

PERICLE MARTINESCU

EXISTENȚE
ȘI CREAȚII
LITERARE



EX PONTO

www.ziuaconstanta.ro

PERICLE MARTINESCU
EXISTENȚE ȘI CREAȚII LITERARE

EXISTENȚE
ȘI
CREAȚII LITERARE

- Eseuri, Poeme, Conspicțiuni -



EDITURA EK PONTO
CONSTANȚA - 2001

PERICLE MARTINESCU

**EXISTENȚE
ȘI
CREAȚII LITERARE**

– Evocări, Portrete, Conspectări –



EDITURA EX PONTO
CONSTANȚA - 2001

www.ziuaconstanta.ro

CUPRINS

Avertisment	7
Profil de legendă (Eminescu)	9
Mircea Eliade - sau puterea nostalgiei	14
Sadoveanu... poet	30
Regăsirea lui Dostoievski	44
Mesajul literar al lui Dostoievski	53
Rousseau - portret simpatetic	58
Flaubert - titanul chinuit	84
O satiră nepieritoare (Swift)	115
Un precursor al marilor povestiri (Fielding)	125
Recitindu-l pe Malraux	130
Malraux - sau tragicul mascat	137
Kazantzakis - prin el însuși	150
Cele patru trepte ale „aventurii” lui Kazantzakis	158
Cine este Alexis Zorba	171
Erskine Caldwell	180
William Faulkner	190
Posteritatea lui Joyce	199
Omagiul lui Jean Gino	204
O autobiografie a secolului XX (Picasso)	207
Aspecte și probleme ale literaturii memorialistice din secolul XX.	212

Avertisment

Ca și prima serie, intitulată *Retroproiecții literare* (Editura Cartea românească, 1973), cuprinzând articole și eseuri din perioada 1933-1944, prezentul volum, al doilea, înglobează o parte - ce mi s-a părut mai personală, ca viziune și interpretare, și mai rezistentă la caducitate - dintr-o contribuție eseistică (sporadică, e drept) efectuată din anul 1945 încoace. În această perioadă, și cel puțin în textele republicate aici, preocuparea principală era îndreptată în special către cercetarea unor creații literare raportate la existența creatorilor și la cauzalitățile de ordin social-istoric din epocile când au trăit ei. O mai mare rigoare în abordarea subiectelor și a problemelor, precum și o mai accentuată conștiință scriitoricească au făcut ca numărul temelor să fie mai redus iar patosul tratării lor mai temperat. Totuși, ele nu erau în mod absolut rupte de actualitate, ba chiar erau strâns legate de anumite evenimente ce se înregistrau în domeniul culturii, al vieții literare în primul rând, astfel că își păstrează caracterul de prezente și testimonii într-un interval de timp ce acoperă o jumătate de veac. Deasemeni pot fi utile și instructive în perspectivă informațională.

Relația dintre structura psiho-fizică și vocația creatorului, sau mai exact interdependența dintre actul creator și procesul existențial cu toate coordonatele lui conjuncturale, constituie criteriul primordial ce a stat la baza elaborării acestor texte. Nici o operă nu răsare din vid, nu este și nu poate fi o apariție spontană. Orice creație, și cu atât mai mult în literatură, e produsul unei ființe omenesti, ce se naște prin trudă, luptă și suferință, deci are ca fundament un fenomen de trăire, adică o complexitate de factori subiectivi și obiectivi, îmbinând meditația abstractă și gravă cu

reflectarea contingentelor din realitatea concretă imediată.

În acest sens aş vrea să subliniez că prezentele texte, în aparență disparate și scrise în împrejurări diferite, au comun câteva idei esențiale: 1) că o mare creație nu poate fi separată de elementele ce-au determinat existența creatorului; 2) biografia unui mare creator este todeauna în directă dependență de condițiile istorice în care s-a desfășurat existența lui; 3) aceste două idei o avansează pe a treia, anume că marile creații, realizate de personalități cu existențe plenitudinare, au contribuit nu numai la îmbogățirea patrimoniului peren al literaturii universale, dar chiar la dezvoltarea **conștiinței** umane moderne, cu toate implicațiile înregistrate în plan etic, moral, politic, social, estetic etc. Înțelegerea justă a semnificațiilor și a mesajului unor astfel de creații nu poate fi obținută, așadar, decât prin fixarea cât mai sugestivă cu putință a relației dintre cei trei termeni indestructibil legați între ei: om-epocă-operă. În această lumină și sub aceste auspicii au fost întreprinse considerațiile din exagezele ce urmează. Ele justifică de altfel și titlul pus în fruntea volumului.

Ar mai fi de menționat că textele incluse aici aparțin unei perioade destul de lungi și care a cunoscut mari salturi și mari controverse ideologice. Această precizare se impune cu atât mai mult cu cât majoritatea subiectelor abordate au fost luate în dezbatere în situații variate, folosind datele de care dispuneam atunci - ulterior substanțial amplificate - și ilustrând solicitările sau direcția demonstrației teoretice din momentele respective. Fapt ce se resimte - fie în bine, fie în rău - mai ales în acele pagini ce trădează, prin forța lucrurilor, anumite concesii la existențele din afară. Dar acesta a fost un tribut ce trebuia plătit pentru ca prezentele texte să poată fi gândite, scrise și publicate în anii consemnați la sfârșitul fiecărui capitol.

Autorul

PROFIL DE LEGENDĂ

Are, în sfârșit, și tânăra noastră literatură prilejul unui jubileu solemn, ce merită să fie ridicat la treapta unei sărbătoriri care să intre în atenția mondială: cincizeci de ani de la trecerea lui Eminescu în eternitate. Cincizeci de ani - atât de puțin în perspectiva universală, unde vârsta evenimentelor mari se calculează în secole, dar atât de mult în perimetrul literaturii noastre culte, care abia a depășit un secol de istorie consemnată în arhive. Mult sau puțin însă, în acești cincizeci de ani care s-au scurs de la moartea lui, Poetul a căpătat pentru noi o aureolă de legendă ce egalează în strălucire și prestigiu figuri aparținând unor culturi de vechi tradiții, unde valorile se impun și cresc prin distanțarea în timp, astfel încât comemorarea unei jumătăți de veac de la moartea lui este pentru cultura românească ocazia unui mare și inegalabil moment festiv.

De ce Eminescu a cucerit atât de repede în cultură și în conștiința noastră o treaptă a gloriei egală cu treapta cea mai înaltă a venerației? Răspunsul e foarte simplu. Pentru că, prin fiorul liric, prin sinceritatea simțirii, prin adâncimea gândirii, prin întreaga lui existență fizică și metafizică, Poetul reprezintă o chintesență a valențelor spirituale și sentimentale ale poporului din ființa căruia s-a plămădit. El este totodată un simbol și o permanență ce dăinuie, al cărui luceafăr va fi și va rămâne deapaururi. Fiecare generație a găsit și găsește în el o problematică legată de propriile ei aspirații și fiecare generație se simte datoare să-și confirme prezența în istorie prin raportare la opera eminesciană. De aceea, Eminescu

este mereu descoperit și redescoperit, profunzimea simțirii și gândirii lui crește pe măsură ce anii se scurg și pe măsură ce urmașii îl cunosc și îl studiază mai în amănunt. Modul de a-l înțelege și recepta variază de la o generație la alta, interpretările și comentariile se înmulțesc neconținut, dar opera lui constituie un izvor nesecat, cu resurse inepuizabile, ce oferă șirurilor de exegeți prilejul prospectării unor filoane inedite de substanță poetică și meditativă. Prin acestea, deci, Eminescu și-a cucerit într-un timp atât de scurt un loc atât de mare în conștiința și inimile noastre.

Când, acum câțiva ani, lumea întreagă comemora o sută de ani de la moartea lui Goethe, am participat și noi, străini și depărtați de universul specific din care și-a extras opera creatorul lui Faust, fiindcă peste fruntariile naționale, peste deosebiri de simțire, de trăire sau de gândire, ne atrăgea spre acel eveniment entuziasmul sărbătoririi unui om care a știut atât de bine să împace rigorile artei cu vicisitudinile vieții, făurind din existența lui o poezie desăvârșită și exemplară, capabilă să oglindească în ea o omenire întreagă. Deși nimic nu ne lega direct de Goethe, luam parte la comemorarea morții lui cu sentimentul că figura sa ne era familiară și că evocăm personalitatea unui poet a cărui operă nu ne putea rămâne cu totul străină. Vrem să spunem că în mintea fiecăruia dintre cei ce-l comemorau, în Germania și în Europa, ca și în restul lumii, personalitatea lui Goethe era bine conturată în liniile ei reale, încât comemorarea unui centenar de la moartea sa era ca și slăvirea unei personalități ce-și păstra aproape intacte atributele prezenței fizice.

De la moartea lui Eminescu al nostru nu ne despart decât cincizeci de ani. El este al nostru, a trăit, a suferit, a gândit și a creat aici, trecem pe lângă ziduri prin umbra cărora a trecut și el, mai vedem încă plopii pe care i-a văzut și el, mai mult chiar, el însuși ar putea încă, la o vârstă venerabilă, să umble astăzi printre noi - dar, cu toate acestea, avem impresia că la cincizeci de ani de la moartea lui, comemorăm un mit. Eminescu e pentru cultura și poporul nostru o valoare atât de mare, încât, deși nu ne desparte de el decât o viață mijlocie de om, profilul lui se pierde în negura vremilor, ca un personaj de poveste, ca un erou de baladă a cărui

existență fizică nu interesează când a dăinuit cu adevărat, fiindcă prezența lui e permanentă și se face simțită pretutindeni. Figura lui, eliberată de contingente, capătă proporții de simbol și se desprinde cu totul din lumea în mijlocul căreia a trăit, fără ca totuși prezența lui să fie mai puțin vie.

Eminescu s-a înălțat atât de sus în conștiința poporului nostru, încât chipul lui s-a prefăcut în mit, și aproape ne vine greu să mai credem că cel care a lăsat *Luceafărul*, *Scrisorile*, *Sonatele*, *Odă în metru antic*, *Doina*, *Rugăciunea unui dac*, și toate acele scânteieri de poezie gravă în care frământările sufletești ale oamenilor de pe aceste meleaguri sunt redată în vibrații lirice de mare intensitate - ne vine greu, într-adevăr, să mai credem că un astfel de poet putea fi văzut, nu mai demult decât cu cincizeci de ani în urmă, sub chipul unui om asemenea nouă. Efigia regelui Burebista sau a cine știe cărui voievod trac ni se pare mai precizată în istorie, cu toate că se destramă în mileniu și devine apocrifă, decât figura Poetului care a trăit doar cu o generație înaintea noastră. E un secret al destinului modul și puterea cu care Eminescu a devenit, atât de repede și atât de definitiv, o entitate legendară. Se poate spune că Eminescu însuși și-a provocat destinul la această transcendere, prin setea ce l-a stăpânit totdeauna de a se confunda cu elementele primordiale ale existenței - cu natura, cu tristetea, cu singurătatea - și prin capacitatea rară de a face trup comun cu poezia însăși, care este nepieritoare. Poate că chiar atunci, în timpul vieții, apariția lui părea bizară, străină de realitate umană obișnuită, ca un fenomen cosmic periodic, vizibil pentru toată lumea, dar înțeles numai de câțiva. Din copilărie și până în ultimul an al vieții, Eminescu n-a trăit așa cum trăiesc toți ceilalți oameni, ci a trăit, am putea spune, integrat într-un regn intermediar dintre om și natura cea vajnică. Adeseori îmi vine să cred că Eminescu, asemeni unei plăsmuiri fabuloase, nu s-a născut din oameni, ci a fost o zămislire miraculoasă a cine știe cărui forțe din natură - atât de extraordinar mi se pare totul în existența Poetului nostru.

Dar dacă am putea invoca o ascendență miraculoasă a Poetului, nu putem uita că el a trăit printre oameni, s-a zbuțuit și a suferit în mijlocul lor, tot timpul cât soarta l-a obligat să rămână într-o

lume ostilă aspirațiilor și generozității lui sufletești. Treizeci și nouă de ani, Eminescu n-a făcut decât să se zbată ca să câștige o clipă în care să se simtă împăcat cu existența. Această clipă nu i-a fost însă hărăzită. Cel mai complex geniu pe care l-a dat poporul nostru - mare prin onestitate, prin elanuri și patriotism, prin dezinteres și prin muncă - a fost și cel mai puțin fericit, în înțelesul obișnuit al cuvântului. În afară de versurile, în care s-ar putea crede că melancolia este o consecință a compoziției sufletești a Poetului, ne-au rămas de la el și câteva scrisori, mărturii zdrobitoare despre felul cum a suferit el și despre structura, cu totul singulară, a sufletului său: „*Crede-mă... că azi sunt un om pierdut pentru societate, îi scria unui prieten. O singură fericire ar renaște în sufletul meu, dacă aș putea să ascund nedreptatea. Posteritatea nu vreau să afle că am suferit de foame din cauza fraților mei. Sunt prea mândru în sărăcia mea. I-am disprețuit și acest gest e prea mult pentru un suflet care nu s-a coborât la mocirla vremurilor de azi...*”

Este închisă în aceste cuvinte expresia unei suferințe ce trece dincolo de nivelul de accepție al oamenilor. Este totodată orgoliul unei individualități conștiente de superioritatea sa, care refuză să pactizeze cu legile aparent imuabile ale unei condiții sociale precare.

La comemorarea celor cincizeci de ani de la moartea sa, nu-l putem slăvi pe Eminescu decât sărbătorindu-l în noi înșine. Un mit, un erou de legendă, un Făt-Frumos din basme nu poate fi slăvit decât căutând să ni-l apropiem cu imaginația și cu simțirea. Eminescu numai astfel poate fi sărbătorit. Și de aceea, anul acesta - *veritabil an eminescian* - comemorarea Poetului este, de la un capăt la altul al țării, un prilej de exultare generală, intimă și discretă, deoarece un întreg popor, evocând figura și opera eminesciană, se regăsește pe sine însuși, cu viața și cu simțămintele lui cele mai curate, pe care Poetul le-a strâns și le-a cristalizat atât de desăvârșit în scrisorile sale. Sărbătorirea lui Eminescu este o sărbătoare a propriilor noastre emoții, a celor mai profunde tresăriri de bucurie sau tristețe în fața vieții ori a naturii românești. În fruntea boltită a boemului de la 19 ani se oglindesc tinerețea și frumusețea

unui popor cu suflet larg și generos, iar în privirile ostenite, drapate de vâlul bolii și al resemnării, ale bărbatului de o tragică maturitate de la 37 de ani, se citesc toate înfrângerile cunoscute și toate înălțările visate, pentru el și pentru semenii lui, de creatorul Luceafărului. El rămâne un exemplar unic, născut din cea mai concretă realitate, combinată cu cea mai iradiantă legendă.

Universul literar, 17 iunie 1939*

* Vezi și volumul: „Odiseea editării Poeziilor lui Eminescu în prima sută de ani: 1884-1984”. Editura Ex Ponto, Constanța 2000 (Notă din 2001).

MIRCEA ELIADE - SAU PUTEREA NOSTALGIEI -

Oamenii tineri de azi - chiar și cei „mai puțin tineri” - îl cunosc pe Mircea Eliade mai mult din auzite. Ei știu, de pildă, că numele acesta reprezintă o somitate mondială în materie de exageză a Simbolurilor și Miturilor, că el este al unui scriitor ce se bucură de un mare prestigiu în lumea literară, unii au citit câteva din cărțile lui publicate înainte de război (și reeditate în anii din urmă) - însă puțini își pot imagina ce aureolă avea și ce rol a jucat el în viața noastră intelectuală din decursul anilor '30. Mărturiile scrise, deși au înregistrat totul la vremea lor, spun prea puțin astăzi despre ceea ce a fost în realitate cândva; ele au devenit seci, mult prea obiective și par a-și fi pierdut puterea de evocare. Dar cine a trăit în mediul spiritual din acel timp, sau i-a fost martor nemijlocit, nu poate uita că Mircea Eliade era fermentul unei modernități explozive în gândirea și creația literară din țara noastră, polarizând filioanele unei generații plurivalente animată de marea și fierbinte ambiție de a integra fenomenul cultural românesc în circuitul valoric european și chiar universal. Nimic din tot ce se discuta și se scria atunci în această direcție, la un nivel mai elevat și mai tonic, nu se făcea fără a invoca numele și persoana lui Mircea Eliade. El devenise promotorul unei intense mișcări intelectuale, heraldul noilor promoții de creatori, stindardul unor aspirații de

perspective largi ce fertilizau și mai puternic climatul culturii naționale din eflorescentul deceniu al patrulea.

Debutând foarte de tânăr - pe când era elev de liceu - cu articole și studii publicate în revistele științifice din București (mai apoi și de peste hotare), el și-a fixat încă de la început sfera de preocupări în care avea să se illustreze foarte curând și și-a impus de pe atunci o disciplină de lucru riguroasă de la care nu se va mai abate niciodată, alternând voluptatea evadării în ficțiune (ca scriitor), cu austeritatea cercetării severe și meticuloase (ca om de știință). După absolvirea studiilor universitare, a petrecut câțiva ani în India, în scopul de a-și consolida și adânci cercetările asupra filozofiilor și doctrinelor spirituale orientale, iar când s-a reîntors în România, s-a afirmat repede ca o personalitate deschisă spre toate marile probleme ale lumii. Cadru universitar, ale cărui cursuri erau urmărite, în sălile luate cu asalt, nu numai de studenți, ci și de un numeros auditor extra-academic, venit să-l asculte pentru noutatea și consistența prelegerilor sale despre budism și hinduism, prezent în arena literară ca romancier, ca eseist și ca publicist de ținută înaltă, el desfășura o activitate prodigioasă, ce-i crease un bine meritat renume înconjurat pretutindeni de stimă și admirație. Înzestrat cu multă putere de seducție, dispunând de o vastă cultură și de un solid bagaj de informații în domeniile cele mai variate, de la subiecte de conținut metafizic sau ezoteric, până la tematica spinoasă a vieții moderne și contemporane, își făurise, la o vârstă încă în formare, pedestalul de unde putea să se întrevadă personalitatea - de mai târziu, ce-și proiecta chiar din anii tinereții profilul ei viguros pe ecranul larg al culturii mondiale.

Dar, la 33 de ani, această impetuoasă carieră intelectuală s-a întrerupt deodată, suferind un hiatus ce va influența profund destinul lui Mircea Eliade. În anul 1940 a fost chemat în funcțiunea de consilier cultural pe lângă o legăție română dintr-o țară europeană, atribuție oficială cu statut diplomatic, ce l-a determinat să părăsească temporar țara și să se despartă de toate rosturile și pozițiile ce și le întocmise aici. (Avea la activul său o bibliografie covârșitoare pentru vârsta lui din acel moment), numărând nouă romane, patru volume de eseuri, zece studii de filozofie, o piesă

de teatru, jucată pe scena Teatrului Național din București, și sute de articole răspândite prin ziarele și revistele vremii, plus o catedră universitară și amintirea unei prezențe culturale febrile, stopată în mod brusc). Însărcinarea ce i se dăduse era o misiune de circumstanță, răspunzând unor imperative dictate de împrejurări istorice speciale, pe care Eliade înțelegea s-o îndeplinească din considerente de ordin patriotic și numai pe o perioadă limitată. După încheierea acestei misiuni urma să se întoarcă la adevărata matcă a vocației sale, aceea de intelectual român. Evenimentele de la sfârșitul războiului l-au surprins însă departe de țară și, din motive independente de voința lui, a fost obligat să rămână în străinătate, asumându-și povara exodului - ca o dramă de proporții imprevizibile, ca o odisee impusă de vicisitudinile istoriei - departe de locurile unde își petrecuse copilăria și tinerețea și a căror nostalgie îl va urmări apoi peste tot cu o crudă persistență. (Aceste câteva date introductive, în general bine cunoscute, le-am considerat absolut necesare în comentariul de față, deoarece la ele se vor referi toate citatele reproduse mai departe în cele ce urmează).

În ciuda inerentelor greutatea prin care în mod fatal avea să treacă, el și-a continuat totuși, în străinătate, cu aceeași ferveur, activitatea de scriitor (de limbă română) și de savant, reușind să se impună prin numeroasele lucrări publicate în decursul anilor ca unul dintre spiritele eminente ale vremii noastre. Titular al catedrei de Istoria Religiiilor de la Universitatea din Chicago (S.U.A.) - unde s-a stabilit definitiv, după diverse stadii prin unele capitale europene: Lisabona, Londra, Paris, Roma - este membru unor cunoscute foruri academice, călătorește foarte mult, fiind solicitat să țină conferințe și prelegeri în domeniul specialității lui și e unanim apreciat de lumea științifică pentru competența și substanțialitatea studiilor și cercetărilor efectuate. Edificator în această privință este faptul că, în 1966 primind titlul de *doctor honoris causa* al universității Yale (S.U.A.), foarte elocventă rămâne caracterizarea pe care i-a făcut-o atunci președintele comisiei ce i-a înmănat această înaltă distincție: „Dumneavoastră aparțineți Universului. În prima dumneavoastră tinerețe ați călătorit din Europa spre

înțelepciunea interioară a Orientului și, pe urmă, după ce ați adâncit esența spiritualității hinduse, v-ați străduit să faceți Estul mai inteligibil pentru Vest. Venerând marile mistere exprimate în mit și simbol, ați contribuit să găsiți un limbaj comun pentru adevărul etern. Yale vă conferă gradul de doctor în umanități”. Aceste cuvinte simple dar pline de conținut, rostite în aula unui prestigios for academic, sunt de ajuns, ele însele, pentru a atesta contribuția adusă de gânditorul român într-un domeniu unde el deține un loc de frunte, dacă nu chiar primul, la scară internațională. -

În prezentele pagini - care vor să fie omagiul unui vechi prieten și admirator cu prilejul unui venerabil jubileu (95 de ani de la nașterea lui Eliade) - nu-mi propun să vorbesc despre volumul și însemnătatea aportului științific ori literar, ci despre un aspect absolut diferit din viața și activitatea scriitorului și filozofului, și anume un aspect minor în aparență, însă de o relevanță definitorie pentru personalitatea și existența lui Mircea Eliade. Din vasta listă a lucrărilor publicate de el, **Jurnalul** său, asupra căruia ne îndreptăm acum atenția, se detașează ca o realizare de sine stătătoare, în afara genurilor sau temelor cultivate cu asiduitate, însă ilustrând foarte limpede întreaga problematică legată de însuși destinul scriitorului-filozof. De fapt, nu este vorba de un *Jurnal* integral (Eliade mărturisește că își scria jurnalul încă din adolescență, însă, din cauza evenimentelor, prima parte a însemnărilor lui s-a pierdut), ci doar de *Fragmente dintr-un jurnal*, acoperind perioada 1945-1969, deci aproape un sfert de secol și însumând un volum compact de circa 600 pagini pe care autorul a acceptat să le încredințeze tiparului. Trebuie notat din capul locului - fără falsă modestie, dar și fără nici o legitimă exagerare - că acest **Jurnal** al compatriotului nostru, scris în limba română, dar publicat în traducere franceză^{x)}, poate fi socotit unul dintre principalele monumente ale literaturii memorialistice mondiale din cursul veacului XX. Amplitudinea personalității autorului, nivelul său intelectual, viziunea largă asupra lumii, echilibrul și

^{x)}Mircea Eliade: *Fragments d'un journal*. Traduit du roumain par Luc Bădescu. Paris, Gallimard, 1973.

seninătatea gândirii sale, seriozitatea meditațiilor și confesiunilor așternute pe hârtie, sinceritatea desăvârșită și admirabila modestie, expurgată de orice urmă de vanitate, ce se degajă din fiecare pagină, conferă acestui **Jurnal** o importanță documentară excepțională și constituie mărturia unei individualități de o calitate morală exemplară. El conține totodată frecvente aprecieri și judecăți extrem de juste, formulate de un martor obiectiv și cu un mare simț al răspunderii, asupra epocii consemnate, în ceea ce această epocă avea mai pregnant și mai semnificativ.

Dar, firește, ca orice jurnal intim, notațiile lui Mircea Eliade se referă în primul rând la persoana și la experiențele sale proprii din intervalul de timp cuprins în prezentul volum și care corespunde vârstei biologice (între 38 și 62 ani) când puterea de muncă pe plan spiritual se află la apogeul creativității ei. Însemnările sunt făcute cu regularitate de-a lungul anilor, uneori aproape zilnic, și ele rețin momentele esențiale din viața spirituală a scriitorului (mai puțin din cea afectivă și foarte puțin din existența lui civilă), fără tendința de a literaturiza și fără intenția expresă de a fi date publicității. De aici și însușirea lor de absolută autenticitate, de mare probitate morală, străină de orice înclinare spre auto-măgulire sau de dorința de a contribui la confecționarea unei imagini personale cât mai favorabilă sau mai „retușată”. Nicăieri nu se resimte acea tendință caracteristică producțiilor de această speță de a supraevalua diverse etape din cursul vieții sau de a reține numai anumite evenimente, în vederea utilizării lor în scopuri biografice. „Dar atunci ce devin aceste pagini pe care le port cu mine?” se întreba la un moment dat (la 6 februarie 1953) Mircea Eliade, referindu-se la **Jurnalul** său. „Ar trebui să interzic de pe acum publicarea lor. Eu scriu ca să mă pot reciti mai târziu. Scriu ca să mă regăsesc, ca să-mi amintesc momentele pierdute inutil. (Toate „momentele” sunt iremediabil condamnate, cu toată înverșunarea noastră de a le salva)”. În consecință, **Jurnalul** acumulează o lungă serie de impresii, meditații, considerații și concluzii ce oglindesc o perioadă întinsă de viață, dar - și asta reprezintă un alt merit al lucrării - niciodată ele nu se repetă, nu cad în banalitate, nu devin superflue și nu renunță la acea

remarcabilă ținută de bun simț, de ponderație și conștiinciozitate ce formează prima lor calitate. Iar dacă pentru autor *Jurnalul* său poate fi doar un mijloc să-și amintească „momentele pierdute inutil”, pentru istoria literară, pentru cititorii *din afară*, el prezintă un interes cu mult mai larg prin mărturiile și sensurile pe care experiența lui Mircea Eliade le include și le învestește cu o valoare de document atât psihologic, cât și istoric.

Pot fi urmărite în acest *Jurnal* mai multe procese psihologice ce se desfășoară paralel și alcătuiesc osatura lui intimă, străbătându-l ca niște nervuri prin care se scurge fluidul vital, decantat aici în reflecție și confesiune. Este în primul rând dilema din todeauna a lui Mircea Eliade, provocată de problema dacă trebuie să opteze pentru profesiunea de *scriitor*, sau pentru aceea de *savant*. Aceste două profesii i-au atras în egală măsură din fragedă tinerețe, dar el nu s-a putut niciodată consacra exclusiv uneia, cu abandonarea totală a celeilalte. Alegerea a fost că le-a slujit pe amândouă cu aceeași pasiune și plăcere, Eliade fiind singurul om de știință dublat de un scriitor profesionist, activ în ambele direcții, care nu și-a permis să rezolve dilema printr-o opțiune unilaterală. În al doilea rând, *Jurnalul* înfățișează pe larg fazele genetice ale operelor literare și ale operelor de știință realizate de autor, cu toate etapele respective de gestație, documentare și elaborare, precum și latura cealaltă, nu mai puțin importantă, de încorporare editorială, ca ultim pas spre o valorificare concretă. Sunt relatate apoi călătoriile sale prin diverse țări și continente, întâlnirile cu personalități de notorietate mondială din lumea literară, științifică, artistică etc., condițiile de lucru în diverse ipostaze (ca scriitor, ca om de bibliotecă, sau ca profesor), comunicările făcute la diferite sesiuni științifice, convorbirile purtate, ideile și lecturile parcurse etc. *Jurnalul* consemnează de asemenea clipele de tensiune sau de relaxare spirituală, stările de mulțumire în urma unei munci dusă la bun sfârșit, sau crizele efemere de „vagotonie”, cauzate de surmenaj, de suprasolicitări nervoase sau de inevitabile umbre de melancolie.

Tocmai asupra acestui din urmă aspect vreau să atrag acum mai îndeaproape atenția, deoarece cazul lui Mircea Eliade - deși

nu singular - este tipic epocii noastre, iar prin dimensiunea personalității sale experiența lui capătă o semnificație cu totul deosebită. Este, în speță, problema scriitorului sortit să trăiască în emigrație și care se simte în permanență apăsător, frământat de nostalgia patriei sale adevărate. În *Jurnalul* lui Eliade această problemă deține un rol principal în comportamentele sale sufletești, deoarece ea este evocată și analizată în chip predominant, mergând uneori până la obsesie și atingând adesea accente grave, dacă nu chiar patetice. Acele crize de „vagotonie” - cum îi spune el - descrise pe parcursul *Jurnalului*, mai ales în aceste accese de nostalgie a lucrurilor natale își au izvorul, și ele alcătuiesc partea cea mai impresionantă a întregului jurnal.

Deși își desfășoară activitatea într-un ritm intensiv - ca autor de cărți, de studii și de articole, solicitat de reviste, de edituri și instituții universitare („Vor să facă din mine un producător de opere”), deși el însuși lucra totdeauna cu pasiune și osârdie, animat de conștiința că are de îndeplinit o datorie pe care i-o impunea vocația și pregătirea sa intelectuală, deși era integrat într-o lume și un climat unde își putea dezvolta în mod eficient subiectele ce-l preocupau, Eliade se simțea totuși în acea lume „depeizat”, nu-și găsea nicăieri locul său, nu avea un domiciliu stabil („Sunt un conferențiar intinerant”), se considera ca fiind acolo numai o parte din ceea ce ar fi putut să fie în realitate într-o ambianță firească și normală. („În Occident nu sunt decât un fragment.”) Mii de fire îl legau de ceea ce a părăsit cândva, și gândurile lui se întorceau mereu spre București, spre „apartamentul din strada Palade”, unde își lăsase biblioteca și manuscrisele, sau spre „mansarda din strada Melodiei”, unde își petrecuse o adolescență studioasă și care revine acum ca un leit-motiv în toate amintirile sale. Condiția de emigrant - în ciuda izbânzilor și a aparențelor de prosperitate - îi stârnea un sentiment „paralizant” și-l făcea să treacă prin momente de un dramatism acut pe care numai *Jurnalul* său ni le dezvăluie în toată ponderea lor. Nota la 10 iunie 1950: „Îmi amintesc deseori de țară, de tot ce-am lăsat acolo - manuscrise, jurnal, corespondență, biblioteca - și mă cuprinde tristețea. Aș putea să pierd totul, dacă nu am și pierdut. S-ar putea să nu mai regăsesc nimic, nici o

„amintire”, nici o urmă precisă din copilăria mea, din adolescență și din tinerețe: a mă reîntoarce - dacă mă voi întoarce vreodată - într-un oraș unde nu voi mai găsi nimic din ceea ce îmi aparține (o scrisoare, un caiet de însemnări, o carte pe care am citit-o). Așa ceva mă înspăimântă. S-ar putea ca tot trecutul meu până la treizeci și trei de ani să dispară - căci deși aș fi putut să cer să mi se trimită unele lucruri, când eram la Lisabona, m-am mulțumit doar cu câteva cărți. Nu m-am atins de apartamentul din strada Palade. Aș fi putut să-mi salvez măcar cărțile și articolele, dacă nu și manuscrisele sau notele pentru lucrările în curs. Nu izbutesc să pricep ce m-a împins să abandonez totul *acolo!*” (Toate sublinierile, ghilimelele și parantezele din interiorul citatelor reproduse aici sunt făcute de M.E.)

Ani de zile l-au urmărit aceste regrete, care aveau la Eliade implicații mult mai adânci decât acelea ale unor simple pierderi materiale, și anume implicații morale de o natură extrem de apăsătoare, pe care numai o conștiință superioară ca a lui le putea resimți. Iată ce scria el, în aceeași ordine de idei, în septembrie 1957: „N-am înțeles niciodată de ce nu m-am gândit să-mi aduc, la Lisabona, cel puțin manuscrisele inedite, pe când am fost, pentru scurt timp, în România, în vara lui 1942. Simțeam că războiul e pierdut pentru țara mea și consideram inutil, dacă nu imoral, să încerc să „salvez” ceva din truda mea trecută. Era poate o interpretare raționalistă a unui proces mult mai profund. În realitate, simțeam că tot ceea ce terminasem sau doar începusem și pe care le păstram acolo, erau solidare cu o Românie în pericol de moarte; dacă această Românie trebuie să dispară, trecutul meu nu mai avea nici o semnificație”. Legătura indestructibilă cu țara, cu patria natală, mergea așadar până la sacrificiul suprem, scriitorul negăsind altă rațiune de a exista în afara acestei patrii care era totul pentru el.

