul mod de a materializa această decizie este de a deveni activ în autodistrugere, și, în consecință, lupta. În esență, Fight Club, nava de autodistrugere, este un mijloc de a se autoinduce în vremurile „tenebrelor”. Autodistrugerea, fiind o funcție atașată dezolării și *spleen*-ului, devine treptat un mijloc de a atinge o renaștere personală; filozofia de bază a acesteia este că trebuie să pierzi totul pentru a fi cu adevărat liber.

Regula care stipulează că nu trebuie să participe decât doi oameni într-o luptă reprezintă dimensiunea socială, binară a autodistrugerii. Aceasta evoluează și devine punctul de pornire al proiectului Mutilare – mișcarea care duce spre o eventuală anarhie socială. Fără o mare revoluție, umanitatea este lăsată fără o mare revoluție împotriva culturii și împotriva naturii deprimante proprie vieții moderne. Proiectul Mutilare constă în sperierea oamenilor pentru a le da curaj, de a-i avertiza că trebuie să-și arate curajul. Acest proiect este un haos organizat în cel mai frumos mod. „Maimuțele spațiale” ale proiectului vor să distrugă istoria care sclavagizează umanitatea și să perturbe complacerea de care se bucură oamenii pe parcursul vieții. Aceștia sunt echipați cu cunoștințele necesare pentru a crea bombe și o dăruire imensă rebeliunii prin mijloace neconvenționale (servirea alimentelor perimate, pipărarea filmelor de familie cu imagini porno etc.). A trecut oare proiectul Mutilare de la eliberarea lumii la a face abuz de ea? Considerând faptul că oamenii sunt captivi ai vieții lor materiale și a dorințelor lor lipsite de sens, acțiunile proiectului Mutilare se prezintă a fi pur și simplu proporționale luptei pe care aceștia propun s-o realizeze.

Tyler și grupul său de „maimuțe spațiale” încearcă să elibereze oamenii din cătușele bunurilor materiale (bunuri materiale care ne-au fost oferite de tehnologie și dezvoltare) în scopul de a le da libertatea. Astfel, ei distrug societatea, istoria, și toate cele care au transformat oamenii în sclavii bunurilor materiale și induc umanitatea într-o eră „glaciară”. Va realiza oare umanitatea că ei doresc s-o elibereze? Poate nu. Viteza de degradare poate trimite umanității în șoc care pentru ei să dea un efect de represiune intensă împotriva pierderii bunurilor materiale care i-au posedat pe oameni (aceasta depreciază întregul scopul al proiectului Mutilare). Aceasta mai prezintă o posibilitate - dorința de a rămâne în permanență induși într-o eră glaciară, deoarece dezvoltarea duce în mod inevitabil la sclavagizarea omului de către produsele pe care ni le oferă aceasta.

Joe, naratorul romanului, este arhetipul omului ordinar, fără prieteni, care își petrece tot timpul liber încercând să face un „*upgrade*” al vieții sale. El devine deziluzionat, în constantă meditare asupra modalităților în care ar putea muri și căuta chiar aceste modalități. Toți acești factori îi aduc insomnie care pentru el devine o obsesie, o boală plină de durere. Doctorul îi sugerează să meargă la grupurile de sprijin dacă vrea să vadă durere adevărată. „Dacă vreau să văd ce înseamnă durere adevărată, mi-a zis doctorul, să mă duc marți noaptea la Prima Comuniune. Să văd paraziții cerebrali. Să văd disfuncțiile cerebrale organice. Să-i văd cum se descurcă pe bolnavii de cancer.” [120, p. 19]. Acolo, Joe îl întâlnește pe Bob și își găsește somnul. Cuvântul „somn” este prezent pe practic fiecare pagină a romanului și exprimă caracterul oniric, ireal pe care îl au trăirile personajului. Această viziune a naratorului între vis și realitate aduce la apariția lui Tyler – dublul perfect îmbrăcat, frumos, excentric și liber. Naratorul l-a creat pe acest personaj și a proiectat în toate dorințele sale. Joe era unicul care îl putea auzi, vedea și simți pe Tyler. Tyler era jumătatea sa „activă”. Acesta nu avea modul de viață descris ceva mai sus. Acesta putea să-și permită totul pentru că nu era legat de nimic. Lumea era a sa și din aceste considerente, până a înțelege că acesta este o creație a sa, Joe îl idolatrizează, îl invidiază, vrea să devină ca el.

Pentru că motivele dedublării naratorului sunt multiple și pentru că autorul vrea să suprapună diversele cauze pentru a crea un labirint destinat cititorului, putem afirma că romanul nu începe așa. El începe cu insomnia, grupurile de sprijin și Marla Singer, eroina romanului care este prezentată de narator ca sursa acestui periplu impetuos. Marla este tipa care apare, pe neprins de veste în grupurile de sprijin pe care le frecventează naratorul. La început animalul-totem al naratorului este un penguin. „Cu ochii deschiși, ne imaginăm durerea noastră ca pe o minge de lumină tălmăduitoare plutind în jurul picioarelor noastre și ridicându-ni-se spre genunchi, spre mijloc, spre piept. Ceakrele noastre deschizându-se. Ceakra inimii. Ceakra

capului. Chloe ne-a vorbit până am ajuns în peșterile în care ne-am întâlnit fiecare animalul-totem. Al meu era un pinguin.” [120, p. 20]. După intruziunea Marlei – ea devine acesta. „În timpul meditației ghidate îmi desfac brațele pentru a-l primi în ele pe copilul din mine, iar copilul e Marla fumându-și țigara.” [120, p. 41]. Marla, care reflectă minciuna lui prin minciuna sa „În acest moment minciuna Marlei reflectă propria mea minciună și tot ce văd sunt numai minciuni.” [120, p. 25]. Ea devine, pe parcursul romanului, unica prezență feminină (alături de Chloe, o femeie în stadiu final al cancerului). Ea reprezintă nebunie poetică, frumoasă, fragilă. Ea își dă ochii peste cap, fumează și îl dorește pe narator. Aceștia însă trăiesc un triumfi amoros „Suntem ca într-un soi de triumfi amoros. Eu îl vreau pe Tyler. Tyler o vrea pe Marla. Marla mă vrea pe mine. Eu nu o vreau pe Marla, iar Tyler nu mă mai vrea prin preajmă. Nu mă mai vrea. Asta n-are de-a face cu dragostea, ca atunci când spui că-ți pasă de cineva. Asta are de-a face cu proprietatea, ca atunci când este vorba de posesiune.” [120, p. 14]. Joe a fost afectat de prezența ei de la prima întâlnire când, fiind în brațele lui Bob, acesta nu a putut plânge „dacă mă privește, nu pot să plâng” [120, p. 18]. Necesitatea naratorului de a se izola în această lume a muribunzilor și efectul pe care plânsul îl are asupra lui este foarte interesant. Plânsul îl face să doarmă. Necesitatea de a dormi îl face să revină aici, în brațele lui Bob pentru a plânge. „În fiecare seară am murit și m-am născut în fiecare seară. Înviat din morți.” [120, p. 24]. Acesta devine dependent de faptul de a plânge, văzând atâta lume care este gata să-l asculte, să-l compătimească, să fie prieteni cu el. Sensibilitatea care-i este permisă în aceste circumstanțe este contrară apatiei colective pe care o descrie naratorul, apatie din care se naște necesitatea de creare a unui dublu ce luptă cu inerția din jur.

Joe îl cunoaște pe Tyler din întâmplare, pe o plajă nudistă unde Joe dormea „Ne-am întâlnit pe o plajă pentru nudiști. Vara era pe sfârșite și eu dormeam. Tyler era în pielea goală, transpirat, plin de nisip, cu parul ud atârându-i în șuvițe pe față.” [120, p. 35]. Această apariție idilică, aproape de o scenă romantică clasică, relevă simțul umorului și predilecția pentru pastişă pe care le utilizează Palahniuk ca mulți alți autori postmoderni. Acesta desemnează întâlnirea a doi bărbați care, după cum se va afla în curând din text, nu sunt decât unul, într-un decor care retrimite la clișee și operează cu ele pentru a le perverti și denatura.

După explozia apartamentului lui Joe și după întâlnirea lor la bere, Tyler îl roagă pe narator să îl lovească cât de tare poate ceea ce provoacă lupta corp la corp a protagoniștilor, apropiindu-i și revelând instinctele animalice. Aceasta fiind prima luptă și începutul acțiunilor cu tentă mai violentă, putem afirma că în acest moment al romanului are loc stabilirea relațiilor de forță dintre protagoniști. Cele două personaje, naratorul și Tyler, devin un tot întreg, un antieroul cu un comportament transgresiv și eliberat de consumatorism și necesități materiale. Ei/el nu mai

au/are nevoie de obiecte, luxuri, frumusețe și sănătate pentru a demonstra că există, că trăiesc deplin. Tyler este nihilistul care urăște cultura consumului, cultivat și periculos – o oglindă a tinerilor care au în mâinile lor puterea de a distruge. Marla poate fi descrisă ca tână dezechilibrată, nimfomană, cu tendințe sinucigașe care împărtășește părerile protagonistului (putem specifica faptul că acestea sunt părerile lui Tyler) despre ura culturii consumului și care îl iubește pe Joe, chiar dacă acesta crede că ea este într-o relație cu Tyler. Acest personaj i-a permis lui Palahniuk să facă posibilă tratarea temei dragostei și sentimentelor amoroase într-un roman care se vrea o satiră. Dar Marla a permis și deturnarea acestei teme de la clișeele clasice conferindu-i elemente macabre, incompreensibile pentru protagonist.

Aceste personaje sunt implicate în relații intercalate, la limita unde apare nesiguranța existenței acestora. Naratorul, obosit și plictisit, este în căutare și refuză să mai aștepte ca societatea să-i dea tonul schimbării sau direcția. Putem vorbi de o dedublare maladivă, la limita nebuniei, lipsită de control și plină de distrugere, una care este cauzată de o stagnare intelectuală, emoțională și, de fapt, existențială. Dar această dedublare este, mai mult decât cele pe care le-am analizat în textele precedente, una indusă de societatea contemporană. Aceasta, prin sistemul și valorile ei, a creat un monstru produs de psihicul naratorului care, ajuns la limita acceptării, a acționat. Acțiunea este însă un produs lipsit de conștientizare și de control. Acea explozie a apartamentului lui Joe a fost făcută de Tyler, deci a făcut-o el, naratorul, sau acea parte a sa care era gata să renunțe la toate care erau acolo pentru a-și recăpăta libertatea. După același model, Tyler a făcut săpun din mama Marlei „Mi-ai fiert mama!” [120, p. 114] sau Joe a făcut săpun din mama ei? Cine a făcut dragoste cu ea? Cine a pus bombe în oraș? Cine a rămas în viață la finele narațiunii? Tyler sau Joe? Aceasta este formula după care funcționează misterul personajului dedublat - cititorul nu poate fi sigur care parte a minții protagonistului a făcut un anumit act și care parte a fost exterioară acesteia. Joe știa multe din cele pe care le făcea Tyler însă nu riposta. Joe l-a creat pe Tyler după structura *Yin-Yang*-ului. Dublul său este complet opus. Acesta are scopul de a face tot ce naratorul nu va fi putut face niciodată. Considerându-l de Joe Yin – flexibil, feminin, moale, slab, vedem că Tyler este exact opusul acestuia – Yang – rigid, masculin, greu, puternic. Joe este conștient de „feminitatea” sa. Acesta spune „Sunt un băiat de treizeci de ani și mă întreb dacă încă o femeie ar fi cu adevărat răspunsul de care am nevoie.” [120, p. 59]. Joe știe că este slab, din această cauză și-a creat un dublu puternic. În cazul lui William Wilson era vorba de un dublu *corect*, o parte a minții care era contra desfrâului subiectului. Palahniuk a ales calea inversă, crearea unui dublu puternic, monstruos, cu dorința de a elibera naratorul din închisoarea aurită în care era. O analiză prin prismă psihanalitică ne-ar arăta că Joe, crescut fără de tată, a avut nevoia să aibă o prezență rigidă, masculină, puternică

care să-l ghideze, să-l îndrume. Tyler consideră că „Poate nu avem nevoie de un tată ca să ne desăvârșim.” [120, p. 63] și ajunge la o concluzie pertinentă: „Ceea ce trebuie să înțelegi, este că tatăl tău a fost propria ta reprezentare a lui Dumnezeu.” [120, p. 175]; „Dacă ești bărbat, creștin și locuiești în America,[...] tatăl tău e propria ta reprezentare a lui Dumnezeu. Și dacă nu ți-ai cunoscut niciodată tatăl, dacă tatăl tău se cărăbănește, moare sau nu stă niciodată pe-acasă, ce-o să crezi atunci despre Dumnezeu?” [120, p. 176]. Tatăl, Dumnezeu, ambele prezențe călăuzitoare care lipsesc din viața unui om îl fac pe acesta incomplet, deviat, marcat. Cazurile pot fi diferite. Subiectul ar fi putut deveni dominator, megaloman sau dictator. El a ales calea retragerii și ușurinței din care nu a putut ieși decât cu ajutorul lui Tyler. Joe știe că Tyler nu este decât creațiunea sa „Tyler Durden e o personalitate separată, pe care eu am creat-o și care acum amenință să preia controlul asupra vieții mele.” [120, p. 215].

Ieșirea din această narațiune este una multiplă, vagă pentru că, după cum menționează Umberto Eco citând din Borges în eseul său *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* „[...] le bois est un jardin dont le sentiers bifurquent.” [41, p. 12] (Pădurea este o grădină în care cărările se bifurcă. (t.n.a.)). Cititorul poate interpreta textul prin mai multe prisme, discursul naratorului permițând interpretarea faptelor ca reale sau imaginate. În special finalul este lăsat în quasi totalitate la discreția cititorului: fie că naratorul este într-o instituție pentru oameni cu deficiențe mintale unde, cu fraze ca „Ne e dor de dumneavoastră, domnule Durden.” [120, p. 254] lucrătorii instituției nu-l lasă pe narator să uite cine-i este dublul și cum le-a schimbat viața; fie cu fraza „Și dacă ar exista un telefon în Rai [...]” [120, p. 254] sau „Mă uit la Dumnezeu [...]” [120, p. 253] care permit interpretarea narațiunii ca un comunicat din cealaltă lume. După modul întâlnirii lui Ivan cu Maestrul în romanul lui Mihail Bulgakov *Maestru și Margarita* într-o instituție pentru oameni dezaxați, discursul naratorului separat în cele două posibilități par să se întâlnească în acel ultim capitol al lucrării, iar Pontius Pilatus în acest caz este Tyler Durdon: fie că naratorul a murit din cauza lui sau a ajuns în această instituție, tot el este cauza celor întâmplate.

Pentru a ilustra relațiile personajelor acestui roman putem apela la schema actanțială a lui Algirdas Julien Greimas. Utilizând teoriile lui Vladimir Propp din lucrarea sa devenită un clasic *Morphologie du conte* (Morfologia basmului), Greimas propune separarea personajelor în șase actanți care formează trei binomi: subiect / obiect ; adjuvant / oponent ; destinator / destinatar. La interacțiunea lor, aceste perechi formează trei axe de descriere: axa dorinței; axa puterii; axa cunoașterii. Pentru că naratorul și Tyler își schimbă în mod progresiv statutul în timpul narațiunii, locurile lor în schemă nu sunt fixe. Greimas menționează că „Les fonctions qui les définissent [les actants] constituent un jeu d'acceptations et de refus, d'obligations entre parties

contractantes et provoquent, à chaque moment, de nouvelles distributions et redistributions des rôles.” [63, p. 45] („Funcțiile care definesc actanții constituie un joc de acceptare și refuz al obligațiunilor între părțile contractante și provoacă, la fiecare moment, noi distribuții și redistribuții ale rolurilor.” (t.n.a.))

În primele etape ale dezvoltării narațiunii, etapa inițială și perturbarea (Paul Larivaille definește cinci etape ale narațiunii: etapa inițială, perturbarea, (re)acțiunea, rezoluția și etapa finală. [93, pp. 368-388]), schema poate fi reprezentată astfel:

Destinator - Naratorul	--	Obiect - Eliberarea din societatea de consum	➔	Destinatar - Naratorul
		↑		
Adjuvant - Tyler	➔	Subiect - Naratorul	---	Oponent - Societatea de consum

În acest caz Tyler este adjuvantul care îl ajută pe narator în elanul său de a se debarasa de viața banală în care acesta are impresia că este închis „Sînt un tîmpit și nu fac altceva decît să rîvnesc la tot felul de lucruri. Viața mea prăpădită. Slujba mea de căcat. Mobila suedeză.” [120, p. 183]. Dar, în mod progresiv, Tyler își schimbă statutul în progresiunea narațiunii.

Pentru că, după identificarea lui Tyler ca fiind parte a propriului său psihic, naratorul încearcă să-l oprească și să-l distrugă, putem relua schema lui Greimas și revedea rolurile și obiectivele personajelor:

Destinator - Naratorul	--	Obiect - Distrugerea lui Tyler	➔	Destinatar - Naratorul
		↑		
Adjuvant - Marla	➔	Subiect - Naratorul	---	Oponent – Tyler

Chiar dacă Tyler își schimbă rolul din adjuvant în oponent, este important să considerăm faptul că această schimbare este operată în interiorul protagonistului și că, privită din perspectivă medicală ca o manifestare a schizofreniei, ea este esența dualității sale. Axa puterii este una interiorizată în care luptă forțe intrinseci personajului narator fapt ce este relativ recurent în cazul dublilor literari.

Acest roman se pretează multor tipuri de analiză, psihologia personajelor este amplă și actuală. Tiparul personajului alienat care își caută rostul ar putea fi aplicat mulțimilor de

persoane care sunt în perpetuă căutare și negare a realității care îi devorează. Făcând parte deplină din cultura contemporană alternativă, romanul și filmul reprezintă o turnură în codul și limbajul estetic Hollywoodian și marchează detașarea de consum, imagine, simulare și tindere constantă spre acumulare și formă, cu riscul de a vira în neant. Chuck Palahniuk a actualizat în mod cert tematica dublului și l-a reanimat atribuindu-i un nou loc în temele literaturii contemporane. Vom trece însă la următorul autor, Haruki Murakami care a construit mai mulți protagoniști cu comportamente subversive și dubli de formă minimalistă, proprie literaturii japoneze.

4.2. Dublul în arealul japonez. Dublii din opera lui Haruki Murakami

Spre deosebire de Chuck Palahniuk care a utilizat tema dublului ca motiv central în romanul său și a construit întreaga intrigă în jurul dedublării personajului principal, dublii prezenți în romanele lui Haruki Murakami sunt mai puțin conturați, mai fragmentați, dar la fel de veritabili. Murakami nu are texte dedicate dublului, dar, cam în felul în care a făcut-o Borges care a semănat dubli în mai multe din textele sale (el a utilizat adesea tema dublului în textele sale, dar ea nu a fost decât un pretext pentru a accentua structura labirintică a scriiturii lui. Un exemplu poate fi găsit în povestirea „Celălalt” [14, p. 10] unde se realizează întâlnirea dintre Borges actualul și Borges tânărul și aceasta fiind ocazia perfectă de a construi un text despre texte în care se face referire la *Dublul* lui Dostoievski), lăsând cititorii să simtă impactul dedublării din urmările acesteia. Personajele lui Murakami nu se confundă cu dublii lor; ei supraviețuiesc după situațiile în care și-au văzut sosiile (spre deosebire de celelalte texte în care dedublarea este studiată ca proces pe tot parcursul textului). Aceste situații le schimbă viața (unuia îi ia darul vorbirii, altuia îi înălbește complet părul) și le modifică concepțiile despre propria lor identitate, cât și despre oamenii din jurul lor.

Așa cum am menționat în articolul „Personajul dedublat în trei romane semnate de Haruki Murakami” [142], multe elemente recurente, cum ar fi imaginea fraților gemeni, cea a viziunilor sau a imaginilor în oglindă, pot fi găsite în textele lui Murakami. Emers din conjunctura literaturii contemporane japoneze, Murakami este unul din autorii în ficțiunea căruia dedublarea apare ca o revenire la labirinturile magice ale lui Borges. Intertextualitatea, intimitatea și forța de convingere a textului sunt unele din elementele care-i unesc pe acești doi scriitori, dar, spre deosebire de textele lui Borges care sunt nuvele foarte scurte, textele lui Murakami sunt de proporții mai mari. O alta diferență este cea dintre misticismul argentinian de care dă dovadă

Borges în textele sale și care se opune cumva minimalismului japonez pe care îl cultivă Murakami (și, de altfel, o mare parte din scriitorii japonezi). Ne vom axa în continuare pe trei din romanele sale tinzând să conturăm tipul de dublu care îi este propriu lui Haruki Murakami și aceste lucrări sunt *Cronica păsării-arc* (1994-1995), *Iubita mea Sputnik* (1999) și *În noapte* (2002).

Cronica păsării-arc (1994-1995)

Acest roman este o cronică a vieții duse de Toru Okada, un bărbat de 30 de ani viața căruia este copleșită treptat de evenimente supranaturale. Fantasticul interacționează în mod gradat cu realul și aceste două lumi la început distincte, se contopesc succesiv. În textul său *Haruki Murakami and the music of words* Jay Rubin menționează aceste două lumi pe care le utilizează atât de des Murakami în lucrările sale și spune următoarele: „[Murakami’s] writings tend to posit two parallel worlds, one obviously fantastic and the other closer to recognizable ‘reality’.” [156, p. 116] („Scrierile lui [Murakami] sunt plasate în două lumi paralele, una fantastică și o a doua recognoscibilă ca fiind ‘reală’.” (t.n.a.)). Ele se completează și se confundă pe tot parcursul textului. După același model, conștiința personajelor este și ea divizată și subconștientul, ca reflecție a fantasticului, se opune conștientului creând o imagine în oglindă. Între aceste două lumi construite de Haruki Murakami în textele sale se petrec întâlnirile sau dezbinările conștiințelor personajelor, creând dubli.

Dintr-un cotidian monoton plin de activități repetitive (băut de bere, lecturi, curățenie etc.) Toru Okada pășește odată cu dispariția pisicii și, mai târziu, a nevastei sale, într-o lume plină de întâmplări neverosimile unde întâlnește multe personaje care, transportându-l pe erou în realitățile și viețile lor, creează o mulțime de istorii și realități paralele. Pentru a cunoaște limitele corpului și spiritului său, dar și pentru a lupta cu neclaritățile din viața sa, acesta decide să coboare într-o fântână părăsită unde timp de trei zile, fără apa și mâncare acesta meditează și pătrunde cele mai întunecate hățișuri ale conștiinței sale. Acea fântână, fără a reprezenta la propriu ieșirea spre un dublu a lui Toru Okada, reprezintă ieșirea din lumea reală spre o lume fantastică, duală, o lume a percepțiilor modificate și a posibilităților multiple. Apariția unui dublu în toate aceste povestiri supraetajate pare firească întrucât spațiul pe care ni-l descrie Haruki Murakami este mereu la limita realității cu visul. Visul este un punct de reper important în opera lui Murakami (precum și în înțelegerea dublului) pentru că în vis spațiul și timpul sunt percepute în mod distorsionat. Personajele romanului său sunt construite la limita realității cu visul și trecerea de la real la fantastic este imperceptibilă.

Mai multe din personajele romanului au istorii personale foarte speciale care îmbogățesc romanul până la suprasaturație. Una din ele este cea a Locotenentului Mamiya și este povestea îngrozitoare despre torturile cauzate de către soldații ruși și mongoli în timpul războiului. Această lungă și minuțioasă povestire este cea care-i dă naratorului ideea de a coborî în fântână și ea precede și însoțește călătoria conștiinței acestuia. În această călătorie Toru Okada trece printr-un proces profund de introspecție, atât de profund încât pătrunde într-o altă dimensiune reușind să treacă prin pereții fântânii într-o lume paralelă, într-un dincolo. Această dedublare a lumii trăită de Toru în fântână amintește de practicile șamanilor tadjici [60, pp. 629–633] din Asia centrală care erau inițiați pentru a-și putea controla spiritul prin intermediul izolării pe o durată de patru zile. Referirea la această practică spirituală nu este întâmplătoare când știm că șamanii consideră că sufletul omului poate călători. Această practică consistă de fapt în învățarea de către anumiți aleși să aibă control asupra conștiinței și spiritului în timpul ședințelor șamanice și călătoriilor în lumea spiritelor (numit *extaz* de către Mircea Eliade).

Un alt cuplu de personaje care poate fi asociat cu tema dublului sunt surorile Creta și Malta Kano ambele având puteri supranaturale și, desigur, făcând trimitere la îngemănare care, după compartimentarea lui Carl F. Keppler este unul din cele șapte tipuri de dublu. Aceste surori pot fi considerate și ca dublurile sau alter-ego-urile soției lui Toru Okada. În special Creta Kano este cea care pe parcursul povestirii se joacă cu urmele lăsate de soția dispărută purtându-i hainele, umplându-i visele lui Toru cu diverse scene erotice și povestindu-i despre adolescență, aceasta se strecoară în pielea dispărutei și creează o zonă în care cele două personaje sunt confundate de erou.

Un alt personaj cu nume interesant este Cinnamon (din engleză - scorțișoară) Akasaka și acesta ne interesează nu doar din cauza sinesteziei create de prenumele lui ci, mai cu seamă, de visul care face din acest personaj elementul cel mai important pentru cercetare în cauză. În cel de al treilea volum al trilogiei, Cinnamon Akasaka, trecut dintr-o realitate în care vede cum doi bărbați sapă sub geamul său o groapă într-un vis în care, după ce a fost să vadă ce era în groapă, revine în pat ca să găsească acolo *doppelgänger*-ul său. Această întâlnire cu dublul său, care doarme acolo unde dormise el ceva mai devreme, îl lasă pe Cinnamon Akasaka fără voce la propriu și aceasta îl induce pe personaj într-o stare patologică de mutism. Dublul îl lasă pe Cinnamon Akasaka fără cuvinte la propriu, acesta îi fură darul de a vorbi odată cu identitatea pe care i-o răpește. Explicația pe care i-o furnizează mama lui Cinnamon Akasaka lui Toru Okada despre cele întâmplate fac o trimitere directă la scriitura labirintică a lui Borges de care pomeneam ceva mai sus „His words were lost in that labyrinth, swallowed by the world of his stories.” [109, p. 444] („Cuvintele sale erau pierdute în acel labirint, înghițite de lumile din

poveștile sale.” (t.n.a.)). Poveștile suprapuse de copil și de mama sa sunt acelea care creează de fapt labirintul în care dispare vocea odată cu apariția dublului. Aici labirintul reprezintă suprapunerea povestirilor, istorisirea lor, iar dublul este protagonistul. Dublul ca temă devine în acest roman, cam în modul în care se întâmplă și în textele lui Borges („labirint” face trimiterea și mai ușoară dacă ne amintim că acesta este titlul unuia din volumele sale, publicat în 1962), un pretext, o formă pe care o iau poveștile pe care și le creează fiecare și, din care se construiesc viețile omenești. În lucrarea sa *Interpretarea viselor* Sigmund Freud spune următoarele „Visul este, într-un anumit fel, descărcarea psihică a unei dorințe în stare de refulare deoarece el prezintă această dorință ca realizată.” [48, p. 53]. Prin această prismă, am putea considera întâlnirea lui Cinnamon Akasaka cu dublul său adormit ca o realizare a dorinței subconștiente de natură oedipiană (în continuarea romanului aflăm că visul copilului a fost unul premonitoriu pentru că ceea ce a găsit îngropat în grădină a fost o inimă care aparținea tatălui lui).

În acest roman, ca și în altele din romanele lui Haruki Murakami de altfel, visul este un element ce traversează realitățile cotidiene și le atribuie sensuri ascunse ce pot fi decelate doar la finele lecturii. Multe din elementele naturii cum ar fi pasărea-arc, noaptea sau lumina lunii sunt prezente în visele trăite de personaje, accentuând caracterul misterios al evenimentelor.

Realitatea nu reprezintă pentru autor decât un punct de pornire și, de acolo, totul devine posibil și narațiunea poate lua orice direcție. După același model, identitatea personajelor și relațiile dintre ele pot evolua în mod quasi liber. Oamenii nu sunt limitați fizic sau moral și trecerea lor prin pereți devine un fapt realizabil în întunericul confortabil al unei fântâni: „*I had come through the wall.*” [110, p. 551] („*Am trecut prin perete.*” (t.n.a.)). În anumite momente, aceste întâmplări extraordinare îi fac pe protagoniști să chestioneze realitatea și verosimilitatea evenimentelor din viața lor, dar aceste momente sunt rare și nu durează, autorul își propune să permită doar lejere abateri de la siguranța narațiunii pentru personaje și cititori: „*I replayed the sound of the telephone in my mind. I was no longer entirely certain that it had actually rung. But if I let doubts like that creep in, there would have been no end to them. I had to draw a line somewhere. Otherwise, my very existence in this place would have been open to question.*” [110, p. 552] („Îmi aminteam sunetul telefonului. Nu mai eram sigur că sunase. Dacă mă mai lăsam copleșit de asemenea îndoieli, nu se mai sfârșea cu ele. Trebuia să trag o linie de demarcație. Altfel începea să devină periculos de îndoielnică propria mea existență.” (t.n.a.)).

Okada se suspectează pe sine însuși de agresarea lui Noboru Wataya cu o băta de baseball în momentul în care a coborât în fântână „*Could I have been the one who did it?*” [110, p. 570] („Să fi fost eu cel care l-a lovit?” (t.n.a.))

Dualitatea lumilor (sus pe pământ vs. jos în fântână) creează posibilități de dedublare: „Down here in the darkness like this, that began to seem like one more theoretical possibility to me. Perhaps, up there, in the real world, I had actually struck him with the bat and injured him severely, and I was the only one who didn't know about it.” [110, p. 570-571] („Așa cum stăteam în întunericul acela, începeam să cred că ar fi putut exista și o asemenea posibilitate teoretică. Poate că acolo, în lumea reală, chiar îl lovisem cu bâta de baseball și îl rănisem grav și eram singurul care nu știa asta.” (t.n.a.))

Acceptarea unei posibile dedublări: „No, certainly not-unless there existed another me.” [110, p. 571] („Ar fi fost imposibil... Dacă nu cumva mai exista încă un „eu”.” (t.n.a.)) sau „I wanted to know if the flashlight was still there. Had I brought it back with me from the other world? Was there any link between what had happened there and this reality?” [110, p. 587] („Am vrut să știu dacă lanterna era încă acolo. O adusesem cu mine din lumea cealaltă? Exista oare vreo legătură între ceea ce se întâmplase acolo și realitatea de aici?” (t.n.a.))

Vom putea reveni la natura cabalistică a visurilor și la legătura acestora cu dublul în textele lui Haruki Murakami ajungând la romanul *În noapte* (2002) în paragraful 4.2.3. al capitolului IV.

***Iubita mea Sputnik* (1999, traducere de Andreea Sion în 2004)**

Un alt roman semnat de Haruki Murakami, în care visul se confundă cu realitatea și dublii ies în lumina lunii de pe insulele grecești ca să atragă spre ei spiritele pierdute, este *Iubita mea Sputnik*. Roman de dragoste și de inițiere, acesta sumează trăirile celor trei protagoniști ce creează un triunghi amoros, naratorul numele căruia se rezumă la litera „K”, o tânără scriitoare pe care acesta o iubește pe nume Sumire și iubita acesteia Miu. Când naratorul merge în căutarea iubitei sale dispărute (realizăm că dispariția femeilor iubite este, pentru Murakami, o temă recurentă), acesta nu găsește alte indicii decât două texte pe computerul lui Sumire. În unul din acele texte, naratorul descoperă povestea contactului traumatic pe care l-a avut Miu cu *doppelgänger*-ul ei. Pentru a păstra distanța dintre „eu” și dublu, contactul dintre aceste două instanțe are loc de la depărtarea dintre o roată dintr-un parc de distracții și un apartament care trebuia să fie gol și, în care, de pe roata pe care este blocată, Miu își vede sosia. „Eu sunt aici și mă uit prin binoclu la mine în cameră. Iar în cameră mă aflu tot eu.” [111, p. 78]. Limitările spațiale pe care le impune personajului său autorul sunt contrariante: Miu este blocată pe roată și nu poate decât să urmărească prin binoclu cum sosia sa este în proces de copulație pe care ea îl

tratează ca „obscur și lipsit de sens” [111, p. 79] cu un individ care este repugnant lui Miu. Șocul emoțional al acestui contact vizual cu un dublu care acționează în mod contrar dorințelor și pulsioniilor „eu-lui” este acela că Miu își pierde culoarea părului (trauma fizică, vizibilă) care se face din negru în alb; își pierde aptitudinea de a mai cânta la pian (trauma aptitudinilor) și, în final, este lipsită de libido pentru tot restul vieții (trauma psihologică). Din acest moment al experienței sale, Miu se dublează în propriul ei discurs. Din acest moment al povestirii apare o Miu care vorbește și o alta, o cealaltă de care nu o desparte „decât suprafața subțire a unei oglinzi” [111, p. 80]. Oglinda ca element separator al lumilor este însă unul problematic în momentul în care se isca dubiul asupra propriei identități „Rămâne totuși o problemă fundamentală: de care parte a oglinzii sunt eu, cea adevărată?” [111, p. 80].