Cam în aceeași perioadă, când drama condiției sale de expatriat se afla la paroxism, Eliade încerca să descopere - de la nivelul spiritului său elevat - o soluție salvatoare, în interiorul preocupărilor lui filozofice. „Aveam din ce în ce mai tumultos în sufletul meu această revelație: depeizarea este o lungă și grea

încercare inițiatică destinată să ne purifice, să ne transforme. Patria depărtată, va fi ca un Paradis unde ne vom întoarce spiritual, adică în „spirit”, în secret, însă real. Am gândit mult la Dante, la exilul său. N-are importanță dacă fizicește ne vom întoarce sau nu în țara noastră”. (22 noiembrie 1951). Desigur, aceasta era o rezolvare teoretică, fortuită și momentană, o amăgire am putea spune, căci în ultimă instanță ecuația nu se poate încheia decât prin întoarcerea „acasă”. Pentru un creator, în special pentru un savant, e posibil să nu aibă importanță dacă fizicește este sau nu rupt de patria sa - el poate lucra, deci poate îmbogăți patrimoniul spiritual al neamului său oriunde și oricând (cazul lui Dante) - dar pentru individ, pentru complexul biologic care-i asigură existența, lucrul nu mai este atât de simplu. Ce accent dureros capătă în această privință, în însemnările lui Eliade, un episod foarte mărunț ca acela, bunăoară, al schimbării unei perechi de ochelari. Spărgându-și, în urma unei neatentii, ochelarii vechi, pe care-i purta de câteva decenii, a trebuit să-i înlocuiască cu alții noi și să se despartă în felul acesta de „singurul obiect pe care-l mai am din țara mea.”. Această despărțire îi dădea sentimentul că în ființa lui se producea ultima ruptură a unui fir ce-l mai lega de patrie. Iar nostalgia aceasta ajungea atât de departe, încât îi răscolea amintiri din copilăria petrecută prin diverse localități din țară, despre care vorbește abia acum, foarte târziu, și într-un fel cum n-o mai făcuse niciodată mai înainte. (Într-un loc, de pildă, evocând anii copilăriei, când se afla cu părinții la Cernavoda, își amintește, printre altele, că a fost alăptat acolo de o doică-țigancă și că dintre cei trei copii, el a fost singurul cu acest regim. Acestei întâmplări, „grație acestui sân exotic”, credea el în anul 1960, se datorează faptul de a fi devenit orientalist...) Altă dată, căzându-i în mână o revistă literară din țară, amintirile și regretele îl năpădesc așa de tare încât îi produc o senzație de *teroare*. „Această lectură - scria la 12 octombrie 1946 - mi-a dezvăluit dintr-o dată infidelitatea mea față de *adevărata* mea vocație aceea de scriitor român. Am avut, câteva ceasuri, sentimentul că acești ultimi ani petrecuți în străinătate m-au depărtat de izvoarele puterii mele creatoare și m-au abătut de la traiectoria mea naturală. Și orice aș face de aici încolo, acești ani

sunt iremediabil pierduți. Mai mult încă: am avut revelația că ei m-au aruncat pe un drum fără întoarcere posibilă. Teroarea este ireversibilă. Pentru prima dată în viața mea m-am văzut și acceptat ca un ratat”.

Bineînțeles, noțiunea de ratat nu trebuie luată aici în sensul ei strict, deoarece tocmai despre așa ceva nu se poate vorbi în evoluția lui Mircea Eliade. El emitea asemenea afirmații numai în momentele de deprimare când, copleșit de conștiința izolării de comunitatea sa nativă, i se părea că a pierdut timpul în zadar, fără să dea ceea ce ar fi putut să dea ca scriitor și ca om de cultură. Acestea erau însă doar simple momente trecătoare. Căci nu peste mult timp de la însemnarea de mai sus, recăpătându-și încrederea și vigoarea creatoare, își lua din nou angajamentul de a lucra fără a-și precupeți forțele la opera pe care numai el se simțea chemat s-o înfăptuiască în condiții optime, așa cum declara la 24 august 1947: „Ceea ce mă împiedică să trăiesc după gustul meu e conștiința că trebuie să fac ceea ce un altul ar face mai puțin bine decât mine”. Conștiința acesta despre vocația și misiunea lui creatoare l-a stăpânit totdeauna, ca o regulă pe care și-a impus-o singur și de la care nu-și mai putea îngădui să se îndepărteze. La 11 aprilie 1953 mărturisea: „Simt că am încă multe lucruri de spus înainte de a spune *esențialul*. Prefer deci să public cărți imperfecte și să mă „debarsez” astfel de observații, materiale și „idei” ce mă strivesc - în speranța că într-o zi foarte apropiată voi putea redeveni *liber* să scriu cărțile mele. În consecință, mă aflu la o distanță de două zeci și cinci de ani de cărțile mele *esențiale*”.

În aceste cuvinte nu se reflectă cine știe ce ambiții sau veleități profesionale, dimpotrivă, din ele transpare aceea lucidă modestie ce caracterizează personalitatea lui Mircea Eliade. La 29 septembrie 1959, deci după șase ani, relua, în același sens: „Vom fi vreodată mulțumiți de ceea ce am făcut, convinși că ceea ce am făcut salvează - sau justifică cel puțin - existența noastră? Mi-e greu s-o cred. Simt că *trebuie* să scriu măcar două sau trei cărți excelente, fiindcă destinul a făcut din mine un scriitor. Și numai cărțile pe care nu le-am scris sau nu le-am terminat, mi se par bune.” Autentica modestie a unui scriitor constă în a nu fi niciodată

mulțumit de opera lui, iar reala sa grandoare e aceea de a se încumeta să recunoscă acest lucru. Eliade o dovedea și o mărturisea în mod deschis cu o sinceritate nedisimulată: „E destinul tuturor cărților mele de a fi încheiate în grabă. Dar nu puteam să aștept. Voiam să mă eliberez” (25 martie 1951). Efervescenta aceasta creatoare l-a dominat permanent, atât în tinerețe, cât și mai târziu, în anii maturității, determinându-l să afirme la un moment dat: „Eu am preferat întodeauna cartea pe care o proiectam, aceleia pe care eram în curs de a o scrie” (8 octombrie 1946).

Însă despre modestia acestui prolific scriitor, despre felul cum își privește el însuși cariera strălucită de care se bucură, vorbește cu o extremă claritate următorul pasaj de la 17 octombrie 1959: „Citind pe Charles Andler (care a scris o carte despre Nietzsche, n.n.) și diferite fragmente din Nietzsche, mă întreb uneori dacă nu trebuie să-mi reproșez „șansa” mea literară, când, foarte tânăr, în țara mea de origine, am fost primit și acoperit de laude. Aceste succese prea grabnice au ucis în mine orice ambiții personale, orice dorință de „glorie”. Am cunoscut „gloria” și am simțit ceea ce înseamnă să fii „recunoscut”, lăudat, adulat. Nu numai că n-am dorit gloria, dar faptul că am obținut-o atât de repede m-a făcut modest, indiferent la succes. Indirect, acest fapt a avut asupra mea o influență negativă: nu m-am considerat niciodată un „geniu” necunoscut, ceea ce m-ar fi incitat la o anumită megalomanie și ar fi născut nevoia de a etala încontinuu, și apăsător, meritele mele, noutatea operei mele etc.”

Dealtfel, un scriitor activ, preocupat mereu de cărțile pe care își propune să le scrie, nici nu are răgazul să se gândească la efectul produs de opera lui sau la recompensele pe care ea i le-ar putea aduce. Acestea vin de la sine! Mircea Eliade este unul din acești scriitori care nu au timp să mediteze asupra operei lor efectuate, fiind în întregime absorbiți de opera în curs de elaborare. Singura lui îngrijorare era aceea că nu avea destul timp liber ca să scrie cărțile pe care le are în proiect. „Mă refer - nota la 4 noiembrie 1959 - la acești trei ani de cursuri de la Chicago. Ce de timp pierdut! Câte n-aș fi putut să fac, dacă n-aș fi fost obligat să țin șase ore de curs în fiecare săptămână (fără a mai vorbi de timpul consacrat

pregătirii sau călătoriilor de studii) ... Uneori, după un curs izbit, când cred că am fost înțeles, încerc sentimentul că am scris o carte. Am impresia că cele mai bune dintre cărțile mele vor fi scrise de un altul”.

Revenind însă la ideea centrală a prezentului comentariu - nostalgia unui om de cultură trăind departe de patria sa - vom găsi în *Jurnalul* lui Mircea Eliade nenumărate pagini ce exală, ca un parfum dulce-amar, atașamentul lui profund față de locurile natale, față de perioada trăită în țară, precum și mândria de a fi fost prezent aici într-un moment de mare avânt al culturii românești. Nu e cu putință să fie reproduse, pentru frumusețea lor de ordin moral sau pentru importanța lor documentară, toate aceste pagini, totuși unele trebuie neapărat recitate, datorită conținutului lor revelator. Gândindu-se, în primii ani de pribegie, la activitatea desfășurată în țară, în cadrul generației lui, în epoca premergătoare celui de-al doilea război mondial, Eliade avansează câteva idei de mare actualitate pentru noi, capabile să constituie punctul de pornire al unor cercetări asupra valorii culturii noastre moderne și contemporane în contextul culturii universale. Reținem una dintre aceste idei, exprimată la 1 noiembrie 1946: „Semnificația grupului *Criterion*, la București, în anii 1933-1937. Comparabil cu grupul existențialistilor francezi din 1946 (Sartre, Camus, S. de Beauvoir) - membrii grupului *Criterion* se manifestau pe toate planurile: conferințe publice, articole în reviste sau ziare, romane, filozofie, critică literară și dramatică, eseuri. *Criterion* a marcat depășirea „momentului” universitar în cultură, coborârea intelectualului în arenă, contactul direct cu publicul, mai ales cu tineretul, adică exact ceea ce au încercat și au reușit existențialistii parizieni. Sartre are, și a impus, un „sistem filozofic”; noi n-aveam sistem, dar majoritatea membrilor nu erau mai puțin „existențialiști” care se ignorau. Ceea ce îi interesa erau „autenticitatea”, experiența imediată, detaliul autobiografic, de unde pasiunea pentru jurnale intime, confesiuni, „documente”. Dacă *Criterion* ar fi avut un alt instrument de expresie decât limba română, ar fi fost considerat precursorul cel mai interesant al existențialismului francez de azi”. Mai târziu Eliade și-a modificat aproape radical părerile despre

existențialismul francez - ca și despre „noul roman” (Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet etc.), ale căror ineficiențe el le prevăzuse înainte de a fi recunoscute de toată lumea - dar opiniile lui despre importanța fenomenului cultural românesc din perioada anilor '30 au rămas neschimbate. Se discută mult de la un timp încoace despre „protocronismul” românesc în cultură. Un argument concret, indubitabil, pentru susținerea acestei teze ni l-ar putea oferi chiar exemplul evocat de Mircea Eliade cu mulți ani în urmă, cu toate că el o făcea din nostalgia pentru o anumită epocă din tinerețea lui, nu din impulsuri deliberate de a promova vreo poziție literară. Dar tocmai prin acest fapt însă - al simplei lui enunțări, fără scopuri programatice - cazul grupării *Criterion*, pus în adevărata lui lumină, devine și mai peremptoriu pentru ilustrarea ideii de „protocronism” în istoria noastră culturală contemporană.

Există însă în *Jurnalul* lui Mircea Eliade două pagini dense, aproape zguduitoare, ce-ar putea alcătui nucleul unei vaste confesiuni - două pagini demne de o pasionantă antologie a literaturii „nostalgiei”, dacă așa ceva s-ar putea întocmi vreodată. Ele formează de fapt o mică povestire alegorică și nu au nevoie de nici o altă explicitare pentru a sesiza dramatismul mișcător ce le străbate. Dealtfel, autorul dă și un titlu acestei succinte narațiuni - îi spune „Visul *treaz*” - ceea ce el nu mai face niciodată de-a lungul jurnalului său, și asta ne determină să presupunem că acest „vis” a marcat un moment crucial în existența scriitorului, dar un moment grav, dureros, așa cum reiese din înseși concluziile sale din ultimile rânduri. Faptul se găsește consemnat în luna iulie 1957 și iată cum este relatat el:

„Era într-o după amiază, stăteam întins pe canapea. Și deodată mă văd mort, deus într-un coșciug și transportat la biserica română din rue Jean-de-Beauvais. Pe capacul coșciugului, flori și două mici drapele, unul românesc, altul francez. La un moment al ceremoniei, coșciugul începe să se ridice în aer, iese încet pe ușă, fără ca nici o floare să cadă, se oprește câteva minute la vreo zece metri deasupra pavajului străzii, apoi ia înălțime și se îndreaptă spre Institutul Pasteur, unde fusesem operat (cu puțin mai înainte, de o mică inflamație la subțioara draptă-n.n.). Se rotește de câteva

ori pe deasupra Institutului, se ridică, la cincizeci sau șaiszeci de metri de pământ și apucă drumul spre sud.

„Mi-ar trebui multe pagini ca să descriu senzația provocată de acest „miracol”, mulțimea care urma cu ochii, pe străzile Parisului, coșciugul ce plana pe deasupra caselor; mașinile, carele cinematografiei și ale radiou-lui, helicopterele ce-l însoțeau în timp ce se depărta de capitală. Ziarele de seară indicau localitățile pe care le survola și edițiile se succedau cu ultimile fotografii. Coșciugul se apropia de Alpi. Zbura acum la mare altitudine. În ciuda rafalelor de vânt, nici florile, nici drapelele nu se mișcau de la locul lor. Nimeni nu putea ghici încotro se îndrepta. După câteva zile, coșciugul ajunsese aici, la casa Gabriela (într-o localitate din Aosta, nordul Italiei, unde naratorul își petrecea vacanța în momentul când scria acestea, n.n.) și se opri la câțiva metri deasupra terasei, ca și cum ar fi așteptat-o pe Olga (stăpâna casei, n.n.). Când Olga apărură, cu un trandafir în mână, coșciugul se înclină ca ea să-l poată depune alături de celelalte flori. Apoi se înalță din nou, zbură peste lac și, ca și mai înainte, fără a se grăbi, se îndreptă spre centrul Italiei, traversă Adriatica, Iugoslavia, pătrunse în Bulgaria și se opri pe malul drept al Dunării, în fața orașului Oltenița. Rămase acolo mai multe zile, în așteptare. Prietenii mei formaseră un comitet care, prin intermediul Crucii Roșii, ceruseră guvernului de la București asigurarea că sicriul nu va fi distrus. Această garanție obținută, coșciugul își relua în liniște lenta lui navigație în direcția Bucureștiului. Îl urmărisem până aici fără nici o dificultate, peste munți, mări și orașe. De data asta însă a trebuit să renunț. Rămas pe malul drept al Dunării, îl priveam cum se îndepărtează, până când a dispărut cu totul.

„Această viziune fantastică a ținut aproape jumătate de ceas. Am încercat de câteva ori să mă desprind de ea, deschizând o carte, dar după câteva clipe mă surprindeam din nou în urma coșciugului acoperit cu flori, care plana undeva între Alpi și Dunăre. În vara aceea am povestit acest „vis *treaz*” câtorva prieteni ai mei psihologi, însă n-am aflat de la ei mai mult decât bănuiam eu însumi. Visul se raporta la o experiență de moarte și de înviere inițiativă. Nu știu ce parte din mine, din viața mea trecută, trebuia

să moară, pentru ca eu să pot supraviețui. Într-un anumit fel trebuia, probabil, să mă despart de trecutul meu recent - ultimii cincisprezece ani - așa cum împrejurările mă constrânseseră să mă despart de tot ceea ce iubisem, de tot ceea ce visasem și lucrasem în tinerețea mea.”

Eliade trăgea așadar, concluzia că acest vis ar fi vrut să însemneze începutul unei noi etape în existența lui fizică și intelectuală, o „despărțire” de ceea ce a fost până atunci și o trecere într-o altă perioadă a vieții și activității sale. Aceasta poate fi, desigur, o interpretare personală acceptabilă, impusă de împrejurările biografice în care se găsea autorul în momentele respective. Mie mi se pare însă că explicația visului său este mult mai simplă și mai logică. Nu de o „despărțire” poate fi vorba în fabulația reprodușă mai sus, ci, dimpotrivă, de o accentuare a unei legături vechi, care pe plan moral și sufletească, căpăta atunci proporții simbolice obsedante. Dorul de țară, de oamenii cunoscuți acolo, de tot ce a lăsat în urmă, îl invadea pe scriitor într-o formă irepresibilă, aproape tiranică.

Fluxul ocult al nostalgiei atinge într-adevăr, în asemenea caz, limitele sale maxime. El este egal cu acel impuls irezistibil al omului care, bântuit de amintiri și regrete ce-i răvășesc din greu ființa, ar veni până la fruntariile țării, s-ar uita o clipă „dincolo”, sorbind măcar din ochi aerul priveliștilor familiare, apoi și-ar strivi o lacrimă în batistă - sfârșind prin a crede că găsește în toate acestea o ușurare, o consolare. Probabil că mulți dintre cei aflați în asemenea situații vor fi procedând în felul acesta. Căci „pentru cei care nu mai trăiesc în țara lor, orașul copilăriei și al adolescenței devine un oraș mitic”, spunea însuși Eliade cu altă ocazie, într-o convorbire mai recentă, unde, tot el, mărturisea: „Noi suntem puțin ca Ulise, căutându-ne, sperând să ajungem să ne regăsim patria, vatra, pe noi înșine”. Visul „treaz” consemnat cu atâta fidelitate în jurnalul său, a fost o astfel de experiență interioară, având un caracter parabolic - „inițiativ”, în viziunea și limbajul scriitorului - dar dovedindu-se absolut necesară pentru ca el, autorul, să poată supraviețui. Deoarece - și aceasta este morala fabulei invocată aici - imaginea patriei constituie elementul generator ce

alimentează rațiunea de a trăi a celor despărțiți temporar de țară și mistuiți de nostalgia peisajului natal. Operele literare mari ale tuturor timpurilor - creațiile literare ale lui Eliade însuși din perioada expatrierii (toate nuvelele sale „fantastice”, romanul „Noaptea de Sânziene”, amintirile) - stau mărturie în acest sens. Este tocmai sensul în care gravitează și unul din sentimentele fundamentale ce guvernează confesiunile din remarcabilul jurnal intim al distinsului nostru compatriot.

Text scris în 1982 la jubileul lui Eliade (75 ani), dar publicat parțial, în Tomis (1987) și Vatra (1991).

SADOVEANU ... POET

Încetățenită de mult, încă din perioada tinereții scriitorului, expresia „marele nostru prozator” a intrat adânc și definitiv în conștiința milioanei de cititori. Epic prin uriașa lui putere de a zugrăvi oameni, natură și întâmplări, Mihail Sadoveanu este în același timp și un mare poet liric prin structură organică și artistică. Despre caracterul poetic al prozei sadoveniste s-a vorbit destul, și în trecut și în timpul din urmă, datorită acestui *lirism obiectiv* - noțiune contradictorie, cum remarcă Ibrăileanu - care constituie principala și singulara originalitate a scriitorului. Prin lirism obiectiv se înțelege aici distincta particularitate a povestitorului de a îmbina poezia cu proza, de a introduce în epică stări lirice sub forma efuziunilor emotive, a acuității senzoriale, a reflectării universului obiectiv prin prisma unei sensibilități subiective - particularitate pe care nu o mai întâlnim, într-o asemenea măsură, la nici un alt scriitor român. Abundența de lirism în epica sadovenistă este atât de covârșitoare, încât scriitorul însuși, pentru a înlătura orice tentativă de abuz a comentariilor în această direcție, a ținut să precizeze, ca un fel de postulat artistic peremptoriu: „Eu nu scriu poem în proză. E adevărat că proza mea conține poezie, dar eu nu scriu poem în proză”. (Vezi articolul: „La Sadoveanu acasă” de Al. Ivan Ghilia, *Gazeta literară* din 27 octombrie 1960). Desigur nu. Epica sadovenistă exclude orice ambiguitate în această

privință. Totuși, făcând o asemenea precizare, scriitorul ne dă a înțelege că lirismul operei sale, care pentru noi, cititorii, pare o cucerire artistică merită să ne îndemne a o pune mai presus de conținutul faptic și de problematica povestirilor, pentru el, ca autor, este ceva cu totul firesc, este modul său propriu de a se exprima în scris, și nici vorbă nu poate fi de o intenție deliberată de a face poem în proză. Prin aceasta, prozatorul își afirmă, o dată mai mult, adeziunea totală pentru *fondul* operei lui, considerând *forma* în care este îmbrăcată ea drept un simplu procedeu de comunicare, oricâtă frumusețe artistică intrinsecă ar avea această formă.

Probabil că această rezervă, ca să nu spunem reacție, a scriitorului față de o anumită ispită a comentatorilor de a insista, uneori cu precădere, asupra lirismului operei sale, nu este nici nouă, nici - cu atât mai puțin - de circumstanță. Într-adevăr, fiecare scriere a prozatorului oferea, la timpul ei, atât criticii literare, cât și cititorilor în genere, tot mai multe prilejuri de a glosa pe marginea lirismului său. În special în lucrările din perioada maturității poate fi urmărită o eflorescență lirică, la un nivel concentrat și mult rafinat, ce pare cu atât mai surprinzătoare cu cât ea se înregistrează la o vârstă înaintată, când de obicei lirismul, în cazul unui prozator, cedează locul epicului major. Dar și aceasta este încă o caracteristică a artei prolificului autor, în activitatea căruia „scufundarea anilor”, cum însuși spune undeva, n-a lăsat umbre, ci a adus, din contră, mereu lumini noi, tinerețe, prosperime.

Un aspect asupra căruia s-a insistat însă mai puțin în lunga activitate a prozatorului este acela al tentației de a se exprima din când în când și în versuri, de a face adică poezie în înțelesul formal al cuvântului. Vocația nu-i lipsea pentru a deveni un potențial poet.

Ambilanța dintre prozator și poet s-a declarat la Sadoveanu încă de la primele lui încercări literare. În *Anii de ucenicie*, scriitorul ne înfățișează el însuși, în termeni cât se poate de limpezi, meandrele acestei dualități. Ca orice tânăr visător, având pe deasupra o sensibilitate accentuată, a simțit, la o vârstă foarte fragedă, impulsul de a „divaga în versuri”, de a da glas fiorului provocat de contemplarea frumuseților naturii. În acel timp. mărturisește prozatorul, „am simțit în mine primele îndemnuri să

pun și eu pe hârtie rânduri scurte care sună din coadă”. Firește tânărul visător rămânea, fără să o nege, tributar lui Alecsandri, care, pe atunci, la vârsta de 14 ani, era singura lui cunoștință în domeniul literaturii culte. Ca atare, primele sale versuri aveau ritmica și tonalitatea „Pastelurilor”:

Vântul suflă cu turbare,

Fulgii de zăpadă zbor.

Păsărelele-ntristate

Nu mai ciripesc cu dor ...

Cu asemenea „îndemnuri”, nu lipsite de naivitatea inerentă vârstei, poetul făcea primii pași pe un drum ce-l va solicita apoi tot mai des. „Găseam mereu prilej de a împărechea stihuri. Am umplut astfel caiete întregi cu sute de poezii”. Dar, menționează scriitorul în amintirile sale: „Rimele mele nu fuseseră decât răsfrângeri ale altora”. Lucrul acesta nu-i dădea satisfacție. Și atunci a trecut la proză. Cea dintâi bucată, prezentată profesorului de română din liceu, o nuvelă „cu un titlu cam romanțios”, i-a adus și cea dintâi încurajare. „După nuvela aceasta au urmat altele, unele cu proporții de roman; lângă nuvele se înșirau versuri, lângă versuri drame, fără contenire”.

Însă, fiindcă profesorul de română și primul său cititor îl îndemnase să scrie mult, dacă simte nevoia să facă acest lucru, dar să nu se grăbească să publice încă, tânărul elev de gimnaziu i-a urmat sfatul. Totuși, din dorința de a căpăta și alte verificări asupra valorii tumultului său interior, el nu s-a putut opri de a încredința tiparului unele din producțiile sale; și, fără a încălca sfatul profesorului, semna cu pseudonimul: Mihai din Pașcani. E semnificativ, pentru problema urmărită aici, că primele bucăți care au văzut lumina tiparului au fost o schiță, „Domnișoara M.... Folticeni”, și o poezie „Homo”, apărute aproape simultan în revista umoristică din București, *Dracul*, la 20 și respectiv 30 aprilie 1897; poetul și prozatorul cereau în același timp și cu egală îndreptățire aprecierea unui for publicistic. Poezia „Homo” înregistra de astă dată o treaptă artistică evoluată, situându-se în orbita influenței

lui Eminescu, ale cărui versuri, precocele debutant le cunoștea acum pe de rost:

Și totul pare prins în vrajă...
Lucește luna în câmpie.
Subt teiul sfânt și nins de floare
El o așteaptă ca să vie.

Nu era, să precizăm, o simplă poezie de drăgoste, așa cum ar lăsa să se înțeleagă aceste patru versuri de o vădită rezonanță eminesciană. Ca și în schița publicată cu o săptămână mai înainte, în care junele autor persifla atmosfera provincială din mediul mic burghez, în poezia „Homo” el satiriza o categorie de oameni, frecventă la timpul respectiv, ce-și ascundea fățărnicia în dosul falsei smerenii îmbrăcată în staie călugărești:

Așa-i de sfânt și de cucernic,
Că te-ndoiești de-i muritor.
Păcat că e așa de tânăr
Al nostru frate Isidor!

Lăsat-a-n lume voluptatea,
Iubirea - acest mare chin -
Și numai când deloc nu are,
Numai atunci nu bea vin!

Sustrăgându-se tendințelor unui idealism factice, scriitorul apuca, încă de la primii pași, cu fermitate, pe drumul realismului cu nuanțe de critică.

Dar, deși își văzuse întâiele producții literare îmbrăcate în haina tiparului, Sadoveanu nu s-a grăbit să publice. Venit la Iași, unde, ca elev al Liceului Național, a luat contact nemijlocit, prin lecturi asidui, cu literatura vremii, nelăsând să-i scape nici o nuvelă, nici o poezie nou publicată în revistele săptămânale, el a căpătat repede conștiința că actul artistic nu e un fenomen spontan, ci rezultatul unui proces bazat pe travaliu intens și pe o adâncă „incubație”. „Popasul acesta al meu la

Iași, în trei ani ai cursului superior de liceu, a fost hotărâtor pentru cariera mea literară. Simțind necesitatea formei artistice, am abandonat condeiul și hârtia și am început a alcătui în memorie, vers cu vers, cu rime rare, poczii pe care le destinam etemităților de o săptămână”, declară mai departe în *Anii de ucenicie*. Din această epocă datează poemul mai lung „Tragediile Galatei”, divertisment desigur și, în același timp, exercițiu liric, de strânsă familiarizare cu poemele eroi-comice clasice:

O, muză întristată, mă iartă dacă vin

La jale să-ți adaog o notă de venin.

Eu știu prea bine, dragă, că mult amar de ani

Ai fost cal de bătaie poetilor golani ...

Perioada de gestație nu putea să dureze prea mult însă. Poetul avea nevoie de o confirmare din afară a posibilităților lui. „Din vanitate, probabil, m-am îndemnat să fac o verificare a acestor producții și am trimis câteva bucăți unei reviste bucureștene care se chema *Viata Nouă*”. Succesul a fost deplin. Revista a publicat toate bucățile primite, însoțindu-le de laude redacționale și asociind numele debutantului cu al „celor câțiva luceferi proaspeți ai literaturii” (calificarea aparține revistei).

Totuși, o asemenea primire, care pentru orice alt debutant provincial ar fi însemnat un motiv de exaltare și automăgulire, la Sadoveanu a stârnit o reacție pe cât de neașteptată, pe atât de explicabilă. „N-am răspuns acestei curse ce mi se întindea”, mărturisește scriitorul, și această mărturisire include de pe acum crezul artistic ce începea să se fixeze în conștiința sa. Revista *Viata Nouă*, patronată de Macedonski, era o tribună a simbolismului, curent ce cultiva simbolismul, și Sadoveanu nu putea avea nimic comun cu ea. *Anii de ucenicie* consemnează la acest moment autobiografic o mărturie extrem de importantă, ce se impune a fi reprodușă, deoarece exprimă în puține cuvinte o declarație de principiu în care se rezumă întreaga atitudine artistică a scriitorului și căreia avea să-i rămână credincios toată viața. „Cenaclul lui Macedonski însemna pentru noi (tinerii ieșeni însuflețiți de preocupări literare n.n.) autoadmirația în fraze bombastice și proză

sacerdotală a maestrului. Mai însemna subiecte exotice, vocabular extravagant, imitația avangardei literare franceze. Iar eu eram plin de „Junimea”, de Alecsandri, Alecu Russo și Creangă; eram prigonitor până la exces al neologismelor și găseam în literatura populară și în popor o perspectivă de noutate, la care se adăoga dragostea mea adâncă pentru umiliți, ofenși și nedreptățiți”. Nimic din toate acestea nu puteau avea contingente cu linia de la *Viața Nouă*; ceva mai mult, tânărul debutant - înrîurit desigur de atmosfera intelectuală a Iașului din acel moment, când amintirea *Contemporanului* și a *Evenimentului literar* era proaspătă încă, determinând caracterul discuțiilor social-politice și al preocupărilor literare ale tineretului - se situa pe o poziție nu numai deosebită, dar diametral opusă simbolismului promovat la București de Alexandru Macedonski. Reacția lui față de acest curent literar era totală. În „Tragediile Galatei” el ținea chiar să-și afirme această reacție în două versuri foarte concludente:

Vezi tu, în acest secol de simbolști umplut,

Puteam să-ncep cu vorbe umflate, dar n-am vrut.

Iar în *Anii de ucenicie* tonul devine și mai tare: după scurta colaborare - „de verificare”, precum am văzut - la *Viața Nouă*, urmează o reculegere ce sună ca o remușcare: „Am așteptat un timp, ca să se stingă în mine compromisul de care mă făcusem vinovat față de umbrele sfinților mei literari”.

Sadoveanu căpătase încă de pe atunci conștiința despre menirea scriitorului, și, declarându-se împotriva simbolismului, el susținea că literatura trebuie să oglindească realitățile sociale din țară și să fie pusă în slujba acelor „milioane de români” care „trăiesc, mor, sunt necăjiți și obidiți și nimeni nu-i vede, nimeni nu-i aude”. (Dintr-o scrisoare către un prieten). Teză pe care a promovat-o apoi, în mod consecvent, de-a lungul întregii sale vieți.

La puțin timp după aceea, povestește scriitorul mai departe, „a apărut pe piața culturală o revistă nouă în linia tradiției celei bune”. Era *Pagini literare* „condusă de un poet subțire, Artur Stavri, și un prozator apreciat, Ion Gorun”. Sadoveanu a trimis aici, sub

pseudonimul ad-hoc: „M.S.Cobuz”, câteva bucăți, versuri și proză, care i-au fost publicate numaidecât. Poezia „Pribeagul” - era vorba de un pribeag ce se întorcea la casa părintească ruinată - conținea versuri ce prevesteau un poet cu un timbru foarte armonios:

*„Frumoșii ani pierduți. Părinte bun, reddă-ni-i ...”
Pribeagul întră-n sat în freamătul arămii ...*

Scriitorul n-a reținut însă nici una din poeziile publicate în această vreme, pentru a le folosi sau a le reproduce în volumele de mai târziu: „Totul a rămas îngropat și uitat în colecția revistei”. De altfel, el s-a consacrat acum prozei, renunțând să mai încredințeze tiparului versuri. Asta nu înseamna, firește, că abandonase cu totul plăcerile versificației. În momentele de răgaz, când munca neîntreruptă pentru elaborarea povestirilor ce izvorau ca un șuvoi din pana lui harnică, prozatorul lăsa, pentru scurte clipe, locul poetului, dar o făcea numai pentru el și pentru prietenii săi apropiați. În anul 1900, venit la București, unde se simțea singur și depărtat de meleagurile ce i-au încântat copilăria, trimitea unor prieteni de la Iași o scrisoare în versuri a cărei mlădiere ilustra o intimă familiaritate cu arta grațioasă a versificației:

O, dragii mei... în toamna pustie și-ntristată
Gândirea mea se-ntoarce spre viața de-altădată.
Știți voi, iubiți prieteni, că-s singur, amărât
Și numai pana, biata, îmi ține de urât?
O, numai biata pană și trei prieteni buni...
Știți cât eram de veseli odată și nebuni,
Când ne treceam cu versuri frumoase tineretea...
Cum s-a putut atâta vieață să înghete.
Câmpia întâmplării cumplite ne desparte..

Polymnia, muza poeziei lirice, n-a reușit, într-adevăr, să-l subjuge pe acest poet înzestrat cu o predispoziție lirică nativă! Ea n-a reușit, în orice caz, să facă din el un slujitor care să se închine cu precădere la altarele ei. Fiindcă, în realitate, Sadoveanu a

continuat să scrie versuri, presărând multe din povestirile sale cu mici bijuterii de acest gen, ca un semn de dragoste scumpă arătată versului și păstrat în taină, dragoste de la care nu s-a abătut niciodată, dar pe care nici n-a dat-o vreodată în vileag în toată plenitudinea ei.

Ceea ce este surprinzător la Sadoveanu, artist care cultivă cu preferință temele tradiționale, rapsod neîntrecut al oamenilor și întâmplărilor din timpuri străvechi, redată în atmosfera epocii respective și într-un limbaj cules din vorbirea de veacuri a poporului, este adaptarea lui la spiritul și tonul modern atunci când scrie poezie. Sau mai bine zis, mai ales atunci când scrie poezie, fiindcă elemente moderne ca rezultat al unei sensibilități și al unei conștiințe artistice scrupuloase, se întâlnesc și în proza sa. Dar în poezie aceste elemente sunt mai directe și mai vizibile decât în proză. În ultimele două decenii, scriitorul a încredințat tiparului, cu parcimonie, câteva producții în versuri din care se desprinde, înainte de orice, preocuparea conștientă de a fi contemporan cu modul de expresie poetică al timpului său. În poeziile lui nu respiră, nici prin conținut, nici prin formă, vreun anumit tradiționalism vetust, dimpotrivă ele sunt străbătute de o discretă și reținută, dar nu mai puțin autentică, sonoritate modernă. Un ciclu mai consistent de versuri întâlnim în volumul *Povești de la Bradu-Strâmb* (1943), unde una dintre cele 14 povești ale cărții - „Însemnări dintr-o petrecere la Valea Ierii” (petrecere în sensul de ședere) - este scrisă toată în versuri. Ea comportă un episod tragi-comic, divizat în șapte părți, relatând pățaniile din cursul celor douăzeci și una de zile pluvioase ale vacanței unor pescari amatori. Prima parte a poemului ne introduce în atmosfera nu tocmai plăcută pentru niște excursioniști veniți la munte să guste satisfacțiile sportului preferat:

Pân-la sosirea noastră în Valea Ierii

Fusese o secetă de cremene. Nici pic de ploaie!

Cum am ajuns noi, au pornit șuvoaie.

Zic motii: „Ne-au sosit cu spor boierii”.

În primul ceas al expediției ne plouă.

Intrăm la gazdă uzi - vremea-i frumoasă.

Încearcă unii iar să iasă, -

Îi toarn-o ploaie nouă.

Mă rog, de ce-am ajuns cu greutate la Turda?

Ș-apoi de ce-am suit în văi ascunse?

Să cercetăm au oile sunt tunse?