Miu nu doar înfăptuiește scindarea, dar și atribuie fiecareia din cele două entități statuate și lumi care le corespund: sie își atribuie lumea „de aici” cea în care trăiește ea, iar „dincolo” este lumea celeilalte Miu: „Eu am rămas aici, pe lumea asta, dar cealaltă Miu — sau jumătate din mine — a trecut dincolo, luând cu sine părul meu negru, dorința mea sexuală, menstruația și ovulația, poate chiar și dorința de a trăi.” [111, p. 80]. Meditând la cele întâmplate, personajul ajunge la concluzia ca ea ar putea fi inițiatoarea acestei sciziuni, ca a fost un act dorit și creat de propria ei minte și care a luat forma unei crize de nervi acompaniate de dispariția anumitor aptitudini și facultăți. Acea cochilie golită, acea reflecție ce este Miu cea de după ruptură este entitatea părăsită de dublu, „eu” înjumătățit. „Eram vie în trecut, sunt vie și acum, când stăm de vorbă. Dar cea de aici nu sunt eu, cea adevărată, în fața ochilor tăi nu e decât o umbră a ceea ce am fost eu în trecut. Tu trăiești cu adevărat; eu nu. Chiar și cuvintele pe care le rostesc acum sună goale, ca un ecou.” [111, p. 81]. Însă dragostea are aptitudinea de a prelua ecoul din omul iubit și de a-l transpune în cel ce iubește, precum literatura are facultatea de a transmite trăirile personajelor cititorului. Ruptura ce s-a petrecut în Miu este trăită de Sumire care, empatizând cu iubita sa, duce o reflecție asupra propriei ei existențe, prin prisma celor simțite de Miu: „O iubesc pe Miu. Pe Miu cea de aici, bineînțeles. Dar o iubesc la fel de mult și pe Miu cea de dincolo. Când mi-am dat seama de asta, am simțit cum sufletul mi s-a rupt în două, cu un trosnet clar. Ruptura din Miu se prelungește în mine. O simt foarte acut și știu că nu am de ales. Mă întreb un singur lucru: dacă lumea de aici, în care se află Miu, nu este lumea reală (cu alte cuvinte, dacă aici e de fapt dincolo), atunci eu, cea care împart același timp și spațiu cu ea, eu cine sunt?” [111, p. 81-82]. În așa fel, dualitatea lui Miu se transmite lui Sumire și sciziunea trăită de prima este re trăită de cea de a doua. Senzațiile circulă de la un personaj la altul, și de la Sumire, acestea ajung la narator care trăiește o experiență extracorporală în momentul în care pășește pe urmele lui Sumire.

Textul, ca un rizom deleuzian, se transformă și cuprinde toate arealele posibile în mod simultan; e în realitate, dar și în vis, este o posibilitate, dar și o improbabilitate; este o structură dinamică, spiralică. Evenimentele trec din domeniul realității în domeniul lumii oglinzilor și dublarea personajelor devine cheia pierderii controlului asupra realității și pășirea în lumea cea de dincolo, exact așa cum a făcut-o Miu. Dublul, nefiind centrul atenției romanului, este totuși centrul compozițional ademenind conștiința „Sub razele lunii” [111, p. 86], loc unde trupul omenesc „își pierduse căldura, ca o statueta de ghips.” [111, p. 86]. Odată balastul corporalității dispărut, după modelul fântânii descris în romanul *Cronica păsării-arc (1994-1995)*, personajele traversează timpul și spațiul și au acces la o realitate paralelă, la lumea de dincolo. Subconștientul pare a fi cel care conduce cu acțiunile personajelor în acele momente și limbajul utilizat de autor pentru a reprezenta trăirile acestora este ceea ce numește Matthew Strecher în lucrarea sa *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki* „imagini nostalgice”. Strecher explică această transpunere a dorințelor în realitate prin prisma subconștientului în felul următor: „In order to conceptualize for himself and readers how the conscious Self is informed by the unconscious Other, [Murakami] posits a specific nostalgic object of desire in his protagonist’s mind. He then „textualizes” it in the sense of creating a chain of linguistic connections between the object itself, usually the memory of a missing or deceased friend, and how it will appear to the conscious protagonist. Finally, he permits the narrator’s obsessive desire for the object to bring it magically from inside the mind out into the external world.” [162, p. 272] („Pentru a conceptualiza pentru sine și pentru cititor modul în care Eul conștient este informat de Celălalt inconștient, [Murakami] poziționează un obiect nostalgic râvnit în mintea protagonistului său. Ca urmare el îl „textualizează” transformându-l într-un lanț de conexiuni lingvistice între obiectul propriu-zis, de obicei memoria unui prieten dispărut sau decedat, și reflecția apariției acestuia în mintea protagonistului. În final, el permite dorințelor obsesive ale protagonistului pentru acel obiect să-l aducă în mod magic din mintea acestuia în lumea reală.” (t.n.a.))

În cazul romanului *Iubita mea Sputnik*, protagonistul K își „textualizează” pierderea iubitei sale Sumire într-un timp paralel, unde o poate găsi cu puterea subconștientului său și recunoaște că aceasta era o acțiune dorită, căutată „Eram prins fără voia mea în vârtejul acestui timp și nu puteam scăpa. Ba nu, nu era adevărat. De fapt, nu voiam să scap.” [111, p. 90]. Textul ia forma Uroborus-ului, șarpelui care-și mușcă coada, a poveștii fără sfârșit, în momentul în care, pe final, Sumire reapare, revine în viața lui printr-un simplu apel telefonic. Acesta reprezintă puterea proiecției realizate de protagonist și reapariția, din lumea de dincolo, a persoanei iubite.

***În noapte* (2002, traducere de Iuliana Oprina în 2007)**

Cel de al treilea roman semnat de Haruki Murakami pe care îl vom examina prin prisma dualității este *În noapte* (2002) și, după, cum indică titlul, dualitatea primară pe care a explorat-o autorul în acest text este opoziția zi / noapte. Acțiunea romanului are loc în noapte, perioada „after the lamps of logic have been snuffed and rationality has shut its eyes” („după ce lămpile logicii au fost stinse și raționalizarea a închis ochii”), după cum a formulat criticul literar american Walter Kirn în recenzia romanului intitulată *In the Wee Small Hours* (titlul articolului ar putea fi tradus ca „În zorii zilei”). În această perioadă de vagabondaj prin noapte, personajele se contopesc, limitările dintre ei estompându-se și creându-și cu câte un alter-ego care este o reflecție atribuită nu doar conștientului și subconștientului, ci și spațiului fizic.

Și în acest roman, ca și în precedentele, spațiul reprezintă una din dimensiunile mobile în care personajele se transformă fie din prințesa adormită în studentă exemplară (cazul celor două surori Mari și Eri); fie dintr-un individ monstruos care măcelărește prostituate într-un soț exemplar. Personajele sunt plasate într-un decor hiper-urbanizat și insomniac din Tokyo, trecând de la un restaurant fast-food într-un hotel ieftin sau dintr-un magazin non-stop într-un birou dezumanizat. Capitolele romanului, separate printr-o cronologie minuțioasă, compartimentează nu doar timpul și locul acțiunilor, dar mai și separă diferitele identități care emerg din personaje. Unul din personajele centrale, Takahashi, chiar dacă este lipsit de dualitate și pare a fi cel mai pământesc și real personaj din toate, este elementul inductor al acestui roman. El face legătura cu Mari pe când aceasta citea în singurătate în acel fast-food și tot el o leagă pe Mari cu Kaoru, o fostă luptătoare care acum administrează un hotel. Aceste două personaje, Mari și Kaoru, se împrietenesc și, după ce o ajută pe o prostituată bătută în una din camerele hotelului să-și revină, petrec o noapte în a-și povesti experiențele. Semănând cu o ședință de psihanaliză, această dublă confesiune nocturnă le permite cititorilor să aibă o imagine mai clară despre aceste două femei: Mari, copia mai puțin arătoasă, dar mai inteligentă a surorii sale Eri (separate fiind doar de o literă din prenume, acestea reprezintă alteritatea fraternală perfectă – una fiind întruchiparea neajunsurilor celeilalte) și Kaoru – paznicul nocturn al prostituatelor maltratate.

Dualitatea evidentă în acest roman este relația dintre cele două surori Mari și Eri, prima în călătoria nocturnă prin Tokyo în lipsa dorinței de a merge acasă, unde Eri, cea de a doua soră, imagine a prințesei adormite, doarme de două luni. La o cină de familie care avuse loc cu două luni înaintea timpului narațiunii, Eri anunță că va merge să doarmă pentru ceva vreme, dar de atunci nu a făcut decât asta: „Iar de atunci doarme încontinuu.” [112, p. 137]. Somnul lui Eri este povestit de Mari ca o activitate statică, lipsită de legătură cu lumea exterioară decât în rarele

momente când aceasta consumă mâncarea care-i este lăsată lângă pat. Dar Haruki Murakami a avut grija ca periplul lui Eri să fie povestit cititorului și, în câteva capitole intercalate cu cele ce conțin povestirile lui Mari, poate fi urmărită deplasarea semi-somnambulă pe care o are Eri prin gaura de vierme formată din postul de televiziune din camera ei. Televizorul, care este pornit și în care, descriindu-ni-se cu lux de amănunte, stă cineva și o privește pe Eri care doarme, reprezintă canalul de trecere de la o lume la alta: dintr-o lume a somnului static în una a visului activ în care ești prizonier. Dualitate în interiorul dualității - Eri din cameră vs. Eri din televizor și Eri și Mari – acest labirint al ego-urilor și al lumilor provoacă cititorului impresia că poveștile din interiorul textului sunt infinite și că dualitatea binară, nu-și mai are locul în textele lui Haruki Murakami. Dualitatea este reactualizată și elevată de la nivelul tematic, când doar una din multiplele aspecte ale romanului o constituie dublul, la nivelul de structură generală a narațiunii în care tuturor aspectelor constituente le corespunde o sosie. De la obișnuitele personaje dublate se trece la lumi paralele și de la spații superpozabile, după modelul de matrioșka. Iar de la o temporalitate continuă, etajată, Haruki Murakami creează o temporalitate mixtă, reunind amintirile și perspectivele pentru a crea un timp infinit într-un mod cât se poate de firesc. Personajele plasate într-un astfel de cadru spațio-temporal duplicat dețin câte o proiecție în fiecare din ele. Spațiul cel mai propice pentru divizare și explorare fiind acela lipsit de constrângeri fizice – visul. Specificasem mai sus că spațiul visului lui Eri este și el unul dual în care două lumi sunt conectate prin intermediul televizorului. Aceste lumi, care se privesc una pe alta prin descrierile naratorului, creează un efect de oglindă în care s-ar uita cineva încercând să se vadă din profil. „Camera lui Eri Asai.

Televizorul e pornit. Îmbrăcată în pijama, Eri se uită încoace dinăuntrul ecranului. O şuviță de păr îi cade pe frunte și își scutură capul ca s-o îndepărteze. Are palmele lipite de sticlă și spune ceva către noi. Arată ca un om închis într-un acvariu gol, care încearcă să-și explice necazul vizitatorilor prin geamul gros de sticlă. Însă cuvintele ei nu răzbat până la urechile noastre. Vocea ei nu reușește să facă să vibreze aerul de aici.” [112, p. 128]

Eri visează și în vis încearcă să treacă de partea reală a televizorului, partea unde suntem „noi”, după spusele naratorului. Acest „noi”, această participare în visul cuiva este ceea ce Slavoj Žižek a definit ca un voyeurism împărtășit în articolul său *Is There a Proper Way to Remake a Hitchcock Film?* [174] „[...] the most elementary fantasmatic scene is not that of a fascinating scene to be looked at, but the notion of ‘there is someone out there looking at us’; it is not a dream but the notion that ‘we are the objects in someone else’s dream...’ [112, p. 160] („[...] cea mai dezirabilă scenă nu este cea a unei scene la care este fascinant să o privim, ci una în care ‘este cineva care se uită la noi’; nu este visul, ci noțiunea că ‘suntem subiectul visului cuiva’...”

(t.n.a.)). Eri este privită de noi, și noi o privim pe ea. Suntem de diferite părți ale ecranului televizorului (ale cărții), dar împărțăm terenul de pe care l-a delimitat Haruki Murakami.

4.3. Dublul în arealul portughez. José Saramago - *Omul duplicat* (2002)

Spirit înflăcărat, inspirat și conectat cu realitățile epocii în care scria, José Saramago a marcat lumea literară prin romane complexe ce au personalizat instanțe impunătoare ca moartea (*Moartea cu intermitențe*) sau orbirea (*Eseu despre orbire*). Temele pe care le-a abordat au fost mereu actuale, dar prezentarea acestora a depășit așteptările cititorilor și criticilor prin dimensiunea fantastică, onirică, quasi-mistică pe care a știut să le-o atribuie autorul. Transgresând formele clasice de scriitură, Saramago a elaborat labirinturi narative ce au condus personajele sale în direcții neașteptate și unice. Naratorii de care avem parte în romanele lui Saramago sunt inconfundabili, complici ai personajelor, dar și dispuși spre divagații metafizice pline de entuziasm. Toate aceste elemente au făcut ca ilustrul autor José Saramago să fie considerat unul din cei mai carismatici și incitanți autori contemporani, dovadă acestui fapt a fost Premiul Nobel în literatură cu care a fost distins în anul 1998. În articolul său intitulat '*The Double*': *The Tears of a Clone* (Dublul: lacrimile unei clone) din ziarul New York Times, John Banville compară scriitura lui Saramago cu cea a altor mari scriitori menționând următoarele: „Saramago is not known for his lightness of touch. *Blindness*, surely his masterpiece so far, is a truly frightening account of what happens to so-called civilized values when a mysterious affliction strikes everyone in the world blind, except for a single person. In even his bleakest works, however, there is a note of dark laughter -- the same note that sounds through Kafka, Celine and Beckett, who are Saramago's direct literary ancestors. He has Kafka's petrified detachment, Celine's merry ferocity and the headlong, unstoppable style of the Beckett of *Malone Dies* and *The Unnamable*.” [5] („Saramago nu este renumit pentru lejeritatea scriiturii sale. *Eseu despre orbire*, cu siguranță opera sa cea mai reușită până în prezent, este povestea înfricoșătoare a ceea ce se întâmplă cu așa numitele valori ale lumii civilizate atunci când o maladie misterioasă orbește toată lumea cu excepția unei singure persoane. Cu toate astea, chiar și în lucrarea sa cea mai sumbră el păstrează o notă de umor negru, aceeași notă care poate fi auzită la Kafka, Céline și Beckett, autori care sunt surse inspiraționale directe pentru Saramago. El reia detașarea petrificată a lui Kafka, ferocitatea veselă și impetuositatea lui Céline, stilul beckettian de neoprit ce poate fi găsit în *Malone murind* și *Ceea ce nu poate fi numit*.” (t.n.a.)). În acest citat John Banville conferă textului lui José Saramago caracteristicile cele mai notorii pe

care le posedă marii scriitori Franz Kafka, Louis-Ferdinand Céline și Samuel Beckett, valorizându-l prin prisma acestora.

Romanul lui José Saramago *Omul duplicat* este unul pe care l-am putea cataloga ca o încrucișare în „slow motion” (lent, încetinit. n.n.) dintre *Disperare* de Vladimir Nabokov și *Fight club* semnat de Chuck Palahniuk. Îl considerăm a fi „slow motion” pentru că, după obișnuința sa, Saramago începe textele sale fără a se grăbi, de parcă le-ar scrie pe toate într-o după-amiază fierbinte de vară. De această „lene” a scriitorului par să fie pătrunse și personajele romanelor, care, chiar și în situații critice, dau dovadă de un mod special de echidistanță, de parcă toate lucrurile care li se întâmplă nu-i vizează direct. Această distanță însă nu transformă textul în satiră, José Saramago știind mereu cum să păstreze caracterul sobru al textului, cât și atenția cititorului.

Tertuliano Maximo Afonso, protagonistul romanului lui Saramago, nu este un personaj-model ușor de înțeles și conturat. Naratorul îl prezintă din start ca un tip nu tocmai obișnuit, o ființă în afara timpului, cam fadă și lipsită până la momentul începerii narațiunii de experiențe extraordinare. Numele acestuia este prezentat chiar din prima frază a textului ca fiind unul „deloc obișnuit, cu un parfum clasic pe care timpul l-a rânțezit” [157, p. 9] și această problemă, a numelui și a impactului pe care îl are un astfel de nume asupra celui pe care îl poartă, este unul din elementele ce îl definesc, caz similar cu cel al lui Goliadkin. Tertuliano Maximo Afonso este profesor de istorie într-o școală obișnuită și, la fel de obișnuită pare a fi depresia în care se află acesta. Starea de deprimare și declin moral este una proprie marii majorității a personajelor ce trec printr-un proces de dedublare. Dublul dă impresia de a avea o predilecție în a-și găsi refugiu în sufletele perturbare și viceversa – sufletele neliniștite creează imagini dedublate ale entității posesorilor lor. Cu excepția cazurilor de dublu fals și pastişar ce poate fi găsit la Vladimir Nabokov în *Disperare*, toți ceilalți dubli literari își au sursa existenței în mintea anxioasă și alienată a protagonistului. Cu ajutorul unui narator extradiegetic foarte prezent în narațiune prin comentariile pe care le face, cititorului i se prezintă protagonistul care încearcă, după descoperirea existenței dublului său, să-l localizeze pentru a afla cât de adevărate sunt similitudinile dintre ei doi. Naratorul ajută cititorul nu doar prin descrierea personajului și acțiunilor acestuia, ci și prin numeroase digresiuni construite în mod inteligent, acestea facilitând referirea la narator ca la un personaj aparte în această lucrare. Tertuliano Maximo Afonso își permite și anumite divagații, asumții sau speculații ce creează, în timpul lecturii, o complicitate quasi amicală a cititorului cu acesta, dar și un anumit nivel de dependență. În plus, naratorul face și incursiuni în teoria bunei scrieri de text, fapt care transformă narațiunea într-o posibilă lecție

pentru cititor din partea naratorului și a lui Saramago: „Există momente ale narațiunii, iar acesta, așa cum se va vedea, a fost exact unul din ele, în care orice manifestare paralelă de idei și de sentimente din partea naratorului, pe marginea a ceea ce simt sau gândesc personajele, ar trebui să fie interzisă în mod expres de legile bunei scrieri.” [157, p. 33]. Aceste remarci, departe de a fi doar o paranteză pe care Saramago decide să o includă în romanul său, sunt, de fapt, un procedeu de manipulare a personajului prin informațiile pe care le posedă naratorul despre acțiunile acestuia, efect ce creează o imagine de dominare a naratorului asupra personajului. Digresiuni și comentariile naratorului se infiltrează în narațiune, influențând comportamentul lui Tertuliano Maximo Afonso și sunt construite în forma unor supoziții despre stările lui de spirit, cât și despre acțiunile ce urmează să le întreprindă.