Și dacă-i dulce urda?

Ori am venit să prindem păstrăvi și lipan,

Să-i ospătăm cu ingredientele permise?

Pare-mi-se

Că pentru pește stăm aici un an.

În aceeași notă de umor discret și de ironie fină, urmează o relatare, de zi cu zi, a peripețiilor provocate de persistența ploilor interminabile:

A plouat o zi, a plouat două;

A treia zi iarăși plouă.

După ce ne-am întemeiat mai bine șatra,

Plouă și-n a patra.

Când așteptam și noi o rază de soare,

În a cincea zi, plouă mai tare.

Într-a șasea e timp să scadă apele,

Dar mai ales într-a șaptea pornesc potoapele...

Și așa mai departe, până în a douăzeci și una zi. Dacă însă pentru turiștii pescari ploile acestea erau un adevărat calvar, pentru localnicii chinuți de o prea lungă secetă ele erau o mare binefacere. Oamenii se bucurau de abundența ploilor menite să adape din plin pământul însetat - și aici poetul nu uită să consemneze bucuria ce a cuprins populația în urma mult așteptatului reviriment meteorologic. Țăranii vedeau în vizitatorii lor niște oameni providențiali care le-au adus ploaia și, la plecare, i-au condus cu

alai, urale și „vorbe sacramentale”, manifestându-și recunoștința față de dărnicia cosmică ivită odată cu ei, dar în același timp arătându-și bucuria că-i vede în sfârșit plecând, deoarece mai aveau nevoie și de o „tără de soare”:

„Binefăcătorilor! cu apele voastre îmbelșugate

Ne-ați adus fân și bucate.

Dumnezeu să vă dea sănătate!

Că vă duceți acum, bine ne pare:

Ne mai trebuie și-o țără de soare.

Onorați domni, ci cum vom duce lipsă de ploii

Musai să poftiți iar la noi.

De ce nu ni-ți dăruie din voia dumneavoastră mila,

Apoi să știți că v-aducem cu sila!”

Poemul depășește în felul acesta cadrul unui simplu joc de imagini și impresii, el capătă o semnificație mai largă, socială, înfățișând necazurile și bucuriile truditorilor legați de pământ.

Demnă de revelat este preocuparea poetului pentru ritm, rimă și celelalte elemente constitutive ale tehnicii versului, semn că meșteșugul versificației nu este pentru marele prozator o îndeletnicire intempestivă, ci una cultivată în taină cu multă aplicație și plăcere. În poemul de față, de pildă, întâlnim un fragment - partea a cincea - format din nouăsprezece versuri cu tot atâtea variante la o singură rimă: este, aceste, funeste, feste, agreste, sieste, creste, celeste, indigeste, veste, peste, oneste, poveste, Oreste, tempeste, țeste, neveste, teste, ateste. Performanța denotă un meșter rutinat care își poate îngădui orice fantezie în materie de prozodie, fără să cadă în extravaganta sau artificiozitate. De asemeni, trebuie reținută factura și tonalitatea modernă a versurilor sadoveniste, consonând cu modul de expresie poetică din zilele noastre.

O altă realizare poetică ne-a oferit Sadoveanu în traducerea unei poezii scrisă de Taras Șevcenko în anul 1847 și pe care scriitorul nostru a transpus-o, peste o sută de ani, în versuri românești de o vibrație lirică ce merită să ne rețină atenția. Este vorba de „Cântecul lui Ivan Pitcova”, devenit în versiunea

sadoveniană „Balada lui Nicoară Potcoavă”. Această traducere își are... cântecul ei. Nicoară Potcoavă, viteaz moldovean ce s-a bucurat de sprijinul căzăcimii de la pragurile Niprului în lupta împotriva împărăției turcești, zugrăvită de Sadoveanu în primul său roman istoric *Șoimii* (1904), a fost cântat, cu mult înainte, și de poetul ucrainian Taras Șevcenko. Cu prilejul unei călătorii făcute în Uniunea Sovietică în anul 1945, Sadoveanu, la un contact cu opera integrală a lui Șevcenko, s-a reîntâlnit, peste patru decenii, cu vechiul său erou. „Am avut o deosebită mișcare sufletească regăsindu-mi eroul în opera poetului ucrainian”, mărturisește Sadoveanu („Despre Taras Șevcenko”, *Caleidoscop*, 1946) - și această descoperire nu avea să rămână fără urmări. Peste câțiva ani (în 1952) a apărut *Nicoară Potcoavă*, versiune nouă, radical transformată, a Șoimilor, realizată sub înrîmirea nemijlocită a contactului cu opera lui Șevcenko. Originea romanului *Nicoară Potcoavă* se află, așadar, în „Balada lui Nicoară Potcoavă”, tradusă de Sadoveanu în 1945, ca un prim impuls al emoției de a-și fi regăsit eroul preferat într-o poezie scrisă de Șevcenko în închisoarea din Petersburg cu o sută de ani mai înainte.

Întocmai ca și proza, preocupările poetice ale lui Mihail Sadoveanu, așa cum ne apar ele din puținele bucăți încredințate până acum tiparului, urmează o cale ascendentă pe linia realismului său consecvent, reflectând transformările politice și sociale din țara noastră, paralel cu atingerea punctului culminant al evoluției ideologic-politice a autorului prin trecerea sa activă și definitivă în câmpul realismului dogmatic. În lumina și sub impulsul acestor transformări, viziunea scriitorului se lărgeste, materialul artistic se îmbogățește, mesagiul său capătă un conținut adecvat saltului revoluționar din anii socialismului. În poezie, realizări interesante găsim în placheta *Poezia cimiliturilor* (1949).

Deși o contribuție minoră în aparență, această plachetă are totuși o anumită semnificație, deoarece scriitorul aduce, printr-un act de creație extrem de laborios, cimilitura în câmpul poeziei culte propriu-zise. Socotită până la el un produs spontan al înțelepciunii și vervei populare, Sadoveanu, păstrând numai factura ei populară, face din cimilitură un arabesc literar înzestrat cu o valoare artistică

de ordinul poeziei notabile. În concepția lui „o ghicitoare (bună) trebuie să fie și frumoasă, ca un cântec sau ca o poezie”, iar cimiliturile elaborate de scriitor corespund pe de-a-ntregul funcțiunii pe care le-o conferă autorul însuși în definiția lui succintă: ele sunt „adevărate poezii mici și vesele, care bucură pe om ca vremea bună, ca primăvara înflorită, aducându-i desfătare după muncă”. Cele 119 exemple ale genului, publicate în placheta amintită, ilustrează pe deplin această definiție, fiind, într-adevăr, autentice poeme lapidare, în două, în trei sau în patru stihuri, în a căror conciziune sunt condensate în doze cât se poate de fine, atât poezia, cât și ghidușia, puterea de sugestie sau ingenuitatea sensului ascuns, caracteristice unor asemenea creații. Iată, de pildă, o „cimilitură a cimiliturii” înseși, remarcabilă prin grația și frumusețea imaginii poetice:

Străina cu ochii verzi
Ar vrea brăul să-i dezlegi,
Numai că tu nu-nțelegi.

Dar cimilitura capătă la Sadoveanu și o funcțiune istoric-socială. El nu se limitează să reproducă sau să stilizeze o creație folclorică, ci îi dă sensuri noi, conforme cu viața și cu prefacerile de azi. Poetul face astfel din cimilitură o reflectare dialectică a civilizației contemporane, așa precum singur spune în preambulul din fruntea culegerii: „Schimbându-se împrejurările din țară se schimbă și viața. Ies la iveală mașinării, unelte, născociri pe care părinții noștri nu le-au cunoscut: de pildă, trenul, aeroplanul, tractorul, moara cu aburi și benzină”. În consecință, cimiliturile sadoveniste, în afară de poezia lor intrinsecă, aduc elemente noi, oglindind stări sociale actuale.

Prin realizarea lor artistică, prin elementul poetic ce le străbate, dar mai ales prin conținutul lor evocator sau prin nota lor de contemporaneitate, cimiliturile lui Sadoveanu sunt scurte poeme în versuri, elaborate în stih popular, care dețin un loc pe cât de modest și singular, pe atât de demn de a fi luat în considerare atunci când e vorba de activitatea poetică a scriitorului.

Contribuția prozatorului în acest domeniu nu se încheie cu aceasta. Autorul, situându-se prin creațiile sale în proză din ultima perioadă printre fruntașii realismului în literatura noastră, a atins aceeași culme și atunci când și-a consacrat pana - oricât de sporadic - artei versificației. De data aceasta, poetul părăsește cu totul atitudinea unui spectator simpatetic al abuzurilor și inechităților sociale și adoptă tonul vehement al invectivei, făcând din glasul său un strigăt justițiar care vestește răsplătirea ororilor trecutului prin izbăvirile viitorului. Spunând acestea, ne referim la o poezie - ce-ar putea certifica ea singură prezența unui veritabil poet - inclusă în volumul *Nada Florilor* (1950) și zugrăvind în accente de un dramatism zguduitoare evenimente din cursul anului 1888, când s-a produs răscoala țărănească premergătoare aceleia din 1907. De altminteri, poezia ne amintește prin tonul ei acuzator, prin frumusețea artistică și prin mesajul ei social, de ciclul 1907 al lui Arghezi, apărut cu cinci ani mai târziu. Poezia lui Sadoveanu înfățișează doar un episod tipic al anului 1888, însă ea rămâne o realizare ce merită să figureze în orice antologie a poeziei noastre revoluționare moderne:

În anu-o mie opt sute optzeci și opt,
 Au stat pustii câmpiile în soare
 Și ciocârlia n-a cântat pe-ogoare
 Iar grâul nou s-a scuturat necopt.

Căci a purces un vânt amar ce plânge
 Al robilor alean neistovit;
 Viața li-i povară de granit
 Și pâinea veche are iz de sânge.

Stihia urii înălțând poruncă,
 I-a năpustit ca-n vifor spre stăpâni;
 Se-nalță foc și fum și-n negre mâini
 S-agită crud uneltele de muncă.
 Vin călărășii! Goarna sună cântec.
 Urlând, dau iureș și împung cu lancea.

Au spart pe Paraschiva lui Ivancea,
De i-a ieșit copilul viu din pântec.

Pe palizi morți, femeii bocind îi poartă,
Căci dorobanții-au tras în frații lor;
Astfel pieri mulțime de popor
Și holda a pierit pe câmpuri moartă.

Dar brazda urii va da alte grâne,
Și ziua izbăvirilor luci-va,
Când fătul crunt al bieteii Paraschiva
Va birui-n războiul pentru pâne.

Pe lângă pregnanța ideii și echilibrul desăvârșit al compoziției, poezia ne place și pentru timbrul ei modern, pentru actualitatea artistică. Adică tocmai pentru ceea ce se cere în primul rând unui poet.

Conform unui procedeu literar clasic, autorul atribuie totdeauna versurile sale diverselor personaje din cadrul povestirilor, în gura cărora le și pune, ca și cum le-ar denunța paternitatea; dar gestul acesta de substituire nu face decât să întărească și mai mult convingerea că marele prozator este și un iscusit meșter al versului. Opera scriitorului - lăsând la o parte surprizele pe care ni le-ar putea aduce ineditul - ne oferă prea puține producții pentru ca cineva să poată alcătui măcar un singur volum de versuri sadoveniste, alături de cele peste o sută de proză. Dar chiar din cele câteva exemplificări folosite în comentariul de față, avem îndreptățirea să reținem în Sadoveanu poetul pe care el însuși, din motive ce rămân o taină a acestui artist, nu l-a lăsat niciodată să-și ocupe locul ce i s-ar fi cuvenit în creația sa și în istoria literaturii noastre. Dar dacă un scriitor este apreciat pentru ceea ce a dat și a voit să dea el, Sadoveanu stă uriaș prin opera sa în proză. Poetul, sacrificat în avantajul Prozatorului, rămâne în postura unui „joc secund”, admisibil ca o vocație potențială, nu numai ca o curiozitate literară.

Scrisul bănățean, 1961.

REGĂSIREA LUI DOSTOIEVSKI^{X)}

La comemorarea celor trei sferturi de veac de la moartea sa, Dostoievski solicită încă o dată - cu aceeași forță tulburătoare - atenția oamenilor de azi, care se reîntorc către opera lui cu aceeași curiozitate nealterată de scurgerea vremii și cu aceeași dorință vie de a-i descifra sensul exact, ca și cu decenii în urmă, când apariția lui, izbucnită ca o lavă revărsată din adâncuri, a răvășit și a zguduit puternic văzduhul sufletesc și moral al cititorilor de la sfârșitul veacului trecut și începutul celui prezent. După o perioadă de aparentă tăcere - datorită războiului și altor împrejurări de ordin mai puțin istoric - începe să se vorbească din nou despre Dostoievski. Cu toate că, de fapt, influența lui asupra literaturii, și am spune chiar asupra mișcării ideilor din secolul nostru, n-a fost niciodată eclipsată, ba, dimpotrivă, ea a crescut mereu, impunându-se în mod aproape tiranic de-a lungul deceniilor. Într-adevăr, în literatura mondială din acea înfloritoare primă jumătate a secolului XX, nu a existat scriitor sau gânditor demn de luat în considerare, nu a existat școală literară, sistem de gândire sau linie ideologică pe care Dostoievski să nu le fi înrâurit, fie indirect, fie direct, uneori chiar patronându-le postum, indiferent dacă cei ce se situau în rază de lumină proiectată de geniul său tutelar recunoșteau sau nu această paternitate spirituală.

^{X)} După ce, ani de zile fusese îndepărtat din bibliotecă, din cauza fluctuațiilor ideologice.

Totuși, din motive străine de voința lor, generațiile din urmă nu l-au cunoscut pe Dostoievski în anii primei lor tinereți, și abia acum ele au posibilitatea să-l descopere și să fie captivate de opera lui, în aceeași măsură ca și predecesorii lor. Înainte de război, romanele sale circulau în diverse traduceri, mai mult sau mai puțin fidele, e drept, dar erau la îndemâna tuturor. E adevărat, mulți îl citeau pe Dostoievski, pentru uriașa lui capacitate epică, mai puțini îl înțelegeau, ceea ce nu însemna totuși că valoarea și semnificația mesajului său erau mai mici sau mai palide. Trebuiau numai sesizate. Mi-amintesc că în 1935 ne-a căzut în mână, cititorilor de atunci ai lui Dostoievski, o cărțuție în traducere franceză intitulată „*L'esprit souterrain*”, care ne-a răvășit profund. Constatam că, exact la o sută de ani de la întâmplarea povestită de scriitor (pe care el o fixează în anul 1835), personajul lui Dostoievski ni se părea atât de actual, atât de apropiat, încât îl regăseam parcă în noi înșine. Forța de investigație în zonele abisale era atât de mare că, după un veac, își păstra o absolută valabilitate. De asemeni, când ceva mai târziu, am luat contact cu *Poseđații* (tot în traducere franceză) această lectură devasta pur și simplu, prin similitudinile și semnificațiile pe care le descopeream în acest straniu roman ideologic. Asta dovedește că influența lui Dostoievski n-a încetat nici o clipă să se exercite asupra oamenilor din secolul nostru. Trebuie specificat însă că această influență, întinsă pe parcursul primei jumătăți a veacului, a fost oarecum dirijată într-o anumită direcție, ce nu corespundea întru totul mesajului pe care opera marelui scriitor îl oferea posterității. Datorită unor interpretări tendențioase, pornind de la niște comentatori care s-au bucurat la timpul lor de o largă audiență, în rândul cărora pot fi citați Merejkovski, Șestov, Berdiaeff, Suarès etc., intențiile scriitorului erau reduse la câteva noțiuni, nu dintre cele mai esențiale: individualism, misticism, anarhism, iraționalism etc., promovându-se de aici o întreagă serie de aspecte ce duceau la concluzii de ordin mai curând negativ și care îl trădau pe scriitor. Atitudinea lucidă adoptată, după producerea „dezghetului” ideologic, de către cercetătorii contemporani face mult mai eficientă în momentul de față reexaminarea conținutului operei lui Dostoievski și scoaterea în evidență a mesajului său

real. Atât pentru vechii cititori, cât și pentru cei noi, Dostoievski urmează, așadar, să fie *re-descoperit*.

În lumina acestei perspective, socotim că nu este lipsit de interes să amintim, pe scurt, modul cum această uriașă figură a culturii mondiale și-a răsfrânt umbra asupra epocii imediat următoare apariției sale.

Întreaga literatură creată în secolul XX - și e vorba de literatura ce angajează conștiința acestei epoci, deci aceea care exprimă în chip esențial structura spirituală și problematica de viață a generațiilor respective, cu toate sfâșierile și prăbușirile lor, cu toate naufragiile lor în apele iraționalismului sau ale ereziilor intelectuale - s-a desfășurat sub semnul unei anumite lecturi a fenomenului dostoievskian. Apariția lui Dostoievski pe firmamentul culturii universale a produs o adevărată fascinație și a zdruncinat grav mecanismul rațional al omului modern. Filozofii, scriitorii, artiștii - ceva mai mult: psihologii, sociologii, criminalologii, moralistii, clericii chiar - au depistat în Dostoievski un imens număr de legi pe care nimeni nu le abordase și spre care nimeni nu îndrăznise să se îndrepte mai înainte. Omul a cărui existență a avut parte de o experiență fără precedent și fără egal, spunându-se despre el că a fost în iad și că s-a întors pe pământ - condamnat la moarte, grațiat cu o clipă înainte de execuție. („Capul mi-a fost smuls de pe umeri!”, zicea el), pentru a fi surghiunit pe timp de zece ani în Siberia - a devenit scriitorul ce a pătruns în labirintul sufletului omenesc ca într-o peșteră adâncă, explorând și scoțând la iveală legiunile de îngeri și de monștri ce dormitau acolo. În discursul său pronunțat la inaugurarea monumentului lui Pușkin, făcând aluzie la tentativele spiritului modern de a descifra necunoscutul ce-i stă în față, Dostoievski spunea că acest spirit modern „bate cu fruntea într-o poartă închisă”. Autorul Fraților Karamazov a deschis această poartă. Dar cum? El s-a apropiat de oameni, a trăit în mijlocul lor, a studiat sufletul omenesc pe viu, sub toate formele și ipostazele, ajungând la configurarea unui om real, nu a unui imaginar sau ipotetic. În ziua când părăsea închisoarea din Petrograd, pentru a apuca drumul Siberiei, îi scria fratelui său: „Frate, nu sunt nici trist, nici deznădăjduit. În jurul meu vor fi

mereu ființe omenești și a fi printre aceste ființe, a rămâne așa mereu, oricâte nenorociri s-ar întâmpla, iată ce înseamnă viața, iată scopul ei”. Iar peste câțiva ani îi scria aceluiași frate din lagărul unde era deportat: „Câte povestiri despre aventurieri și hoți de tot felul am cunoscut aici! Aș putea să scriu volume întregi! Nu mi-am pierdut timpul în zadar. Dacă n-am putut să studiez Rusia, cunosc în schimb ca nimeni altul poporul rus”.

Imensa experiență acumulată de Dostoievski, precum și varietatea tipurilor omenești cunoscute de el în timpul detențiunii (căci de acolo și-a recoltat el majoritatea „cazurilor” transpuse în literatură) l-au ajutat să creeze o operă, care în ansamblu apare ca fantastică. El însuși declara adesea că chiar și cele mai greu de crezut întâmplări din romanele lui se bazuie pe fapte petrecute adevărat și cunoscute de dânsul. În *Poseđații*, într-o pagină unde prezintă firea lui Stavroghin, el afirmă la un moment dat că „a avut prilejul să cunoască multe cazuri concrete asemănătoare cu acesta”. De aceea, prin 1870, în epoca marilor lui creații, putea să spună fără să exagereze, adresându-se confrăților mai tineri: „Nu căutați să plăsmuiți nici acțiuni, nici intrigi (în literatură). Luați ceea ce vă oferă viața însăși. Viața e infinit mai bogată decât plăsmuirile noastre. Nici o imaginație n-ar putea să născocască ceea ce ne oferă viața cea mai obișnuită, cea mai umilă. Respectați viața!”. Aceste convingeri, născute dintr-o experiență patetică și singulară, l-au împins până la un fel de fanaticism al realității, însă cu scopul de a elibera conștiința umană de sub călcâiul fatalității. Nimeni nu avusese până la el acest curaj suprem. Căci, spunea el, „toată viața mea n-am făcut decât să duc la extrem ceea ce voi n-ați îndrăznit să duceți decât până la jumătate”.

Dar prin acțiunea sa de a descătușa zonele inconștientului, Dostoievski a dat drum liber de a se manifesta tuturor obsedațiilor, nihilistilor, anarhiștilor spirituali sfâșiați de neliniști metafizice și roși de cancerul orgoliului, care încercau să găsească în tezele dostoievskiene o justificare a morbidismului lor chinuitor. Numai că Dostoievski nu se limita în opera lui la cazurile morbide. Sau când o făcea, era spre a combate fenomenele de excrescență maladivă detectate în lumea din jurul lui. El pune problema

destinului omenesc în raport cu termenii sociali și metafizici, pornind de la funcțiunile psihofiziologice ale ființei umane. În acest sens, scriitorul întocmește în opera sa un rechizitoriu foarte aspru al condiției umane, fără a condamna însă cu totul omul. S-a spus că, privit ca un „judecător al lumii și al oamenilor”, Dostoievski poate fi înfățișat în postura unui Inchizitor din Evul-mediu. Fapt este că dintr-un asemenea inchișitor, el a devenit un fel de „profet” al acelor „mari neliniștiți” ai secolului, care au generat și degenerat apoi în cele mai bizare și extravagante manifestări pe tărâm literar și artistic.

Dar dacă Dostoievski a „patronat” asemenea manifestări, ducând la un fel de legitimare a curentelor decadente și antirealiste și la tot felul de aventuri spirituale și psihologice ce se situau sub semnul creației marelui scriitor, nu este mai puțin adevărat că autorul *Posedaților* ar fi fost cel dintâi care le-ar fi recuzat. Deoarece făuritorul atâtor personaje memorabile ce populează romanele sale - și dintre care unele frizează într-adevăr patologicul, dar asta întrucât se integrează într-o conspectare vastă a fenomenului existențial - avea o concepție foarte riguroasă despre artă și despre legătura ei cu viața. „Cu cât un artist este mai puternic, spunea el, cu cât își va exprima gândirea și punctul său de vedere asupra fenomenului social într-o formă mai exactă și mai profundă, cu atât va contribui mai mult la dezvoltarea conștiinței sociale. Firește, lucrul cel mai important din toate acestea este felul cum artistul va reuși să privească realitatea și cum va ști să-și precizeze punctul său de vedere propriu: adică dacă e uman, dacă e clarvăzător și, în fine, dacă e un cetățean. În asta constă scopul și misiunea artei și numai așa se precizează limpede rolul artei în dezvoltarea socială”.

Interesant de relevant este faptul curios că la unii dintre reprezentanții de frunte ai literaturii europene, din ultimele decenii, cultul lui Dostoievski este todeauna însoțit de o rezervă față de imensa contribuție prin care scriitorul rus a îmbogățit inventarul explorărilor în domeniul zonelor „tenebroase” ale ființei umane. Cu excepția lui Nietzsche, primul european care l-a descoperit pe Dostoievski și care mărturisea că acesta este „singurul de la care am învățat ceva în psihologie”, mai toți ceilalți, solicitați intens,

disimulau totuși adevărata măsură în care rămâneau tributari lui Dostoievski. André Gide, de pildă, care declarase la un moment dat: „Îl admir pe Dostoievski mai mult decât aș fi crezut că poate fi admirat cineva, ținea să precizeze cu orice prilej că el n-a suferit decât o singură influență în viața lui, și anume a lui Dostoievski. Deasemenea, Thomas Mann nutrea o mare admirație pentru Dostoievski, îl cita totdeauna alături de marile nume ale literaturii: Dante, Shakespeare, Cervantes, însă n-a scris despre el o carte (ca André Gide), sau măcar vreun studiu, așa cum a făcut pentru Goethe și alții. Suprarealiștii, pe de altă parte, în timp ce acuzau „banalitatea” descrierilor lui Dostoievski, deci realismul lor („nimic nu se poate compara cu neantul acestora”, spunea André Breton), îl revendicau totuși ca precursor în ceea ce privește investigarea „adevăratei realități”: într-un tablou făcut în 1922 de Max Ernst, vedem figurând printre cei 15 adepți din acea vreme ai grupării și masca lui Dostoievski, ca și cum romancierul rus ar fi fost unul dintre suprarealiștii notorii. În sfârșit, existențialiștii, de la Heidegger și Jaspers până la Gabriel Marcel și Sartre sau Camus vedeau în Dostoievski un înaintaș în abordarea problemelor ce frământă conștiința modernă. De altfel, Albert Camus a dramatizat romanul *Poseđații*, ceea ce denotă cultul ce-l păstra el scriitorului, iar literatura lui Sartre, ca și romanele apocaliptice ale lui Malraux, în jurul cărora s-au purtat cele mai multe discuții în ultimul sfert de veac, poartă peceta indiscutabilă a influenței lui Dostoievski. (Unul din personajele din *La Condition humaine* se numește Katow, similar cu numele unui personaj, Satov, din *Poseđații*). În literatura noastră am putea determina o singură influență dostoievskiană demnă de luat în considerare, ea are însă cu totul altă semnificație. Într-adevăr, dacă Tudorel din *Scrinul negru* ne poate aminti de un Stavroghin mai juvenil, deci incipient și încă netrecut prin focul „demonilor” lui, iar Gavrilcea pare, *mutatis mutandis*, un Verkhovenski la proporțiile și condițiile fenomenului fascist, aceasta înseamnă că G. Călinescu a reținut de la Dostoievski tocmai acele modele artistice prin care putea să rostească cu mai multă corozivitate rechizitoriul său împotriva unei tipologii reprobabile.

Iată, din câteva exemple, și indicată foarte sumar, traiectoria influenței lui Dostoievski asupra celor mai reprezentative figuri ale culturii și literaturii europene din prima jumătate a secolului nostru. Din urmărirea ei se impune constatarea că această influență s-a manifestat mai ales în două direcții: în direcția individualismului anarhic, caracteristic ultimelor decenii, dar având rădăcini mai adânci în trecut, și în direcția iraționalismului, ce poate fi detectat și el cu mulți ani în urmă, dar a cărui irupție violentă s-a produs mai cu seamă după primul război mondial. S-a ajuns până acolo încât întreaga operă a lui Dostoievski a fost coborâtă până la a fi considerată rodul unei maladii fiziologice, prin prisma căreia erau legitimate toate anomaliile sensibilității admiratorilor săi postumi. Realitatea este însă alta. Dacă titanul rus a zdruncinat conștiința modernă așa cum n-a făcut-o nimeni altul înainte și după el, aceasta nu se datorește vreunei boli ca „izvor al neliniștii”, cum spunea Gide, și cu atât mai puțin vreunei intenții de a răsturna sănătoasa orânduire firească a lumii. Dimpotrivă, creatorul atâtor personaje devenite simboluri, și care frizează într-adevăr patologia, avea o concepție foarte realistă despre artă și o viziune foarte lucidă asupra vieții. Caracterul patologic al personajelor lui nu rezultă dintr-o insuficiență vitală a scriitorului, ci este expresia unei dezavuări a cangrenelor societății în care a trăit el. Dar tocmai spre a deturna atenția cititorilor de la acest aspect al operei lui, comentatorii săi cei mai „cotați” se lansau în interpretări pe cât de eronate, pe atât de tendențioase. „Dostoievski n-a descris niciodată personaje vii, spunea unul dintre aceștia. Sub diferite măști, veți descoperi o singură ființă reală, autorul însuși” (Șestov). Iar altul completa: „Destinul eroilor săi, este propriul său destin, îndoielile și dedublările lor, sunt ale lui. Tentativele lor, crimele lor, sunt crimele tănuite ale propriului său suflet” (Berdiaeff). Adevărul este că asemenea comentarii, sub pretextul că-l „explică” pe Dostoievski, încercau să se explice pe ei înșiși. Titanul nu avea nevoie de pledoariile lor. El singur își cunoștea mai bine decât oricine și limitele, și valoarea, și menirea. „Sunt un copil al secolului, copilul necredinței și-al îndoielii”, îi plăcea să declare,

dar nu uita niciodată ceea ce era esențial: „În jurul meu sunt oameni și a fi om printre oameni, și a rămâne astfel todeauna, în ciuda tuturor împrejurărilor, iată adevăratul sens al vieții”. Ce poate fi mai explicit decât aceasta? N-au decât să-l revendice cât vor curentele decadente și anti-realiste: Dostoievski este și rămâne unul dintre cei mai mari scriitori realiști ai lumii.

Fără îndoială că unele elemente negative ale operei lui, ce-au avut înrîurire atât de mare asupra unei anumite părți a contemporanilor săi, cât și asupra generațiilor următoare, nu pot fi nici tăgăduite, nici neglijate. A reduce însă semnificația întregii opere la aceste elemente și a limita, mai ales, intențiile scriitorului la conținutul fabulatoriu al creațiilor sale, ar fi o enormă greșeală. În cazul lui Dostoievski se poate urmări mai concret ca în oricare alt caz, modul cum contradicțiile fatale din viața scriitorului, ca și acelea ale momentului istoric în care și-a elaborat opera, au dat naștere unei opere constituită ea însăși din contradicții adânci și din ciocniri violente de sentimente și idei. Ambiția și resemnarea, josnicia și noblețea, credința și ateismul, sfințenia și diabolismul, și toate celelalte antagonisme specifice unei structuri omenesti complexe, străbat fiecare din marile creații. Datoria comentatorului este de a descifra sensul real al *intențiilor* scriitorului. Studiind în profunzime viața și opera lui Dostoievski se poate vedea cu ușurință că viziunea lui intimă despre existență n-a fost întotdeauna, ba a fost chiar foarte rar egală cu structura suflească și morală a eroilor săi. Gorki, care s-a declarat un rival fățiș al laturii negative, „reacionare”, a concepțiilor lui Dostoievski, recunoaște totuși latura pozitivă din opera marelui său precursor: „În general, spunea Gorki, cel ce citește cărțile lui Dostoievski poate corecta ideile eroilor săi, și, grație acestui fapt, ei câștigă considerabil în frumusețe, profunzime și omenie”.

În Dostoievski s-au înfruntat în permanență două atitudini: a scriitorului și a ideologului. Înzestrat cu o cultură vastă, el se interesa îndeaproape de problemele timpului său. Avea concepții foarte moderne și înaintate despre artă, oglindite în scrierile lui, dar ca și Balzac, sau Eminescu la noi, ca ideolog era apărătorul legitimismului, al conservatorismului, al mecanismului

Pravoslavnic, uneori acuza chiar progresul tehnic, însă toate acestea nu apar decât ca niște episoade conjuncturale în activitatea sa. După trei sferturi de veac de la moartea lui, oricine poate face constatarea, mai presus de orice discuție, că ideologul Dostoievski a fost învins de scriitorul Dostoievski. Cel ce era considerat altădată un „profet”, este astăzi, pe plan literar, un demiurg. Opera lui tinde să devină, pe măsură ce trece timpul, tot mai bogată în „frumusețe, profunzime și omenie”. Iar aceasta se datorează, pe de o parte, umanismului ce-o caracterizează, iar pe de altă parte, realismului ei viguros. Două însușiri fundamentale, ce urmează încă a fi scoase în lumină, deoarece ele constituie adevărata grandoare a creației dostoievskiene.

Adevăratul mesaj artistic al lui Dostoievski nu este, așadar, acela în care au crezut și pe care l-au pus în circulație diferiți exegeți din prima jumătate a veacului nostru. Marele scriitor rus rămâne încă să fie înțeles și apreciat în justa lumină a operei lui, dincolo de vicisitudinile și prezumțiile sale ideologice. Ceea ce contează este opera lui, sensurile ei tulburătoare, ce va întruni totdeauna adeziunea cititorilor de peste tot. În felul acesta, Dostoievski va fi re-descoperit de către generațiile noi de cititori la nivelul coplesitoare și autenticeii lui importante.^{xx)}

^{xx)} O contribuție remarcabilă în acest sens, în literatura noastră, o constituie seria de studii, prezentări și comentării realizată de Ion Ianoși, cu prilejul publicării în românește a aproape totalității operei dostoievskiene (unsprezece volume compacte, apărute între 1965-1975). (Notă din 1977).

MESAJUL LITERAR AL LUI DOSTOIEVSKI

După *Oameni sărmani*, *Nopti albe*, *Crocodilul* și *Netoska Nezvanova*, vitrinele librăriilor noastre adăpostesc acum o nouă traducere din opera lui Dostoievski: celebra *Umiliți și obidiți*, iar peste câțva timp va vedea lumina tiparului și o nouă ediție românească din *Crimă și pedeapsă*. Faptul, relevant prin sine însuși, se încadrează într-un fenomen mai larg care poate fi observat pe plan internațional, și anume sporirea, într-o foarte mare măsură, a interesului pentru marele clasic rus, după ce o bună perioadă de tip asupra lui plutise cea mai nedreaptă tăcere. Cu prilejul comemorării a trei sferturi de veac de la moartea scriitorului - comemorare ca a avut loc în februarie 1956 și a coincis cu aniversarea a 135 ani de la naștere - Dostoievski a reintrat în atenția criticilor și istoricilor literari actuali, consacându-i-se numeroase studii, articole și comunicări menite să descifreze sensul și conținutul exact al mesajului pe care el l-a lăsat posterității. În ceva mai mult de un an, din februarie 1956 și până în prezent, au apărut, deci, nu numai în Uniunea Sovietică, dar și în alte țări, o serie de studii scrise de pe pozițiile realismului, în care opera lui Dostoievski este pentru prima oară cercetată în adevărata ei lumină, fiind curățată de zgura pe care misticismul, idealismul, iraționalismul sau anarhismul curentelor artistice și literare din

prima jumătate a veacului nostru o depuseseră asupra unuia dintre cei mai mari scriitori realiști ai lumii. Asemenea studii continuă să apară încă, paralel cu reeditarea principalelor opere ale lui Dostoievski, semn că autorul unor romane ca *Frații Karamazov*, *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul*, *Adolescentul*, etc., angajează, la trei sferturi de veac de la moartea lui, conștiința lumii contemporane, în ciuda contradicțiilor ce străbat opera sa și care sunt legate de epoca în care a trăit el. Cercetările din ultimul timp au tocmă rolul de a descifra partea pozitivă, etern valabilă și adânc omenească a acestei opere și de a restitui scriitorului locul și importanța pe care le merită în panteonul culturii universale.