Un alt personaj insolit prezent în această narațiune este bunul-simț al lui Tertuliano Maximo Afonso, vocea sa interioară cu care acesta are lungi conversații ce vizează corectitudinea comportamentală a personajului. În numeroase reprize, bunul-simț apare pentru a preveni personajul de necesitatea sistării tuturor acțiunilor, în special cele ce sunt legate de dublul său, și care pun în pericol liniștea sufletească a acestuia. Bunul-simț realizează aceste atenționări pentru că, la recomandarea unui coleg de serviciu, Tertuliano Maximo Afonso decide să privească într-o seară filmul *Perseverența este mama succesului*, peliculă în care personajul descoperă dublul său în figura unui actor ce juca rolul unui recepționist. Această descoperire tulbură profund conștiința personajului, iar bunul-simț, în rolul său de mediator, intervine pentru a minimiza prejudiciile ce pot surveni în urma unei asemenea descoperiri: „Dacă crezi că trebuie să ceri o explicație colegului tău, cere-o odată, tot o să fie mai bine decât să umbli de colo-colo cu gâtlejul plin de întrebări și îndoieli, îți recomand, în orice caz, să nu deschizi prea mult gura, să-ți supraveghezi cuvintele, ai un cartof fierbinte în mână, dă-i drumul dacă nu vrei să te frigă [...]” [157, p. 30].

Această voce a rațiunii îndeamnă eroul la prudență maximă pentru că presimte urmările neplăcute care le poate avea o astfel de descoperire, dar și curiozitatea în amestec cu frustrarea ce poate fi provocată de lipsa de informație. Bunul-simț are un rol dublu: de minimizare a prejudiciilor ce pot fi urmările unei astfel de situații, dar și de consiliere a spiritului intrigat al lui Tertuliano. Această voce interioară, parte din conștiința lui Tertuliano este prezentată de Saramago ca fiind totuși o entitate exterioară lui, aptă de interpretări și păreri diferite de cele ale personajului. Considerăm că personificarea bunului-simț care se adresează din interiorul minții lui Tertuliano Maximo Afonso spre stratul exterior, conștient al său este unealta pe care a găsit-o Saramago pentru a reprezenta o dualitate de fond ce se opune dualității de formă, constituită de Tertuliano Maximo Afonso și de dublul acestuia.

Menționam ceva mai devreme similitudinea dintre romanul lui Saramago și cele două romane analizate anterior, *Disperare* lui Vladimir Nabokov și *Fight club* lui Chuck Palahniuk, tocmai pentru că Tertuliano Maximo Afonso este un personaj hibrid dintre personajele celor romane. Cu toate că Tertuliano Maximo Afonso este un personaj nefericit, închis într-o rutină ce îl consumă și îl oprează, dublul acestuia este prezentat de narator nu ca o halucinație, ci ca un ins real pe care Tertuliano Maximo Afonso îl vede într-un film, după modelul dublului real din romanul lui Nabokov. Dublul lui Tertuliano are însă o influență quasi maladivă asupra personajului, după modelul Joe-Tyler. Descoperirea acestui ins identic îl face pe personaj să aibă reacții similare cu alte două personaje consemnate în capitolul 3.2: Goliadkin din romanul lui Dostoievski și maiorul Kovaliov al lui Gogol. După exemplul lor, Tertuliano Maximo Afonso trăiește acel episod de reflecție și reflectare. Uitându-se în oglinda de la baie și sub influența remarcilor naratorului, personajul se dezlănțuie și trăiește, la început de roman, o adevărată revelație: „Se uita în oglindă așa, doar ca să evaluez efectele negative ale unei nopți în care dormise prost, la asta se gândea și la nimic altceva, când, brusc, nefericita reflecție a naratorului despre trăsăturile lui fizice și problematica eventualitate ca, într-o zi, ajutate de dovada talentului necesar, să poată fi puse în slujba artei teatrale sau a artei cinematografice dezlănțui în el o reacție pe care n-am exagera dacă am clasifica-o drept teribilă. Dacă tipul acela care a jucat rolul receptionistului s-ar afla aici, gândi el dramatic, dacă s-ar afla în fața acestei oglinzi, figura pe care ar vedea-o ca fiind a lui ar fi asta.” [157, p. 34]. Acest citat este relevant nu doar pentru analiza personajului romanului lui José Saramago, dar și pentru examinarea tipului de scriitură care este caracteristic autorului. Textul lui Saramago este complex, cu diferite niveluri de interpretare și percepere, transmițând un mesaj direct cititorului despre acțiunile întreprinse de protagonist, acestea interferând cu gândurile naratorului pentru a crea un labirint în care suntem obligați să îmbinăm nivelul real al acțiunilor personajului, cât și un nivel superior, metaliterar, în care naratorul influențează comportamentul acestuia. Pe de altă parte, vedem acțiunile lui Tertuliano Maximo Afonso ca cele ale unui personaj alienat de propria sa existență în care realitatea se mulează pe percepție și, după modelul protagoniștilor lui Dostoievski și Gogol, este deformată de apariția unui necunoscut atât de familiar. Tertuliano inițiază procesul de confruntare cu dublul său care, după cum va afla pe parcursul narațiunii, îl cheamă Daniel Santa Clara (care este de fapt pseudonimul lui Antonio Claro – dublul dublului). Acest actor, pe care Tertuliano Maximo Afonso îl spionează de la distanță pe parcursul a mai bine de o sută de pagini din roman, este dublul perfect al personajului, figura ce modifică radical viața acestuia și narațiunea textului.

În același articol *'The Double': The Tears of a Clone*, John Banville spune despre acest text că Saramago „spins out to more than 300 pages a tale that Borges would have elegantly dispatched in three.” [5] („frământă pe mai mult de 300 de pagini o poveste pe care Borges ar fi expus-o într-un mod elegant pe trei pagini.” (t.n.a.)) și nu putem să nu fim de acord cu această remarcă. Textul lui Saramago este labirintic dar este extins până la exces, pentru a arăta din start starea interioară a lui Tertuliano Maximo Afonso care „trăiește singur și se plictisește sau, ca să vorbim cu exactitatea clinică pe care o cere actualitatea, s-a lăsat pradă slăbiciunii temporare de spirit cunoscută în mod obișnuit ca depresie.” [157, p. 9]. El este, după modelul protagonistului din *Fight club*, prototipul omului opresat de rutină, care, pentru a ieși din ea, are nevoie de o instanță exterioară, dar similară. Spre deosebire de personajul din *Fight club* și spre asemănare cu Hermann din romanul *Disperare* semnat de Nabokov, dublul lui Tertuliano este o persoană reală, adevărată deci, în consecință, un dublu falsificat. Existența sa adevărată în lumea narațiunii, faptul că Daniel Santa Clara posedă o viață adevărată, nu una creată de mintea lui Tertuliano Maximo Afonso, este elementul ce diferențiază aceste două personaje. Pentru că dublul lui Tertuliano este adevărat, căutarea acestuia nu mai ține de un periplu în lumea interioară a creatorului acestuia, ci devine o adevărată anchetă de demascare și cunoaștere. Pentru a-l acosta pe Daniel Santa Clara, Tertuliano Maximo Afonso realizează o sumedenie de acțiuni descrise în mod extrem de meticulos de autor. Naratorul își asumă responsabilitatea urmăririi acestor evenimente din viața personajului cum ar fi închirierea tuturor casetelor cu filme în care a participat actorul cu roluri secundare Daniel Santa Clara, formularea și trimiterea scrisorii la casa de producție a filmelor pentru a face rost de adresa acestuia și de a-i urmări locuința, toate aceste acțiuni constituind centrul narațiunii romanului.

În acest moment romanul devine o suită de aventuri ce îi apropie pe cei doi protagoniști creând suspansul demn de un detectiv care acumulează trimiterile literare de rigoare. Periplul lui Tertuliano Maximo Afonso în descoperirea identității sosiei sale, luarea deciziilor în acțiunile întreprinse sau, din contra, frământările interioare ce-l fac să decidă să nu acționeze într-un fel sau altul sunt etapele inițierii eroului în descoperirea tulburărilor de percepție și de înțelegere a unor realități neverosimile, similare cu un coșmar ce trebuie să se termine. De la problemele oedipiene cu mama hiperprotectoare la cele relaționale cu prietena sa, Maria da Paz, constatăm că Tertuliano este un bărbat în viața căruia femeile au un rol central și asta nu prin forța pe care o exercită asupra lui ci, din potrivă, prin frica de care dă dovadă personajul atunci când aceste două femei îi cer socoteală. Eschivarea de la comunicarea poate fi considerată și ea ca unul din motivele care îl fac pe Tertuliano să pornească trup și suflet în căutarea răspunsurilor legate de dublul său, iar pe finalul acestui periplu, este forțat să mintă și să trădeze aceste două femei

pentru a dezlega misterul ce-l bântuie și anume: cine este originalul și cine – dublura. Dacă în alte opere ce conțin tema dublului elementul problematic este integritatea mintală a eului și modul în care acesta acționează în raport cu dublul său, la Saramago accentul este pus pe necesitatea de a afla cine a fost primul care s-a născut pentru ca acesta să fie considerat autentic. Prin opoziție, cel de al doilea este considerat un balast, o eroare ce nu are valoare. Protagonistii se explorează mutual până la cele mai mici detalii, și atunci când sunt convinși de similitudinea lor perfectă, decid să verifice data și ora nașterii lor pentru a putea delimita adevăratul „eu” de cel fals. „E important pentru ca vom afla care dintre noi doi, dumneata sau eu, e duplicatul celuilalt” [157, p. 218] spune Antonio Claro înainte ca aceștia doi să afle despre faptul că îi despart treizeci și o minută, timp în care Antonio Claro era deja născut, iar Tertuliano Maximo Afonso încă nu exista. Dublul este învingătorul acestei competiții de autenticitate și, prin urmare, cel care își rezervă dreptul să se răzbune asupra lui Tertuliano. Alteritatea, fără a reprezenta scindarea eului protagonistului, repetă modul de funcționare a multor altor romane, reprezentând o luptă pentru validare și unicitate pe care o duc majoritatea personajelor.

4.4. Dublul în arealul canadian

Realizând această cercetare, am încercat să explorăm cât mai multe texte contemporane care prezintă dedublare pentru a putea, pe de o parte, face comparația între dublii ce au preces romanul contemporan și, pe de altă parte, pentru a vedea cum se înscrie dublul literar contemporan în problematica identitară actuală. O parte a cercetărilor noastre am consacrat-o arealului canadian francofon constatând că dedublarea este prezentă în mai multe din romanele contemporane la autori ca Michel Lefebvre, Nicolas Gilbert, Nadine Mackenzie, Patrice Lessard, Hubert Aquin și alții. Dublul prezent în literatura canadiană francofonă contemporană s-a dovedit a fi la fel de divers și de controversat ca și cel din alte culturi, având o predilecție marcată pentru scindare, temporalitate și frica de diferență, așa cum va demonstra această incursiune. Aleksandra Grzybowska consideră că „La peur du double qui est la peur de l'autre, de l'étranger, est peut-être l'expression des origines hétérogènes de la nation canadienne-française. Le Québécois contemporain témoigne d'un sentiment confus et ambigu, mêlé à de l'admiration et à de la haine envers la France et l'Amerique.” [64, p. 144] („Frica de dublu care este frica de celălalt, de străin, este probabil expresia originilor eterogene a națiunii canadiano-franceze. Quebecul contemporan are sentimente confuze și ambigue, un amestec de admirație și ură direcționat spre Franța și America.” (t.n.a.)) Această viziune socială este cea pe care ne propunem și noi să o adoptăm pentru a demonstra cum elementul cultural este unul formator pentru o națiune, cât și pentru modificările arhetipale pe care le prezintă aceasta.

După formularea cercetătoarei Janet M. Paterson în lucrarea dânzei *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, reprezentarea celuilalt este „variable, mouvante et susceptible de renversements. Elle n'est marquée d'aucune immanence et peut être dotée de traits positifs ou négatifs” [121, p. 27] („variabilă, mișcătoare și susceptibilă schimbărilor. Ea nu este marcată de nicio imanență și poate fi dotată cu trăsături pozitive și negative.” (t.n.a.)) și aceste elemente fluide, mobile se regăsesc în textele pe care ni le-am propus spre abordare. În analiza realizată am lăsat să transpună căutările personajelor, modul în care acestea sunt construite și ne-a preocupat diferențierea laturi sociale și culturale pentru a putea accentua evoluția și modificarea dublului în această zonă.

Nadine Mackenzie - *Le sosie de Nijinsky* (1990)

Marea majoritate a romanelor care utilizează tema dedublării încep narațiunea cu descrierea personajul principal - „eu” - și mai târziu introduc dublul ca oglindă, persecutor, geamăn sau complement al acestuia. Acest tip de schema narativă poate fi considerată ca una standard și este folosită de Feodor Dostoievski, Chuck Palahniuk, Guy de Maupassant etc. În aceste romane personajul principal este amputat de identitate și încearcă, pe tot parcursul istoriei, să explice apariția celuilalt în viața sa. Cazul este însă diferit în romanul lui Nadine MacKenzie *Le sosie de Nijinsky*.

În acest roman, personajul narator, care se numește Cyriac este obsedat de imaginea dansatorului de frunte al baletului rus Vaslav Nijinsky, personaj istoric care a trăit în anii 1889-1950. Cyriac își imaginează că el este sosia lui Nijinsky și că parcursul vieții acestui dansator va deveni și parcursul vieții sale. Într-un anumit fel, acest roman prezintă istoria personajului dublu care istorisește trăirile sale făcând trimiteri la elemente din viața reală (și în istoria romanului, dar și în istoria baletului rus) a lui Vaslav Nijinsky.

Cyriac devine dublul unei persoane care a existat cu adevărat și cu care, după studierea aprofundată a istoriei vieții acestuia, personajul își găsește o multitudine de similitudini. „En regardant les illustrations des livres, j'ai l'impression de me voir en personne, en noir et blanc. Même caractère [...]. Rêveur, distrait parfois, et indifférent envers les gens et les choses.” [99, p. 28] („Privind ilustrațiile din cărți, am impresia că mă văd în persoană, în alb și negru. Același caracter [...]. Visător, uneori distrat și indiferenți față de oameni și lucruri.” (t.n.a.)). Cyriac devine sosia, el preia funcțiile ce aparțin dublului literar și inversează tipurile de trăiri ce corespund, în general, protagonistului prins în jocul dualității.

Este firesc ca un dansator să vrea să semene cu un altul, în special dacă acesta este descris de către Auguste Rodin după cum urmează: „Nijinsky possède l'avantage de la perfection physique, de l'harmonie des proportions et de l'extraordinaire faculté de pouvoir ployer son corps de manière à exprimer les sentiments les plus divers.” [136, p. 82] („Nijinsky are avantajul perfecțiunii fizice, armoniei proporțiilor și facultății extraordinare de a fi capabil să-și plieze corpul pentru a exprima cele mai diverse sentimente.” (t.n.a.)). Această idee fixă de asemănare care îl macină pe Cyriac este accentuată de apariția în viața sa a trei ruși care par să se ivească din trecutul lui Nijinsky direct în prezentul naratorului, în Casa dansului. Remarcile pe care le fac aceștia la capitolul tehnică, asemănare fizică și aptitudini în domeniul dansului întăresc convingerile personajului și îl transformă într-o sosie vie a lui Nijinsky. Cu replica „[...] vous réincarne Nijinsky [...]” [99, p. 57] („[...] sunteți reîncarnarea lui Nijinsky [...]” (t.n.a.)) acești trei intruși perturbă complet viața lui Cyriac și pun stăpânire pe existența acestuia. Romanul ar putea fi interpretat ca un blestem artistic, o contaminare a spiritului dansatorului prin delegarea atributelor predecesorului său. Aceste fapte se amestecă profund în imaginația lui Cyriac și îl perturbă până când acesta devine cu adevărat bolnav.

Ca și dansatorul Vaslav Nijinsky, cei trei intervenienți sunt și ei figuri istorice care au existat cu adevărat în viața marelui dansator rus. Aceștia sunt: Serge Diaghilev (1872-1929) – un cunoscut organizator de spectacole, critic de artă și impresar de balet care a făcut din Nijinsky steaua care a devenit; - Michel Fokine (1880 - 1942) - dansator și coregraf care a creat numeroase piese de balet pentru Nijinsky și Romola de Pulszky (1894 -1978), soția lui Vaslav Nijinsky. Aceste trei personaje survenite din trecut și dispărute în momentul narării care are loc în anii 1990, sunt umbrele care îl vor împinge la Cyriac spre explorări neobișnuit și-i vor da dorința de a obține o glorie neașteptată, un triumf de care este demn doar „le prince de la danse”. [99, p. 16] („prințul dansului” (t.n.a.)).