Fără îndoială că lucrul acesta nu este ușor. În cazul lui Dostoievski se poate urmări, mai concret ca în cazul oricărui alt scriitor, modul cum contradicțiile fatale din viața sa, ca și acelea ale momentului istoric în care a trăit, au dat naștere unei opere construită ea însăși din contradicții adânci și din ciocniri violente de sentimente și idei, ducând adesea la un divorț între viziunea artistică a scriitorului și poziția lui ideologică. Dealtfel, aceasta a fost una din dramele cunoscute de mulți alți creatori de geniu ai secolului al XIX-lea. Contradicțiile provocate de marile transformări sociale și științifice ale veacului lăsau urme adânci în activitatea tuturor poezilor și gânditorilor vremii. Studiind în profunzime viața și opera lui Dostoievski, se poate vedea cu ușurință că viziunea lui despre existență n-a fost totdeauna la fel cu structura sufletească și morală a eroilor săi. El n-a fost un „profet” al tragismului sufletului omenesc, ci mai degrabă un denunțator al condițiilor în care se zbătea acest suflet.

În Dostoievski s-au înfruntat totdeauna două vocații: a creatorului și a ideologului. „Sunt un copil al secolului, copilul necredinței și al îndoielii”, mărturisea el odată. Iar această mărturisire poate fi plasată ca motto în fruntea întregii sale activități scriitoricești. Dar, la trei sferturi de veac de la moartea sa, constatăm că valoarea operei sale literare câștigă tot mai mult, în timp ce latura „ideologică”, legată de împrejurări și condiții sociale și politice specifice, depășite de istorie, și-a pierdut prestigiul pe care-l avusese la un moment dat. Ascendenta scriitorului asupra

ideologului se datorește, pe de o parte, *umanismului* ce caracterizează opera sa, în esență și în intenție, iar pe de altă parte *realismului* ei viguros - două însușiri fundamentale ce urmează încă a fi scoase în evidență, deoarece constituie adevărata grandoare a creației dostoievskiene. Umanismul și realismul operei lui derivă, de fapt, din însăși poziția artistică și viziunea sa asupra lumii, poziție și viziune ce exprimă în ultimă instanță singura ideologie valabilă a scriitorului. Câteva exemple în această privință vor fi, desigur, concludente.

Prin experiența lui de viață atât de patetică și singulară - condamnat la moarte, „grățiat” în ultima clipă („capul mi-a fost smuls de pe umeri”, zicea el) pentru a fi surghiunit pe timp de zece ani în Siberia - Dostoievski s-a apropiat de oameni, a trăit în mijlocul lor, a studiat sufletul omenesc pe viu, sub toate formulele și ipostazele lui, ajungând la configurarea unui om real, autentic, nu a unuia imaginar sau ipotetic. În ziua când părăsea închisoarea din Petrograd pentru a apuca drumul Siberiei, îi scria fratelui său: „Frate, nu sunt nici trist, nici deznădăjduit. În jurul meu vor fi mereu ființe omenesti și a fi printre aceste ființe, a rămâne așa mereu, oricâte nenorociri s-ar întâmpla, a nu te lăsa zdrobit, iată ce înseamnă viața, iată care e scopul ei”. Iar peste câțiva ani îi scria aceluiași frate, din inima Siberiei, unde trăia laolaltă cu deportați de toate categoriile: „Câte povestiri despre aventurieri și hoți de tot felul am cunoscut aici! Aș putea să scriu volume întregi! Nu mi-am pierdut timpul în zadar; dacă n-am putut să studiez Rusia, cunosc în schimb ca nimeni altul poporul rus”.

Imensa experiență câștigată de Dostoievski în cursul existenței lui zbuciumate, l-a ajutat să-și creeze întreaga operă pornind numai de la fapte reale, imprimându-i deci un puternic caracter realist. Scriitorul declara adesea că chiar și cele mai greu de crezut întâmplări din romanele lui se bazează pe fapte petrecute adevărat și cunoscute de el. În această privință, Dostoievski mergea până la un fel de fanatism al realității. Prin 1870, în epoca marilor lui creații, spunea: „Nu căutați să plăsmuiți nici acțiuni, nici intrigi (în literatură). Luați ceea ce vă oferă viața însăși. Viața e infinit mai bogată decât plăsmuirile noastre. Nici o imaginație n-ar putea

să născocescă ceea ce ne oferă viața cea mai obișnuită, cea mai umilă. Respectați viața!”

Scriitorul mergea pe această linie și mai departe. După ce formula atitudinea artistului față de realitate, el definea rolul artei în termeni ce se apropie foarte mult de concepțiile noastre de astăzi. Iată propriile lui cuvinte, exprimând o atitudine cât se poate de limpede și instructivă: „Cu cât un artist e mai puternic - spunea el - cu cât își va exprima gândirea și punctul de vedere asupra fenomenului social într-o formă mai exactă și profundă, cu atât va contribui mai mult la dezvoltarea conștiinței sociale. Firește, lucrul cel mai important din toate acestea este felul cum artistul va reuși să privească realitatea și cum va ști să-și precizeze punctul său de vedere propriu; adică dacă e uman, dacă e clarvăzător și, în fine, dacă e un cetățean. În asta constă scopul și misiunea artei, și numai așa se precizează limpede rolul artei în dezvoltarea socială”.

În articolele din *Jurnalul unui scriitor*^{x)}, ca și în bogata lui corespondență, Dostoievski făcea cu orice prilej o profesiune de credință personală, ținând să sublinieze și să definească în termeni cât mai fermi viziunea artistică ce a stat la baza elaborării romanelor sale. Evident, în considerațiile lui despre artă și despre misiunea artistului intrau foarte multe elemente contradictorii, ele erau străbătute de concepții mistice, idealiste, ce impun rezerva cititorului de azi, dar toate acestea cad în sarcina „ideologului” Dostoievski, care, după cum am spus, este depășit de vreme, nu a artistului Dostoievski, care câștigă în considerație pe măsură ce timpul trece.

Creatorul lui Raskolnikov a exercitat o influență uriașă asupra generațiilor de intelectuali și artiști din primele decenii ale secolului nostru. Această influență a avut însă un rol mai degrabă negativ, ea pornea de la elementele sumbre, patologice din opera dostoievskiană, ducând la un fel de legitimare a curentelor decadente și antirealiste și la tot felul de aventuri spirituale și psihologice ce se situau sub semnul creației marelui scriitor, dar pe care autorul *Posedaților* ar fi fost cel dintâi care le-ar fi recuzat.

^{x)} Conform *Jurnal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, 1938

Deoarece făuritorul atâtor personaje memorabile ce populează lumea romanelor sale - și dintre care unele frizează într-adevăr patologicul, dar asta tocmai ca o ilustrare completă a tabloului general al existenței - avea o concepție foarte riguroasă despre artă și o viziune foarte lucidă asupra vieții. Iar dacă unele dintre personajele lui sunt înzestrate cu însușiri de ordin negativ, aceasta nu se datorește vreunei deformări de optică a scriitorului, ci este expresia unei condamnări a societății în care a trăit.

Studiile și cercetările consacrate în ultimul timp lui Dostoievski au, deci, misiunea de a scoate în evidență adevăratul conținut al operei marelui scriitor și de a defini mesajul literar pe care el l-a lăsat posterității. După o lungă perioadă în cursul căreia Dostoievski a fost invocat și revendicat de promovatorii curentelor nihiliste și iraționaliste ce-au dominat cultura europeană occidentală în prima jumătate a secolului XX - și încearcă să se impună încă odată, astăzi, prin forme recrudescențe și epigonice - s-a trecut acum la analiza științifică a operei dostoievskiene, relevându-se aspectul realist și umanist al acestei opere, precum și uriașa personalitate a creatorului ei.

Veac nou, 28 iunie, 1957

ROUSSEAU - PORTRET SIMPATETIC

Confesiunile lui Jean-Jacques Rousseau apar, acum, pentru prima dată în limba română, într-o traducere integrală^{x)}. O asemenea întâzier ar putea să pară inexplicabilă, dacă ea nu și-ar avea, totuși, explicațiile sale.

Rousseau a fost multă vreme, și cu o tiranică persistență, monopolizat de sociologi și pedagogi, datorită conținutului lucrărilor sale cu tematică educativă, fiind considerat unul, dacă nu cel dintâi, dintre cei ce au formulat principiile ce alcătuiesc sistemul de instruire civică și morală a omului modern. Înaintea artistului, înaintea scriitorului, înaintea omului Rousseau, era pus gânditorul Rousseau - autorul *Contractului social* și al lui *Emil*, opere ce-i confereau un prestigiu nedezmintit prin valoarea ideilor și prin îndrăzneala soluțiilor preconizate de el, soluții ce apăreau cu adevărat revoluționare pentru momentul când au fost elaborate. Printr-un consens tacit, poate și dintr-o prejudecată perpetuată de apărătorii moralei oficiale, *omul* Rousseau, autenticul, veritabilul Rousseau, acela care ne este înfățișat în *Confesiuni*, era ținut în umbră, deoarece nu era la înălțimea prototipului uman zugrăvit de el însuși în lucrările lui teoretice.

^{x)} Jean-Jacques Rousseau: *Confesiuni*. În românește de Pericle Martinescu. 3 vol. Editura Minerva, Biblioteca pentru toți, București, 1969.

Cusururile personajului Jean-Jacques nu corespundeau totdeauna, ca valoare, calităților *gânditorului* Rousseau, și tendința era să se păstreze o legendă conformă cu însușirile celui din urmă, fără a fi pusă în evidență slăbiciunile celui dintâi. Aici se află, credem, cauza pentru care *Confesiunile* nu s-au bucurat de circulația celorlalte lucrări ale lui Rousseau, și pentru care ele nici n-au fost traduse până acum în limba română.

O simplă coincidență, cu totul întâmplătoare, face, în schimb, ca apariția lor în limba noastră să se producă exact la două veacuri de când au fost scrise. Se poate spune, deci, că această tardivă traducere consemnează nu numai abolirea unei lungi ignorări, dar și celebrarea unei opere care, la cei două sute de ani ai ei, se dovedește a fi atât de puțin caducă și deține un loc de frunte în compartimentul literaturii memorialistice moderne, pe care a inițiat-o și o înrîurește încă profund.

*

Numele lui Rousseau este cel mai adânc înrădăcinat în solul culturii europene din ultimile veacuri, deoarece nici un alt scriitor din timpurile mai noi n-a exercitat o influență mai directă și n-a stârnit dispute mai aprinse. Rousseau apare pe ecranul istoriei din această perioadă ca un precursor, ca un doctrinar, ca un revoluționar, ca un profet, fără ca el să fi aspirat la vreuna din aceste misiuni și fără ca opera lui să aibă tonul sau ambiția instaurării unor dogme absolute. El nu a năzuit să fie decât cel mult un judecător al veacului său și singura lui pasiune a fost aceea de a se cunoaște pe el însuși, de a se analiza, de a se descrie până în cele mai mici și mai obscure mișcări sufletești, mergând adesea până la dezvăluirea unor situații inavuabile, cu scopul de a arăta cauzele care determină manifestările firii omenești și de a oferi un exemplu viu despre felul cum individualitatea umană poate fi înrîurită în bine sau în rău de factorii existențiali exteriori. Dar tocmai prin această radiografiere a veacului său și a lui însuși, pornită dintr-o excesivă patimă de adevăr și dintr-un înalt spirit etic, Rousseau a devenit un magician și un rapsod al ființei umane în ceea ce ea are mai esențial și mai etern valabil.

Opera sa propriu-zisă, de gândire și creație, care i-a stabilit o mare faimă încă din timpul vieții - și care se poate reduce la trei lucrări importante: *Contractul social*, primul tratat de sociologie modernă, *Emil*, primul manual de pedagogie, și *Noua Heloiză*, primul roman de factură și coloratură romantică - are un neîntrerupt caracter autobiografic. Repertoriul ideilor și chiar al anecdoticii este destul de redus în ansamblul acestor lucrări, tematica se repetă în general de la una la alta, țesătura episodică pornește de la aceleași date concrete ale experienței personale, dar patosul ce le străbate, elanul liric ce le însuflețește și mai ales acel glas al sincerității desăvârșite prin care scriitorul își expune și susține concepțiile au produs asupra contemporanilor și urmașilor săi efectul unui exorcism literar fără egal.

Toate acestea - idei, vibrație lirică, sinceritate - au revoluționat în adevăr optica politică, artistică și morală a veacului său, asigurându-i lui Rousseau o popularitate și un prestigiu confirmate chiar de cele mai strălucite spirite ale Europei din vremea sa sau din timpurile imediat următoare. Voltaire, care n-a fost niciodată un adept al concepțiilor lui Rousseau, spunea despre el, cu ricanerie, că este „un mizantrop sublim”. Schiller, entuziasmat de ideile „marelui Cetățen”, a scris o înflăcărată odă lui Rousseau; Goethe, referindu-se la influența exercitată de Rousseau asupra gândirii și sensibilității veacului XVIII-lea, declara că „o lume se sfârșește cu Voltaire, o altă lume începe cu Rousseau”. Posteritatea i-a păstrat aceeași admirație neprecupetită. Victor Hugo, făcând aluzie la un fapt paradoxal din viața autorului lui *Emil*, enunța că „Rousseau si-a renegat copiii, dar a adoptat poporul”; Tolstoi avea un cult pentru Rousseau și-i purta medalionul la gât; în sfârșit, în vremea noastră, „rafinatul” Jean Cocteau, în aparență cel mai puțin indicat să-și descopere vreo afinitate cu bucolicul autor al *Visărilor unui hoinar singuratic*, într-un studiu în care își propune să elucideze „enigma lui Jean-Jacques”, îi acordă epitetul de „Rousseau adorabilul”.

Cu toate aceste, Jean-Jacques Rousseau a suferit enorm în timpul vieții, fiind convins că nu este înțeleș de semenii lui și că se creează o imagine falsă despre adevărata sa persoană. El „a

murit cu altă imagine despre el însuși decât aceea pe care i-a păstrat-o posteritatea”, conchide pe drept cuvânt un biograf român, care i-a consacrat nu de mult o amplă și substanțială monografie^{xx)}. Conștient de valoarea sa ca scriitor și gânditor, conștient totodată de interesul stârnit de scrierile lui în lumea literaților și filozofilor, din care tocmai se retrăsese, el avea în permanență sentimentul - și nu cu totul neîndreptățit - că era judecat altfel decât ar fi trebuit să fie. „*Printre contemporanii mei sunt puțini oameni al căror nume să fie mai cunoscut în Europa, dar a căror individualitate să fie mai ignorată*”. În aceasta rezidă principalul mobil care l-a îndemnat să-și scrie *Confesiunile*, operă cardinală, ce constituie punctul de pornire al memorialisticii moderne și al literaturii artistice în genere din ultimele două veacuri, și care-i asigură autorului ei perenitatea, mai mult decât celelalte lucrări intrate în sectorul muzeisticii literare, unde nu mai sunt frecventate decât de erudiți, pentru conținutul și conturul lor didacticist.

*

Viața lui Rousseau este viața unui inadaptabil și a unui om extrem de susceptibil, care nu și-a găsit nicăieri locul și a refuzat cu dârzenie orice fel de servitute socială sau spirituală. S-a născut la 28 iunie 1712, la Geneva, dintr-o familie pe linie paternă de origine franceză. Unul din strămoșii lui, Didier Rousseau, venise în prima jumătate a secolului XVI-lea să continue la Geneva negoțul cu vinuri, practicat de tatăl său la Paris, de unde fusese, se pare, izgonit. Didier Rousseau a căpătat cetățenia geneveză și a fost admis în burghezie, la 1555. Bunicul și tatăl lui Jean-Jacques au fost însă ceasornicari. Mama lui, Suzanne Bernard, era nepoata - și nu fiica, așa cum se arată în *Confesiuni* - unui pastor protestant. Ea a murit la zece zile de la nașterea celui de-al doilea fiu, întâmplare funestă ce-l determină pe Rousseau să spună: „*Pe mama am costat-o viața, și nașterea mea a fost prima dintre nenorocirile mele*”. Tatăl său, Isaac Rousseau, s-a îngrijit în primii ani de

^{xx)} Dumitru Isac: *Jean-Jacques Rousseau*. Colecția „Oameni de seamă”. Editura Tineretului, București, 1966.

creșterea și educația lui, citindu-i romane de aventuri și *Viețile* lui Plutarch, cărți ce-au trezit în copil - care n-a urmat niciodată cursuri școlare - gustul pentru lectură și admirația pentru personajele istorice pilduitoare: „*La șase ani Plutarch îmi căzu în mâini, la opt ani îl știam pe dinafară*”. Dar Isaac Rousseau era un om cu o fire cam iute, ce reacționa ușor la cea mai mică lezare a mândriei, și în 1722, în urma unui duel cu un anume Gautier, căpitan de gardă, a trebuit să fugă din Geneva, spre a scăpa de închisoarea și de amenda la care fusese condamnat. Băiatul a trecut sub tutela unchiului său Bernard, care l-a încredințat pastorului Lambercier, la Bossey, unde a suportat, timp de doi ani, împreună cu un văr al lui, sistemul de educație al pastorului ce nu era întru totul pe placul tinerilor elevi. În schimb, viața la Bossey, în mijlocul naturii, i-a stârnit lui Rousseau, încă din copilărie, dragostea pentru priveliștile campestre, ce nu se va mai stinge niciodată în sufletul său. Întors la Geneva, este dat să facă ucenicie la un gravor. Condițiile de trai la noul lui stăpân sunt insuportabile, restricțiile domestice și privațiunile de libertate alternând cu dese pedepse corporale. Într-o duminică, zi de repaos, a ieșit să se plimbe în afara orașului, dar întârziind pe câmp, seara, la întoarcere, a găsit porțile cetății închise, fiind nevoit să-și petreacă noaptea sub cerul liber. A două zi, de teama sancțiunilor aspre ce-l așteptau la gravor, a luat hotărârea să fugă în lumea largă. Găsește adăpost la preotul din Confignon (un sat la două leghe de Geneva), căruia îi declară că dorește să treacă la catolicism. Preotul, domnul de Pontverre, îi dă în acest sens o scrisoare de recomandatie către doamna de Warens din Annecy, care, printre alte atribuții, mai mult sau mai puțin secrete (primea o „pensie” din partea regelui Sardiniei în schimbul informațiilor pe care le procura despre afacerile de la curtea Franței), o avea și pe aceea de a converti la catolicism sufletele „rătăcite”. În ziua de Florii 1728, Rousseau o cunoaște pe doamna de Warens, îi împărtășește intenția lui, iar aceasta, folosind relațiile sale, îl trimite la școala catehumenilor din Torino. După patru luni de ședere aici este botezat, însă, dezgustat de ceea ce văzuse la primele contacte cu slujitorii catolicismului, renunță la cariera ecleziastică ce i se propusese și începe o viață de vagabondaj în Torino, încercând tot felul de

tribulații spre a-și câștiga existența; se angajează ca valet, ca lancheu, ca preceptor în diferite case, fără să rămână nicăieri prea mult. În cele din urmă se reîntoarce la doamna de Warens, stabilită acum în Chambéry. I se găsește o slujbă la cadastru, unde nu întâlnește mediul și atmosfera conforme cu aspirațiile lui, și o părăsește și pe aceasta, pentru a se consacra preocupărilor muzicale, la care era încurajat de ocrotitoarea lui. În 1742 ajunge la Paris, cu sprijinul doamnei de Warens, și prezintă la Academia de științe un sistem nou de notare muzicală, întocmit de el. Succesul este slab, în schimb face cunoștința unor oameni de litere, se împrietenește cu Diderot, pătrunde în saloane, ia contact cu lumea literară a Parisului, se încadrează în stilul ei de viață mondenă, deși înclinările lui sufletești se potrivesc atât de puțin cu o astfel de experiență. În 1743 este numit în funcția de secretar al ambasadorului Franței la Venetia, unde activează un an, apoi, neîmpăcându-se cu metodele de lucru și caracterul șefului său, se ceartă cu el în termeni violenți și se reîntoarce la Paris. Doamna Dupin, soția unui fermier general, îl angajează ca secretar, deschizându-i astfel ușile cercurilor înalte. Între timp, prin 1745, o cunoaște pe Thérèse Lévasseur, o femeie simplă, necultivată, servantă la casa unde locuiește și de care își leagă pentru totdeauna viața, având cu ea cinci copii, pe care-i depune la Leagănul copiilor abandonati. În 1750, la vârsta de 38 de ani, își descoperă vocația de filozof și scriitor. Publică *Discursul asupra științelor și artelor*, prima lucrare ce atrage atenția asupra numelui său, aducându-i o faimă răsunătoare. Dar acest succes îl determină să-și pună viața în acord cu principiile expuse în *Discursul* său, o rupe cu lumea saloanelor, se instalează împreună cu Thérèse într-o mansardă și-și câștigă existența făcând copii muzicale. Dezgustat de viața pariziană și de moravurile din lumea literară, în 1754 pleacă la Geneva, unde este primit cu mare cinste și i se îngăduie să se reîntoarcă la religia părinților săi, la protestantism. În 1755 publică a doua lucrare, *Discursul asupra originii inegalității dintre oameni*, ce-i sporește celebritatea. Una din admiratoarele lui, doamna d'Épinay, îi oferă drept locuință pavilionul numit Ermitage din parcul castelului ei de la Chevrette, unde Rousseau găsește o ambianță

o ambianță corespunzătoare dorințelor lui de a duce o viață simplă și liniștită în mijlocul vrăjilor naturii. În timpul șederii la Ermitage o cunoaște pe doamna d'Houdetot, de care se îndrăgostește, și această idilă îi stimulează fantezia creatoare. Tot aici începe redactarea celor trei mari opere la care va lucra cu sârguință câțiva ani: *Emil*, *Contractul social* și *Noua Heloiză*. Dar tocmai în acest mediu atât de prielnic pentru meditație și lucru, se consideră hulit și persecutat de prietenii lui, Diderot, Grimm, d'Holbach și alții, care, în înțelegere cu protectoarea sa, urzesc împotriva lui „negrele conspirații” ce-l fac să părăsească Ermitage-ul, la sfârșitul lui 1757. Mareșalul de Luxembourg îi acordă azil la castelul din Montmorency, unde Rousseau își termină cele trei opere, care sunt tipărite aproape simultan în 1761 și 1762. Parlamentul ordonă însă confiscarea lui *Emil* și lansează un ordin de arestare împotriva autorului. Rousseau se vede obligat să părăsească Franța și să se refugieze în Elveția, dar nu la Geneva, unde se extindeau măsurile de urmărire ale Parlamentului parizian, ci în diferite localități din regiunea Bernei - Yverdun, Motiers, insula Saint-Pierre - unde ostracizările nu slăbesc și de unde este mereu izgonit. În 1766 refuză ocrotirea regelui Prusiei, considerat ca un monarh absolut, și acceptă invitația filozofului David Hume de a se exila în Anglia, deși nu avea nici o simpatie pentru această țară. În curând, se simte și aici persecutat, se ceartă cu Hume, pe care-l acuză că l-a chemat în Anglia „ca să-l dezonoreze”, și ia hotărârea de a reintra în Franța, în ciuda măsurilor de urmărire ale autorităților franceze. Sub numele fals de Jean-Joseph Renou răătăcește prin diverse orașe, până în 1770 când, prin protecția prințului de Conti și datorită faptului că ducea acum o viață rezervată, i se admite să se stabilească la Paris. Nu mai are nici un chef de lucru, este bătrân și bolnav, totuși în acești ani de „exil” parizian, scrie ultimele lucrări, *Dialogurile* și *Visările unui hoinar singuratic*, menite să apară postum și care sunt o completare a *Confesiunilor*, scrise ceva mai înainte. Pe lângă suferințele morale, agravate în această perioadă, Rousseau și-a trăit cei din urmă ani ai vieții în mari lipsuri materiale, la care se adăugau durerile bolii lui cronice (o maladie a căilor urinare de care suferea de la naștere) ce-l chinuiau tot mai

mult. În primăvara lui 1778, unul din admiratorii lui, marchizul de Girardin, spre ai ușura existența, devenită precară la Paris, îl transportă la castelul său din Ermenonville, unde Rousseau a murit, la 2 iulie 1778, de un atac de apoplexie. A fost înmormântat, conform dorinței lui, în Insula Plopiilor din parcul aceluși castel. În 1794 rămășițele lui pământești au fost transferate la Pantheon, ca o reparație postumă a memoriei și numelui său, ce se impunea în mod logic o dată cu izbânda revoluției de la 1789.

*

În afară de câteva momente de bucurii sporadice cunoscute în prima tinerețe - și care se datorau nu atât unor împrejurări de ordin obiectiv, cât efuziunilor imaginației lui, predispusă totdeauna să exalte și să resoarbă cu intensitate elementul euforic al întâmplărilor - și în afară de foarte scurta perioadă de „mondenitate” din epoca pariziană a contactelor cu lumea saloanelor și cu reprezentanții de frunte ai intelectualității timpului, Rousseau a avut una dintre cele mai umile existențe și a fost, prin propria voință, omul cel mai solitar al veacului său. Dar acest izolat avea să exercite prin ideile lui și prin consecvența obstinată cu care le-a susținut, ca și prin forma artistică în care le-a îmbrăcat, o influență covârșitoare asupra contemporanilor, devenind magul al cărui nobil stindard ajunsese să-l umbrească pe acela al pontifilor și al suveranilor.

Rousseau a fost un izolat în sensul delimitării la coordonatele biografiei lui civile; raportată la coordonatele istorice și spirituale ale veacului, prezența lui este neîntreruptă și acoperă aproape în întregime parametrii acestui veac. Născut cu trei ani înainte de moartea lui Ludovic al XIV-lea, moment ce marchează pe planul mutațiilor ideologice începutul scolului al XVIII-lea, s-a stins din viață cu unsprezece ani înainte de izbucnirea revoluției burgheze din Franța, în vâlvățiile căreia se încheia acest veac. Fiu legitim, așadar, al veacului său, crescut și hrănit cu ideile puse în circulație acum, Rousseau se va afirma ca unul din exponenții străluciți ai transformărilor petrecute în acel timp. La aceasta se adaugă faptul, nu mai puțin important, că el provenea din pătura socială a stării a

treia, ceea ce îi conferea premisa de a putea adopta fără echivoc principiile democratice promovate de iluminiștii francezi, care făceau critica feudalismului și absolutismului, invocând instaurarea unor relații sociale noi, în conformitate cu aspirațiile burgheziei ce se pregătea să intre în arenă fluturând noțiunile de libertate, egalitate și dreptate, în numele rațiunii și al progresului. Rousseau aparținea unei generații ai cărei exponenți activi nu dispuneau de nici un fel de ascendență, ci se ridicau din straturile de jos ale societății, nefiind frânați de nici o constrângere interioară în a propaga ideile și tezele ce preconizau o nouă alcătuire socială și un nou ideal în viață al omului. D'Alembert, copil abandonat, găsit pe treptele unei biserici, Diderot, fiul unui tocilar dintr-un oraș de provincie, Rousseau el însuși de origine „plebeiană”, cum singur se considera, aveau să devină vestitorii noii orânduiri pe care mulțimile o așteptau cu încredere și însetare. Această generație formează batalionul care a declanșat, în ordine teoretică, primele asalturi împotriva redutelor feudalității ce se ilustra prin oprimarea individualității umane sub toate aspectele existențiale: moral, intelectual, religios, politic, social.

În această perspectivă și datorită acestei pleiade de gânditori luminați ce-au dat avânt și eficiență potențialului revoluționar, secolul al XVIII-lea - care a făcut din rațiune instrumentul de fisurare a vechilor instituții și dogme - este un veac al protestului și contestării. Niciodată de la Renaștere și până atunci nu s-a înregistrat în istoria europeană o mai iminentă nevoie de revizuire, de schimbare a sistemelor și legilor ce guvernau lumea. O pasiune a interogării, o sete de cunoaștere, o voință de sincronizare a aspirațiilor interioare ale omului cu dezvoltarea științelor și filozofiei, o concentrată acțiune de a răsturna optica sub care era acceptată de veacuri întreaga existență ca fenomen spiritual și ca forme de organizare politică și socială - sunt datele ce configurează în linii generale structura și profilul acestui secol al luminilor.

Într-o asemenea efervescentă a gândirii și a confruntărilor efectuate în cadrul unei singure generații, se înțelege că soluțiile propuse nu erau lipsite de limite, pozițiile nu erau absolvite de contradicții, dar ele aveau să ridice zăgazarile pentru a da drumul

șuvoaielor înnoitoare ale istoriei. Secolul al XVIII-lea marca doar un început, el anunța abia uriașele zguduiri de mai târziu. Frondeuri și conformiști în același timp, materialisti și idealisti, raționaliști și mecaniciști, revoluționari fără să cunoască lupta de clasă, ostili despotismului dar acomodându-se cu prezența unor despoți „luminați” ca Frederic cel Mare și Ecaterina a II-a - generația iluminiștilor francezi are supremul merit de a fi reintegrat rațiunea în drepturile ei suverane și de a fi abordat în spirit dialectic problemele stringente ce pluteau în atmosfera vremii, dezbătându-le cu mijloacele create și folosite de ei pentru prima dată. Este generația care descoperă canalele ziaristicii pentru infiltrarea ideilor în mase, iar *Enciclopedia* este ea însăși o tribună a publicisticii operative, cu articole îmbibate de teze politico-sociale al căror conținut reflectă frământările intelectuale la ordinea zilei. Toate aceste manifestări, concretizate uneori în opere consistente, cu substrat ideologic, se produc în numele libertății și au ca obiect critica stărilor de lucruri actuale. „*Spiritul secolului nostru pare a fi acela al libertății*”, spunea Diderot. Iar d’Alembert, ajuns academician la 37 de ani, strecura în *Elogiile* sale, făcute în această calitate, aluzii directe la pontifii vremii, declarând el însuși că „*nu lăudăm morții decât pentru a face critica celor vi*”. O critică destul de severă a abuzurilor și moravurilor societății aristocrate întreprindea și Montesquieu, într-o formă parabolică, în *Scrisorile persane*.

Mult mai avansat în previziunile sale și exprimându-se într-o formă mult mai puțin voalată, Rousseau nu numai că denunța viciile regimului feudal, dar vestea inevitabila lui prăbușire. „*Ne apropiem de starea de criză și de secolul revoluțiilor*”, prevestea el în *Emil*, pentru ca în *Contractul social* să fie și mai ferm: „*Consider imposibil ca marile monarhii ale Europei să mai aibă încă multă vreme de dăinuit*”.

Jean-Jacques Rousseau se detașează net în familia acestor spirite de frondă ca o figură aparte, care, în solitudinea sa, fără o instruire teoretică deosebită, pornind de la datele experienței și intuițiilor proprii, descoperă semnele și legile „naturale” menite să scoată ființa omenească din bezna obscurantismului și să-i redea adevărata libertate și fericire la care are dreptul. El nu este nici filozof, nici om de acțiune, este un vizionar și un profet.

Două sunt în esență revelațiile lui în materie de restructurare a viziunii asupra existenței umane. Întâi, necesitatea edificării unei societăți noi, în care relațiile dintre guvernați (poporul) și guvernanți (monarhia) să fie stabilite printr-un contract social, alcătuit în spiritul celei mai înalte moralități politice și a cărui încălcare sau uzurpare de către puterea suverană să dea dreptul masei ocârmuite la insurecții, în scopul răsturnării factorului abuziv și înlocuirii lui cu altul corespunzător năzuințelor celor mulți. Ideea era de-a dreptul incendiară pentru timpul când a fost lansată și ea a constituit scânteia ce a alimentat flacăra revoluțiilor deslănțuite ulterior. A doua revelație a lui a fost descoperirea naturii, ca element în mijlocul căruia - susținea Rousseau - omul își poate găsi fericirea și calea de a deveni mai bun, mai înțelept, mai împăcat cu el însuși. Și această idee, în fond atât de simplă și de inofensivă, a produs o comoționare în modul de a trăi al contemporanilor săi, obișnuți să-și petreacă viața în climatul artificios al saloanelor, orbți de luxul și bogăția aristocrației care dădea tonul în societate. Se zice că Voltaire, intrigat de descrierile lui Rousseau, s-ar fi sculat într-o noapte la ora trei pentru a se duce să privească răsăritul soarelui și a se convinge cu ochii lui dacă Jean-Jacques avea dreptate. Spectacolul l-a uluit și i-a smuls exclamații de admirație. Același efect l-au avut descrierile despre natură ale lui Rousseau asupra tuturor oamenilor care l-au citit în veacul său.

Rousseau este cel dintâi gânditor care și-a pus, cu o desăvârșită luciditate, problema crizei omului modern în condițiile dezvoltării culturii și civilizației, ale căror cuceriri le socotea arme cu două tăișuri, ca fiind deopotrivă în serviciul și în dezavantajul personalității umane. Emițător de idei revoluționare, el nu era totuși un adept al revoluției - nu din prudență, ci din lipsă de aptitudini - și aici se află una din inconsecvențele lui funciare. Era însă convins de inevitabilitatea revoluției, ca un reflex al realității istorice. Prin pledoaria lui pentru întoarcerea la natură și prin mitizarea vieții "primitive", el nu vroia să atenteze la existența civilizației, ci doar să-i arate slăbiciunile și racilele. Doctrina lui consta în denunțarea faptului că civilizația modernă, cu toată cultura, artele și științele ei, nu poate aduce omului noblețea și puritatea la care

el aspiră. Într-una din cele patru *Scrisori asupra Virtuții și Fericirii adresate Sofiei* (în *Emil*) semnatarul lor, prin care vorbește însuși Rousseau, expune în mod foarte elocvent această situație într-un limbaj ce depășește cu mult nivelul meditațiilor din vremea sa: „Privește acest univers, draga mea prietenă, aruncă-ți ochii asupra acestui teatru de erori și de mizerii care ne face, contemplându-l, să deplângem tristul destin al omului! Trăim în climatul și în secolul filozofiei și al rațiunii; luminile tuturor științelor par a se reuni laolaltă pentru a ne deschide ochii și a ne călăuzi în acest obscur labirint al vieții omeneste; cele mai mari genii ale tuturor timpurilor își reunesc lecțiile lor spre a ne instrui; imense biblioteci sunt deschise publicului; o mulțime de colegii și universități ne oferă încă din copilărie experiența și gândirea a patru mii de ani; imortalitatea, gloria, bogăția și adesea onorurile sunt prețul celor mai demni în arta de a instrui și lumina oamenii; totul contribuie să perfecționeze înțelegerea noastră și să dăruiască fiecăruia dintre noi tot ce poate să formeze și să cultive rațiunea. Am devenit prin aceasta mai buni sau mai înțelepți? Știm oare mai bine care este drumul și care va fi sfârșitul scurtei noastre treceri pe aici? Cu ce ne-am ales din toată această vană știință, dacă nu cu gâlcevi, cu dușmănie, cu incertitudini și îndoieli?”