Viziunea bântuitoare a lui Vaslav Nijinsky îl vizitează pe Cyriac din ce în ce mai des, ca o boală care se agravează prin multiplicarea simptomelor, ca un coșmar repetitiv, constant. La început acestea îl sperie pe Cyriac, dar, ca în marea majoritate a cazurilor, omul se obișnuiește cu orice schimbare și aceste halucinații devin, treptat, parte din cotidian: „Je me suis tellement habitué à cette apparente hallucination que cela me parait réalité maintenant. Je sais que le danseur m'attend chaque soir à la même place, vêtu de noir. Ses yeux brides me fixent attentivement. Ses lèvres rouges sont finement ourlées dans un visage très blanc. C'est à la fois lui et moi. Je n'ai plus peur. [...] Je suis Vaslav Nijinsky autant qu'il est Cyriac.” [99, p. 48] („M-am obișnuit atât de mult cu această halucinație aparentă încât aceasta îmi părea reală acum. Știu că dansatorul mă așteaptă în fiecare seară în același loc, îmbrăcat în negru. Ochii lui penetranți

mă priveau fix. Buzele lui roșii pe o față tare albă. El este simultan el și eu. Nu mai mi-e frică. [...] Sunt Vaslav Nijinsky în aceeași măsură în care el este Cyriac.” (t.n.a.))

Această contopire treptată, ca o identificare cu celălalt care este făcută pe mai multe niveluri, este descrisă sacadat, în pas de dans, ca să dea narațiunii un caracter verosimil, dar, mai important, să-i dea literaritate și bivocitate. Textul este structurat într-un mod în care limbajul permite auzirea ambelor voci din discursul lui Cyriac: cel al rațiunii și cel al demenței.

Pentru a accentua bivocitatea și alteritatea, autorul a decis să polarizeze un anumit număr de personaje, încât acestea iau parte la dedublarea trăită de Cyriac în mod activ. Pentru a ține piept celor trei personaje din trecutul tumultuos al lui Nijinsky, alte trei personaje care fac parte din lumea reală a lui Cyriac se manifestă ca niște forțe binevoitoare în roman. Aceștia sunt cea mai bună prietenă a sa Tania, soțul acesteia și vecinul lui Cyriac – Jean. Aceste personaje sunt reperele reale ale protagonistului, punctele sale de contact cu viața tangibilă, adevărată. Ele luptă nu pentru gloria viitoare a dansatorului star, ci pentru integritatea mintală și fizică a prietenului lor la care țin. În roman, echilibrul forțelor este într-o revizuire constantă, ceea ce nu face lupta dintre aceste două „clanuri”, o luptă pentru mintea și corpul dansatorului și, desigur, pentru identitatea acestuia, mai puțin acerbă.

Această luptă se întâmplă și în mintea lui Cyriac care înțelege cât de insolite sunt evenimentele ce i se întâmplă și cât de deviat îi este comportamentul. Acesta are, după modelul lui Goliadkin din *Dublul* lui F.M. Dostoievski, „îndoieli chiar și asupra propriei sale existențe” [37, p. 76]. El recunoaște „D’un seul coup, j’étais mortellement inquiet. Peut-être, qu’après tout, j’étais en train de devenir fou. Cela expliquerait bien des choses. Soudain, j’ai eu la vision effroyable de Vaslav dans une camisole de force. Il était devenu fou... la schizophrénie ... L’étais-je moi aussi ?” [99, p. 88] („Brusc am început să-mi fac griji mari. Poate, totuși, eram pe punctul de a înnebuni. Acest fapt ar explica multe lucruri. Deodată am avut viziunea îngrozitoare a lui Vaslav într-o camizol de forță. EL înnebunise... schizofreniei. Eram și eu nebun oare?” (t.n.a.)). Protagonistul se frământă și, în acele momente de frământare, pare lucid, conștient de propria sa soartă și de comportamentul lui deviat și instabil. El realizează și faptul că are un comportament calchiat, împrumutat. El simte statului lui de dublu care îl face, prin necesitatea de a fi la nivel și prin imposibilitatea de a face față lucrurilor, să înnebunească. În alte momente delirul este adus la extremă și viziunile lui Cyriac se întesesc. El devine dependent de Vaslav „Je ne peux pas supporter son absence.” [99, p. 84] („Nu pot suporta absența sa.” (t.n.a.)); începe să „trăiască” cu el „Vers le soir, bras dessous, bras dessous, nous sommes rentres chez moi... ou chez nous.” [99, p. 100] („Seara, la braț, am revenit acasă la mine...sau la noi.” (t.n.a.)) și, în timp, consideră că ei vor fi un tot întreg „Vaslav Nijinsky et moi ne ferons plus qu’un.” [99, p.

106] („Vaslav Nijinsky și eu vom deveni un tot întreg.” (t.n.a.)). Această identificare ce deviază clar spre nebunie este, în context literar, o modalitate de a accentua lipsa de unitate a omului cât și a personajului literar. Prin accentuarea a câteva similitudini între doi oameni, unul din ei se poate identifica până la nebunie cu cel de al doilea și, în final, poate sucomba alienării totale. Romanul este construit sub forma unui jurnal intim ceea ce permite narațiunii să se infiltreze profund în discursul interior al personajului și, prin acest fapt, să capete pondere și credibilitate. În această agendă protagonistul descrie experiențele și viziunile sale, zilele de dans amestecate cu nopțile nedormite în care luptă cu anxietățile sale cu ajutorul amestecului dintre somnifere și alcool. Narațiune reprezintă o spirală descendentă care este de fapt copia căderii în abis a dansatorului Nijinsky. Situații se repetă la infinit și duc la un diagnostic dur al medicilor în privința stării lui Cyriac – schizofrenie, aceasta fiind diagnoză cea mai frecventă în cazul în care cineva pretinde că-și întâlnește dublul.

Am putea vorbi aici de dedublarea unui dublu sau o dedublare în două niveluri. Primul nivel ar fi Vaslav Nijinsky și Cyriac. Aceste personaje sunt clar create pe modelul complementarității - entitatea-sursă și copia ei. Dar putem vedea, după cum menționam ceva mai sus, un al doilea nivel de dedublare, cel al discursului lui Cyriac care, simțind că își pierde mințile, încearcă totuși, în momentele de luciditate, să analizeze la rece situația lui și să înțeleagă ce i se întâmplă „J’avais l’impression de me dédoubler, l’impression que mon esprit s’élevait vers des hauteurs inconnues.” [99, p. 71] („Aveam impresia că mă dedublăm, impresia că sufletul meu se ridică spre înălțimi necunoscute.” (t.n.a.)). După modelul kafkian din *Metamorfoza*, Cyriac evoluează din om în sosie, în copie a lui Vaslav Nijinsky și acest fapt îl face să-și piardă mințile. Dedublarea din interiorul lui Cyriac, una care seamănă cu o ezitare amoroasă sau existențială, reprezintă centrul intrigii romanului și este, în fond, sursa trăirilor emoționante ale personajelor și, cu siguranță, ale cititorilor.

Nijinsky urmărește protagonistul prin niște viziuni halucinante care întunecă conștiința lui Cyriac și-l fac să aibă dubii în raport cu granița dintre realitate și iluzie. Un exemplu ar fi interogațiile lui Cyriac în raport cu apartenența halucinației „Est-ce une hallucination collective?” [99, p. 115] („Este oare o halucinație colectivă?” (t.n.a.)) și cu implicarea minții sale în această creație. Aceste numeroase chestionări îl fac pe Cyriac să se transforme din personajul care încântă, încurajează și farmecă imaginarul cititorului la începutul textului într-un dublu care bântuie, într-o viziune de groază. Acest tip de dublu este foarte de aproape de *doppelgänger*-ul din lucrările fantastice germane, considerate ca fiind cele care au explorat cel mai mult și mai fructuos această temă. El devine acel *Horla* care provoacă frică și, traumatizând și agresând oamenii din jurul său, se consumă și el la rândul său. Cyriac vede dansul ca fiind un refugiu, chiar dacă

acesta nu îl ajută să-și amintească cine este „Mais des que je me mis à danser, j’oubliai ce moment désagréable et redeviens Nijinsky.” [99, p. 53] („Dar, de îndată ce începeam să dansez, uitam acest moment dezagreabil și redeveneam Nijinsky.” (t.n.a.)). Dansul este reprezentat aici ca sursa nebuniei, dar și salvarea personajului prin intermediul mișcării, artei, a creației. Nijinsky constituie imaginea dezaxată prin care Cyriac are acces la sursa inspirației și demenței sale. Făcând referință la acest fapt, Erik Poulet se întreabă în *Comptes rendus bibliographiques* „Qui de Camille Claudel, de Vincent Van Vogh, de Vaslav Nijinsky, aura reconnu en la folie ce génie de la création?” [124, p. 100] („Cine dintre Camille Claudel, Vincent Van Vogh, Vaslav Nijinsky ar fi recunoscut în nebunie geniul creației?” (t.n.a.)).

Vrem să facem o paranteză relevantă, după părerea noastră, care vizează legătura dintre dublu și balet și anume să menționăm apariția, în anul 2010, a filmului semnat Darren Aronofsky *Black swan* („Lebăda neagră” (t.n.a.)). Considerăm acest film a fi o sinteză a elementelor dedublării (oglanda, umbra, dublul antitetic de care se teme eul, încercarea dublului de a lua locul eului, halucinațiile vizuale etc.) reprezentând totuși una din puținele lucrări în care personajul principal este feminin. Aronofsky este cunoscut pentru a fi un regizor extrem de meticulos pentru care detaliile reprezintă o mare parte a succesului. În acest film elementele cromatice (de la alb și roz-bombon până la negru pe care i-l cerea rolul lebedei negre) au reprezentat căderea și agonia eroinei jucate de actrița Nathalie Portman căreia i s-a propus să danseze în baletul *Lacul lebedelor* ambele roluri – cel a frumoasei lebede albe, dar și cel al lebedei negre. În acest fel se suprapune istoria antipodică a lebedelor peste cea a ambiției umane și a încercării de a depăși propriile limite, până la epuizarea completă a trupului și psihicului. După modelul lui William Wilson, Nina Sayers, eroina filmului, decide să-și omoare rivala care o acuză de incapacitatea de a dansa ultima parte a baletului, doar pentru a descoperi cu stupefație că nu este nici un cadavru în dulapul ei și că rana provocată rivalei sale este la ea în abdomen. Întregul set de elemente tipice lucrărilor ce tratează tema dedublării pe divers format au fost transpuse de Aronofsky fără însă a crea o lucrare prea banală sau plină de clișee. Cinematografia permite, în defavoarea textului scris, sinestezia și accentuarea anumitor tematici prin muzică, gamă cromatică, viteza mișcării actorilor etc. Acestea au fost utilizate din plin în acest film pentru a valorifica deopotrivă teroarea dedublării și frumusețea trăirii unei experiențe de acest gen.

Michel Lefebvre - *Le double et son notaire* (2010)

Printre romanele semnate de autori originari din Quebec ce conțin tema dublului, dorim să prezentăm un exemplu de text ce reunește mai multe elemente eterogene – de la ancheta polițistă până la romanul fantastic. Autorul textului, Michel Lefebvre, dezvăluie o istorie de traumatizantă care reprezintă un puzzle amestecat ingenios. Acesta, după ce a fost dezlegat, dezvăluie viața personajului principal pe nume Bertin Lesperance. Protagonistul, fiu al unui notar de la care moștenește cabinetul, istorisește detaliile marcante ale vieții sale și oamenii ce au participat la fericirea lui, cum ar fi Clarimonde - soția lui, sau Pâquerette noua soție a bunicului său. Sunt însă și oameni care au participat la nefericirea lui și aceștia își au și ei locul în text. În fruntea acestora este așezat Gordon Gariepy - fostul coleg de clasa pe care protagonistul îl identifică ca cel „sans qui rien ne serait venu” [95, p. 38] („fără de care nimic nu s-ar fi întâmplat” (t.n.a.)). Un alt personaj care este dublul persecutor al personajului principal se numește Benoit Lacourciere și prezintă interes prin faptul că, după modelul umbrei ce nu-și părăsește niciodată posesorul, Benoit Lacourciere îl prigonește neconținut pe Bertin Lesperance. Similitudinea se manifestă și prin faptul că inițialele numelui acestui, B. L. sunt identice cu cele ale eroului.

De-a lungul întregului roman eroul caută pacea, cu această căutare începe textul: „Pourtant, tout ce que j’ai toujours voulu, c’est la paix.” [95, p. 11] („De fapt, tot ceea ce mi-am dorit mereu a fost pace.” (t.n.a.)). După principiul „armei lui Cehov” ne va aduce să chestionăm din start această căutare a personajului deoarece, în cazul în care el caută pacea trebuie prevăzut un război. Această căutare este recurentă pe tot parcursul romanului. Ea devine un leitmotiv râvnit și obținut pe finalul romanului: „En fait, je ne pourrai être plus en paix.” [95, p. 213] („De fapt, nu ași putea fi mai împăcat.” (t.n.a.)), dar la ce preț? La finele romanului personajul ajunge în închisoare pentru că a agresat dublu de care a fugit pe tot parcursul istorie - Benoit Lacourciere. Acesta era un detectiv care l-a spionat și urmărit pe personajul principal din cauza afacerilor murdare pe care notarul le pusese la cale. Dublul reprezentat de detectiv în text poate fi catalogat în cele șapte categorii făcute de Carl F. Keppler ca fiind dublul persecutor care vânează „eu” și accentuează infracțiunea acestuia. Aici dublul nu este opusul „eului” prin virtute, morală sau corectitudine, ci este un asupritor ce nu-și arată fața, o umbră ce amenință prin incertitudinea sa, o forță pedepsitoare pe care nu o află decât în final și care te terorizează pe tot parcursul drumului vieții.

Cartea se încheie cu un vis care devine recurent pe parcursul narațiunii. Acesta este același vis pe care eroul îl are la mijlocul romanului, în momentele în care este persecutat de dublul său. În această repriză a visului, un singur lucru se schimbă în raport cu visul inițial: „eu” este

înlocuit cu „Bertin”. Acest fapt indică în mod clar o tulburare în percepție de „sine”, o identificare totală cu celălalt, cu altul, până la punctul de a vorbi despre sine la persoana a treia.

De asemenea, protagonistul formulează și caută răspunsuri la întrebări despre alte personaje, vrea să cunoască istoria și soarta lor, accentul fiind pus pe personajele care formează familia sa. Romanul este înțesat cu sorți interdependente și de identități care nu sunt cunoscute. Un exemplu în acest sens este identitatea mamei sale biologice care l-au abandonat la naștere în 194* și despre existența căreia el află în 1997. Acest fapt ne-ar putea informa despre lipsa pur oedipiană pe care a simțit-o personajul și care l-a forțat, în anumite momente, să se identifice cu alți oameni sau personaje pentru a-și forja identitatea. În calitate de exemplu, entitate protectoare care nu l-ar părăsi niciodată, Bertin Lesperance îl alege tocmai pe Tintin - personaj de benzi desenate care prin curiozitate și curajul său luptă cu răul și găsește soluții în orice situație. Acest rol atribuit lui Tintin îl ridică la nivel de fetiș și, la un moment dat, Bertin se identifică cu Tintin și, prin el, găsește puterea de a-și continua viața. Această dublă identificare, cu un dublu care-l prigonește și cu un personaj din benzi desenate, ne permite să-l clasificăm pe personajul narator Bertin Lesperance ca o entitate confuză, slabă, neîmplinită și în căutarea propriei sale integrități.

După cum sugerează și titlul *Le double et son notaire*, romanul prezintă relația dintre doua personaje: notarul Bertin și dublul acestuia. Dar acesta prezintă un interes sporit prin ordinea personajelor enumerate: primul apare dublul și doar apoi notarul. Poate că acestui fapt se datorează și confuzia personajului principal în raport cu identitatea sa și cea a dublului său: „C'est ce que je prétends depuis toujours : il y a un autre que moi, qui ne me laisse pas en paix.” [95, p. 172] („Aceasta este ceea ce am pretins mereu: există un altul decât eu care nu mă lasă în pace.” (t.n.a.)). Această luptă interioară este intensificată de afilierea personajelor din roman cu personajele celebrei benzi desenate Tintin, dar și de sentimentul constant de a fi urmărit de un altul pe care îl are Bertin.

Unele din alegerile făcute de autor ca, de exemplu, cea de a da personajului principal profesia de notar utilizând tema dublului și căutării pot fi considerate referințe la o nuvelă clasică din domeniul fantasticului care combină aceleași elemente și anume romanul *Straniul caz al doctorului Jekyll si al domnului Hyde* de Robert Louis Stevenson. Deși în cazul romanului lui Stevenson notarul nu este personajul principal, ci doar naratorul întâmplărilor doctorului Jekyll și al dublului acestuia, asemănarea poate fi făcută cu ușurință iar reperele intertextuale facilitează lectura.

În concluzie, romanul lui Michel Lefebvre reușește să unească mai multe genuri de scriitură pentru a produce un text captivant iar dualitatea creează o tensiune constantă care menține cititorul interesat pe tot parcursul lecturii.

Nicolas Gilbert - *La fille de l'imprimeur est triste* (2011)

Tema dublului este una universală și acest aspect al ei face ca atunci când se studiază un anumit areal, dublul, având tente specifice zonei delimitate, să comporte totuși o multitudine de aspecte generale care pot fi găsite și regăsite în alte texte. Arhetipuri clasice pot fi găsite în texte din diferite perioade deoarece chestionările recurente, precum sunt identitatea, perceperea de sine și de celălalt, înțelegerea realității și fenomenelor din jurul și interiorul nostru etc. sunt universale. Sorțile predecesorilor noștri au fost diferite de ale noastre, dar am putea presupune că problemele puse în fața acestora au fost asemănătoare cu ale noastre și, din aceste considerente, toate viețile omenești sunt copii mai avansate ale unor vieți care le-au premers. Făcând aceste premize truate, dar necesare prezentării ce urmează, introducem un alt roman din Québec - *La fille de l'imprimeur est triste* (2011) semnat de Nicolas Gilbert. Acesta conține mai multe elemente specifice literaturii din Quebec cum ar fi datele istorice despre colonizare, decorul în care sunt ancorate acțiunile, prenumele și numele personajelor etc., dar și elemente ce reprezintă universalitatea cum sunt dragostea, exilul, căutarea, inițierea și, desigur, dublul. Compoziția romanul este și ea una dublă și formează un efect de oglindă: pe de o parte este trecutul cu totalitatea evenimentelor istorice care-l constituie și, de cealaltă parte prezentul cu elementele lui de necunoscut, ca un proces continuu. Aceste două temporalități pot fi percepute ca aceeași fabulă transpusă în două discursuri și perioade diferite. Ele sunt interdependente, dar conțin elemente ce le unesc, cum ar fi numele personajelor, locurile în care se desfășoară acțiunea, activitățile pe care le au personajele etc., și emerg din aceeași sensibilitate de care dau dovadă cei doi eroi, chiar dacă sunt în două perioade istorice diferite.

Personajele principale poartă același prenume și nume - François Meunier și urmează o cale similară despărțiți fiind de 150 de ani de istorie a Americii de Nord. Viața primului personaj este situată în anul 1850, când, după o tentativă eșuată de asasinare a regelui Louis-Philippe, fuge în Statele Unite ale Americii. Pe acest continent îndepărtat el începe o viață nouă având însă o nostalgie pronunțată pentru trecut și, mai cu seamă, pentru logodnica sa Maria - fiica tiparului - căreia el încearcă să-i scrie în repetate rânduri fără a avea curajul de a termina scrisoarea.

Cel de-al doilea François Meunier este un tânăr care este și el în exil, dar, în cazul său, un exil voluntar. El a evadat în Toronto din Montreal și a încercat să-și reconstruiască viața „C'est alors que je conçus le projet de m'exiler.” [56, p. 51] („Atunci am conceput proiectul exilului.” (t.n.a.)). Într-o vineri seara, după ce a luat decizia să viziteze un muzeu, el descoperă din întâmplare o imagine care prezintă o persoană într-un tot similară sie înseși, chiar până și la

nume: „Je me sentais désagréablement léger, comme si ma substance avait été aspirée par mon autoportrait, ou l’autoportrait de cet autre François Meunier.” [56, p. 96] („Mă simțeam dezagreabil de ușor, de parcă substanța mea fusese aspirată de autoportretul meu, sau de autoportretul acestui alt François Meunier.” (t.n.a.)).

Descrierea pe care o face François Meunier cel din muzeu în momentul în care își vede sosia este interesantă prin modul de a percepe propria fizionomie și caracteristici prezente într-un altul decât „eu”. El analizează întreaga panoplie de trăsături și acceptă, cu mirare extremă, faptul că acel personaj prezent în imagine este el însuși: „Je sentis mes jambes faiblir. Ce nez était le mien, pas tout à fait droit, un peu long pour être élégant. Ces lèvres étaient les miennes, l’inférieure un peu plus épaisse que la supérieure, celle-ci surmontée d’un grain de beauté qui me rendait quotidiennement le rasage difficile. Le même grain de beauté. Et, surtout, ce regard était celui que j’avais lorsque j’étais concentré, lorsque je faisais quelque chose de délicat, comme me raser, justement. Non, ce n’était pas un sosie, ce n’était pas une projection de mon imagination, c’est moi, tout simplement.” [56, p. 62] („Îmi simțeam picioarele slăbind. Acel nas era al meu, nu prea drept, un pic prea lung pentru a fi elegant. Aceste buze erau ale mele, cea inferioară mai groasă decât cea superioară, acesta având alături o aluniță care-mi făcea rasul cotidian dificil. Aceeași aluniță. Și, cel mai important, această privire pe care o aveam când eram concentrat, atunci când făceam ceva complicat, cum ar fi tocmai rasul. Nu, nu era un dublu, nu era o proiecție a imaginației mele, eram eu, pur și simplu.” (t.n.a.))

Acest pasaj descrie modul în care personajul analizează la rece întâlnirea sa cu persoana din imagine și cum acea asemănare vădită îi trezește clara impresia de regăsire, de apropiere a persoanei celui alt François Meunier. Descoperirea identității bărbatului din imagine reprezintă un alt moment important pentru decorticarea psihologiei dublului. Acesta caută notița care i-ar da mai multe informații despre imagine, considerând din start această asemănare ca una potențial familială „Je cherchai alors la notice accrochée au mur : on y indiquerait sûrement le nom du sujet qui, après tout, était peut-être un parent, un ancêtre oublié, pourquoi pas ? Je la trouvais quelques mètres plus loin et je crus, en la lisant, que la réalité se disloquerait autour de moi. Autoportrait, François Meunier, Nouvelle-Orléans, 1841.” [56, p. 63] („Atunci am căutat avizul de pe perete: cu siguranță va fi indicat numele subiectului, la urma urmei, ar putea să fi fost o rudă, un strămoș uitat, de ce nu? L-am găsit câțiva metri distanță și am avut impresia citindu-l că realitatea s-a prăbușit în jurul meu. Autoportret, François Meunier, Nouvelle-Orléans, 1841.” (t.n.a.)).

Momentul acestei întâlniri reprezintă pentru Meunier cel contemporan începutul schimbărilor, chiar dacă acesta nu vede lucrurile în acest fel din prima: „[...] ce portrait serait

pour le moment considéré ayant avec moi une ressemblance surprenante mais sans conséquence” [56, p. 96] („[...] acest portret va fi considerat pentru moment ca având o asemănare extraordinară cu mine, dar fără a avea consecințe.” (t.n.a.)). Consecințele vor apărea însă în scurt timp, ca o avalanșă formată dintr-un bulgăre de zăpadă, toată viața lui François Meunier cel contemporan se construiește după modelul predecesorului său: el părăsește locul său de muncă, întâlnește un personaj pe nume George care i-a cerut să părăsească orașul pentru a merge cu el la țară, se îndrăgostește de Maria etc. Una dintre schimbările care au loc după plecarea lui din oraș este întâlnirea cu o femeie pe nume Maria. Ea reprezintă pentru protagonistul idealul femeiesc, entitatea căutată pe tot parcursul vieții pentru găsirea echilibrului spiritual. În acest fel François Meunier cel din 1850 și cel contemporan împărtășesc dragostea cu femei cu prenume similare care sunt ambele fiice de tipografi și distanța în timp nu face decât să sublinieze o serie de similitudini dintre cele două personaje.

„Întâlnirea” cu François Meunier din trecut prin intermediul acelei imagini din muzeu reprezintă cheia structurală a romanului. Cele două lumi se intersectează creând un ritm narativ. Structura aleasă de autor este următoarea: capitolele impare urmează viața lui Meunier cel din trecut, iar capitolele pare relatează povestea lui Meunier din prezent. Personajele din cele două lumi se dublează și, ca exemplu servește chiar Maria, reprezentând pentru ambii elementul seducției și căldurii. Un alt personaj dedublat este Georges, prietenul care este inițiatorul călătoriei, fiind sursa forței și curajului lui François. Istoriile personajelor au atât de mult în comun încât nu pot fi interpretate ca o listă lungă de coincidențe. Acestea două destine se aseamănă, se urmează sau, poate, destinul lui François Meunier cel contemporan este, de fapt, o continuare a sorții lui François Meunier cel din trecut. Aici dublarea reprezintă mai cu seamă o continuare a destinului, o finalizare a sorții unuia de către altul. Aceasta face trimitere la dualitatea spirituală și amoroasă descrisă de Platon în *Banchetul* care a fost preluată de Liviu Rebreanu în lucrarea sa *Adam și Eva*: sufletele pereche care călătoresc în timp și, din anumite considerente nu pot fi împreună, primesc alte șanse în viețile următoare pentru a putea fi reunite în final. În același mod, personajul François Meunier cel contemporan reușește să cucerească inima Mariei, ceea ce François Meunier cel vetust nu a reușit să facă. Această dublare în timp poate fi percepută ca necesitate ancestrală și suprarrealistă a sufletului de a-și găsi perechea sau ca necesitate literară de a vedea dublul printr-o prisma mai puțin lugubra. Aici dublul nu persecută și nu sperie, el nu reprezintă întruchiparea fricilor sau imposibilităților eroului, ci doar a imagine văzută într-un muzeu.

Titlul romanului face referință la fiica tipăritorului, Maria, și tânărul François Meunier este acela care va reuși să o seducă și să o aducă în viața sa, în timp ce cealaltă François Meunier are

suficienta putere numai pentru a-și termina scrisoarea destinată Mariei. Acesta este o dedublare temporală în care succesorul reușește acolo unde precursorul său nu a avut curajul sau forța necesară. Acesta poate fi văzut ca un dublu de complementaritate, de suplinire și de împlinire a destinului.

Acest roman evocă circularitate și similitudinea destinelor diferitor oameni și posibilitățile similare pe care le pot avea doi eroi în epoci diferite. Făcând referire la muzică și la dans ca metaforă pentru elementul ce unește căile oamenilor în spațiu dar și în timp, autorul romanului subliniază posibilele conexiuni dintre și asemănări dintre ei. „... Si on se met à écouter la musique du hasard avec attention, ne risque-t-on pas de vouloir danser à son rythme ?” [56, p. coperta patru] („Dacă începem să ascultăm muzica hazardului cu atenție, nu riscăm oare să vrem să dansăm în ritmul său?” (t.n.a.)). Acest roman poate fi interpretată și ca o imagine a vieții imigranților francezi în Statele Unite și Canada în secolul al XIX-lea. Descrierile paralele despre reușitele lui Meunier de pe vremuri, puse în paralel cu viața contemporană a lui Meunier din Montreal, pot fi văzute ca o reprezentare comparativă între aceste două destine care, de fapt, sunt foarte similare chiar dacă sunt la mai mult de un secol distanță. Acest model de construire al destinelor personajelor sale, unul ca urmare al sorții celuilalt și, cu toate astea, făcând singur alegerea de a se exila, este una interesantă din punct de vedere istoric și este reprezentativă pentru formarea identității poporului canadian. Prin reușita împlinirii sale sentimentale, François Meunier cel contemporan completează lacunele predecesorului său.

4.5. Concluzii la capitol 4

Pentru că unul din scopurile principale al prezentei lucrări a fost, după cum am menționat în *Introducere*, prezentarea și analiza evoluției istorice a dublului și confruntarea tipologiei dublului de până la secolul XX cu dublul literaturii moderne, în acest capitol am realizat următoarele:

1) Am demonstrat că dublul contemporan reprezintă o extensie a manifestărilor dublului din secolele precedente și are un loc important în temele recurente ale literaturii contemporane. Ne-am propus să analizăm dublul din romanul contemporan, făcând referințe și comparații cu dublul „primitiv” și cel clasic pentru a confirma ipoteza care susține că, acordându-se la noile paradigme sociale, acesta s-a metamorfozat în raport cu dublul „clasic” prezent în literatura fantastică.

2) Am stabilit că, deși comportă multe din caracteristicile dublului clasic, dublul modern a devenit mai ludic, mai intim și mai eliberat de conștiința moralizatoare. Acesta este sensibil schimbărilor ideologice care survin; dispune de o viziune mai largă asupra timpului, spațiului și a opoziției realitate/ficțiune; este dotat cu o percepție mai vastă asupra alterității.

3) A fost fundamentată în mod practic extinderea fenomenului dublului ca unul universal, dar și noutatea statutului estetic, similitudinile/diferențele de abordare a dublului în romanul contemporan printr-o analiză comparativă a dublilor din romane contemporane ce au proveniență cultural-istorică diferită (Europa, America, Asia). Aceasta ne-a permis să confirmăm că dublul este un fenomen prezent în numeroase culturi de pe mai multe continente și că modelul acestuia este unul mai diversificat în literatura contemporană. Chiar dacă acesta continua a fi în mare parte de gen masculin, au apărut totuși câteva instanțe în care dublul este reprezentat de/pentru personaje feminine, în special în cazul lui Haruki Murakami personajelor feminine din cele două romane *Iubita mea Sputnik* și *În noapte* au avut parte de reprezentări duale feminine.

Pentru că această cercetare și-a propus să investigheze acest fenomen literar printr-o serie de teorii și metode de analiză hermeneutică și comparativă care permit conturarea problemelor identității, am putut vedea cum reprezentările ființei umane cu toată panoplia sa de elemente constituent a devenit o căutare stringentă în literatura contemporană. Întreaga literatură a secolului douăzeci pare să fi evoluat spre centrul eului, dar această escaladare a convențiilor sociale au fost făcute adesea cu jertfe la capitolul integritatea personajului într-o percepție clasică. Detașat de personajul original, dar și de autor, dublul devine un mecanism de scindare și de recompoziție a lumii narative creând tensiuni și intrigi, dar și noi căi de interpretare și de abordare a textelor.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În această lucrare am urmărit formarea, dezvoltarea treptată, manifestările multiple și diversele clasificările ale conceptului de dublu așa cum este prezentat de scriitori în operele lor dar și de filosofi, teoreticieni și exegeții care au analizat funcțiile și formele acestui fenomen. Ne-am propus să urmărim o serie de obiective pe care considerăm că, în mare parte, le-am realizat.

1. Am definit conceptul de dublu în plan comparativ-istoric și am delimitat ipostazele importante în care acesta s-a transformat și a evoluat de la manifestările sale în mitologiile lumii (Oedip, Narcis, Dionis, Oreste, Demetra etc.) și, simultan, din filosofia antică a dualității (așa cum o vedeau Platon și Aristotel) într-un element care revine în mod recurent în literaturile tuturor continentelor. După cum arată studiul de față, referințele la dublu se multiplică pe parcursul secolelor și, de la Narcisul medieval care-și contemplează propria imagine în apa unei fântâni, traversează secolele și se materializează în adevăratele sosii descrise în literatura fantastică germană, începând cu Jean Paul (Richter), primul autor care utilizează termenul de *doppelgänger* pentru a numi această viziune înfricoșătoare care este un alt „eu”. Pentru că această multitudine de dubli în literatura germană și, mai apoi, în cea mondială (alți autori din aceeași perioadă care au utilizat din plin acest motiv literar sunt Mary Shelley, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Alfred de Musset, Edgar Allan Poe etc.) a urmat imediat după Revoluția Franceză (romanul *Siebenkäs* a fost scris în 1796), putem conchide că impactul acestei revoluții a eliberat autorul de prejudecata dialectică „benefic/malefic” care era atribuită dublului și i-a permis explorarea unei game mult mai largi de sentimente care reflectau grandoarea și anxietatea pe care o produceau schimbările politice în Europa.

2. Considerând impactul dublului asupra integrității conceptului de personaj literar integru, am demonstrat că dublul dezmembrează „eul” personajului literar de formă monolitică. Confruntat cu o realitate copleșitoare, „eul” literar s-a transformat treptat în binom, iar acest nou model literar a bulversat narațiunea literară transformând-o într-un joc de oglinzi. Chiar dacă era o ficțiune aparținând unui plan conceptual, unei (i)realități imaginare, dublul nu mai beneficiază de unicitate și singularitate explunând prin acest simulacru confruntările interioare la diferite nivelele ale individului. Arătăm în studiul nostru că cei doi William Wilson sau cei doi Goleadkini, au apărut ca o proiecție unul în fața altuia, ca o oglindă în fața cititorului, apropiind ficțiunea de realitate și nebunia de o stare naturală a lucrurilor. Aceste romane ce tratează subiecte quasi-medicale au fost acceptate anevoios de critică și cititori (romanul lui Dostoievski *Dublul* a fost catalogat multă vreme unul din cele mai proaste romane ale sale), dar, odată cu

apariția teoriilor lui Sigmund Freud, dublul literar este revalorificare datorită acestei noi perspective și acestui nou corpus teoretic.

3. Investigarea teoretică a relațiilor dintre „eu” și „dublu” ne arată că Freud este cel care stabilește tripartiția psihicului uman și îl divizează în Sine, Eu și Supra-eu. El teoretizează această diviziune și conchide că Sinele este nivelul ce conține inconștientul cu toate instinctele, refulările și frustrările sale. Prin urmare, acesta poate fi instigatorul dedublării, creatorul duplicității percepției și matricea în care „eu” își construiește o sosie. Incapacitatea de a reconcilia realitatea cu elementele respinse în subconștient fac așa încât relațiile dintre „eu” și „dublu” să fie, de cele mai dese ori, conflictuale.