Rousseau pare aici un sceptic, dar aceste concluzii trebuie privite prin prisma raporturilor lui cu veacul și cu semenii săi, față de care a avut totdeauna rezerve și animozități, ce-i influențau ideile și simțămintele. În realitate, scepticismul este tot ce poate fi mai străin de gândirea lui, deși viermele interogării nu l-a ocolit. El a sesizat pentru prima dată drama alienării omului modern, este cel dintâi spirit dilematic ce-a deschis marea paranteză a clamărilor patetice în fața existenței. Mai mult decât de mizerie, de boală sau de oprobiul contemporanilor, Rousseau a suferit de disperare morală, de spaimă în fața Necunoscutului, de propriile lui neliniști sufletești, într-un cuvânt, de acea angoasă specifică vremurilor moderne, pe care el a anticipat-o și a trăit-o cel dintâi. Într-un pasaj din *Confesiuni* face o mărturisire extrem de semnificativă în acest sens; „Am privit totdeauna cu același ochi și bogăția și sărăcia. Puțini oameni au gemut ca mine în viața lor, dar niciodată

sărăcia sau teama de a cădea în ghearele ei nu m-au făcut să scot un suspin sau să vărs o lacrimă. Sufletul meu, în izbeliștea soartei, n-a cunoscut decât binele și răul ce porneau de la el însuși, și tocmai atunci când nu-mi lipsea nimic pentru trai, eu m-am simțit cel mai nenorocit dintre muritori”. Recunoaștem aici punctul de pornire, germenul am spune, al unei întregi stări de spirit ce va răvăși în deceniile următoare conștiința artiștilor și scriitorilor de avangardă tentați să găsească un scop și o justificare a condiției umane în resorturile ei cele mai adânci și mai secrete.

Rousseau a fost pentru nivelul epocii lui o conștiință cu totul înaintată, mistuită de conflicte sufletești febrile, dar contemporanii lui, angrenați în procesul de tranziție istorică, ce se desfășura, nu puteau înțelege, nici măcar presimți, sensul experienței și „umorii” lui. Ei vedeau reacții ale unui dezabuzat, acolo unde era de fapt tragism și luptă încordată cu destinul. Mai mult încă, Rousseau, perfect adaptat la mișcarea de idei a timpului său, era totodată în conflict cu epoca și contemporanii lui. De ce? Pentru că el nu se mulțumea să fie un glas al veacului său, ci voia să se depășească mereu, să se cucerească mai întâi pe el însuși, din dorința de a oferi umanității exemplul unei individualități care prin suferință și renunțare poate atinge integritatea morală și independența visată. Inconformismul lui, izolarea de societate, indiferența față de titluri și bogăție aici își găsesc explicația. Tentația evadării - în tinerețe ar fi vrut să străbată lumea de la un capăt la altul - setea nepotolită de realizare a sentimentului de plenitudine a fenomenului vital, confruntarea încrâncenată cu o soartă ingrată, elogiul naturii și al omului natural, voința neabătută de a-și păstra fondul de omenie într-o societate condusă de ipocrizie, corupție și cinism, erau atitudini cărora el le dăduse o expresie încărcată de noblețe, dar și de dramatism. Prin toate acestea el se situează la începutul aceluia lung șir de spirite răzvrătite ce aveau să producă erupții violente în conștiința modernă. Romanticii sunt fiii lui direcți. Rimbaud, exact după un veac, reedita și amplifică aventura rousseauistă prin strigățul proclamativ, „changer la vie” și prin evadarea în afara lumii europene; Nietzsche e un Rousseau la treapta celei mai înalte tensiuni; Gauguin, unul în stare pură. La distanță de două veacuri,

manifestările, numai în formă insolente (căci în fond sunt efectele unor adânci crize sufletești) ale *beatnicilor* și *hippy*-ilor din vremea noastră transplantează în plin secol XX virusul gesturilor rousseauiste de protest social și politic și de dispreț la adresa unei societăți (capitaliste) și a unei civilizații (rebarbative) ce atentează la fericirea omului, mai mult decât o pot sluji.

Dar mai presus de toate, Rousseau este, dintre scriitorii clasici francezi, singurul a cărui vibrație întâlnește o largă rezonanță în spiritul și viziunea scriitorilor de mai târziu. El a introdus în literatură o modalitate de gândire și evocare îndreptată către sondarea universului interior, prin apelul la cele mai distonante mijloace de penetrare a acestui univers, de la rațiunea indefectibilă până la delir, și de la inocența serafică până la cinism - prefigurând zona din care aveau să-și extragă seva creațiile literare de notorietatea de mai târziu. Autorul *Confesiunilor* este, și în acest sens, un precursor.

*

Operele care i-au adus o mare faimă lui Rousseau, încă din timpul vieții, și i-au asigurat apoi o posteritate universală - e vorba de triada *Contractul social*, *Emil*, *Noua Heloiză* - au fost atât de mult citite, studiate, analizate și folosite ca breviare în educația civică și morală de către generații întregi de oameni, încât ele par astăzi secătuite de orice vână de inedit. Însăși enunțarea titlului lor este de ajuns pentru cuprinderea conținutului lor. Ideile expuse în aceste lucrări au intrat atât de adânc în practica istoriei din ultimile două veacuri, încât ele nu mai aparțin unui om, sunt ale omenirii întregi. Consultarea lor aproape că nici nu mai este necesară pentru a fi cunoscute; ele sunt cunoscute, aprioric am spune, prin imensa arie de circulație a ideilor lor. Totuși, aceste lucrări sunt încă cercetate asiduu, dar nu pentru ceea ce ar mai putea aduce nou în patrimoniul ideologic al omenirii, ci pentru ceea ce pot aduce nou la cunoașterea omului Rousseau, adică prin ceea ce pot contribui la completarea și aprofundarea biografiei lui. Pe această linie, și *Contractul social*, și *Emil*, și *Noua Heloiză*, opere fundamentale în biografia rousseauistă, ne apar astăzi mai mult ca subtexte ale *Confesiunilor*.

Dacă în celelalte lucrări ale lui, Rousseau și-a expus principiile sale, născute și hrănite din substanța ce a dat noi orientări gândirii europene din veacul al XVIII-lea, în *Confesiuni* s-a zugrăvit pe sine ca om și ca ființă morală concretă, propunându-și și străduindu-se să facă aceasta cu o sinceritate și cu un respect al adevărului ce înzestreaază lucrarea cu o inalterabilă forță de impresionare. Prin cutezanța și veracitatea lor, ca și prin strălucitoarea haină literară, *Confesiunile* se impun cititorului sub două aspecte esențiale: ca autobiografie a unui om care a căutat să spună totul despre el, descărcându-și conștiința de greșelile sau păcatele ce-l apăsau, și, în al doilea rând, ca povestire elaborată de un scriitor desăvârșit, a cărui artă stilistică predomină de la început până la sfârșit, atât în privința formulării ideilor, cât și a descrierilor de întâmplări, de personaje sau de peisaje, în a căror redare Rousseau rămâne neîntrecut pentru epoca sa.

Dar principalul merit al scriitorului constă în excepționalul lui patos confesiv. El a simțit cu acuitate o stare frecventă în psihologia modernă, oferind memorialiștilor de structură egotistă de mai târziu nu numai un model de felul cum pot fi întocmite scrierile de acest gen, dar dând și tonul necesar, punând accentul pe mărturisirea nudă, uneori brutală, cu implicații etice ramificate - poziție adoptată cu predilecție de toți autorii de autobiografii de după el. Sistemul lui de analiză și reconstituire a vieții interioare, sub toate aspectele și ascunzișurile ei, a fost preluat de scriitorii din generațiile imediat următoare (Chateaubriand, Stendhal, Amiel, Baudelaire), fiind dezvoltat în vaste incursiuni introspective, cărora Proust sau Joyce le-au dat o consistență de roman, și ajungând până la Gide, Sartre și toți ceilalți scriitori ai secolului XX, care au găsit în povestirea directă sau decantată, a propriei lor vieți un subiect grav, tratat cu o incisivitate ce exclude orice convenționalism, orice tendință de automăgulire, și a cărui prospecciónare este strâns împletită cu lucide considerații despre climatul spiritual, moral, social, politic, al epocii respective.

Rousseau avea prin excelență o autentică vocație de memorialist, în sensul elevat al cuvântului. Comparate totuși cu producțiile din această speță din vremea lui, *Confesiunile* depășesc

mult nivelul scrierilor similare, al căror obiect se reduce la relatarea de evenimente exterioare, sau la colecționarea de anecdote picante și chiar obsene, cu scopul de a capta atenția cititorului sau interesul cercetătorului. Între *Memoriile* lui Saint-Simon, de pildă, sau acelea ale lui Casanova - două exemple ilustre din epocă, situate la poli diferiți - și *Confesiunile* lui Rousseau, distanța este enormă. Caracterul sociologic al celui dintâi, sau confinarea la aventuri de alcov ale celui de-al doilea, sunt înlocuite la Rousseau prin preocupări de ordin psihologic, atacând experiențe fundamentale ce angajează în primul rând conștiința memorialistului, iar nu simpla lui biografie asortată cu episoade exterioare de ordin statistic, mai mult sau mai puțin frivole. Deși, prin firea însăși a lucrurilor, nu poate evita nici el ispita de a-și pigmenta memoriile cu unele scene ce notifică moravurile libertine ale epocii, acestea au în intenția lui numai rolul de a arăta împrejurările ce prezidau desfășurarea fenomenelor sufletești, asupra cărora își concentrează cu exclusivitate atenția. Rousseau avea supremul orgoliu de a se considera un om obișnuit, înzestrat însă cu geniul și sensibilitatea unei ființe excepționale. El spunea că istoria sufletului său e mai interesantă decât a regilor, și cu această convingere a pornit să-și întocmească biografia proprie, nutriend ambiția de a nu lăsa altora grija de a-i face acest serviciu. Totul era pe cât de simplu, pe atât de măreț, prin dimensiunea subiectului abordat și prin temeritatea concepției ce stătea la baza înfăptuirii unei lucrări pe care scriitorul o socotea, chiar din momentul începerii ei, fără asemănare până la el și fără imitatori după el. „*M-am hotărât să întocmesc o lucrare unică printr-o veracitate fără exemplu, astfel că măcar odată să se poată vedea un om așa cum este el înlăuntrul său*”. Pentru atingerea acestui obiectiv se impunea o sinceritate desăvârșită, pe care Rousseau și-a propus s-o urmeze fără abatere, indiferent de rezultatele la care ar duce ea. „*Am făgăduit să-mi fac spovedania, iar nu să-mi iau apărarea. E datoria mea să fiu sincer, e a cititorului să fie drept*”. Căci, declară el în altă parte, „*datoria mea este să spun adevărul, iar nu să cer să fiu crezut*”.

Acest principiu stăruie ca o obsesie de la un capăt la altul al *Confesiunilor*. El este atât de înrădăcinat în conștiința scriitorului,

încât e hotărât să dezvăluie faptele cele mai dezavuabile, dar nu să păcătuiească față de adevăr, convins că numai astfel va fi cunoscută, în toate înfățișările ei, personalitatea lui umană. Pasiunea acesta feroce pentru adevăr îl făcea să nege că un alt semen de-al său a putut sau va putea să ducă vreodată confesiunea până la gradul de sinceritate atins de el. Invocând exemplul lui Montaigne, ca singurul predecesor demn de a fi luat în seamă pe acest teren, Rousseau afirmă totuși că „răsese” totdeauna de „falsa naivitate” a acestuia care „*prefăcându-se că-și mărturisește cusururile, are mare grijă de a nu-și atribui decât unele destul de nevinovate*”. Or, el, Rousseau, are sentimentul că „*nu există suflet omenesc, oricât de curat ar fi el, care să nu ascundă vreun viciu dezgustător*”. Dar în același timp este pătruns de convingerea că zugrăvind sufletul omenesc sub toate laturile lui, frumoase sau urâte, bune sau rele - ceea ce el face cu al său - omul nu poate decât să câștige ca înălțime morală și ca frumusețe lăuntrică. Aceasta denotă marea încredere pe care Rousseau o avea în Om ca entitate psihică și spirituală, și tocmai din această perspectivă el n-a făcut întreaga viață decât să se cunoască, pentru ca apoi să se descrie fără rezerve, compunând o imagine deloc trucată despre substanța și valoarea individualității intime umane. În aceasta constă unul din meritele *Confesiunilor*.

Totuși, această operă nu s-a născut dintr-un impuls de ordin teoretic. Ea a fost generată de motive mult mai concrete, pornind din însuși dramatismul vieții scriitorului. Rousseau a avut o existență neobișnuit de zbuciumată, fiind încă din copilărie obiectul „nenorocirilor” de tot felul, morale, sociale, trupești, ce l-au urmărit cu o teribilă persistență de-a lungul întregii vieți. Este incontestabil că izvorul acestor nenorociri se află în însăși structura sa sufletească, în acea fire croită după niște tipare ciudate ce i-au făurit un caracter plin de contradicții, aproape paradoxal, care-l pune mereu în conflict cu el însuși, dar nu este mai puțin adevărat că oamenii, societatea, mediul în care trăia, nefiind la înălțimea aspirațiilor lui, contribuiau la agravarea adversităților ce-l copleșeau. Temperament efeminat și totodată de o mare energie intelectuală, oscilând între timorare și curaj, între moliciune și tărie,

între lene și acțiune, Rousseau se conducea după principii absolute, a căror inflexibilitate îl ducea adesea la înfrângere.

„Pentru mine nu există treaptă de mijloc între tot și nimic”, observa el, iar această imposibilitate de a urma calea de mijloc îl ridica totdeauna prea sus, sau îl cobora prea jos, fără a-și găsi niciodată un echilibru stabil.

Bucurându-se în timpul vieții de o celebritate pe care n-o întrecea în vremea lui decât Voltaire, înconjurat de afecțiunea unei femei din înalta societate, primit în cercul lor de personaje de vază - marchizi, duci, mareșali - care-i ofereau ocrotire și-și manifestau curiozitatea față de acest „suflet aristocrat într-o fire de țăran”, Rousseau a izbutit, totuși, să fie omul cel mai nefericit, cel mai hăituit, suferind de mania persecuției, din secolul său. Mai ales după ce a rupt-o cu prietenii lui enciclopediști (Grimm, Diderot, D'Alembert, d'Holbach), în al căror „clan” vedea o sursă permanentă de „cabale” urzite împotriva lui, se simțea victima unor atacuri neîntrerupte ce ridicau în contra sa Biserica și Parlamentul, făcându-l să rătăcească dintr-un loc în altul, amenințat pretutindeni cu lapidarea fizică și urmărit tot timpul de ordinul de arestare emis la 8 iunie 1762. Fără prieteni, fără relații, fără adăpost, căutând azil la diverși admiratori binevoitori, izgonit din Franța, din Elveția, din Anglia, afurisit de forurile eclesiastice pentru ideile expuse în lucrările sale, supravegheat de poliție, flancat peste tot de „spioni” ce-i controlau orice mișcare, Rousseau ajunsese în situația unui expulzat din rândul oamenilor, și mai mult decât atât, a unui scelerat. „Eram un nelegiuit, un ateu, un nebun furios, un turbat, o fiară, un lup”, consemnează el cu ironie, dar nu fără amărăciune, în *Confesiuni*.

Această „fiară” era însă omul cel mai blând cu putință, însuflețit de dragoste și generozitate față de semenii lui și având conștiința deplină a nevinovăției sale, dar fiind cu totul lipsit de posibilitatea de a se apăra. Aproape douăzeci de ani, ultima parte a vieții lui, Rousseau a trăit sub teroarea amenințărilor, cu sufletul ulcerat de spaime și nedreptăți. În această perioadă s-a hotărât să-și scrie *Confesiunile*, operă capitală, în care găsea singurul mijloc de a se disculpa în fața posterității, și căreia i-a consacrat ultimile resurse

de energie spirituală din anii bătrâneții. A început să le scrie pe când se afla în exil, în Anglia, în 1766, le-a continuat la întoarcerea în Franța, în 1767, apoi în diversele refugii de pe teritoriul francez, în 1869-1770, când a încheiat cele douăsprezece cărți în care și-a depănat firul vieții până la anul 1765. Condițiile în care scria, având peste tot impresia că e înconjurat de fantome și iscoade, că pereții odăii unde scria, au ochi și urechi, nu l-au putut ajuta să-și ducă lucrarea până la capăt și a întrerupt-o aici. Abia mai târziu, cu puțini ani înaintea morții, a izbutit să scrie, ca o continuare a autobiografiei neterminată, *Visările unui hoinar singuratic*, dar acestea nu aduc de fapt elemente noi la întregirea autobiografiei, reiau chiar multe din temele tratate în *Confesiuni*. În schimb, starea de exaltare spirituală și exasperarea provocată de condiția psihologică în care trăia, echivalând cu o adevărată manie a persecuției, fac din *Visări* o operă de o genială forță lirică, țâșnită din dramatismul unei existențe lezată în toate forurile ei și care se zbate fără încetare să-și dovedească inocența.

Un alt merit al *Confesiunilor*, cu atât mai revelatoriu cu cât este vorba de apărarea unui om care se consideră victima semenilor lui, constă în înalta ținută morală adoptată de Rousseau atunci când este nevoit să se refere și să explice relațiile și conflictele lui cu cei din jurul său. Deși dispunea de un spirit caustic, ce putea deveni extrem de mordant, deși, privită în ansamblu, pledoaria lui are aerul unei polemici cu contemporanii săi, el păstrează totuși o atitudine de noblețe și demnitate, ferindu-se să-și calomnieze adversarii, chiar atunci când faptele îi acuzau fără apel. Cu excepția lui Grimm, arivistul lipsit de caracter și de scrupule, față de care Rousseau nu pierde nici un prilej spre a-l demasca, toate personajele ce evoluează pe scena *Confesiunilor*, fie că sunt personalități de notorietate sau simple apariții episodice, fie că i-au făcut rău sau numai l-au tulburat în obiceiurile lui, sunt tratate cu ponderație și indulgență, și doar rareori, când moralistul din el este instigat, recurge la ironie sau la un sarcasm fin spre a pune sub ascuțișul criticii anumite atitudini sau comportamente reprobabile ori detestabile. Rousseau nu-și trădează prin această indulgență vreo timorare sau vreo strategie dictată de împrejurări, el urmează un principiu pe care și l-a impus

de la început și de la care nu înțelege să se abată. „*Confesiunile mele sunt în mod necesar împletite cu acelea ale altor oameni; le fac și pe unele și pe altele cu aceeași sinceritate, în tot ceea ce se referă la mine, socotind că nu trebuie să arăt față de nimeni mai multă îngăduință decât am pentru mine însumi, dorind totuși să fiu mai îngăduitor cu ceilalți. Vreau să fiu mereu drept și adevărat, spunând despre alții binele în măsura în care îmi va fi cu putință, nevorbindu-i de rău decât atunci când sunt nevoit s-o fac*”. Preocuparea obsesivă de a se disculpa este străină la Rousseau de orice intenție vindicativă, cu toate că ar fi avut destule motive să cadă în acest păcat, și singura lui răzbunare - exercitată cu orgoliu prin filoanele *Confesiunilor* - este de a-și arăta superioritatea în comparație cu ceilalți, fără a se cruța cu tot dinadinsul pe sine. Într-adevăr, el nu insistă, decât în situații speciale, asupra caracterului altora, dar îl analizează mereu pe al său, cu scopul de a pune în lumină calitatea umană ireductibilă a personalității lui, de care era profund conștient.

Dar tocmai această calitate umană, căreia Rousseau îi acorda o importanță primordială în opera lui și vroia s-o illustreze prin propria sa viață, a fost pusă în discuție atunci când era raportată la personalitatea fizică, și chiar morală, a scriitorului. Abstracție făcând de ideile sale, în ansamblu frumoase, nobile și generoase, expuse cu atâta talent în scrieri de o mare putere de seducție, viața lui Rousseau, așa cum a fost și așa cum ne este zugrăvită de el însuși în *Confesiuni*, poate ea constitui un exemplu pozitiv, poate fi luată ea ca îndreptar în acțiunea de educare și formare a unui caracter cu adevărat pilduitor? Iată întrebarea care s-a pus și se pune încă mereu. Răspunsul n-a fost totdeauna în favoarea lui Jean-Jacques, adică a omului Rousseau. Dimpotrivă, din această confruntare a principiilor lui cu felul său de viață, omul apare mult dezavantajat în comparație cu înălțimea gânditorului. Decalajul rezultat dintr-o astfel de situație a termenilor problemei a și fost din abundență exploatat de către cei ce-și propuneau să discrediteze valoarea aportului ideologic al lui Rousseau prin îngroșarea defectelor personale, pe care de fapt el nu le-a negat și nu le-a ascuns niciodată.

Prin pasiunea lui introspectivă, atingând în *Confesiuni* proporții cu totul neobișnuite până în veacul al XVIII-lea, Rousseau a răsturnat complet viziunea despre om, deschizând portile spre pătrunderea în zonele abisale ale existenței, unde echilibrul clasic de până atunci avea să fie înlocuit cu mistuitoarele frământări ale conștiinței moderne. Aventura era supremă, iar riscurile dintre cele mai mari. Rousseau nu le-a ocolit însă, ba s-ar putea spune că a ieșit în întâmpinarea lor, provocându-le cu preștiință, pentru a face apoi din ele căi ale cunoașterii individualității umane. Dar o asemenea cutezanță a fost repede atribuită unei ființe anormale, cu o constituție maladivă, purtând, în opinia oamenilor „sănătoși” stigmatul dezechilibrului și ale degenerării. Autorul *Confesiunilor* trecea în ochii contemporanilor lui drept un bolnav și un om devorat sufletește, pentru ca această imagine să se perpetueze până în timpurile noastre, când practicienii psihanalizei sau ai medicinei moderne în general, operând asupra *Confesiunilor* ca asupra unui organism real, emit diagnosticurile cele mai drastice, descoperind - după două sute de ani de la dispariția pacientului! - că Rousseau a suferit de toate bolile psihice posibile: isterie, neurastenii, erotomanie, delir paranoic, mania persecuției, dereglări cardio-vasculare etc. etc. Nu este deci de mirare că chiar pe terenul interpretărilor literare propriu-zise, spirite foarte nedogmatice de altfel, ca André Gide, de pildă, să-l enumere pe Rousseau printre marii bolnavi ai culturii moderne: Dostoievski, Flaubert, Nietzsche, hărțuiți de viziuni interioare explozive cauzate de traumatisme dovedite.

E adevărat că Rousseau însuși a făcut din singura deficiență a organismului său - o malformație a vezicii urinare - prilejul unei continue lamentări, după cum e adevărat că această meteahnă incurabilă i-a produs multe dureri fizice și i-a creat nenumărate suferințe morale. Ea și explică până la un punct obligația imperioasă de a trăi izolat, departe de viața de societate, fapt ce i-a atras învinuirea de a fi mizantrop, mândru, „sălbatic”. În realitate, nu era vorba decât de o maladie cronică destul de benignă, dar a cărei gravitate și ale cărei urmări le cunoștea el singur. Nevoia deasă „de a ieși afară” îl făcea să evite cercurile înalte și mai ales saloanele, unde domina prezența femeilor. Din aceeași pricină, a

refuzat, într-un moment favorabil pentru el, să se înfățișeze înaintea regelui, care era dispus să-i acorde o pensie. „Numai gândul, la situația în care putea să mă pună această nevoie era în stare să mi-o sporească până la a mă simți rău, cu riscul de a da loc la scene cărorale-aș fi preferat moartea”. A reduce însă dramatismul existenței lui Rousseau numai la aceasta, a citi în fișa medicală un „caz” pur patologic, înseamnă a devia problema. Dacă un Dostoievski, un Nietzsche, un Proust pot fi explicați - ca făuritori ai unor opere magistrale - prin prisma boalei lor, Rousseau ar rămâne neelucidat privit numai sub acest unghi.

Nici boala, așadar, nici persecuțiile - căroră Rousseau le dădea o pondere mai mare decât o aveau în realitate (de fapt, în împrejurările grele el găsea întotdeauna oameni ce-i acordau sprijinul și simpatia, și chiar ordinul de arestare emis împotriva lui de Parlamentul Parisului a fost mai mult formal, căci n-a fost pus în aplicare, agenții însărcinați să-l execute având grijă să sosească la locul indicat exact la patru ore după plecarea inculpatului) - nu pot constitui o explicație suficientă pentru amploarea căpătată de *Confesiuni* și pentru complexitatea de probleme ridicate de acestea. O întreprindere atât de vastă și încărcată de semnificații ce depășesc granițele unui „caz” nu poate fi limitată, ca sursă de impulsie, la datele condiției fiziologice a autorului. Reala dramă a lui Rousseau pornește de la condiția lui socială. În ciuda tuturor aparențelor, *Confesiunile* nu sunt expresia contradicțiilor rezultate din dualismul lui sufletească structural, ci a unui altă natură.

Adevăratul dualism care alimentează permanent drama lui Rousseau nu este acela din el însuși, ci acela dintre el și societate, și anume, o societate condusă de coduri arbitrare, insuportabilă pentru un om cu structura sa morală. Contactele cu acea „artă” a vieții de societate, ridicată în secolul al XVIII-lea la rangul de instituție, departe de a-l prinde în mrejele ei, n-a făcut decât să accentueze discrepanța dintre firea lui credincioasă valorilor autentice ale existenței și mentalitatea din „lumea înaltă”, unde domneau convențiunile, ipocrizia, minciuna, și unde el găsea atât de puțină sinceritate, efuziune sufletească, prietenie, chiar în

relațiile cu personalități având aceleași preocupări intelectuale cu ale lui. „*Introdus în lume fără vrerea mea și fără să am tonul ce se cerea, nefiind în stare de a mi-l însuși și de a mă putea adapta acolo, am găsit cu cale să iau unul al meu și să nu-mi pese de rest*”. De aici, reacția lui împotriva conveniențelor, mergând până la hotărârea de a le călca în picioare. (În anul 1753, de pildă, reprezentându-se la Opera din Paris piesa lui *Ghicatorul satului*, Rousseau apare la premieră într-o ținută de „primitiv”, îmbrăcat ca un sihastru, cu barbă și perucă nepieptănată. Hippy, *avant la lettre!*). În aceasta constă nuanța revoluționară a atitudinii lui Rousseau, într-o perioadă când enciclopediștii au deschis lupta împotriva nobilimii feudale. Spre deosebire însă de ceilalți, care puneau în circulație ideile de progres social și politic, rămânând tributari servituților impuse de saloane și cercurile aristocrației, Rousseau, prin scrierile lui autobiografice, dar mai ales prin viața lui particulară, exalta virtuțile și bogăția sufletească a omului din popor, în care vedea motorul viu al transformărilor inevitabile. *Confesiunile* capătă astfel, în ultimă esență, caracterul unei dispute între autorul lor și societatea din vremea lui, și tocmai prin această însușire ele își păstrează o largă semnificație istorică, pe deasupra tramei anecdotice de ordin personal.

S-a subliniat, de asemenea, cu insistență, aspectul utopic al viziunii lui Rousseau, iar pasiunea lui pentru viața în mijlocul naturii, pentru izolare, a fost calificată drept o robinsonadă a unui evazionist lipsit de simțul realității sociale. Nimic mai fals. Rousseau n-a fost un visător oarecare; el a fost un lucid și un excelent spirit analitic care diseca sufletul omenesc și fenomenul existențial, sub raportul legilor sociale, cu rigoarea omului de știință aplecat asupra obiectului cercetării sale. Acest apologet al reveriei, al contemplației pure, era dublat de un gânditor de o cerebralitate extrem de dezvoltată, fără nimic nebulos, capabilă să construiască solide sisteme de instituționalizare socială. A fost solicitat și s-a angajat să le întocmească o constituție corsicanilor și să organizeze existența statală a unei populații dornică să-și afirme libertatea și integritatea ființei naționale; aceasta dovedește marele lui potențial de energie și zelul de a traduce în viață ideile expuse în lucrările

teoretice. Sub înfățișarea unui visător solitar se ascundea un Solon modern, și numai condițiile istorice neajunse încă la deplina lor maturitate l-au împiedicat de a-și realiza, la timpul său, virtualitățile al căror depozitar era.

Însăși „lenea” lui, pe care și-o descrie adesea cu atâta onestitate, era o *lene activă*, specifică oricărei vocații creatoare agitată de prea multe probleme ca să le poată duce la bun sfârșit pe toate dintr-o dată. *„Lenevia care-mi place nu este aceea a unui trândav care stă cu brațele încrucișate într-o inactivitate totală și care nu gândește mai mult decât activează. Îmi place să-mi pierd vremea făcând nimicuri, să încep o sută de lucruri și să nu termin nici unul, să umblu încoace și încolo după cum mă taie capul, să trec în fiecare clipă de la o treabă la alta, să pornesc cu sete la o muncă de zece ani și să o părăsesc fără părere de rău după zece minute”*. Suferea poate de o atrofiere a voinței, dar nu de una a spiritului și a inimii. Aceasta constituie de fapt nota caracteristică a oricărui artist veritabil.

Rousseau a fost până în cele mai adânci fibre ale ființei lui un asemenea artist. Darurile, descoperite târziu, de șlefuitor al cuvântului, - și mărturisește că scrisul îi cerea eforturi îngrozitoare ce-i produceau adevărate chinuri - erau altoite de el pe o înaltă conștiință etică despre valoarea și funcționalitatea actului de a scrie, respingând orice concesie pe care i-o puteau impune împrejurări exterioare planului său de gândire. Avea o repugnanță excesivă față de profesionalizarea scrisului, în sensul de a face din el un mijloc de a-și câștiga existența, și deși i se recunoștea îndeobște o mare facilitare a meșteșugului, el nu era în stare să scrie decât sub dicteul combustionat al pasiunii. *„Simțeam că a scrie pentru a-mi câștiga pâinea ar fi însemnat să-mi înăbuș geniul și să-miucid talentul, care era mai puțin în pana mea decât în inima mea, și pornea numai dintr-un mod înalt și îndrăzneț de a gândi, singurul ce-l putea hrăni. Nevoia sau lăcomia m-ar fi făcut să scriu mai repede, dar nu mai bine”*, și - adaugă în altă parte - dacă ar fi cedat dorințelor de succes, aceasta *„m-ar fi făcut să caut a spune mai puține lucruri folositoare și adevărate”*. Consecința adoptării unei astfel de poziții nu putea fi decât paradoxul inevitabil pentru

o societate ca aceea în care a trăit Rousseau, de a se bucura de o glorie necontestată, cu prețul unei mizerii de necrezut.

Confesiunile sunt, de la prima până la ultima pagină, ilustrarea conflictului născând dintr-o lume ce-și menținea și impunea însă prerogativele absolutiste și dintre individualismului libertar ce-și afirma tendințele de descătușare de sub tirania dogmelor ce interziceau persoanei umane dreptul la autonomie morală, la demnitate și fericire în contextul legilor biologice și sociale. Rousseau a dat acestor tendințe virtuți și valențe ce s-au transmis generațiilor de după el sub dubla - și într-o măsură contradictoria - modalitate de exercitare a protestului, adică prin cultul visului, al rezistenței pasive ancorată în zonele superioare ale spiritului (având drept rezultat refugiul în turnul de fildeș, atât de frecvent în condițiile culturii burgheze), și, pe de altă parte, prin acuzarea directă a orânduirilor ce asupra și umileau individualitatea omenească. În ambele forme de manifestare a neadeziunii, metodele difereau, finalitatea era însă aceeași: denunțarea restricțiunii, pe toate planurile, și aspirația spre idealul suprem al emancipării spirituale și materiale.

Rousseau și-a propus sarcina imensă și aproape himerică pentru vremea lui de a înfăptui victoria ființei naturale a omului asupra societății artificiale. Redusă la dimensiunea stadiului său biologic, tentativa s-a soldat cu un eșec, dar în lumina perspectivei istorice ea este o izbândă. Conștient de inegalitatea forțelor a căror înfruntare o provoca, el a folosit în această luptă armele de care era absolut sigur, acelea ale conștiinței lui integre și ale puternicului său geniu poetic. În loc să accepte sinuciderea morală sau tăcerea, cum s-ar fi putut foarte ușor întâmpla, în loc să cadă în conversiune religioasă sau misticism, pentru care avea anumite predispoziții, în loc să recurgă la revolta politică, pentru care temperamentul său de solitar nu era făcut, Rousseau a ales totuși lupta, pe care a dus-o cu îndârjire până la capăt. *Confesiunile* au rezonanța vuietului unui câmp de bătălie, după cum ele se impun prin desăvârșita lor artă literară, prin admirabila arhitectonică a gândirii, prin răscolitoarea forță emotivă. Firul lor se întrerupe brusc, înainte ca scriitorul să-și fi depănat întreaga poveste a vieții, dar ecolul

lor se prelungește în *Visările unui hoinar singuratic*, care sunt patetice poeme în proză izvorâte dintr-un suflet ce-a cunoscut până în străfunduri umilința, durerea, deznădejdea și care-și umbrește adversarii prin neîntrecuta lui vibrație poetică.