4. Trăvialul de catalogare și analiză a formei și a conținutului romanelor reprezentative post 1796 care conțin un personaj dublu ne-a permis să constatăm că dublii evoluează și, pornind de la elemente și apariții pe care Freud le numește *Unheimliche* (însălmântător de familiare) iau treptat forma „eu”-lui, mimează existența personajului până la denaturarea realității acestuia și dezintegrarea echilibrului unitar al personajului. Dublii urmăresc protagoniștii în încercări de a le sustrage bunuri, de a-i separa de oameni și, în special, de a-i detașa de percepțiile lor despre viață, realitate sau integritate. Ei chestionează concepte preexistente și produc altele noi prin aceasta argumentând necesitatea diversității și interogării constante a reperelor.

5. Prin introducerea tematicii dublului ca una recurentă în literatură, am revelat noi forme de percepere a structurii textului (putem vedea romanul ca o viziune de oroare ce bântuie eul, ca un dialog exteriorizat sau ca o căutare a identității în alteritate) și a construirii personajului. Dualitatea a degajat noi căi de acces în interiorul psihologiei subiectului literar și a creat noi filtre pentru analiza acestuia. Această traiectorie a romanului contemporan care operează cu imaginarul, plasând în avan-scenă dublul, face să apară creații literare de valoare care devin titluri de referință (*Die Doppelgänger* de Hoffman, *William Wilson* de E. A. Poe, *Dublul* de Dostoievski, *Aurelia* de Nerval), punând în relief estetica incontestabilă a temei dublului.

6. Pentru că dublul necesită un „original” și nu poate fi considerat doar o copie ce derivă din existența acestuia, ne-am propus să demonstrăm că dublul nu este doar un element mimetic sau o sosie a autenticului, ci o entitate separată și nouă ce reorganizează și revalorizează „eul”. O facem în mai multe reprize pe parcursul analizelor textuale realizate în această lucrare, demonstrând că:

- dublul redefineste existența personajelor (Saramago);
- revindecă propria sa existență (Dostoievski);
- restructurează codurile morale și sociale (Poe);
- este creator de noi realități și a unui nou model de percepție (Murakami).

Astfel, fortificând deopotrivă sentimentul de nesiguranță și cel de curiozitate, dublul transcende hotarele cunoașterii și ale materialității. Acest fapt lărgeste percepția unicității identitare și bruiază limitele reprezentării, dublul inserând noi posibilități de acceptare a diferenței și noi instanțe de comparație.

7. În partea finală a lucrării ne-am concentrat pe o analiză mai amplă a dualității în literatura contemporană pentru a putea confrunța tipologia dublului de până în secolul al XX-lea cu dublul literaturii moderne. Am depistat că după o perioadă în care dublul a devenit o temă mai puțin recurentă, acesta a revenit în lucrările mai multor autori și credem că este un fapt ce se datorează elementelor contemporaneității (noile tehnologii; schimbarea de perspectivă ideologică și socială; solitudinea și detașarea postmodernă etc.) ce predispun spre dublare, multiplicare, dematerializare, deconstruire etc. Considerăm că copia pe care omul modern îl are în lumea virtuală dar și posibilitatea clonării, creării unei copii conforme a unei ființe și alte dezvoltări științifice de natură a chestiona existența, comunicarea și umanitatea, a debordat în lumea literară și a reactualizat nu doar conceptul de dublu sau sosie, ci și pe cel de lipsă a unicității, a identității ce nu poate fi imitată. Personajul a redevenit scindat și dublul acestuia a reapărut în texte pentru a-l face să-și chestioneze existența (Chuck Palahniuk) sau pentru a-i reaminti de trecut (Nicolas Gilbert). Dublul contemporan mai provoacă frica personajului dar continuă să fie o prezență inconfortabilă și cu potențial de uzurpare a identității originalului său, după modelul dublului din literatura fantastică germană. Acesta manifestă și o forță de a deveni un nou model de „eu”, după cum am subliniat în analizele romanelor lui Nicolas Gilbert, Chuck Palahniuk și Haruki Murakami.

8. Pentru a putea constata similitudinile și diferențele dintre diversele posibilități de reprezentare a dublului în literatura contemporană, am realizat o analiză comparativă a dublilor din romanele ultimelor decenii ce au proveniență cultural-istorică diferită (Europa, America, Asia). Prin aceasta am putut ilustra nu numai amploarea fenomenului dat ca unul universal, dar și inovațiile pe care le-a adus literatura contemporană statutului estetic al dublului și anume elementul ce reliefează și uzurpează concepte ca frumusețea sau unicitatea actualizând instabilitatea și diversitatea care devine o forță creatoare. Analizând aceste romane am constatat că dublul de la sfârșitul secolului al XX-lea renunță treptat la statutul limitat de instanță moralizatoare transformându-se într-o entitate care transcende limitele dintre realitate și vis, diluând materialitatea și lărgind hotarele ce separă ficțiunea de veracitate. Infuzat de labirinturile lui Jose Luis Borges, dublul își pierde în mod progresiv aspectul înfricoșător și devine mai permeabil, mai ludic, dar nu încetează să chestioneze integritatea și unicitatea identității umane.

Complexitatea subiectului pe care ne-am propus să-l cercetăm rezidă nu doar în modul proteiform al acestuia și adaptabilitatea cu care poate fi expus oricărui tip de scriitură, de la romanul existențialist, cel polițist sau inițiativ până la texte metafizice sau suprarrealiste. Acesta mai are atuul (sau minusul, în contextul încercării definirii, catalogării și cercetării acestuia) de a fi delimitat în mod extrem de permeabil, lăsându-i-se un spațiu vast pentru noi interpretări și revalorizări.

Dublul constituie o zonă obscură care pasionează prin independența și unicitatea sa. Acesta rămâne a fi un câmp de multiple căutări și interpretări teoretice și poate constitui un subiect de cercetare comparativă pertinent în domenii adiacente literaturii cum sunt studiile media sau studiile de gen. Fiind o temă vastă și actuală, dualitatea poate fi definită ca o constantă ce redă dinamica dintre „eu” și „tu” și transcrie aspirațiile și temerile umane.

În baza demersului științific pot fi făcute și unele recomandări:

- Pentru că dualitatea permite diverse analize cu utilizarea multiplelor grile conceptuale și teoretice, credem că o schimbare de perspectivă, cum ar fi o grilă de analiză a teoriilor estetice (Theodor W. Adorno), o cercetare ce ar valoriza o abordare deconstructivistă (Jacques Derrida) sau una ce ar viza o viziune nihilistă (Eugene Thacker), ar permite o revalorizare și o diversificare a dualității personajului literar.

- Este posibilă realizarea unui studiu interdisciplinar al dualității, dublul fiind prezent nu doar în literatură ci și în cinematografie, pictură sau filosofie. Constituind un mare potențial științific și teoretic, o astfel de cercetare ar lărgi sfera de cunoaștere a dualității și ar pune în lumină conexiuni noi și relații inedite între diversele reprezentări ale dedublării.

- Credem că vastitatea și diversitatea tipurilor de dualitate literară permit crearea unui curs universitar ce ar urmări evoluția dublilor literari în diferite perioade istorice și arii geografice.

- Realizarea unei cercetări ample ce ar investiga dualitatea în arealul românesc. Credem că grila teoretică propusă în această lucrare ar permite relevarea mai multor elemente specifice literaturii române care ar viza unicitatea percepției, transpunerii și accederii la dualitate în aceste texte.

BIBLIOGRAFIE

1. Andersen H. C. Crăiasa zăpezilor. București: Humanitas, 2008, 60 p.
2. Aristote. La Métaphysique, trad. Annick Jaulin. Paris: PUF, 1999, 136 p.
3. Bakhtine M. Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978, 496 p.
4. Bahtin M. Problemele poeziei lui Dostoievski, trad. S. Recevschi, București: Ed. Univers, 1970, 494 p.
5. Banville J. 'The Double': The Tears of a Clone. New York Times http://www.nytimes.com/2004/10/10/books/review/10BANV01.html?_r=0
6. Barthes R. Plăcerea textului, Roland Barthes despre Roland Barthes, Lecția. Chișinău: Ed. Cartier, 2006, 227 p.
7. Baudelaire C. Journaux intimes: Fusées ; Mon cœur mis à nu ; Carnets. Journaux intimes, Paris: G. Crès, 1920, 189 p.
8. Bär G. Gusdorf et Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm Bär. Amsterdam/NY: Rodopi, 2005, 671 p.
9. Beigbeder F. Un roman français. Paris: Grasset, 2009, 281 p.
10. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. London: Penguin, 2008, 110 p.
11. Bernard J.-L. Double. În Dictionnaire de l'insolite et du fantastique. Paris: Ed Dauphin, 1971, 350 p.
12. Bessière J. Le double: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1995, 199 p.
13. Borges J.L. Cartea ființelor imaginare. Iași: Polirom, 2006, 328 p.
14. Borges J.L. Cartea de nisip. București: Polirom, 2011, 139 p.
15. Bouvier P. L'ombre, le double : psychanalyse, philosophie, théorie littéraire, esthétique de l'art. Malissard: Aleph, 2005, 277 p.
16. Brugière B. Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature. În Le Double dans le romantisme anglo-américain, Clermont-Ferrand, 1984, 205 p.
17. Burgess A. Portocala mecanică. București: Humanitas, 2009, 204 p.
18. Burlacu A. Existențe 1. Drama zborului frânt. Chișinău: Elan Poligraf, 2007, 250 p.
19. Bulgakov M. Maestru și Margarita. Chișinău: Cartier, 2006, 504 p.
20. Capote T. Miriam. În A Tree of Night and Other Stories. New York: Random House, 1949. <http://capoteweb.com/miriam/>. (vizitat 07/03/2014)
21. Castaneda C. Învățăturile lui Don Juan. București:RAO, 2004, 251 p.

22. Cărtărescu M. *Nostalgia*. București: Ed. Humanitas, 1993, 400 p.
23. Cătană M. *Motivul dublului în proza fantastică*. Baia Mare: Ed. Maria Montessori, 2006, 154 p.
24. Chamisso A. *Merveilleuse histoire de Pierre Schlémihl*. Paris: Hachette, 1874, 88 p.
25. Cimpoi M. *Critice, Po(i)etica arhetipala*, vol. V, Fundația Scrisul românesc, Craiova, 2005, 204 p.
26. Cimpoi M. *Lumea ca o carte*, București: Ideea Europeană, Colecția „Biblioteca Ideea Europeană – Eseu”, 2004, 228 p.
27. Cixous H., Cohen K. “The Character of ‘Character.’” *New Literary History*, vol. 5, no. 2, 1974, pp. 383–402.
28. Coates P. *The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. London: MacMillan Press, 1988, 152 p.
29. Conio G. *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne: Ed. L’Age d’Homme, 2001, 300 p.
30. Couturier M. *Nabokov - Œuvres Romanesques Complètes*, tomul 1. Paris: Gallimard « Pléiade », 1999, 1808 p.
31. Couturier M. *Nabokov ou la tyrannie de l’auteur*. Paris: Seuil, 1993, 415 p.
32. Cuvreur C. Les « motifs » du double, În *Le double*, Paris: PUF, 1995, p. 19-37.
33. Descartes R. *Méditations métaphysiques*, trad. Florence Khodoss. Paris: PUF, 2004, 420 p.
34. Derrida J. *L’autre Cap*, Paris: Editions de Minuit, 1991, 123 p.
35. Derrida J. *Marges de la philosophie*, Paris: Editions de Minuit, 1972, 432 p.
36. D’Onofrio S. *Le sauvage et son double*. Paris: Les Belles Lettres, 2011, 272 p.
37. Dostoievski F. *Dublul. Poem petersburghez*. București: Art, 2011, 219 p.
38. Dostoievski F. *Însemnări din subterană*. București: Polirom, 2012. 174 p.
39. Dostoievski F. *Opere complete în 13 volume*, Gosizdat, 1926—1930, vol. XIII.
40. Eco U. *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985, 315 p.
41. Eco U. *Six promenades dans les bois du roman et d’ailleurs*. Paris: Grasset, 1996, 155 p.
42. Eliade M. *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*. București: Humanitas, 1997. 469 p.

43. Engel E. Die Lebenskosten belgischer Arbeiterfamilien frueher und jetzt. Ermittelt aus Familienhaushaltsrechnungen und vergleichend zusammengestellt, Bulletin of the International Institute of Statistics, 9, 1895, 54 p.
44. Evseev I. Dicționarul de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Ed. Amarcord, 2001, 232 p.
45. Fichte, J.G. Doctrina științei. București: Humanitas, 1995, 286 p.
46. Freud, Sigmund, Das Unheimliche, 1919, http://gaisavoir.free.fr/PhiloSophie/file/freud_etrangete.pdf, (vizitat 29/08/2014)
47. Freud S. Opere esențiale, Eseuri de psihanaliză aplicată, Vol. 10. București: Editura Trei, 2009, 344 p.
48. Freud S. Interpretarea viselor. București: Ed. Măiastra, 1991, 60 p.
49. Freud S. Pour introduire le narcissisme. Paris: Payot, 2012, 160 p.
50. Galderisi C. "La femme et le pantin": la statue de cire du Jehan de Saintré, entre pratique pieuse et réification magique". Galderisi, Claudio. Magie et illusion au Moyen Âge. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1999, (pp. 159-172). <<http://books.openedition.org/pup/3372>>, (vizitat 29/08/2015).
51. Garry J. Good and Evil: Various Motifs. În Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook. Ed. Jane Garry and Hasan El-Shamy. Armonk, New York: M.E. Sharpe, 2005. pp. 458-463.
52. Gavrilov A. Criterii de științificitate a terminologiei literare. Vol. I. Principiul obiectivității. O mutație paradigmatică de la raportul subiect / obiect la raportul subiect / subiect, Chișinău: Elan-Poligraf, 2007, 248 p.
53. Gendron, S. Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008, 182 p.
54. Genette G. Figures III. Paris: Seuil, 1972, 286 p.
55. Gilbert C. Nerval's double : a structural study. Jackson: Universitatea din Mississippi. Romance Monographs, inc., 1979, 199 p.
56. Gilbert N. La fille de l'imprimeur est triste. Montréal: Leméac, 2011, 237 p.
57. Gilloch G. Double. În The Baudrillard Dictionary (coord. Smith R. G.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. 54-57.
58. Girard R. Dostoïevski, du double à l'unité. Paris: Plon, 1963, 189 p.
59. Girard R. La violence et le sacré. Paris: Grasset, 1972, 496 p.

60. Gorshunova O. Tajik shamanism (Central Asia). În *Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*, vol.1. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004, p. 629.
61. Grati A. Romanul ca lume postBABELică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc. Chișinău: Ed. Gunivas, 2009, 252 p.
62. Green A. « Le double et l'absent », În *Critique*, Mai 1973, n° 312, pp. 391-409.
63. Greimas, A. J. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8, no 8, 1996, p. 28-59
64. Grzybowska A. La fugeuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob, Katowice: 2009, 271 p.
65. Guerard A. *Stories of the Double*. New York: Albert Guerard, 1967, 331 p.
66. Guinoiseau F. *Figures du double et de la métamorphose de E.T.A. Hoffmann à Francis Bacon: étude de sémiologie textuelle*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2002. 331 p.
67. Guiomar M. *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. Paris: José Corti, 1967, 492 p.
68. Hart W.D. Dualism, în *A Companion to the Philosophy of Mind*. Oxford: Blackwell, 1996, 660 p.
69. Hawthorn J. *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character: From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*. London: Edward Arnold, 1983, 146 p.
70. Herdman J. *The Double In Nineteenth-century Fiction : the Shadow Life*. New York: St. Martin's Press, 1991. 174 p.
71. Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005, 752 p.
72. Hock Soon Ng, A. *The Poetics of Shadows: The Double in Literature and Philosophy*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2008, 190 p.
73. Hoffman D. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972, 353 p.
74. Hoffmann. E. T. A. *Elixirele diavolului*. București: Ed. Leda, 2005, 312 p.
75. Hogg J. *The Private Memoirs And Confessions Of A Justified Sinner*. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2008, 320 p.
76. Holquist M. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction." *New Literary History* 3(1), 1971, p. 135-56.
77. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981, 134 p.

78. Jameson F. Magical Narratives: Romance as Genre, *New Literary History*, 7, n. 1, 1975, pp. 135-163.
79. Janin J. Une femme à deux têtes. 1829.
<http://www.bmlisieux.com/litterature/janin/unefame.htm> (vizitat 29/08/2014)
80. Jean Paul (Richter). *Siebenkas, Werke*, Carl Hansen Verlag, München, 1959, 1165 p.
81. Jean Paul (Richter). *Titan: 2*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1990. 978 p.
82. Jourde P. Tortonese P. *Visages du double : Un thème littéraire*, Paris, Nathan Université, 1996, 251 p.
83. Jung, C.G., *Answer to Job*, Londra, 1954, 153 p.
84. Jung C. G. *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris: Gallimard, 1986, 288 p.
85. Jung C. G. *În lumea arhetipurilor*. București: Jurnalul literar, 1994, 164 p.
86. Jung, C.G., *Selected Writings*, introducere de Anthony Storr, Londra, 2013, 448 p.
87. Jung C.G., *The Spirit in Man, Art and Literature*, London: Routledge and Kegan Paul, 1971, 178 p.
88. Kafka F. *Metamorfoza*. București: Ed. Leda, 2005, 192 p.
89. Keppler C. F. *Literature of the second self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972. 241 p.
90. Kirn W. In the Wee Small Hours. In: *The New York Times* din June 3, 2007.
<http://www.nytimes.com/2007/06/03/books/review/Kirn-t.html>.(vizitat 02.03.2014)
91. Krauss, Wilhelmine. *Das Doppelgänger motiv in Der Romantik: Studien Zum Romantischen Idealismus*. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1967, 130 p.
92. Lambert J. D'ombre et de lumière. Double et ipséité dans l'œuvre d'Henry Bauchau. In *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, 2011, n. 2, p.83-98.
93. Larivaille P. « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-388.
94. Le Guin, U. K. "The Child and the Shadow." *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 32.2 (1975), p. 139-48.
95. Lefebvre M. *Le double et son notaire*. Montréal: Herbes Rouges, 2010, 228 p.
96. Lloyd, R. *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 406 p.
97. Lorrain J. *Contes d'un buveur d'éther*, Paris: Fayard, 2002, 112 p.
98. Lorrain, Jean. *Sensations et Souvenirs*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1895, 322 p.
99. MacKenzie N. *Le sosie de Nijinsky*. Saint-Boniface: Éditions des Plaines, 1990, 118 p.
100. Marino A. *Comparatism și teoria literaturii*. Iași: Ed Polirom, 1998, 290 p.

101. Martinière N. *Figures du Double. Du personnage au texte*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008, 206 p.
102. Maupassant G. *Le Horla et autres contes fantastiques*. Paris: Flammarion, 2006, 220 p.
103. Meyrink G. *Golem*. București: Cartea Românească, 1989, 285 p.
104. Mitchell S. *Gilgamesh*. New York: Free Press, 2006, 290 p.
105. Miller K. *Doubles: Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press, 1985, 468 p.
106. Miraux J.-P. *Le Personnage de roman, Genèse, continuité, rupture*. Paris: Nathan, 1997, 128 p.
107. Montalbetti C. *Le Personnage*. Paris: Garnier-Flammarion, 2003, 256 p.
108. Morel M. *Théorie et figures du double : du réactif au réversible*. În: *Figures du double dans les littératures européennes* (coor. de G. Conio). Lausanne: L'Age d'homme, 2001, p. 17-24.
109. Moyano O. *Le stade du double, le double originaire, perspectives psychopathologiques*. Sarrebruck: Editions Universitaires Européennes, 2010, 244 p.
110. Murakami H. *The Wind-Up Bird Chronicle*. New York: Vintage International, 1998, 607 p.
111. Murakami H. *Iubita mea Sputnik*. București: Ed. Polirom, 1994, 252 p.
112. Murakami H. *În noapte*. București: Polirom. 2007, 172 p.
113. Musset A. *Œuvres complètes de Alfred de Musset, tome II*. Paris: Charpentier 1866 <http://archive.org/stream/1866oeuvrescom02muss#page/118/mode/1up> (vizitat 29/08/2014)
114. Nabokov V. *Disperare*. București: Polirom, 2009, 278 p.
115. Nabokov V. *Lectures on Literature*, New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 2002, 385 p.
116. Nerval G. *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris: Lachenal & Ritter, 1985, 200 p.
117. Nin A. *A Woman Speaks*. Chicago, IL: The Swallow Press, 1975, 270 p.
118. Orwell G. 1984. București: Polirom. 2012. 348 p.
119. Ovide. *Les Métamorphoses*. Paris: Gallimard, 1992, 640 p.
120. Palahniuk C. *Fight club*. București: Ed. Polirom, 2012, 254 p.
121. Paterson J. M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec: Nota bene, 2004, 238 p.
122. Pérouse G.-A. *Double et dedoublement en littérature*. St Etienne: L'universite De St Etienne, 1998, 252 p.

123. Poe E.A. William Wilson. În *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Garnier, 1956, p. 41-67.
124. Poulet E. MacKenzie N. Le sosie de Nijinsky. Saint-Boniface: Éditions des Plaines, 1990. În *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 1, no 1 (primăvara 1990), p. 99-101
125. Plath S. Clopotul de sticlă. București: Polirom, 2003. 296 p.
126. Platon. Apologie de Socrate, Criton, Phédon. trad. M.-J. Moreau, Paris: Gallimard, Folio Essais, 1985, 256 p.
127. Plato, Cratylus. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 204 p.
128. Platon. Le banquet. Paris: Mille et une nuits, 1999, 72 p.
129. Platon. La République. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, Livre VII, 510 p.
130. Plaute. Amphitryon. Traducerea Édouard Sommer. *Comédies de Plaute*, Paris: Hachette, 1876, p. 17-69.
131. Plămădeală I. Opera ca text. O introducere în știința textului. Chișinău: Ed. Prut Internațional, 2002, 204 p.
132. Propp, Vladimir. Morphologie du conte. Collection « poétique ». Paris: Edition du Seuil, 1970, 254 p
133. Rank O. Beyond Psychology. New York: Dover, 1958, 291 p.
134. Rank O. Don Juan et Le Double. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973, 189 p.
135. Reber N. „Studien zum Motif des Doppelgangers bei Dostojewski und E.T.A. Hoffmann,” În *Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas*. Band 6. Giessenl Wilhelm Schmitz Verlag, 1964, p. 197-198.
136. Reiss F. La vie de Nijinsky : Nijinsky ou la grâce. Paris: L'Harmattan, 1998, 116 p.
137. Richépin J. L'âme double, Le Gaulois, 22 decembrie 1895, <http://www.bmlisieux.com/litterature/richépin/amedoubl.htm> (vizitat 02.08.2014)
138. Richter A. Histoires fantastiques de doubles et de miroirs. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1981, 227 p.
139. Richter A. ș.a. Histoires de doubles d'Hoffmann à Cortázar. Paris: Complexe, 1995, 680 p.
140. Ricœur P. L'identité narrative. În *Revue des Sciences Humaines*. LXXXXV, 1991, n. 221, p. 35-47.
141. Robu C. Aspecte ale fenomenului de 'dublu' în literatura modernă, În: Europa. Revista de arta și știință în tranziție, nr. 5. Novi Sad, Voivodina, Serbia, 2010, p.57-59.

142. Robu C. De 'moi' à 'nous' et vice-versa. Le thème du double chez quelques écrivains québécois. În: Metaliteratura, 2013, nr. 5-6, p. 65 – 72. http://metaliteratura.asm.md/03-12-2012_21-45-45/Metaliteratura_5-6%2834%29-2013.pdf
143. Robu C. Dedublarea personajului literar: disociere sau scindare? Studiu după Fight Club de Chuck Palahniuk. În: Materialele colocviul internațional „Filologia modernă: Realizări și perspective în context european (ediția a III-a). Limbă, limbaj, vorbire.” Academia de Științe a Moldovei, Chișinău, Moldova, 2010, p. 408 – 413. http://www.if.asm.md/biblioteca/Filologia_moderna%28III%29_%28001-512%29.pdf
144. Robu C. Écrivains en quête de soi-même: auteurs roumains dans la littérature néo-québécoise. În: Materialele colocviul internațional „Întoarcerea în Ithaca. Cultura română din exil și din afara granițelor: realizări, recuperare, restituire.” Editura Eikon, Craiova România, 2010, p. 217-228.
145. Robu C. Figure du double. Un exemple québécois. În: Construcții identitare – literatura. Iași: Editura Vasiliana '98, 2014, p. 258-266.
146. Robu C. Identități dedublate în romanul contemporan: Fight Club de Chuck Palahniuk (sau un exemplu de autocunoaștere prin autodemolare). În: Metaliteratura, 2014, nr. 2, p. 61 – 66. [http://metaliteratura.asm.md/arhiva/Metaliteratura_2\(36\)-2014.pdf](http://metaliteratura.asm.md/arhiva/Metaliteratura_2(36)-2014.pdf).
147. Robu C. La thématique du double chez quelques écrivains québécois. În: Materialele colocviul internațional „Esturi și Vesturi: Literatură, Filozofie, Cultură.” Chișinău, Moldova, 2013, p. 232- 240.
148. Robu C. Le personnage double dans la fiction littéraire québécoise. În: Francopolyphonie, 2013, nr. 8, p. 96 – 103. <http://icfi.ulim.md/wp-content/uploads/2014/01/Francopolyphonie-2-Untila-Aliona-2-16.pdf>
149. Robu C. Personajul dedublat în trei romane semnate de Haruki Murakami. În: Metaliteratura, 2015, nr. 1, p. 104-112.
150. Robu C. Relația „Eu-dublu” din perspectivă structurală. În: Metaliteratura, 2014, nr. 1, p. 101-106.
151. Rocca R., Stendro G., L'immaginario: teatro delle nostre emozioni. Dal Rêve-Eveillé alla Procedura Immaginativa. Bologna: CLUEB, 2001, 719 p.
152. Rocca R. Stendro G., La Procedura Immaginativa: sviluppo di una radice di senso psicoanalitico - Il Rêve-Eveillé da Desoille ad oggi. Milano: Masson, 1993, 150 p.
153. Rogers R. A Psychoanalytic Study of the Double In Literature. Detroit: Wayne State University Press, 1970, 192 p.

154. Rogers, Robert. *Self and Other: Object Relations In Psychoanalysis and Literature*. New York: New York University Press, 1991. 195 p.
155. Rosset C. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard, 1976, 129 p.
156. Rubin J. *Haruki Murakami and the music of words*. London: Harvill Press, 2002, 462 p.
157. Saramago J. *Omul duplicat*. București: Ed. Polirom, 2009, 317 p.
158. Schwob M. *L'Homme double (Coeur double)*, 1891, <http://www.bmlisieux.com/litterature/schwob/homdoubl.htm> (vizitat 02.08.2014)
159. Selden R., Widdowson P., Brooker P. *A reader's guide to contemporary literary theory*. London: Pearson Education Limited, 2005, 308 p.
160. Stevenson R. L. *Straniul caz al doctorului Jekyll si al domnului Hyde*. București: Minerva, 2004, 161 p.
161. St-Louis T. *Le double et le texte - Homonymes, pseudonymes et auteurs chez Dostoïevski, King, Auster, Poe et Nabokov*, Université de Montréal, 2012, 100 p.
162. Strecher M. *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. În *Journal of Japanese Studies*, Volumul 25, n.2, 1999, pp. 263-298.
163. Tabucchi, A. *La Nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa*, Paris: Seuil, La Librairie du XXe Siècle. 1998, 118 p.
164. Tenenbaum H. „Représentations et symbolismes du double chez Edgar Poe”, *Psychanalyse à l'université*, 12 : 48, 1987, p. 654
165. Todorov T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1973. 179 p.
166. Troubetzkoy W. *L'ombre et la différence : le double en Europe*. Paris: Presses universitaires de France, 1996, 246 p.
167. Țuțu M. C. *Psihologia personalității*. București: Ed. Fundației România de Măine, 2007, 180 p.
168. Vardoulakis D. *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press, 2010, 329 p.
169. Vonnegut, K. *Mother Night*. New York: Avon, 1972, 192 p.
170. Webber A.J. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 379 p.
171. White A. H., *L'eclatement du sujet; the theoretical work of Julia Kristeva*, Centre for Contemporary Cultural Studies Working Paper, Birmingham, 1977, 19 p.
172. Wilde O. *Portretul lui Dorian Gray*. București: Polirom, 2012, 252 p.

173. Živković M. The Double as the „Unseen” of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger. In *Linguistics & Literature*, vol. 2:7, 2000, p. 121-128
<http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf> (vizitat 08.03.2014)
174. Žižek S. Is There A Proper Way To Remake a Hitchcock Film?
www.lacan.com/hitch.html (vizitat 02.03.2014)

DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Cristina Robu

CURRICULUM VITAE

DATE PERSONALE: Cristina Robu, 03/01/1983, Republica Moldova

DATE DE CONTACT: str. Nicolae H. Costin 57, ap. 63, MD 2051 Chișinău, Moldova; email: crisrobu@indiana.edu; Telefon: (+ 37 322) 22 51 20 94 / (+ 37 3) 60 456 421

DIPLOME:

2017 - Master în Studii franceze și francofone la Indiana University, Bloomington, SUA.

2011 - Licență în Științele educației - specialitatea română-franceză, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă, Chișinău, Moldova.

2008 - Master în Filologie, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă, Chișinău, Moldova.

2007 - Licență în Filologie - specialitatea română-italiană, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă, Chișinău, Moldova.

PUBLICAȚII:

1) Personajul dedublat în trei romane semnate de Haruki Murakami. În: *Metaliteratura*, 2015, nr. 1, p. 104-112.

2) Relația „Eu-dublu” din perspectivă structurală. În: *Metaliteratura*, 2014, nr. 1, p. 101-106.

3) „Figure du double. Un exemple québécois”. În „Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal”. vol.1, Éd. Vasiliana 98, Iași [România] & Presa Universitară Bălțeană, Bălți [Moldova], 2014, p. 258 - 267.

4) „De ‘moi’ à ‘nous’ et vice-versa. Le thème du double chez quelques écrivains québécois”. In *Metaliteratura* Revue scientifique, XIII • NR. 5-6 (36), Chișinău [Moldova], 2013, p. 65 – 72.
http://metaliteratura.asm.md/03-12-2012_21-45-45/Metaliteratura_5-6%2834%29-2013.pdf

5) „La thématique du double chez quelques écrivains québécois”. In *Esturi și Vesturi: Literatură, Filozofie, Cultură*. Chișinău [Moldova], 2013, p. 232-240.

6) „Identități dedublate în romanul contemporan: Fight Club de Chuck Palahniuk (sau un exemplu de autocunoaștere prin autodemolare) ”. În *Metaliteratura*, XIII • NR. 2 (34), Chișinău [Moldova], 2013, p. 61 – 66. [http://metaliteratura.asm.md/arhiva/Metaliteratura_2\(36\)-2014.pdf](http://metaliteratura.asm.md/arhiva/Metaliteratura_2(36)-2014.pdf)

7) „Le personnage double dans la fiction littéraire québécoise”. În *Francopolyphonie-8 (vol. 2). L'interculturalité et la mondialisation sémiotique à travers la littérature et la communication*. (publicație categoria B) Institutul de Cercetări filologice și interculturale, Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ICFI-ULIM), Chișinău [Moldova], 2013. p. 96 – 103.
http://icfi.ulim.md/wp-content/uploads/2014/01/Francopolyphonie-2-Untila-Aliona-2_-1_6.pdf

8) „Écrivains en quête de soi-même: auteurs roumains dans la littérature néo-québécoise” .În *Întoarcerea în Ithaca. Cultura română din exil și din afara granițelor: realizări, recuperare, restituire*. Éditions Eikon, Craiova [România], 2010, p. 217-228.

9) „Aspecte ale fenomenului de ‘dublu’ în literatura modernă”. În *Europa. Revue de science et d’art en transition*, nr. 5. Novi Sad, Voivodina [Serbia], 2010, p.57-59.

10) „Dedublarea personajului literar: disociere sau scindare? Studiu după Fight Club de Chuck Palahniuk”. In *Filologia modernă: Realizări și perspective în context european (ediția a III-a). Limbă, limbaj, vorbire*. Academia de Științe a Moldovei, Chișinău [Moldova], 2010, p. 408 – 413.

http://www.if.asm.md/biblioteca/Filologia_moderna%28III%29_%28001-512%29.pdf

PARTICIPĂRI LA PROIECTE ȘTIINȚIFICE NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE:

- Conferința universitară a departamentului de Franceză/Italiana, Bloomington, Indiana, SUA
- Congresul Asociației pentru Cunoștințe (ACFAS), Montréal, Québec, Canada.
- Conferința internațională « Esturi și vesturi: Literatură, Filozofie, Cultură »), Universitatea de Stat, Facultatea de Litere, Chișinău, Moldova.
- Conferința internațională « Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal »), Universitatea din Bălți, Bălți, Moldova.
- Conferința « Zilele Francofoniei », ediția XVII « Francophonie (:) problematică », Universitatea A. I. Cuza, Iași, România.
- Conferința internațională « Filologia modernă: Realizări și perspective în context european (ediția a VI-a). Cercetarea filologică între tradiție și inovare », AȘM, Chișinău, Moldova.

BURSE; PREMII; SUBVENȚII

- Bursă de mobilitate pentru participarea la conferința ACFAS din Montreal, Colegiul Artelor și al Științelor, Indiana University, SUA.
- Bursă universitară, Colegiul Artelor și al Științelor, Indiana University, SUA.
- Premiul agenției Naționale pentru Cercetare Științifică (ANCS) al Ministerului Educației din România pentru publicare, București, România.
- Bursa de excelență Gaston-Miron 2012/2013 a Asociației Internaționale a Studiilor Canadiene, (AIEQ), Montréal, Québec, Canada.
- Bursa Academiei de Științe din Moldova pentru un stagiu de documentare la Centrul de Cercetare a Imaginarului din Cluj-Napoca, Universitatea Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, România.
- Bursa Guvernului Canadei pentru un stagiu de studii la Centrul de Cercetare Interuniversitar specializat în Literatură Canadiană (CRILCQ) la Universitatea din Montréal, Facultatea de litere, Montréal, Quebec, Canada.