Aceste două opere - născute din aceeași substanță și formând un corp unitar - compun și transmit peste veacuri o imagine totdeauna vie a marelui și zbuțiatului Rousseau.

Prefață la *Confesiuni*, 1969.

FLAUBERT - TITANUL CHINUIT

Fiu de doctor, Gustave Flaubert fusese îndemnat la anii studenției să urmeze cariera tatălui său, dar după o scurtă frecventare a cursurilor medicinale, pe care le-a părăsit ca să se înscrie la Facultatea de Drept - abandonată deasemeni la mijlocul studiilor - renunță definitiv la orice intenție de a se pregăti pentru o profesiune „onorabilă”, consacându-se exclusiv și cu o devoțiune fanatică literaturii. Nu era în aceasta refugiul unui om incapabil de eforturi organizate, al unui spirit care să se sustragă disciplinei riguroase impusă de necesitatea acumulării cunoștințelor în vederea formării și exercitării unei îndeletniciri încărcate de răspunderi și obligații. Și cu atât mai puțin putea fi vorba, în cazul lui Flaubert, de un om ce-ar fi evitat munca și ar fi căutat în viață soluțiile cele mai comode spre a duce o existență ușoară ca individ și ca membru al colectivității sociale. Dimpotrivă, prin refuzul lui neabătut declarat încă din fragedă tinerețe, de a accepta ceea ce în limbajul comun se numește o „carieră”, adică o modalitate de a-și justifica prezența în societate printr-o activitate care, cu timpul, devine prin însăși invariabilitatea ei stereotipă și mecanică, Flaubert își asuma un destin mult mai dificil, marcat de legi mult mai dure și mai severe. În opinia lui, majoritatea oamenilor sunt făcuți pentru biruri și corvezi, sau cum spunea el în suși „pentru grajd”, supuși servituților de tot felul, în schimbul

unor recompense convenționale ce le atrofiază instinctul libertății și le dă iluzia că și-au îndeplinit misiunea pe scara demnității umane. Structură titanică, înzestrat cu o mare energie spirituală, cu o uriașă putere de muncă și cu o conștiință dezvoltată despre grandoearea și fragilitatea existenței omenesti, Flaubert a respins jugul servituțiilor de rând pentru a se înhăma la cea mai grea dintre poveri, aceea a creației literare. De ce a făcut acest lucru? Pentru că, atunci când este privită în resorturile ei adânci, creația literară, creația artistică în genere, este singura condiție acceptabilă pentru o individualitate titanică. În creație, o astfel de individualitate descoperă terenul de manifestare potrivit aspirațiile ei, deoarece procesul creator presupune o libertate absolută, străină de orice constrângeri din afară, inventând propriile sale mijloace și scopuri, fiind totdeauna un izvor și o finalitate în sine, o permanentă resuscitare și o continuă negare a agoniei. Flaubert a ales, în mod deliberat, acest destin major, care este destinul unui titan. Dar, după cum se va vedea, el a fost, prin însăși această opțiune supremă, sau ca un efect al ei, un titan chinuit.

Viața lui, până la vârsta de aproape șasezeci de ani, e atât de săracă în evenimente încât, privită în ansamblu, ea pare viața unui om condamnat la o reclusiune perpetuă. Un voiaj făcut pe la vârsta de treizeci de ani în Egipt și Asia Mică, străbătând Palestina, apoi Turcia, iar la întoarcere Grecia și Italia, cu scopul de a-și contura viziunile pentru fabulările din *Ispiriile Sfântului Antoine*, o călătorie de studii prin regiunea vechei Cartagine în vederea fixării decorului din romanul *Salammô*, câteva navete între Croisset, orașul său de reședință, și Paris, unde venea să-și vadă diferiți prieteni și confrăți literari, o incursiune prin tărâmurile aride din Bretania și Normandia (descrise în lucrarea *Peste câmpuri și prundișuri*), iar spre bătrânețe două sau trei deplasări prin partea de sud a Franței în căutarea peisajului potrivit cu structura curioasă a celor doi eroi din *Bouvard și Pecuchet*, și, în sfârșit, dacă la toate acestea adăugăm șederea de o lună la o stațiune balneară din Elveția, unde, deși plecase cu gândul de a-și îngriji sănătatea, a avut tot timpul senzația că își irosește vremea fără folos și a fugit de acolo, înainte de a-și împlini cura, enervat peste măsură din

cauză că tratamentul prescris îl împiedica să lucreze - iată tot ceea ce se poate consemna, ca evenimente exterioare, în biografia lui Flaubert. Restul timpului l-a consacrat scrisului, menționând că înseși aceste deplasări în spațiu aveau ca obiect pregătirea documentară pentru elaborarea operelor la care se angaja. De la vârsta de doisprezece ani și până la cincizeci și nouă de ani, Flaubert și-a petrecut viața scriind. El a făcut din scris un sacerdoțiu, pe care l-a îndeplinit cu abnegație și tenacitate zi de zi și noapte de noapte.

Cu toate acestea, opera lui se reduce doar la câteva volume. Dacă ne gândim că nu Balzac, Stendhal, Victor Hugo sau Zola - ca să nu cităm decât scriitorii francezi din aceeași epocă - au lăsat în urma lor opere vaste, cuprinzând zeci de volume, găsim pe deasupra timp să participe la frământările politice și sociale din vremea lor, exemplul lui Flaubert, care și-a consumat viața numai la masa de scris, pentru a crea doar câteva cărți, devine aproape de neînțeles. Dar tocmai aici se află marea singularitate a personalității acestui scriitor. A fost un titan, însă titanismul lui nu se exprimă prin cantitatea operei elaborate, ci prin intensitatea fenomenului creator dus până la ultimele lui limite. Procesul de creație nu este la Flaubert o chestiune de producție, cât o teribilă aventură interioară ce ilustrează într-un grad neobișnuit tortura artistului care își propune de bună voie uriașa povară de a converti în materialitate mișcările imateriale din câmpul imaginației. Este în ultimă instanță drama artistului ce-și dizolvă existența în actul creației, acesta fiind pentru el singura justificare a vieții și totodată singura formă de a lupta împotriva morții, împotriva conștiinței despre neantul existenței.

Pe cât de săracă în întâmplări exterioare este viața lui Flaubert, pe atât de bogată este ea în evenimente interioare, în zguduirii sufletești, în conflicte spirituale. În chip paradoxal, s-ar putea spune că el a aprofundat fenomenul existențial, a trăit și a cunoscut toate experiențele omenești, fără a se mișca de la masa de scris. Universul se concentrase în dosul frunții lui uriașe ca într-o cutiuță ce înregistra, cu fidelitate, cele mai mari fluxuri și cele mai mici pulsații ale lumii reale. În vasta lui *Correspondență*, care numără

treisprezece volume, Flaubert și-a transpus întreaga viață ca într-o lungă confesiune pornită din nevoia inexorabilă de a se descătușa din robia propriilor himere, de unde cercetătorul poate urmări cu exactitate toate stările lui sufletești, toate gândurile, toate elanurile, toate înfrângerile, precum și inepuizabila capacitate de a plânge și de a râde a unui om în fond foarte jovial, dar în același timp extrem de riguros cu el însuși și cu valorile artistice și morale a căror pondere nu o minimaliza niciodată. Pentru definirea și conturarea personalității acestui scriitor agitat și complex, în care exponenții de frunte ai literaturii moderne văd un precursor și un prototip, corespondența rămasă de la el constituie un material neasemuit de bogat în elemente și indicații referitoare la geneza și mecanismul actului de creație, fapt ce-i determină pe biografi și exegeți să apeleze permanent la corespondența sa în tentativele, din ce în ce mai numeroase și mai aprofundate, de a explora universul său interior, deoarece aici se găsesc premisele ce vor duce la dezvoltarea conținutului dilematic și tragic al conștiinței moderne sub cele două teme acute ale dezbaterilor ei: condiția umană, propriu-zisă, și condiția artistică în strânsă raportare la fenomenul existențial.

Ținând locul de jurnal, fără să fie totuși o operă de tip memorialistic, *Corespondența* lui Flaubert este o oglindă mult mai grăitoare decât un jurnal intim, deoarece aici viața scriitorului se reflectă în întregime așa cum a fost ea, integrată în desfășurarea directă a relațiilor cu cei din afară, străină deci de trucările și de „bovarismele” jurnalului, când autorul, făcând abstracție de legile convenționale ce guvernează relațiile sociale, se claustrează în el însuși, analizându-se, judecându-se și acuzându-se după capriciul propriilor impresii. Exemplul clasic al lui Amiel este în această privință edificator. Profesorul genevez rupsesse orice contact cu oamenii și totul la el, orice experiență de viață, orice afecțiune, orice problemă de existență sau de gândire se dezvoltă și se consumă între filele jurnalului intim, fără ca nimeni să ia cunoștință de ele. De o structură sufletească și intelectuală aproape identică, Flaubert se deosebește de Amiel tocmai prin faptul că el n-a recurs la jurnalul intim - mult mai comod, în fond - pentru a supraviețui dramelor ce-i sfâșiau existența, ci a folosit corespondența, adică

nu a făcut din zbuluciumul lui interior un secret, ci dimpotrivă a încercat să și-l atenuieze comunicându-l celor pe care-i socotea demni de marea lui sinceritate. În ciuda faptului că era un egogentrist ce-și găsea în singurătate suprema satisfacție de a trăi și se complăcea într-o lume imaginară pe care și-o creia și și-o complica la nesfârșit, când așternea pe hârtie o scrisoare el făcea aceasta nu din dorința de a înregistra starea lui sufletească dintr-un moment oarecare, așa cum procedează cei ce folosesc jurnalul intim, ci din necesitatea de a comunica și a-și împărtăși unei ființe vii mișcările sufletești, din nevoia de a găsi un martor căruia să i se confeseze fără reticențe. Spre deosebire de Amiel, care se cufunda de bună voie în hăurile solitudinii, dar asemănându-se cu Proust, care a reeditat mai târziu experiența lui Flaubert, autorul lui *Madame Bovary* găsisse în scrisori un mijloc de a evada din singurătatea sa și de a ține legătura cu oamenii. Poziția aceasta este mult mai puțin comodă, însă Flaubert, ca și Proust, nu au cedat în fața dificultăților de ordin sufletesc pe care le implica ea, și de aceea viața lor capătă un sens mai dramatic și mai eroic, marcat de titanism, în comparație cu aceea a autorilor de jurnale intime, de tipul lui Amiel.

Prin însăși natura lui, jurnalul intim e un soliloc; el se desfășoară dincolo de viață, într-o zonă de umbre întinse în spatele scriitorului. Corespondența, din contră, e cu totul altceva, ea e un *dialog* al scriitorului respectiv cu semenii lui. O pagină de jurnal e sortită să rămână închisă într-un sertar tainic, pe când redactarea unei scrisori presupune legătura imediată cu o persoană reală. Caracterul de comunicabilitate este absolut și imperios în corespondență, dar cu totul străin, de finalitățile jurnalului intim. Jurnalul intim este un act de narcisism care angajează ființa autorului față de el însuși, și atât: corespondența e o luare de contact cu alte ființe, și deci un gest încărcat de răspunderi față de lumea obiectivă. Pentru marile singurătăți, a căror existență e încercuită de ziduri uriașe, deosebirea aceasta dintre jurnalul intim și corespondență, două genuri apropiate totuși între ele, devine foarte pronunțată.

Pentru ca un om să facă însă din corespondența lui singura posibilitate de comunicare cu semenii, înseamnă să fie sclavul

unui destin pe cât de eroic, pe atât de dramatic. Din bogata recoltă de corespondențe existente în literatura mondială, numai corespondența lui Flaubert are aspectul acesta de inexorabilă necesitate, ea fiind unica lui cale de comunicare cu lumea. Iar după Flaubert, corespondența lui Proust, mai redusă ca volum, este provocată de aceeași necesitate determinată de împrejurări specifice. În cazul amândorura, corespondența - adică faptul de a o efectua - denotă personalități mai puternice, indică temperamente mai viguroase, în dosul cărora se ghicește o forță mai mare de a îndura viața, o energie mai dârză decât s-ar putea crede, cu toate că fiecare zi și fiecare pagină umplută de acești scriitori presupune din partea lor sfortări maxime. Jurnalul intim, și în general toate confesiunile de acest gen, ascund personalități efeminate și lasă oarecum impresia unor ființe incapabile de a suporta viața fie din slăbiciune, fie din vreo deficiență organică. Conținutul unor astfel de personalități inspiră mai puțină încredere și ele alimentează de obicei domeniul curiozităților literare. O personalitate ca a lui Flaubert sau ca a lui Proust, însă, captivează prin aureola lor de bărbați care acceptă viața și rigorile creației literare cu o mare doză de abnegație și tenacitate. În mărturiile lor epistolare nu se aude nicăieri strigătul deznădăjduit de renunțare la viață sau la chinurile creației, după cum nu se simte nici semnul epuizării. Adeseori se crede că atât Proust cât și, mai ales, Flaubert, s-au refugiat în artă pentru a compensa anumite insuficiențe vitale. Nimic mai greșit. Recurg la subterfugiul acesta numai oamenii într-adevăr slabi, cei ce se limitează la o activitate de aparență, din neputința de a trăi plenitudinar. Și Proust și Flaubert au renunțat - și au făcut-o cu întreaga și deplina lor voință - la viață pentru a se consacra exclusiv artei, iar nicidecum n-au abordat domeniul creației pentru că erau izgoniți din viață. Ei n-au găsit în artă un refugiu, ci un teren de muncă încordată, și tocmai prin această împrejurare, opera realizată de ei, cu prețul unor eforturi neprecupețite, capătă o mai mare cantitate de eroism, prin care ni se și impune ca atare.

Corespondența lui Marcel Proust trădează setea patetică de a păstra legătura cu oamenii a unui artist îndrăgostit de viață, luptând

însă în permanență cu moartea. După o fulgurantă trecere prin societatea înaltă franceză, condamnat să trăiască izolat într-o cameră capitonată cu plută, de unde nu ieșea decât rareori noaptea, el își întreține relațiile cu lumea, își cultiva prietenii numai prin intermediul scrisorilor. Ca într-o cetate închisă ermetic, ani de zile a rămas ferecat în camera sa, ținut acolo de o boală ce nu suferea nici lumina, nici vibrația aerului, nici mișcarea, lucrând tot timpul la romanul său autobiografic *À la recherche du temps perdu*, care avea să însumeze câteva mii de pagini. În aceste condiții de existență, scriitorul nu și-a pierdut o singură clipă curiozitatea pentru lumea exterioară și viață, atestând o apetență nealterată și o putere de creație ce n-a încetat decât o dată cu moartea (la vârsta de 51 de ani).

Un destin asemănător a avut și Gustav Flaubert, cu deosebire că el n-a fost niciodată bolnav, în sensul fiziologic al cuvântului. Dimpotrivă, după mărturiile celor ce l-au cunoscut îndeaproape și după cum ni-l arată înseși portretele pe care și le-a făcut singur în scrierile sale, Flaubert apare ca o fire goliardică, înzestrat cu un temperament tumultuos, evocând o construcție organică solidă, iar în lume avea înfățișarea unui om sănătos, dispunând de o tonică bună dispoziție. În tinerețe a frecventat - ca și Proust - societatea, era animat de ambiții mondene și a cunoscut experiențe sentimentale foarte puternice, pe care le-a transpus apoi în romanele sale cu un larg caracter autobiografic. Astfel, Frederic Moreau din *Educația sentimentală* este însuși Flaubert din perioada tinereții lui, când a cunoscut-o pe Elise Schlésinger (d-na Arnoux, în roman), iar acea poveste de dragoste plasată în jurul anului 1849, înfățișând un tânăr capabil de mari efuziuni lirice și dornic să participe la evenimentele de ordin social și psihologic din vremea lui, nu este decât o imagine ce ilustrează fidel personalitatea scriitorului la vârsta de douăzeci de ani. E adevărat, se observă încă de la această vârstă frământările unui om care aspiră spre absolut, spre ceea ce este greu de atins, dar faptul este departe de a indica un temperament dezechilibrat sau cât de cât maladiv. Tot o experiență sentimentală personală are ca punct de plecare și al doilea roman celebru al lui Flaubert, *Doamna Bovary*, aici fiind

redată dragostea lui pentru Louise Colet, pe care a cunoscut-o în jurul vârstei de 30 de ani și căreia i-a purtat o afecțiune febrilă timp de zece ani. Dealtfel, din toate scrierile lui, impregnate de un persistent caracter autobiografic, reiese că Flaubert a fost totdeauna stăpânit de o înflăcărată dorință de a trăi cu intensitate, răspândind în viață și în cercurile prietenilor săi un optimism robust, o viziune deloc sumbră despre lume și existență. Frații Goncourt pomenesc în jurnalul lor de „râsul enorm” al lui Flaubert, iar în anturajul prietesei Matilda, amfitrioana scriitorilor și artiștilor, autorul cumplitelor descrieri din *Ispitirile Sfântului Antoine* făcea figura unui om de mare voieșie. Cu toate acestea, în dosul „râsului său enorm” se ascundea o conștiință ce avea o viziune puțin măgulitoare despre existență și sub carapacea sănătății lui robuste se zbătea viermele unei mistuitoare neliniști metafizice.

De unde pornea acest paradox ciudat al personalității lui Flaubert? Care era sorginta deprimării lui metafizice și ce demon răscolea în individualitatea lui cea conștiință de o ruinătoare luciditate ce nu i-a dat pace o viață întreagă? În toată corespondența lui Flaubert - în care el și-a exprimat adevărata esență a structurii sale sufletești și intelectuale - de la doisprezece, până la cincizeci și nouă de ani, străbat, ca un țipăt continuu, aceste întrebări sfâșietoare: pentru ce suntem atât de mici? pentru ce trăim? care-i rostul lumii? care-i rostul vieții, când totul nu este decât o fugară trecere între două nopți eterne? Factorul esențial, substratul adânc al vieții lui, nu-l constituiau, totuși, arta, efortul creator, așa cum s-ar putea crede la o primă vedere - ele erau doar „osânde” sortite să-i atenuieze acuitatea lucidității - ci această viziune metafizică ce l-a urmărit pas cu pas și clipă cu clipă de-a lungul existenței, în pofida aparentei voieșii pe care o manifesta în relațiile de suprafață cu lumea exterioară.

Avea o vocație precoce, predestinată am putea spune, pentru pesimism. La treisprezece ani, când îndeobște oamenii abia dacă bâjbâie pe marginea a ceea ce se numește fenomenul existențial, Gustav Flaubert numea viața o „plezanterie bufonă”, iar la șaptesprezece ani, în ciuda exploziilor vulcanice ale vârstei, care nu l-au ocolit deloc, era deja un sacerdot al muzelor, căci scrisese

până atunci maldăre de pagini, nuvele, piese de teatru, mici romane, dar în același timp făcea asupra existenței reflecții sumbre ca aceasta: „În cursul vieții plictiseală, după moarte un mormânt, și în eternitate, putrefacție”. Influența lecturilor și plăcerea de a literaturiza, se va spune! Dar iată că, ceva mai târziu, îi mărturisea prietenului său, Maxime Du Camp: „Ai remarcat ce bine sunt organizați oamenii pentru nefericire? Lacrimile sunt pentru inimă, ceea ce apa e pentru pești. E ciudat cu cât de puțină credință în fericire m-am născut eu. Am avut, din cea mai fragedă copilărie un presentiment complet al vieții.” Această enunțare - „un presentiment complet al vieții” - arată că la Flaubert ideea despre nefericire nu era ceva trecător, în funcție de vârstă sau de anumite experiențe personale, ci o convingere profundă, sădită de la început în ființa lui. Totuși, el nu făcea paradă de pesimismul său funciar, nu voia să devină un profesionist al tristetii (așa cum erau mulți în vremea lui, în literatură și în filozofie), dimpotrivă, căuta să mascheze acest „presentiment” complet al vieții, sub acel „râs enorm” pe care-l afișa în lume. Pentru cei care-l cunoșteau numai după aparențe, multe dintre simțămintele și meditațiile lui rămâneau tainice, fiindcă el avea marea putere de a le ține în frâu, de a nu răspândi în jurul său morbul melancoliei. Râdea, glumea, îi plăcea să ia parte la petreceri, unde se vedea un excelent partener de libații, dar „le fond de l'air n'est pas gai en moi”, declara în clipele de mare sinceritate, când, izolat la Croisset, lua contact cu prietenii depărtați numai prin intermediul corespondenței. În 1854 îi scria Louisei Colet: „Vorbești de liniștea mea; niciodată nu s-a vorbit de ceva mai fantastic! Eu, și liniște! Ah, nu, nimeni nu e mai frământat, mai tulburat, mai agitat, mai chinuit decât mine! Nu petrec două zile la rând în aceeași stare sufletească, mă zbat în proiecte și himere, fără a socoti marea și nesfârșita himeră a artei care își zburlește spinarea și îmi rânjește din ce în ce mai hidos și mai imposibil.”

Totdeauna Flaubert era conștient de contradicțiile personalității lui. O constituție robustă ca a sa a fost, totuși, obiectul unor abstinence, al unor privațiuni pe care numai un organism bolnăvicios le-ar fi putut justifica. Printr-o disciplină proprie,

impusă cu o voință dârză, a trăit ca un ascet, nu din dezgust pentru bucuriile sale sau divertismentele comune, nici din imposibilitatea de a suporta societatea oamenilor. Ceea ce-l îndepărta de viață era însăși concepția lui despre viață învăluită într-o pânză de dezabuzare. Fără a cunoaște nimic din existența și gândurile lui Amiel, contemporan cu el, Flaubert avea față de viață aproape aceeași opinie și atitudine: „Viața e un lucru atât de hidos (termenul îl obseda, n.n.) încât singurul mijloc de a o suporta este s-o eviți”, spunea el pe un ton perfect amielian. Și nu avea această convingere din cine știe ce înfrângeri sau decepții; așa era croită structura lui sufletească. De aici și definiția dată de el geniului: „Geniul nu este, poate, decât un rafinament al durerii”. De aici, refuzul lui de a accepta formele vulgare ale vieții, sentimentul de înjosire și platitudine pe care-l încerca ori de câte ori se lăsa antrenat în vreo „escapadă”, fie ea oricât de inocentă sau neînsemnată. Incapacitatea de a recepta fericirea era reversul acestei vocațiuni ireductibile a suferinței. Odată mărturisea: „Acești doi ani petrecuți în absorbirea completă a unei iubiri *fericite* mi se par un lucru mediocru.” De unde se vede opțiunea lui pentru suferință, sau puținul preț pe care-l avea în ochii săi fericirea, atât de relativă și de iluzionară, a acestei „biete cocioabe umane”, cum îi plăcea să spună.

Pentru Flaubert viața nu e tristă fiindcă ea nu oferă prilejuri de satisfacție, ci fiindcă e compusă dintr-un lanț nesfârșit de iluzii în dosul cărora nu descoperi nimic consistent, și atunci omul, ca să o suporte, trebuie să recurgă la „paradisuri artificiale” spre a perpetua farmecul iluziei. „Cu cât trăiești mai intens, cu atât suferi mai mult. Pentru a îndulci viața n-au fost oare inventate, de când există omenirea, lumi imaginare, opiul, tutunul, băuturile tari, eterul? Binecuvântat fie cel ce a găsit cloroformul!”. Flaubert n-a recurs însă, ca să suporte viața, la stupefiante, ci s-a aruncat cu abnegație și înverșunare în paradisul artificial cel mai greu de abordat, în „marea și nesfârșita himeră a Artei.”

Dar arta n-a fost numai o „evadare” pentru Flaubert. A fost o pasiune. Una din acele pasiuni crâncene și devorante ce stăpânesc omul cu violența unei fatalități. După cum harnicul fiu de medic

avea o viziune dizolvantă despre lume încă din cea mai fragedă vârstă, el a găsit, de la aceeași vârstă, în artă, în actul creației literare, un mijloc de a supraviețui în împletitura de tentații ce-l aspirau spre hăurile neantului.

La șaptesprezece ani avea atâtea proiecte de opere și cărți pe care vroia să le scrie, încât, zicea el „am cu ce să-mi umplu toată viață de aici încolo”. Încă de la această vârstă, pasiunea scrisului era la el tot atât de mare, pe cât de accentuată era conștiința lui despre condițiunea lamentabilă a omului. „Atâta vreme cât nu lucrez la o carte sau nu mă gândesc la vreuna pe care vreau s-o scriu, mă cuprinde o jale ce mă face să urlu. Cu alte cuvinte, viața nu mi se pare tolerabilă decât înăbușind-o.” În consecință, își petrecea zilele și nopțile scriind, cizelând frazele cu răbdarea omului ce anume parcă întârzie deasupra lor spre a prelungi cât mai mult chinul acesta al creației care-l făcea, în schimb, să uite chinul celălalt, și mai teribil, de a trebui să-și împlinească destinul trecerii prin viață. Când, după ani de muncă, termina o carte, începea numaidecât alta, pentru a nu lăsa „tristetea” (prin aceasta înțelegea viața) să pună stăpânire pe el și pentru a ignora însatisfacțiunile și nemulțumirile personale. În munca literară găsisese un remediu și o consolare. Celor care-i vorbeau de tristetea lor, el le scria, sfătuindu-i: „De ce nu lucrezi cu râvnă, încontinuu? Singurul mijloc de a suporta viața este să te arunci în literatură ca într-o orgie perpetuă. Vinul artei provoacă o beție lungă și el este inepuizabil.”

Se vede limpede din citatele de mai sus că literatura n-a fost pentru Flaubert o îndeletnicire menită să-i mângâie vanitatea, să-i aducă avere, ori să-l acomodeze cu lumea de la care nu avea nimic de cerut, nimic de cucerit. El scria din simpla pasiune de a cultiva frumosul - singura finalitate pe care o recunoștea el existenței omenești - și de a trăi într-o tensiune dominată de acest înalt țel, ca un colecționar maniac, sau ca un meloman fervent care sfârșește prin a face din plăcerea lor o adevărată patimă. Cât de plastic se exprima el, în această privință, într-o scrisoare de la 7 octombrie 1846: „Eu sunt un pescuitor de perle obscur și răbdător care se aruncă în fundul mării și se reîntoarce aici cu mâinile goale și cu fața suptă. Îmi voi petrece viața privind acest Ocean al Artei pe

care alții călătoresc și luptă, și mă voi amuza uneori ducându-mă să culeg din fundul apei acele scoici verzi sau galbene care n-au nici o căutare și astfel le voi păstra pentru mine și îmi voi împodobi coliba cu ele.”

Nu numai un remediu și o consolare găsea Flaubert în arta sa, ci, prin subterfugiul ei, izbutea să-și învingă impulsurile primare și să se apere contra tentațiilor ce-l solicitau din afară și cărora el nu voia să le cedeze. „Ah, câte vicii aş avea, dacă n-aş scrie. Pipa și condeii sunt cele două apărătoare ale moralității mele.” Asta îl făcea să se considere imun la „stricăciunile vieții”, să nu se simtă în elementul său decât la masa de scris. „Dincolo de masa mea de scris devin stupid”.

Arta n-a fost însă o pasiune oarbă în cazul lui Flaubert. Ea avea asupra lui puterea unei fascinații, dar și prestața unui comandament etic. El avea o înaltă conștiință despre rolul moralei în artă, unde însă prioritatea trebuie acordată *frumosului*, iar condiția trebuie să fie *adevărul* pentru atingerea țelului ei. „Morală artei constă în însăși frumusețea ei, și eu prețuiesc mai presus de orice întâi frumosul și apoi adevărul”. În privința cultului pe care-l avea pentru stil stau mărturie aceste rânduri ce ilustrează foarte clar crezul și aspirația scriitorului: „Ceea ce îmi pare mai frumos, ceea ce aş vrea să fac, este o carte despre nimic, o carte fără nici o legătură cu lumea, care să se mențină prin forța interioară a stilului ei, așa cum pământul se menține în văzduh fără să fie suspendat; o carte care să nu aibă aproape nici un subiect, sau cel puțin în care subiectul să fie aproape invizibil, dacă așa ceva se poate. Operele cele mai frumoase sunt acelea în care există cât mai puțină materie”. Lucrul pare exagerat, firește, și aceasta este poziția unui estetism gratuit, dus până la ultima expresie. Totuși, o astfel de creație, constând din esențe și sinteze, în care transpare prea puțin elementul material, Flaubert o găsea în Parthenon. În fața monumentului de pe Acropolea ateniană, pe care a vizitat-o în tinerețe și care i-a lăsat o impresie de neșters, el a simțit acel fior adânc ce i-a creat certitudinea - una dintre puținele, dacă nu singura lui certitudine - care nu l-a părăsit niciodată, că „arta nu este o minciună”.

Dar pentru a rămâne credincios artei, slujitorul ei trebuie să

renunțe la viață, să se izoleze, să rupă orice legătură: cu lumea, cu oamenii, cu familia lui chiar. Concepția lui Flaubert despre marii artiști este că aceștia trebuie să trăiască în așa fel încât posteritatea să aibă impresia că nici n-au existat. Exemplul lui Shakespeare, de pildă, l-a urmărit totdeauna pe Flaubert, și el aprecia foarte mult opera marelui Will, despre a cărui existență se cunosc totuși prea puține date sigure. „Adevăratul poet pentru mine este un preot. Din moment ce îmbracă sutana, trebuie să-și părăsească familia... el nu trebuie să aibă nici o religie, nici patrie, nici chiar vreo convingere socială”. Contemporan cu Hugo și cu Zola, scriitori de mare prestigiu, ce se situau la poli opuși în privința militării pe tărâm literar și social, Flaubert și-a apărut și a urmat aceste principii cu o consecvență de neînfrânt. Într-o epocă de intense frământări politice și sociale, el a ales izolarea. O izolare voluntară, deliberată, pe care și-o impunea cu obstinație, fiindcă numai astfel putea să rămână devotat crezului său artistic. După o tinerete febrilă petrecută la Paris, s-a retras la Croisset, în casa părintească, pe care n-a mai părăsit-o niciodată și unde, depărtat de vâltorile veacului, trăia ca un burghez și gândea ca un semi-zeu, cum singur declara că trebuie să fie un artist.

În izolarea lui era însă nu numai o conduită de artist, ci și o atitudine față de viață, un fel de refuz la confortul social și totodată un gest de sarcasm la adresa existenței. În 1852 îi scria Louisei Colet: „Mijlocul de a trăi în seninătate și la înălțime este să te așezi pe o piramidă oarecare, nu importă care anume, numai să fie înaltă și cu temelia solidă. Ah, nu-i totdeauna plăcut acolo, fiindcă ești mai tot timpul singur, dar te consolezi scuipând de sus”. Iar în 1855 îl îndemna pe prietenul lui Louis Bouilhet: „Nu poți oare să stabilești prin gândirea ta acea superbă linie de apărare interioară care te desparte de vecinul tău mai mult decât un ocean?” Dădea acest sfat din convingere și, mai ales, din proprie experiență. În singurătatea de la Croisset, zile întregi nu vorbea cu nimeni - „cel mai mic deranjament fizic îmi tulbură creierul” -, era mai solitar ca un ermit și nu pierdea nici un prilej ca să declare: „Trăiesc ca un câine sau ca un sfânt.” La care adăuga: „Căsătoria ar fi pentru mine o apostazie”.

Dacă n-ar exista mărturiile din corespondența lui, ar fi greu de crezut că un om a trăit atât de izolat în mijlocul societății cu ritmul ei trepidant. „Viața mea e de o monotonie!... și de o tristete!... dar evit epitetele lugubre. Singura mea distracție este, de două ori pe zi, să dau brațul mamei mele și s-o ajut să se plimbe prin grădină, după aceea mă întorc alături de *Saint Antoine*” (romanul *Ispiriile sfântului Antoine*, la care lucra atunci). În altă scrisoare revenea cu amănunte: „Petrec săptămâni întregi fără a schimba o vorbă cu o ființă omenească, și la sfârșitul săptămânii îmi este imposibil să-mi amintesc o singură zi, sau un fapt oarecare. O văd pe mama și pe nepoata mea duminica, și asta e tot. Singura mea tovărășie o formează o bandă de șoareci care face un zgomot infernal în pod, desupra capului meu. Noaptea sunt negre ca cerneala și mă înconjoară o tăcere ca aceea din deșerturi. Sensibilitatea mi se exaltă fără măsură într-un astfel de mediu. Am bătaii de inimă chiar pentru *nimic*. ” În 1847, prietenul său, Chevalier, fusese numit magistrat într-un oraș din Corsica. Puțin timp după plecarea acestuia, Flaubert îi scria cu jovialitatea pe care o manifesta față de prietenii lui apropiați: „Dacă te vei întoarce să mă vezi peste zece ani, adică atunci când tu vei fi însurat, decorat, onorat, procurorul regelui și stupid, ai să mă găsești stând la aceeași masă și în aceeași poziție, aplecat peste aceleași cărți.” Nu numai peste zece ani, dar până în clipa când a închis ochii, a rămas în aceeași poziție, la aceeași masă de scris, ca și cum n-ar fi fost un om viu, ca și cum timpul nu s-ar fi scurs pe la fereastra odăii lui.

Existența fiind pentru Flaubert un izvor nesecat de melancolie, trebuia să găsească o preocupare atât de absorbantă încât să uite prin ea tristetea metafizică ce-i tortura spiritul ca razele unui soare negru. Această preocupare a fost scrisul. Dar numai scrisul în sine nu i-ar fi oferit o pavază suficientă să-i amelioreze conștiința despre condiția existențială. Ca să-și înăbușe această conștiință, Flaubert își impunea o muncă aprigă de Sisif. Veșnic frământat, în permanentă luptă cu el însuși, străin de orice liniște interioară, omul acesta apare pentru cei ce încearcă să-și facă o imagine despre el, mai chinuit decât un personaj absurd ce și-ar propune să miște pământul din loc. Și totuși, Flaubert găsea în supliciuul lui voluntar

unica modalitate de a accepta viața, fără s-o acuze. Sub arborele improductiv, cum singur spunea, cu ramurile totdeauna verzi, al artei, el descoperea o umbră răcoroasă la adăpostul căreia se ferea de văpaia metafizică ce-i pârljolea ființa. Flaubert scria ca să uite prin munca lui dârză de condiția lui de om precară. „Numai prin puterea muncii ajung să-mi strunesc melancolia”. În 1846, când nu avea decât douăzeci și cinci de ani, îi scria prietenului său Bouilhet, scriitor și el: „Muncește, muncește, scrie, scrie, atâta timp cât poți, atâta timp cât muza te ajută. Oboseala existenței nu ne apasă pe umeri atâta vreme cât compunem”. Așadar, după cum mărturisea în altă parte, el o ducea într-o permanentă „betie de cerneală”, care suplinea celelalte beții, cu alcooluri sau cu droguri. „Iarăși pe mare, spunea Byron. Iarăși în cerneală aș putea să spun eu”, scria o dată, pe când se pregătea să înceapă o nouă carte. Și altă dată: „O carte pe care o am de scris e pentru mine un lung voiaj. Navigația e aspră și am de la început bătaia de inimă. Asta-i tot!”

Acest ultim citat ne introduce direct în zvârcolirile și luptele lui nesfârșite desfășurate la umbra „arborelui neproductiv al artei”. Căci dacă descoperise în muncă mijlocul de a se simți cu umerii ușurați de povara existenței, în schimb travaliul artistic îi producea, în interiorul laboratorului său, chinuri tot atât de mari. Scria odată: „Se zice că ești înțelept fiindcă ai renunțat la pasiunile active. Ce vanitate! E mai ușor să devii milionar și să locuiești palate venețiene pline de capodopere, decât să scrii o pagină bună și să fii mulțumit de tine. Puțini oameni, cred, vor fi suferit cât mine din pricina literaturii”. E vorba aici de conștiințiozitatea exacerbată cu care Flaubert slujea la altarul artei. Din confesiunile lui se văd în modul cel mai limpede, fiind înfățișate cu o sinceritate absolută, dificultățile interioare pe care le are de înfruntat un scriitor, atunci când se înjugă la această povară cu întreaga lui ființă. Mai ales în cazul lui, s-ar spune că talentul, pasiunea pentru literatură, dorința de a realiza perfecția stilistică, sunt elementele unui blestem crud aruncat asupra lui de o fatalitate ironică și nemiloasă. Dar iată propriile lui cuvinte ce ilustrează simptomatic cumplita dramă: „Trebuie să ai o voință supraomenească pentru a scrie, iar eu nu

sunt decât un biet om. Uneori mi se pare că am nevoie de un somn de șase luni întregi. Ah, cu ce ochi mohorât privesc culmile acestor munți unde ambiția mea ar fi vrut să se înalțe! Îți dai seama câte pagini aş avea scrise peste opt zile, după întoarcerea mea de la Paris? Douăzeci! Douăzeci de pagini într-o lună, muncind în fiecare zi cel puțin câte șapte ore! Și până la sfârșit cu ce m-aleg? Care e rezultatul? Amărăciuni, umilinte interioare, nimic consistent, decât ferocitatea unei fantezii nestăpânite, și îmbătrânesc, iar viața e scurtă”. (1852)

Adesea îl cuprindea o deznădejde și mai grozavă. Din cauza izolării lui absolute și a vieții lipsită de orice variație, ajungea la o stare de epuizare completă a spiritului, și atunci cădea în ghiarele disperării. Destinul artistului, în general, este de a împăca viața cu spiritul și de a-și edifica opera prin coroborarea acestora. După perioade de creație, orice artist simte nevoia unei destinderi, pentru îmborsăvirea energiei și odihnirea spiritului; atunci, face apel la viață. Flaubert n-a cerut niciodată nimic vieții, revendicând totul de la spirit. Dar tocmai pentru asta, existența lui capătă uneori aspectul unei sfâșieri, al unei autoflagelări. În astfel de clipe, nici cufundarea în muncă, nici progresul realizat nu-i puteau aduce o consolare, ci, dimpotrivă, toate îl împingeau mai adânc în disperarea ce-l cuprindea: „Am petrecut această zi, până la ora când îți scriu, zbatându-mă în toate colțurile cabinetului, fără a putea, nu numai să pun pe hârtie o *singură* linie, dar să găsesc o idee, o mișcare. Vid, vid complet. Această carte, pe care am dus-o până aici, mă torturează așa de groznic, că sunt uneori bolnav materialmente. Iată trei săptămâni de când trebuie să mă îngrijesc de dureri fizice, alteori simt o greutate apăsătoare în cap și-mi vine aproape să vărs la masa de scris. Cred că m-aș spânzura cu deliciu, dacă nu m-ar împiedica orgoliul: precum e adevărat că am chef să arunc totul la dracul, începând chiar cu *Bovary*”.

Cu toate acestea, în ciuda torturilor groznice din timpul elaborării, cărțile pe care le scria îl ajutau să învingă disperările ce-l mistuiau. Scrierea unei cărți echivala pentru el cu chinurile unui „manej psihologic”, dar îndată ce termina o operă, se apuca numaidecât de alta, fiindcă viața neîngropată în creație i se părea

lipsită de sens. În ziua când a terminat *Madame Bovary*, mărturisirea cu năduf, dar și cu o tainică ambiție de a nu se lăsa răpus: „Supliciile pe care le-am suferit în acest maneaj psihologic, numai Dumnezeu de sus le cunoaște, însă acum sunt hotărât să încetez. Acesta e drumul morții, și eu vreau să trăiesc încă trei, patru cărți.”. Acest „vreau să trăiesc încă trei, patru cărți” exprimă îndeajuns modul cum Flaubert concepea viața, pe care o calcula nu după numărul anilor, ci după acela al paginilor și al cărților scrise. De la întâlnirea cu un prieten, de exemplu, pe care nu-l mai văzuse de multă vreme, el nu spunea că au trecut atâtea săptămâni, ci atâtea pagini; de tinerețea lui mortificată la masa de scris nu-l despărțeau douăzeci de ani, ci trei volume scrise. Zilele lui Flaubert se numeau fraze, iar săptămânile se numărau prin colile de hârtie deasupra cărora întârziase cu osârdie. Când încheia o carte, aceasta însemna pentru el momentul solemn când se sfârșește o epocă importantă din viață și începe imediat alta. Înainte de a se apuca să scrie un roman, se pregătea îndelung, citea, aduna material, stătea săptămâni întregi în biblioteci cercetând documentele referitoare la tema pe care și-o alesese. Pentru *Salammbô*, după ce a citit tot ce descoperise la Biblioteca Națională de la Paris și pe la prietenii săi în legătură cu acest subiect, a făcut anume o călătorie pe coasta africană spre a se orienta la fața locului asupra poziției geografice a vechei Carthagine pe care avea s-o evoce în roman. Și cartea nu e numai o evocare istorică, ci e o operă trăită, scrisă cu pasiune, în care Flaubert a pus ceva din el, ca în toate creațiile lui. Pentru *Bouvard și Pécuchet* a consultat 294 volume și a întreprins două călătorii prin diferite regiuni ale Franței, spre a găsi ambianța adecvată celor două personaje ciudate și extravagante care încearcă tot felul de experiențe (în agricultură, arheologie, științe, literatură, etc.) și simbolizează pasiunea cunoașterii și formele diverse ale ignoranței prezentate într-o manieră ironică și adesea sub un aspect foarte serios, incluzând opiniile scriitorului despre cultură și civilizație, formând un adevărat repertoriu al ideilor și prejudecăților din vremea lui. Indiferent de natura și caracterul eroilor săi, Flaubert se transpunea totdeauna în pielea lor, trăia cu ei, le împrumuta o parte din existența lui, și nu se despărțea de plăsmuirile sale decât

În ziua când ultima frază a cărții era pusă pe hârtie și opera predată editorului, spre tipărire. Uneori se elibera cu bucurie de un roman dus până la capăt, așa cum s-a întâmplat cu *Madame Bovary*, pe care l-a scris cu foarte mare greutate, alteori cu melancolie. La romanul *Ispitirile sfântului Antoine* a lucrat un sfert de veac, redactând trei versiuni ale operei. Dar aici a creat un roman, paralel cu dialoguri filozofice și cu evocări istorice, folosind însemnările din călătoria în Tebaida, studiind textele biblice și explorând, mai ales, agitatul univers din interiorul său, asemănător cu acela în care se desfășoară teribilele lupte și drame ale sfântului Antoine. De aceea, poate, personajul acesta i-a rămas cel mai apropiat și l-a însoțit pe scriitor pe parcursul unei îndelungate perioade a vieții. Începută în 1848, cartea a căpătat forma definitivă în 1872, întreruptă, reluată, modificată, amplificată cu o migală de benedictin, dar și cu o plăcere deosebită pe care i-o produceau reîntâlnirile cu acest erou favorit. După ce a terminat-o, a ținut lucrarea închisă în sertar timp de doi ani, fără să mai adauge nimic la ea, ci numai spre a prelungi conviețuirea cu acest alter-ego fictiv, iar când s-a decis să predea manuscrisul editorului spunea înduioșat că „se desparte cu tristețe de acest bătrân tovarăș”. (12. XII. 1873)

Câtă vreme trăia astfel în tovărășia eroilor săi, Flaubert era absolvit de contactul cu vicisitudinile vieții. El se închidea în turnul său de fildeș, unde nu era vizitat decât de umbrele desprinse ca niște fantome din vrafurile de pagini scrise. Îndată ce părea această atmosferă de himere, viața îl întâmpina cu multiplele ei adversități, fie ele oricât de mici, însă pentru Flaubert căpătând proporțiile unor adevărate persecuții. Munca lui titanică, fanatismul pentru idealul artistic nu erau înțelese așa cum se cuvine, ba uneori erau răsplătite cu dispreț sau ironie, ceea ce răscolea adânc sensibilitatea scriitorului, care se simțea rănit în primul rând în orgoliul lui de artist, și această rană se adâncea cu atât mai mult cu cât orgoliul îi era deosebit de pronunțat. Rezultatul era indiferența și dezgustul, sau revolta și sarcasmul prin care răsplătea la rândul lui neînțelegerea sau îngustimea de spirit a „filistinilor” din jur. Și, ca un făcut, a fost parcă un joc al unor forte ironice faptul de a fi șicanat în cariera lui literară, după o muncă atât de

încordată, cu diverse sâcâieli care pentru el luau dimensiuni catastrofale.

Primul incident de această natură se întâmplase prin 1856, când, terminând romanul *Madame Bovary*, trimisese manuscrisul la *Revue de Paris*, unde a apărut în câteva numere de revistă înainte de a fi publicat în volum. Acest debut s-a produs însă printr-o mică inadvertență ce a provocat susceptibilitatea scriitorului: „*Revue de Paris* de la 1 august, îmi comunica el unui prieten, m-a anunțat, dar incomplet, scriindu-mi numele fără L.: „*Madame Bovary* de Gustave Faubert”. Țsta e numele unui spîter din strada Richelieu, în fața Teatrului Francez. Acest debut nu mi se pare fericit. Ce zici? Nici n-am apărut încă, și mă și jupoaie”.

Dar aceasta n-avea să fie singura lui surpriză neplăcută. În vara lui 1856 anunța cu o justificată bucurie apariția primului său roman: „Pierd virginitatea mea de om inedit de joi într-o săptămână, la 1 octombrie”. Peste câteva luni abia, după ce *Madame Bovary* aparuse în volum, i se intentă faimosul proces de imoralitate, și fu adus în fața juraților. Scrisoarea de la 23 ianuarie 1857 mărturisește stupoarea și bravada prin care a întâmpinat această situație: „Te înștiințez că mâine, 24 ianuarie, onorez cu prezența mea banca excrocilor, secția a șasea a poliției corecționale, unde voi fi înfățișat la ora zece dimineța. Sunt admise și damele, astfel că decența și bunul gust sunt de rigoare. Nu mă bizui pe nici o justiție. Voi fi condamnat, și poate cu maximum de pedeapsă, dulce recompensă a muncii mele, nobilă încurajare pentru literatură”.

În mod inevitabil, scriitorul avea să fie afectat de felul cum a fost primită opera lui și acest lucru i-a zdruncinat până și încrederea în valoarea ei. Unii, citindu-i prima carte, s-au grăbit să-l critice cu severitate, alții i-au adus laude care, oricât de temeinice ar fi fost, nu însemnau pentru Flaubert, în starea de spirit în care se afla, mai mult decât niște simple gratulații. „În ce mă privește pe mine, scria el în acel moment, vederea operei mele tipărite a sfârșit prin a mă abrutiza. Ea mi s-a părut dintre cele mai plate. Văd numai negru în ea. Textual. E o mare amăgire, și ar fi trebuit ca succesul să fie uluitor pentru a-mi acoperi vocea conștiinței care îmi striga mereu: Ratat!” Iar în altă scrisoare, tot despre *Madame*

Bovary: „S-au spus contra cărții mele destul de multe. Într-o zi, când vom fi singuri la mine cu ușile baricadate, îți voi șopti în timpanul urechilor opiniile mele secrete despre *Bovary*. Cunosce mai bine decât oricine lipsurile și adevăratele ei greșeli”.

Nu era în această afirmație numai dovada conștiinței severe a artistului niciodată mulțumit de creația sa. Era și semnul unei autentice modestii. Fără modestie, singura care-i poate îngădui o judecată dreaptă despre el și în raport cu ceilalți, artistul poate fi pândit de riscul să cadă în exagerări, fie exaltându-și opera, fie subestimându-și-o, fie îndoindu-se de meritele ei. Flaubert, în ciuda descumpănilor momentane, nu prezenta acest risc, deoarece modestia lui cuminte și lucidă îi indica locul pe care-l deținea în literatura epocii sale, și oricât de mare încredere ar fi avut în steaua lui creatoare, consemna totuși cu obiectivitate poziția lui în comparație cu alți scriitori contemporani. În 1861, în preajma apariției celui de-al doilea roman al său, care coincidea cu apariția romanului lui Victor Hugo, scria: „Dacă *Mizerabilii* vor apărea în luna februarie și dacă vor apărea două volume în fiecare lună, nu găsești că e necuvincios și imprudent să dau drumul lui *Salammbô* în acest timp? Biata mea șalupă, biata mea jucărie, va fi zdrobită de această triremă, de această piramidă”. Astăzi e ușor de făcut disocierea între cei doi scriitori, însă pentru momenul acela raportul era exact așa cum îl aprecia Flaubert, fiindcă Victor Hugo era un autor mare cât un secol, pe câtă vreme el nu era decât un „biet artist”, care se „închidea în artă și socotea drept nimic restul”, numai spre a-și face suportabilă existența.

*

Izolată în turnul de fildeș cu o îndărătnicie fără egal, Flaubert a rămas toată viața un naiv și un om întrutotul pur. El nu s-a amestecat în vâltoarele mulțimii, n-a cunoscut nici o exaltare și nici o prăbușire reală, carnală, gesturi prin care viața capătă un aspect mai pasionat, mai agitat și mai consistent. Pentru Flaubert - în afară de scurtul episod din tinerețe transpus în romanul *Educația sentimentală* și de întâlnirea cu Louise Colet de mai târziu - viața n-a fost decât o lungă reverie, febrilă e adevărat, dar sterilă, petrecută la umbra

„arborelui neproductiv cu ramurile întotdeauna verzi” ale artei. Fără să ia contact cu lumea, fără să cunoască zbuciumul și vâlmășagul omenirii, fără să simtă adevăratele dureri și bucurii ale vieții, se poate spune că inima lui a rămas virgină chiar la o vârstă când, în mod obișnuit, oamenii sunt blazați și epuizați sufletește. Flaubert a plutit pe deasupra oceanului existențial, ca o pasăre în al cărei ochi se reflectau totuși, de la distanță, acele „mici nimicuri” ale strădaniilor omenești pe care el le privea cel mult cu ironie și indulgență. Refuzând, așadar, să se înhame la corvoada existenței, el și-a croit din fragedă junete un alt drum, pe alătura de viață, ajungând la termenul fatal fără să fi plătit tribut convențiilor opresive ale societății sau ale istoriei. A plătit însă un tribut cu mult mai greu Artei, din care Flaubert a făcut problema centrală a existenței, o a doua natură a sa. Scrisul, stilul, creația laborioasă îl absorbeau atât de mult, încât între el și restul lumii se interpunea procesul de elaborare care, luând proporții neobișnuite, îl adâncea într-o izolare totală. Literatura, ca rezultată imediată a acestui intens proces de elaborare, era privită de Flaubert ca o realizare absolută, obținută prin reclusiune și sacrificiu, prin perseverență și fanatism, și ca atare el nu concepea să facă din ea altceva decât o exeperiență în care se angaja integral. Literatura era universul său fictiv, în care s-au consumat toate vârstele lui, în lupte la fel de fictive, însă încărcate de patos, de o mare energie spirituală. Iar în acest univers, el era mereu același, veșnic gata să înceapă noi bătălii, veșnic disponibil, liber și inalienabil. În 1870 îi scria romancierei George Sand: „Nu mai simt nevoia să scriu, și totuși voi continua să scriu. Dar nu mai scriu cu aceeași plăcere, cu aceeași tragere de inimă. Sunt atât de puțini oameni care iubesc ceea ce iubesc eu, și se neliniștesc de ceea ce mă preocupă! Cunoști în acest Paris, care e atât mare, o *singură* casă unde se vorbește de literatură? Dacă, din întâmplare, ea există, discuția se desfășoară pe laturile subalterne și exterioare, succesul, moralitatea, utilitatea, apropourile etc. Am impresia că devin o fosilă, o ființă fără legătură cu creația înconjurătoare. N-aș cere altceva decât să mă angajez într-o afecțiune nouă. Dar în ce fel? Aproape toți vechii mei prieteni sunt căsătoriti, oameni oficiali, se gândesc la micile lor obligații

tot anul, la vânătoare când sunt în vacanță și la whist după fiecare masă. Nu cunosc nici unul care ar fi capabil să petreacă o după masă cu mine citind un poet. Ei au interesele lor; eu n-am nici o grijă. Notati că sunt în aceeași poziție socială în care mă găseam la optsprezece ani”. Altădată, după câțiva ani, îi mărturisea aceleași: „Mă născusem cu toate afecțiunile, totuși! Dar nimeni nu-și creiază destinul, ci-l suportă. Am fost laș în tinerețea mea, *mi-a fost frică de viață*. Totul se plătește însă”. Să sune oare, în acest ultim citat, regretul ce l-a cuprins când și-a dat seama cât de goală, cât de artificială i-a fost viața, pe care și-a jertfit-o pe altarul iluzoriu al literaturii?

Această abțință excesivă ce-l depărta de futilitățile cotidiene, nu-l putea scuti de unele entuziasme donquijotești în care cădea atunci când venea în contact cu oamenii. În acest sens, s-ar putea da ca exemplu lupta lui naivă și generoasă de a impune directorilor de teatru o piesă postumă a prietenului său Bouilhet, sau tribulațiile făcute cu atâta stângăcie de a-și vedea reprezentată pe o scenă o lucrare dramatică proprie, *Candidatul*, a cărei cădere n-avea să-l impresioneze însă deloc. În lume, Flaubert era străin, stingher, cu toate că știa prea bine care sunt pretențiile ei, mecanismele ce-o acționau sau eternele-i vanități. Dar era cu totul lipsit de armele necesare pentru succes, și oridecâte ori pornea la o treabă în domeniul relațiilor sociale se dovedea incapabil să o ducă la bun sfârșit.

Dacă, totuși, în societate se înfățișa ca un om puțin înzestrat pentru luptă, pe plan cerebral cunoștea foarte bine resorturile ce condiționează orice acțiune. Printr-o intuiție extraordinară, avea la douăzeci și cinci de ani viziunea despre viață pe care alții o au abia la cincizeci sau șaiszeci de ani, datorită unei mari capacități de a resorbi fenomenele vieții fără a trece prin focul lor arzător. Singularitatea lui constă în faptul de a fi ajuns la o înțelegere atât de profundă, printr-o experiență atât de redusă. Dar, la urma urmei, are vreo importanță dacă cineva trăiește sau nu viața, atâta vreme cât spiritul său o cuprinde de la o înălțime de unde cele mai subtile fenomene apar despuiate de măreție și mister?

Și totuși, Flaubert n-a fost chiar atât de neprihănit pe cât s-ar

putea crede. Scria odată: „Da, îi lipsește ceva celui care nu s-a trezit niciodată într-un pat străin și n-a dormit pe aceeași pernă, alături de un chip pe care nu-l va mai vedea niciodată, și care, ieșind de acolo la răsăritul soarelui, n-a trecut podurile cu pofta de a se arunca în apă fiindcă viața îi tâșnea din fundul inimii, zdrobindu-i capul”. Iar în scrisorile pline de sfaturi înțelepte pe care, ca om și ca artist, i le dădea lui Maupassant, tânărul său discipol, nu se sfia să atingă probleme în aparență străine de firea lui, dar care îi erau totuși atât de familiare. „Crede în experiența unui șeic căruia nici o extravaganta nu-i este străină”, îi scria odată acestuia. Dar în ce fel nici o extravaganta nu i-a fost străină, sau, mai bine zis, în ce fel a putut să cunoască el toate extravagantele - iată enigma personalității lui Flaubert, asupra căreia el păstra o tăcere desăvârșită.

*

De fapt, omul acesta cu tabieturi stricte și cu o viață extrem de limitată ca manifestări exterioare, a fost un mare boem. Probabil numai temperamentul lui de boem, în care el vedea o predispoziție periculoasă, l-a determinat să se scufunde în chinurile creației, spre a-și învinge structura clocotitoare pe care nu și-ar fi putut-o struni altfel. Și, deasemeni, probabil fiindcă a acceptat cu furie rigurile artei, a rămas un incurabil boem, stare pe care a proslăvit-o totdeauna. Dar boem nu în sensul vulgar al cuvântului, de om înclinat către dezordine și lenevie, certat cu convențiunile societății, ci boem în celălalt înțeles, de om cu o libertate interioară nețărmită, care privește, înțelege și judecă totul cu luciditate, fără a condamna și fără a exalta comportamentele sociale. Un astfel de boem, de configurație spirituală superioară, nu adoptă față de lume decât o atitudine de ironie, singura armă potrivită pentru un asemenea cavalier a cărui stemă se numește Libertate. În acest sens, Flaubert a fost cel mai boem dintre artiștii vremii lui - el, care nu se deda la orgii, căruia îi repugna desfrâul, detesta vagabondajul și ducea viața cea mai cumpătată și mai ordonată cu putință. Ca boem, avea o singură mare aversiune: burghezul, această „insectă socială” în care și-a înfipt acul ironiei cu atâta causticitate în

romanul *Madame Bovary*. Era atât de virulent disprețul lui pentru filistinul burghez, grijuliu, timorat, calculat, egoist, înfumurat și gol pe dinăuntru, încât odată și-a semnat una din scrisori astfel: *Gustavus Flaubertus burghezofobus*. Iar altădată semna: „G. Flaubert, Amicul lui Franklin și-al lui Marat, anarhist de primul ordin și dezorganizatorul despotismului în cele două emisfere, de douăzeci de ani încoace”.

Acolo unde natura lui de boem impenitent se dezlănțuia însă din plin, era în relațiile cu prietenii lui scriitori, singurii față de care își permitea să dea drumul netemperatei lui libertăți interioare, prin veritabile explozii de haz și voioșie. În asemenea ocazii, se pare că-și găsisese cei mai buni parteneri în frații Goncourt. Întâlnirile cu ei se transformau în cascade de râsete și glume, și atunci Flaubert uita pentru o zi, sau numai câteva ceasuri, de masa de scris, de cerneală și de tirania condeiului sau a coalei de hârtie albă. Într-un rând, aranjase la el acasă o întâlnire a mai multor scriitori și prieteni parizieni. Iată scrisoarea prin care frații Goncourt erau invitați la această agapă: „Solemnitatea va avea loc luni. Cu gripă sau fără. Și vă cer iertare de a vă fi făcut să așteptați atât de mult. Iată programul: 1. Eu voi începe să urlu la ora patru precis. Deci, veniți pe la trei. 2. La ora șapte, cină orientală. O să ni servească frigărui de om, creier de burghez și clitoris de tigresă prăjit în untură de rinocer. 3. După cafea, reluarea luptelor punico, până când auditorii vor crăpa”.

Boema lui Flaubert era a doua fațetă a personalității lui. Și se poate spune că, dacă arta era terenul unde el credea că își îngroapă melancolia nativă, boema era mediul în care se revărsa surplusul său de vitalitate și energie spirituală. Niciodată n-a privit viața cu gravitate, fiindcă pentru el viața apărea ca un lucru facil, în comparație cu eforturile pe care i le cerea scrisul. De aceea, în rarele momente de aventurare dincolo de zidurile odăii lui, scriitorul își dezlănțuia răsul său „enorm”, în dosul căruia dormita, ca o hidră obosită, tristețea lui întunecată. Erau momente de mare expansivitate din partea unui om ce-și petrecea viața în tăcere și solitudine. În fundul inimii lui, Flaubert a păstrat întotdeauna o „cameră regală” în care și-a ferecat înclinația către veselie, o

încăpere însă pe care, dacă n-a abandonat-o definitiv, a încercuit-o cu tot mai groase ziduri, spre a-și înfrâna impulsurile puternice ale temperamentului său goliardic.

*

Prin puținele și disparatele citate extrase din *Corespondența* lui Flaubert - vastă colecție de scrisori ce formează ea însăși o operă literară dintre cele mai interesante și care ține loc de jurnal intim, de jurnal metafizic, de jurnal de creație, în sfârșit de roman al romanelor, fiind o incursiune în tainele adânci ale destinului creatorului - am încercat să conturăm în câteva linii fugare figura atât de impunătoare ca prestigiu artistic a acestui scriitor, care a fost un fanatic al meseriei lui și este considerat în genere un maestru și un precursor al marilor vocații literare din vremea noastră. Flaubert - cazul și atitudinea lui față de viață și artă - a devenit aproape un simbol și este invocat tot mai des, atât de cei ce văd în artă o valoare autonomă și în artist o personalitate excepțională, înzestrată cu un destin special, cât și, în replică, de cei situați de cealaltă poziție, diametral opusă, care consideră arta o reflectare a fenomenelor sociale iar pe artist un exponent încărcat de responsabilitate al unei generații și al unui moment istoric dat.

Privit și dintr-un punct de vedere și din celălalt, exemplul lui Flaubert apare ca o exagerare, ca o anomalie chiar, prin pasiunea lui exclusivă și absolută pentru actul creației literare. Fanatismul său pentru perfecția artistică, efortul suprem depus în scopul atingerii acestui țel, voința dârză de a se izola, par mai curând gesturi ale unui adolescent întârziat dominat de aspirații tiranice, decât acțiunile unui om înzestrat cu o inteligență scilicet. Unii au ajuns chiar până la a contesta inteligența lui Flaubert. Un om inteligent, spuneii, nu face ceea ce a făcut el. Anatole France afirma, nu fără malițiozitate, dar poate cu îndreptățire, că Flaubert, din cauza naivității lui, a „jucat în melodramă comedia vieții”.

Gustave Flaubert n-a fost însă un om lipsit de inteligență. Dimpotrivă, *Corespondența* lui ne dezvăluie una dintre cele mai ascuțite inteligențe, ce apare cu atât mai remarcabilă, cu cât era însoțită de o profundă conștiință a destinului unui creator integrat

în marea desfășurare a comediei vieții. Ceea ce ne ispitește să taxăm drept naivitate în felul lui de a concepe existența, este de fapt năzuința lui permanentă de a fi la înălțimea titanismului său interior. El a refuzat să trăiască într-un climat lipsit de zbucium, după cum nu-l interesa, ba îl dezgusta chiar, o viață clădită pe temelii de facilitate și comoditate. El căuta cu îndârjire efortul, oboseala, lupta interioară fiindcă de aceasta avea nevoie Titanul împlântat în ființa lui. Ultimul său exeget, Henri Guillemin, concludă, pe bună dreptate, că Flaubert avea nevoie să fie mereu în conflict cu ceva, să afirme, să nege, să creadă, să persifleze, neputând concepe scurgerea timpului decât ca o agitație continuă, el care se retrăsese totuși dincolo de viață^{x)}. Abia acum putem înțelege mai bine pentru ce scriitorul a fost atât de atașat de „bătrânul său tovarăș”, eroul din *Ispirițiile sfântului Antoine*, în compania căruia a trăit atât de mulți ani și în compunerea căruia, ca personaj literar, a pus din el însuși mai mult decât a pus, poate, în oricare alt erou de roman.

Flaubert este un exemplu tipic de personalitate cu două fațete distincte. Între Flaubert-omul și Flaubert-artistul, era un antagonism pe cât de violent, pe atât de ireductibil. Trăiau veșnic în conflict, se acuzau, se tiranizau reciproc, amândoi fiind deopotrivă de voluntari și amândoi fiind atrași cu aceeași putere, unul de himera incomensurabilă a artei, celălalt de soarele fascinant al vieții. Dacă Flaubert ar fi fost un om mai firav, cu un temperament mai potolit, altul ar fi fost desigur destinul său interior. Dar întrucât constituția lui fizică era tot atât de robustă ca și aceea spirituală, lupta sa a fost lupta dintre două forțe egale ce căutau în permanență să se domine una pe alta.

Dintre cele două fațete ale personalității lui - omul de viață care ar fi putut să fie, și artistul care a fost - Flaubert a ales partea artistului, cu care n-a fost niciodată în bune relații, dar a cărei tiranie a acceptat-o totuși cu o bizară, aproape disperată abnegație. De ce a făcut asta? De ce a ales partea celui „homo aestheticus”, când ar fi putut atât de bine să fie un om al bucuriilor simple și

^{x)} Henri Guillemin: Flaubert devant la vie et devant Dieu. (Paris, 1939)

reale? A făcut-o tocmai din refuzul de a trăi într-un climat de facilitate. Viața îl ducea la victorii prea ușor de cucerit și a căror glorie era pe cât de efemeră pe atât de searbădă, pe când arta îi deschidea mereu perspectiva unor aventuri spirituale menite să satisfacă aspirațiile titanismului său funciar. Flaubert ar fi fost însă un Don Quijote al artei, dacă în eforturile lui nu s-ar distinge marca unei lucidități desăvârșite. Faptul că era conștient de exagerările și de erorile vieții lui, de tot ceea ce-l deosebea de alți oameni sau artiști, îl salvează de la situația de a fi socotit un naiv sau, și mai rău, un om lipsit de inteligență. Căci, deși toată viața a fost și a tinut să rămână un artist, nimeni mai bine decât el nu înțelegea destinul grandios și penibil al artistului. „Pentru mine, artistul e o monstruoșitate, ceva în afara naturii, și toate nenorocirile cu care-l blagoslovește Providența îi vin numai din încăpățânarea de a nega această axiomă”.

Prin această frază Flaubert s-a definit, de fapt, pe el însuși, demonstrând în același timp că nu era un cavaler al neantului care să ia himerele drept realități, sau să facă din artă, pe care a slujit-o cu un devotament dus până la sacrificiu, o simplă himeră.

*

Oricum ar fi, existența lui Flaubert apare ca o aventură temerară, transformată într-un adevărat supliciu. Iar latura cea mai importantă a acestei aventuri este semnificația ei majoră în contextul zguduirilor și neliniștilor ce caracterizează spiritualitatea modernă. Tot zbuciumul sufletesc și intelectual al acestui om ar rămâne doar un „caz”, o curiozitate a istoriei literare, toată pasiunea lui pentru artă s-ar dovedi până la sfârșit o eroare, dacă nu s-ar distinge în elementele lor efigia de simbol, de profet pe care o capătă Flaubert în lumina concepțiilor moderne despre artă și scriitor. El nu este un simplu „om de litere”, un profesionist al condeiului, un meseriaș obligat să trăiască din rodul muncii lui. Pentru Flaubert scrisul este o aventură prin care cel ce o trăiește încearcă să găsească un sens al existenței, o salvare, punându-și în joc întreaga sa ființă. În această accepție, *scriitorul* este opus „omului de litere” obișnuit, tocmai prin aceea că el nu face din scris o profesiune, ci un câmp

de luptă prin care să-și depășească sau să-și învingă condiția umană. Integrată în configurația secolului al XIX-lea, acea configurație bântuită de virusul marilor aventuri spirituale, drama lui Flaubert se numără prin cele mai patetice și mai impresionante. Nu este întâmplător faptul că Flaubert a trăit în secolul al XIX-lea. El nu putea să facă parte decât din rândul acelor sumbri aventurieri ce și-au pus în joc propria lor viață pentru a descifra misterul existenței și a cunoaște puterile și limitele lor. Fiindcă în secolul al XIX-lea s-a produs cea mai îndrăzneată încercare pe care au făcut-o artiștii de a „forța secretul” în lupta lor crâncenă cu destinul.

Printre alte multe cuceriri și erori, acest secol a fost și epoca de explozie a conștiinței omenești, ilustrând setea de cunoaștere a spiritului uman și tendința de evadare, de transcendere a datelor lumii concrete. Tot secolul acesta, începând de la romantism, unde acel „mal de coeur” nu era decât o altă denumire a tristeții metafizice, și până către sfârșitul său, când această tristețe metafizică ajunsese la un fel de oboseală, de deznădejde maladivă, fiindcă cele mai notorii aventuri spirituale se consumaseră fără să ajungă la vreo soluție mântuitoare, este îmbogățit de prezența unor spirite înlănțuite într-o continuă luptă de descătușare. Dacă ar fi să exprimăm printr-o imagine împrumutată artei sculpturale conformația spirituală a acestui veac, am evoca acea bucată de marmură așezată pe un pedestal din *Academia* florentină, reprezentând o operă neterminată a lui Michelangelo și înfățișând un „sclav”. Tocmai prin faptul că e neterminată, această imagine - ca și Venus din Milo - are mai multă putere de sugestie și exprimă mai amplu realitatea pe care o simbolizează. E o figură omenească în care transpare forța ce se zbate să se elibereze din lanțurile unei suferințe ce trebuie să fie cumplită judecând după lupta aceasta de descătușare întipărită pe față, în brațele întinse în sus, în mușchii pieptului contractați ai „sclavului”. Bineînțeles, *sclavul* are un sens metaforic aici, căci e vorba de un sclav al vieții, al cărnii, al timpului, al istoriei. Sub această marmură neterminată - s-ar putea pune astăzi o altă denumire: *Secolul XIX*. Într-adevăr, acest secol are ceva din frământarea artei sculptorului florentin. Artistul

Renașterii a anticipat cu câteva sute de ani zbuciumul marilor existente din secolul al XIX-lea.

În Franța, reducem la trei numărul celor mai teribile aventuri spirituale din acest secol: Baudelaire, Flaubert, Rimbaud. Fiecare dintre ei a căutat să se elibereze, indiferent cum, numai să-și găsească o mântuire proprie. Baudelaire, ca un explorator al adâncurilor mării, s-a cufundat în abisul propriului său trup, încercând să descopere cheia păcatului și a descătușării, în împăcarea dintre carne și spirit, sau în egala pedepsire a amândorura: „*Seigneur, donnez-moi la force et le courage de contempler mon âme et mon corps sans dégoût.*” Spre a se mântui, adică spre a depăși condiția lui umană, el apucase calea pe care mergeau laolaltă poetul, sfântul și amantul, adică arta, puritatea și viciul. La capătul calvarului nu era decât Poezia, iluzia eliberării. Rimbaud, din același impuls de descătușare, a trăit aventura în sensul larg și concret al cuvântului. De o „inocență care m-ar face să plâng”, cum singur spunea, în scurta și fulguranta lui existență poetul a sorbit cu aviditate din cupa vieții, „creind (trăind) toate înălțările, toate izbânzile, toate dramele”, pentru a ajunge la această teribilă observație născută din revoltă și dezgust: „*La vie est une farce à mener par tous*” (Viața e o farsă pe care o joacă toți). Aventura lui Rimbaud e cea mai tragică dintre toate, fiind înfăptuită de un poet cu o imaginație dezlănțuită, care a declanșat lupta inegală și atroce dintre el și Univers, dintre individ și Destin. Drama lui s-a consumat mai repede, fiind trăită ca o tensiune supremă într-un spirit absolut nou („*Il faut être absolument moderne*” spunea el), și tocmai de aceea ea rămâne singulară în rândul marilor aventuri spirituale ale epocii moderne.

Foarte apropiați prin structură sufletească și intelectuală, prin atitudinea adoptată față de viață și societate (unul folosind sarcasul, celălalt ironia), având comune chiar anumite date și experiențe biografice în cariera lor literară, Baudelaire și Flaubert rămân cele două mari forțe literare care, prin conținutul operei lor și prin semnificațiile ei largi, reprezintă

cea ce secolul al XIX-lea are mai substanțial în literatura lui și totodată puntea prin care acest secol face saltul spre acele strălucitoare aventuri spirituale și artistice care aveau să se producă în secolul XX. Baudelaire și Flaubert au fost în multe privințe frați gemeni: s-au născut în același an, au cultivat Frumosul cu aceeași pasiune, au fost mistuiți de aceeași patimă tiranică de a învinge greutățile - „le goût de l'obstacle” cum spunea poetul - ca o supremă ironie, au ajuns amândoi pe banca Tribunalului, fiind acuzați de imoralitate, și desigur datorită acestor împrejurări ei s-au înțeles perfect unul pe altul. Baudelaire a scris despre *Madame Bovary* un studiu excelent, relevând valoarea acestei opere într-un moment când ea era tradusă în fața justiției, iar Flaubert a avut pentru autorul *Florilor răului* o prietenie dintre cele mai trainice și mai sincere.

Dintre toți însă, Gustave Flaubert lasă impresia și imaginea unei personalități titanice. Fără îndoială că tocmai datorită acestei alcătuirii psiho-fizice proprii el a putut atinge o vârstă mai înaintată (a murit la 59 ani, în timp ce Baudelaire s-a stins la 47, iar Rimbaud la 39 ani), astfel că cel ce parcurge opera lui și mai ales *Corespondența*, capătă o confirmare aproape concretă a acestei imagini a titanismului său. Dar, întocmai ca albatrosul baudelairian care simboliza destinul Poetului pe pământ, și despre Flaubert s-ar putea spune, în sensul cel mai exact cu putință:

Exilé sur le sol au milieu des huées

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher

Cu o constituție trupească mai robustă decât a lui Baudelaire și Rimbaud, cu o energie intelectuală capabilă să înfrunte vicisitudinile existenței și să sfideze partea ei de absurd, Flaubert a fost un gigant care tot timpul s-a zbatut să scape din lanțurile ce-l țineau legat de pământ. Conștient de alcătuirea fragilă și perisabilă a omului, el și-a păstrat totuși până în ultima clipă mândria de a fi *om* și de a-și fi dus, cu tenacitate, calvarul până la capăt. „Iar dacă murim, avem cel puțin această consolare de a

fi deschis un drum nou și de a fi navigat prin Tării”.

Este ultima concluzie a Titanului, enunțată în numele celorlalți doi semeni ai lui, care, împreună cu el, tutelează prestigios direcția nouă, inițiată de ei, a artei și literaturii moderne în ce au ele mai convulsiv ca viziune interioară și mai seducător ca problematică existențială.

Inedit, 1939 - 1940

O SATIRĂ NEPIERITOARE

Literatura satirică a constituit totdeauna o armă cu ajutorul căreia oamenii emancipați ai vremii lor, îndrăgostiți de libertate și echitate socială, au luptat împotriva orânduirilor bazate pe minciună, nedreptate și asuprire. În epoca feudalismului, sau după aceea, în vremea instaurării dominației burgheze, ca și mai târziu în perioada de înflorire a capitalismului, unele dintre cele mai valoroase opere literare intrate în patrimoniul culturii universale aveau un caracter profund satiric, de critică directă sau deghizată la adresa sistemelor de guvernare, a instituțiilor politice și sociale, a legilor, a moravurilor, a prejudecăților, a falselor principii etice sau filozofice puse în circulație de regimurile absolutiste, retrograde și abuzive.

De multe ori - și am putea spune, în cele mai numeroase cazuri - literatura satirică, spre a scăpa de cleștele cenzurii și al persecuțiilor inchizitoriale, îmbrăca forme simbolice, alegorice sau chiar fantastice, transpunând în spații și epoci imaginare evenimente și oameni a căror invectivare devenea și mai incisivă sub haina glumeață sau neutralizantă a ficțiunii. Un Rabelais în

Franța, un Thomas Morus în Anglia, un Erasm în Olanda, un Tommaso Campanella în Italia - în secolul al XIV-lea - iar mai târziu, în secolul XVIII, Fenelon, Montesquieu, Voltaire, Daniel de Foe și alții, au devenit cunoscuți tocmai și numai prin acele opere ale lor înzestrate cu un adânc conținut critic la adresa alcătuirilor din epocile respective. Mulți dintre aceștia au plătit cu prețul vieții lor sau cu mari suferințe cutezanța de a se fi legat de „mărimile” absolute și de legile „imuabile” ale timpului în care au trăit. Astfel, Thomas Morus, autorul *Utopiei*, a fost decapitat; Campanella, autorul *Cetății Soarelui*, a stat aproape jumătate de viață în închisoare; Daniel de Foe, autorul lui *Robinson Crusoe*, a fost condamnat și exilat; Voltaire, autorul lui *Candide*, *Zading* sau *Micromégas*, a peregrinat prin diverse țări ale Europei, izgonit și ostracizat de regii și prinții din propria lui țară care îl socoteau cel mai periculos dușman al lor. Așadar, asemenea autori erau nevoiți să dea scrierilor lor caracterul unor povestiri în aparență plăsmuite de fantezia lor, însă în realitate desprinse din viața de toate zilele - asumându-și riscul și uneori povara de a suporta persecuțiile și adversitățile guvernărilor și instituțiilor pe care le criticau; ei n-au abdicat însă nici o clipă de la mobilul ce și l-au propus, de a demasca minciuna, nedreptatea, abuzurile, împilările de tot felul din vremea lor. Acesta este și cazul scriitorului și pamfletarului englez Jonathan Swift (1667-1745), autorul celebrei povestiri satirice *Călătoriile lui Gulliver*, apărută recent, pentru prima oară integral, în traducere românească.

Swift s-a născut și a trăit într-una din cele mai frământate epoci din istoria Angliei, plină de tulburări și uneltiri: rivalitatea dintre dinastii, revoluția de la 1688, ascuțirea conflictelor religioase etc. Revoluția așa numită „glorioasă” din 1688, dăduse Angliei un regim constituțional modern, dar cele două partide, Thory și Whig, reprezentând cele două pături ce-și împărțeau puterea, aristocrația feudală și burghezia, perindându-se la guvernare unul după altul, nu făceau decât să practice prin rotație vechile metode, oficializând corupția, înăsprind exploatarea, intensificând asuprirea.

Născut la Dublin, capitala Irlandei, în ziua de 30 noiembrie 1667, dintr-o familie sărăcită de urgență războaielor civile, Swift a

fost martorul tuturor acestor frământări și a cunoscut bine fermentii ideilor ce pluteau în atmosfera vremii și aveau să ducă la transformările ce vor deosebi radical cele două secole, al XVII-lea și al XVIII-lea, în care scriitorul și-a petrecut viața. Cariera lui politică și literară începe în primii ani ai secolului XVIII. Făcea parte din cercurile regale, era consilier al reginei Anna, conducea ziarul „torilor”, susținea deci politica partidei conservatoare, și se bucura de faima unui mare polemist. În 1704 apare la Londra prima sa operă publicată în volum, o lucrare satirică intitulată *Povestea unui butoi*, în care, într-o formă alegorică lua apărarea bisericii anglicane, împotriva bisericii de rit catolic. Dar această scriere avea să-i atragă săgețile chiar ale reprezentanților bisericii pe care o apăra, deoarece Swift în „pledoaria” sa nu se putuse opri de a denunța unele preocupări prea lumești ale clerului anglican.

Avântat în luptele politice, el se războiește rând pe rând, când cu torii, când cu whigii, desfășurând o aprigă campanie împotriva lăcomiei și venalității oamenilor politici din cele două partide. În 1710 este redactorul ziarului *Examiner*, care i-a întărit și mai mult faima unui temut pamfletar și a unui spirit independent și cinstit. Curând însă avea să cunoască rigorile dizgrației. În anul 1714 regina Anna moare, Swift intră în conflict cu guvernul lui Walpole și publică un nou pamflet, *Spiritul public al whigilor*, care va abate asupra lui furia persecuțiilor. Guvernul incriminat oferă un premiu de 300 lire celui ce va denunța pe autorul lucrării, dar nimeni nu l-a denunțat, deși se știa bine cine este acest autor. În anii următori, neputând ocupa nici o funcțiune publică la Londra, din cauza dușmăniilor ce și le creiase printre exponenții celor două partide, se întoarce în Irlanda, patria lui natală, unde își consacră întreaga energie luptei pentru apărarea drepturilor acestui popor oprimat, ținut sub statut de colonie. În *Scrisorile unui pânzar*, înfierând politica de exploatare și asuprire a poporului irlandez, Swift spunea că irlandezii sunt mai apăsați și mai jecmăniți decât țărani din Franța sau șerbii din Germania. Guvernul lansează încă odată mandat de arestare împotriva lui, dar n-a putut obține condamnarea sa, datorită simpatiilor de care scriitorul se bucura în rândurile concetățenilor săi. Devenise un port-drapel al

revendicărilor irlandeze. Dar, ajuns la o vârstă înaintată, bolnav, descurajat, slăbit, polemistul înaripat de altădată își pierde vigoarea, cade în pesimism, devine mizantrop și singura lui plăcere este acum să evadeze în călătorii imaginare.

Cea mai importantă operă a lui Swift, celebra povestire *Călătoriile lui Gulliver*, a fost scrisă în aceste condiții, de un bătrân de 60 de ani și a apărut în 1726. Concepută sub forma povestirilor imaginare obișnuite în vremea sa, această lucrare a lui Swift se deosebește însă de toate celelalte lucrări de același gen, prin faptul că scriitorul, părăsind domeniul utopiei, înfățișează un om real, care întreprinde o serie de călătorii în cursul cărora cele mai neverosimile întâmplări capătă un aspect de adevăr, transformându-se într-o puternică satiră socială. Lucrarea oglindește experiența unui om care s-a luptat o viață întreagă cu minciuna, abuzul și impostura, a fost învins, a devenit mizantrop și pesimist, dar n-a renunțat încă de a se război cu oamenii și a demasca racilele din vremea sa.

Deși povestirea are un caracter imaginar, aluzia la oameni, evenimente și moravuri reale, din viața politică și socială a Angliei de la începutul veacului al XVIII-lea este atât de transparentă, satira la adresa societății engleze din vremea aceea este atât de vie, încât e clar că scriitorul n-a făcut decât să atribuie unui personaj fictiv propriile sale gânduri și experiențe. *Gulliver* este înainte de toate o carte politică, un pamflet aproape direct, ale cărui „chei” sunt la îndemâna oricui și aluziile se lasă ușor descifrate. De aceea opera lui Swift, devenită celebră încă de la apariție, a fost supusă în reeditările ulterioare sau la traducerea în alte limbi, celor mai multe amputări, modificări, interpretări și denaturări, atât în timpul vieții scriitorului, cât și după aceea. În 1727, deci numaidecât după apariția în engleză, abatele Desfontaines făcea o traducere a lui *Gulliver* în franceză, dar lăsând la o parte „pasajele necuviincioase care nu sunt demne să fie prezentate francezilor”. Swift, luând cunoștință de această traducere trunchiată, i-a ripostat imediat traducătorului, cu indignare: „Aceleași vicii și aceleași păcate se întâlnesc totdeauna și pretutindeni. Dacă eu aș fi scris numai despre veacul acesta și numai despre Anglia, cartea mea n-ar merita nici

să fie tradusă, nici să fie citită.” Opera avea, în însăși intenția autorului, o valoare universală, pe care ea n-a întârziat să și-o cucerească repede. Dar, ca să îndepărteze atenția cititorilor de la adevăratele ei sensuri, editorii și criticii vremii - ca și mulți dintre cei de mai târziu - au încercat să facă din *Gulliver o* „operă umoristică”, prezentând-o ca o „povestire pentru copii” și nimic mai mult. E adevărat că Swift e un ironic neîntrecut, atingând uneori dimensiuni unde râsul și sarcasmul par a domina arta lui literară, dar nu acesta era scopul scriitorului. Dealtfel, el însuși prevenindu-și cititorul asupra importanței și semnificației operei sale, se adresează acestuia în ultimile pagini ale cărții, spunând: „Află că în povestirea mea m-am străduit mai puțin să înfloresc cele întâmplare, decât să spun adevărul. Aș fi putut poate să te umplu de mirare, așa cum fac alții, înșirându-ți povești ciudate și anevoie de crezut; dar mi s-a părut mai drept să-ți spun adevărul gol-gol cu vorbele cele mai simple; căci scopul meu a fost să te învâț, și nu să te înveselesc”.

Cartea cuprinde patru părți, descriind patru călătorii deosebite: în țara piticilor („*Liliput*”), în țara uriașilor („*Brodingnag*”), în insula zburătoare („*Laputa*”) și în țara cailor („*Tara Houyhnhmilor*”). Protagonistul acestor călătorii, Gulliver, e un tânăr chirurg englez care se îmbarca pe diferite corăbii ce plecau spre Indiile răsăritene, cu scopul de „a-și mări puțin averea”. Datorită unor întâmplări neprevăzute, el naufragiază de fiecare dată pe țărmuri necunoscute, în mijlocul unor ființe neobișnuite. Marea cutezanță a lui Swift constă în aceea că, punându-și personajul să circule prin diferite „țări” - a piticilor, a uriașilor, a cailor înțelepți - el folosește alegoria, pentru a arăta cât de relative sunt toate și cât de precară este condiția omului într-o societate pe care numai convențiunile o fac impunătoare. Ca să demonstreze, de pildă, cât de „absolute” sunt cele mai importante instituții create de oamenii „civilizați”, Swift le transpune în țara și la proporțiile piticilor. Aici, monarhia, politica, religia, moravurile sociale, etc., devin obiecte demne de luat în răs, ele fiind reduse la talii extrem de mici. Ca să biciuiască, în același timp, corupția, ipocrizia, vanitatea, sistemul de educație și morala societății burghezo-

feudale etc., marele satiric le transpune în țara și la proporțiile uriașilor, unde toate acestea devin, prin prezentarea lor amplificată, niște monstruoziități, dezgustătoare.

În întreaga operă, cu toate că povesteste întâmplări și peripeții trăite de personajul său în țara piticilor, în țara uriașilor și celelalte, Swift nu uită nici o clipă să se refere la situații și realități din Anglia, la întâmplări și evenimente al căror martor a fost el însuși. Metoda folosită de scriitor în acest scop este cât se poate de ingenioasă. Iată-l, de exemplu, pe Gulliver în Liliput, țara piticilor. La sosirea lui aici, această țară se afla în război cu împărăția vecină, Blefuscu. Pentru a ajuta cauza poporului din Liliput, Gulliver culege cu mâna sa o parte din flota dușmanului și o pune la picioarele regelui, propunând în același timp împăcarea între cele două popoare. Acest act de vitejie și înțelepciune în loc să-i aducă însă glorie și cinste lui Gulliver, a stârnit ura și invidia miniștrilor din Liliput, pentru faptul că el s-a amestecat în treburile rezervate numai lor. Astfel, șeful flotei, amiralul Bolgolam, a prins o ură înverșunată împotriva lui, fiindcă i-a întunecat faima de amiral; împreună cu alți demnitari din Liliput, acesta ticluiește un act de acuzare, învinuindu-l pe Gulliver de trădare și de alte nelegiuiri și cerând condamnarea sa la moarte. Gulliver scapă de pedeapsă grație faptului că a părăsit la timp Liliputul și s-a refugiat în Blefuscu.

Toate acestea se petrec în țara piticilor. Dar ele se petreceau aidoma și în Anglia. Rivalitatea dintre Liliput și Blefuscu, nu reprezintă altceva decât rivalitatea dintre Anglia și Franța, iar micul canal ce desparte cele două țări pitice, nu este altul decât Canalul Mânecii. Ostracizații politici și victimele persecuțiilor religioase din Liliput se refugiază în Blefuscu, și viceversa, exact cum se întâmpla în vremea lui Swift în Anglia și Franța. Persecuțiile la care este supus Gulliver de către miniștrii din Liliput nu sunt decât o transfigurare literară a persecuțiilor suferite de Swift însuși din partea miniștrilor din Anglia, pentru faptul de a-i fi înfierat în diferite pamflete.

Același procedeu îl folosește scriitorul când trece la satirizarea întregului sistem de guvernare din Anglia. Membrii celor două

partide, Thory și Whig, sunt ironizați prin descrierea situației din țara piticilor, unde deasemenea există două partide politice ai căror membri se deosebesc unii de alții numai după „tocurile înalte” sau „tocurile joase” pe care le poartă, încolo având aceleași apucături politice și recurgând la aceleași metode de guvernare. Tot astfel, adepții celor două biserici, catolică și protestantă (anglicană) sunt ironizați prin „capete late” și „capete înguste”, adepții celor două opinii ce divizau populația din Liliput, anume dacă oul trebuie spart la capătul lui cel lat, sau la capătul îngust. Scena în care Gulliver urinează asupra palatului regal din Liliput pentru a stinge incendiul ce se declarase acolo, este o aluzie la dizgrația în care căzuse el după moartea reginei Anna.

De multe ori, satira lui Swift are aluzii directe la adresa unor demnitari din vremea sa. Așa, bunăoară, valoarea miniștrilor din Liliput este apreciată după talentul lor de a juca pe sârmă, iar în unul dintre aceștia, în vistiernicul Flimnap, care a căzut de pe sârmă, frângându-și un picior, este satirizat însuși Walpole și demiterea sa din anul 1717. Cu o vervă incisivă, Swift atacă legile și instituțiile statului burghez, atunci când spune că în țara liliputanilor „chipul Dreptății este înfățișat cu șase ochi, doi în față, doi în spate și câte unul în fiecare parte, ceea ce simbolizează prevederea, apoi Dreptatea lor are un sac cu galbeni deschis, în mâna dreaptă și o sabie vârâtă în teacă, în mâna stângă; aceasta pentru a arăta că îi face mai multă plăcere să fie răsplătită decât să pedepsească”.

Pe de altă parte, ca să ilustreze cât de mici și relative sunt toate instituțiile create de oameni, Swift le privește din perspectiva uriașilor, de unde oamenii înșiși apar ca niște „gângăanii”. Ajuns în țara uriașilor, Gulliver devine deodată el însuși un pigmeu. Regele de aici, ținându-l în palmă și stând de vorbă cu el, îl pune să povestească despre orânduirile din țara sa, și Gulliver îi vorbește despre viața de la curte, despre miniștri, despre modul cum se fac alegerile în parlament, despre judecători, despre birurile ce apasă asupra poporului, despre tratate și războaie, despre moravurile din Anglia și despre multe alte lucruri. La sfârșit, uriașul, privindu-l cu milă și dragoste îi spune: „După câte am înțeles eu, din

povestirea ta și din răspunsurile pe care ți le-am smuls cu greutate, nu pot decât să cred că băștinașii țării tale sunt soiul cel mai primejdios de gângăanii cărora natura le-a îngăduit să se târască pe pământ”.

Swift își îndreaptă tăișul satirei și împotriva falșilor oameni de știință și a exagerărilor nejustificate ale științei ruptă de viață. Astfel, în Laputa, Gulliver se află într-o țară deasupra căreia plutește o insulă zburătoare, sediul savanților și filozofilor de tot felul. Prezența acestei insule simbolizează cercul îngust al științei care plutește în abstract. Existența oamenilor de aici este exprimată numai prin formule și figuri geometrice, absurde și ridicole. Ei mănâncă pulpe de miel tăiate în formă de triunghi echilateral, antricoate în formă de romboid, cârnați în formă de fluier și rate în formă de viori. Un croitor, după ce-l măsoară pe Gulliver cu compasul, echerul și alte instrumente de precizie, îi aduce după șase zile un costum foarte rău croit, din cauză că greșise o singură formulă. Locuințele din Laputa, construite după indicațiile savanților indigeni, sunt foarte urâte și neigienice. Gulliver constată însă că locuitorii din Laputa nu iau în seamă fantasmagoriile savanților din insula zburătoare, ei urmându-și viața după legile naturii și ale bunului simț. În această povestire, Swift nu satirizează știința în genere, ci numai acea știință care nu e bazată pe fapte reale, pe experiență; adeseori el face aluzie la societatea regală de științe din Anglia, în sânul căreia se practică multe din absurditățile atribuite savanților din Laputa.

În țara „cailor înțelepți”, valorile sunt cu totul răsturnate, în sensul că aici rolul conducător îl au caii, a căror înțelepciune și cuminenie pun oamenii pe o treaptă inferioară lor. Dealtfel, în această țară oamenii sunt un fel de animale domestice, numite „yahooui”, puse în serviciul cailor și Gulliver însuși este privit ca un „yahoou”, venit dintr-o țară cu întocmiri foarte ciudate pentru ei. Swift vrea să înfățișeze prin țara cailor înțelepți modelul unei republici cu adevărat democrată, bazată pe egalitate și dreptate.

În ciuda pesimismului și mizantropiei în care căzuse spre sfârșitul vieții, Swift nu-și îndreaptă acul satirei împotriva omului, ca individ, ci împotriva acelor instrumente și instituții sociale care

asupresc și exploatează pe om. În măsura în care scriitorul biciuiește fără cruțare moravurile, educația, organizarea socială din Anglia de acum două veacuri, în aceeași măsură el își exprimă încrederea în om și în valorile lui fizice și morale, valori folosite de instituția statală pentru realizarea celor mai mârșave țeluri și acțiuni. La timpul și în țara sa, Swift a combătut, prin intermediul ironiei sale ascuțite, toate aceste țeluri și acțiuni, denunțând totodată pe adevărații lor făptuitori. Constatările făcute de el acum două veacuri și mai bine, sunt deosebit de actuale și astăzi: „După ce am cercetat cu luare aminte toți oamenii cu renume de la curțile cârmuitorilor din ultimul veac, am înțeles cât a fost lumea de înșelată de scriitorii vânduți, care puneau cele mai mari vitejii pe seama fricoșilor; cele mai înțelepte sfaturi pe seama nătângilor; sinceritatea pe seama lingușitorilor; virtutea romană pe seama trădătorilor de țară; sclavia pe seama ateilor; cinstea pe seama desfrânaților; adevărul pe seama denunțătorilor ...”.

Tabloul pe care Swift ni l-a lăsat asupra metodelor și practicilor folosite în Anglia pentru anexarea coloniilor și lărgirea imperiului ei, este cât se poate de sugestiv: „Să spunem, de pildă, că niște piraiți sunt aruncați de furtună în niște necunoscute locuri; în cele din urmă un marinar zărește pământ din vârful catargului, piraiții se grăbesc să ajungă la țărm, unde se apucă de hoții și jafuri; aici îi întâmpină un popor blajin, care îi primește cu bunăvoință; piraiții dau țării un nume nou, o iau în stăpânire în numele regelui lor;ucid vreo două sau trei duzini de băștinași, și iau cu ei vreo câțiva ca să le fie oamenilor pildă; se întorc acasă și acolo sunt iertați pentru toate nelegiuirile pe care le-au făptuit. Și pământul intră în stăpânirea țării lor, cucerit în numele dreptului divin. Cu primul prilej se trimit vase într-acolo; băștinașii sunt izgoniți sau nimiciți; cârmuitorii lor sunt supuși la chinuri ca să spună unde și-au ascuns aurul, toate nelegiuirile și cruzimile sunt îngăduite, iar pământul fumează de sângele nevinovaților; și hoarda aceasta îngrozitoare de măcelari, folosită într-o prea sfântă expediție, se numește o colonie modernă, întemeiată pentru a civiliza un popor barbar care se închină la idoli”.

Jonathan Swift a întreprins în opera sa genială *Călătoriile lui*

Gulliver un rechizitoriu aspru la adresa societății din vremea lui, demascând și combătând sistemul de exploatare și asuprire existent în acele timpuri. Dar, dacă scriitorul a știut și a putut să vadă toate nedreptățile și minciunile acestui sistem, el n-a reușit să depășească stadiul criticii, pentru a arăta și căile prin care pot fi înlăturate, pentru crearea unei societăți mai bune. Lucrul acesta nu l-a putut face, dealtfel, nici unul dintre scriitorii contemporani cu Swift, fără ca ei să cadă în utopie. Dacă însă scrierile lor nu oferă nici un fel de soluție pentru remedierea răului social, ele au totuși o permanentă actualitate, deoarece din conținutul lor oamenii au posibilitatea să înțeleagă și să cunoască mai bine și mai adânc structura și scopurile orânduirilor din lume, înarmându-se cu puteri noi în lupta lor neîntreruptă pentru libertate și dreptate socială.

Viața românească, mai 1952.

UN PRECURSOR AL MARILOR POVESTITORI

Cu o sută de ani după Shakespeare și cu o sută de ani înaintea lui Dickens, îmbinând verva fabulatorie a celui dintâi cu pitorescul anecdotic al celui de-al doilea, Fielding apare în conspectul literaturii engleze din sec. al XVIII-lea ca un mare inovator, înzestrat cu un spirit extrem de îndrăzneț și punând bazele romanului realist dincolo de Canal într-o vreme când moștenirea elizabetană era încă foarte grea, iar viitoarele izbânzii ale realismului din sec. al XIX-lea nu puteau fi încă prevăzute. Situat la mijloc, între marele dramaturg și marele romancier, pe care-i despărțea un interval de două veacuri, Fielding fără să participe la nici o revoluție literară și fără să fie martorul nici unei zguduiri politice sau sociale, creiază el singur o revoluție și trasează în câmpul literelor primele făgașuri ale unui drum ce se va dovedi mai târziu deosebit de fecund.

Henry Fielding a trăit în prima jumătate a secolului al XVIII-lea (1707-1754). Viața lui, destul de scurtă, s-a desfășurat în epoca dictaturii politice a lui Robert Walpole, exponentul vechii nobilimi ce se aliase, după revoluția „glorioasă” din 1688, cu burghezia de curând intrată în arena istoriei.

El a cunoscut nu numai excesele, dar și rigorile acestui regim dictatorial prin excelență. Pentru a-și manifesta însă repulsia și

dezgustul față de lumea în care trăia, Fielding a renunțat la maniera utopică sau alegorică folosită de unii dintre precursorii sau contemporanii săi, un Thomas Morus, un Daniel de Foe, un Swift, mai ales, recurgând la scrieri încărcate cu elemente luate din realitatea imediată, dar transfigurate cu multă abilitate, în așa fel încât pentru cititorul neprevenit ascuțimea satirei putea să se piardă cu ușurință în învelișul stufos al anecdotei. El însuși mărturisea în această privință: „Cu toate că totul este extras din marea carte a vieții și că nu există nici un personaj sau acțiune pe care eu să nu le fi scos din propriile mele observații sau din propria mea experiență, am avut totuși cea mai mare grijă să travestesc actorii și să schimb atât de mult împrejurările, culorile și valorile, încât orice încercare de a le recunoaște va fi grea”.

În prima perioadă a activității sale, Fielding a scris foarte mult teatru, deoarece acesta era o tribună de unde putea ridiculiza mai direct viciile și impostura societății din jurul lui. În urma săcâielilor de tot felul, care mergeau până la interzicerea pieselor și închiderea teatrelor unde se jucau ele, scriitorul a fost silit să abandoneze genul, nevoind să flateze gusturile publicului și să menajeze animozitățile oficialității, abordând, în a doua parte a activității sale, proza. Așa se face că, într-un timp relativ scurt, el a dat la iveală trei lungi povestiri pline de o mulțime de episoade epice, urzite de o imaginație prodigioasă și scrise cu o vervă scânteietoare, cărora noi astăzi le-am putea spune foarte bine romane, dar pe care autorul lor s-a ferit totdeauna, intenționat, să le intituleze ca atare. Într-adevăr, „romanele” lui Fielding sunt niște opere „prozai-comico-epice”, cum le definea el însuși, unde întâlnim stilul epopeii clasice redat într-un limbaj modern și intriga celui mai realist roman modern prezentată într-o viziune homerică.

Dintre acestea, cea mai amplă, mai vie și mai reprezentativă este povestirea *Tom Jones*, elaborată în ultimii ani ai vieții scriitorului și în care acesta și-a dat întreaga măsură a personalității lui ajunsă la o maturitate deplină. Intriga narațiunii, subintitulată „Povestirea unui copil găsit”, este cât se poate de simplă și banală: nobilul de provincie Allworthy, un celibatar potolit, generos și caritabil, trăia la moșia lui împreună cu sora sa, domnișoara

Bridget, o fată bătrână, bigotă și urâtă. Într-o seară, Allworthy, întorcându-se acasă după o lungă absență, găsește în patul său un copil în fașă, lăsat acolo de o mână necunoscută; din cercetările făcute, reiese că mama pruncului este o servitoare, Jenny Jones, pe care Allworthy o izgonește din casă, păstrând însă copilul, pe care-l crește ca bastard, botezându-l Tom Jones. Copilul se face mare, devine un bărbat înzestrat cu un caracter inegal - foarte cinstit și curajos, dar impulsiv și gata oricând să devină autorul unei aventuri sentimentale - astfel că până la urmă el intră în conflict cu tatăl său adoptiv, care se vede nevoit să-l îndepărteze din preajma sa. După o serie de peripeții extrem de pitorești, Tom ajunge la Londra, unde, în urma unui duel provocat de o nouă aventură galantă, este arestat, judecat pentru omor și condamnat la spânzurătoare. În ultimul moment se află că rivalul său n-a murit, așa precum se credea, și Tom este grațiat și eliberat. Odată cu aceasta, tocmai la sfârșit, după nenumărate întâmplări pe cât de plauzibile, pe atât de fantastice, întinse pe spațiul a peste o mie de pagini, este dezlegat și misterul originii „copilului găsit”: Tom este fructul unei aventuri amoroase a bigotei domnișoare Bridget, moartă la câțiva ani după ce-l născuse; el era deci nepotul domnului Allworthy, care-l reprimește cu multă bucurie la sine, făcându-l moștenitorul întregii sale averi.

Se înțelege de la sine că acesta nu este decât miezul concentrat la maximum al povestirii lui Fielding, care de fapt are nu numai proporțiile, dar și profilul unei adevărate epopei, sau cum o caracterizează autorul însuși, al unui „poem eroic și istoric în proză”. Într-adevăr, călăuzit de intenția de a crea un gen nou în literatura engleză, Fielding reușește să facă din Tom Jones o epopee modernă, în care însă nimic nu este de domeniul mitului sau al imaginației pure, ci totul este luat din cea mai concretă realitate. Oamenii, faptele, mediul cu întregul lui decor, sunt desprinse de-a dreptul din viața civilă, dar proiectate pe fundaluri atât de vaste încât ele capătă dimensiunile unei lumi aproape mitologice. Și totuși, personajele lui Fielding sunt, după cum observa Walter Scott, atât de specific engleze, atât de profund naționale, încât ele cu greu pot fi recunoscute de cineva din afara vieții britanice; cu

alte cuvinte, ele poartă marca unui autentic și viguros realism.

Partea cea mai originală a acestei opere este concepția și factura ei arhitectonică. Povestirea este împărțită în optsprezece „cărți”, fiecare cu un număr variabil de capitole, dintre care primul ține totdeauna loc de prolog, de introducere la o nouă treaptă a narațiunii, unde autorul își rezervă dreptul de a face diverse considerații pe marginea acțiunii propriu zise sau în afara ei, dar extrem de amuzante pentru cititor. În aceste capitole introductive, care au uneori aspectul „invocațiilor” din epopeile clasice, alteori rolul corului din tragediile antice sau al crainicului din dramele elizabetane, Fielding, întrerupând pentru o clipă firul povestirii, intervine personal cu reflecții deosebit de interesante în legătură cu cele mai variate probleme politice, filosofice, religioase sau literare la ordinea zilei. Aceste capitole sunt tot atâtea prilejuri pe care scriitorul și le creiază anume pentru a polemiza cu toți contemporanii săi oficiali, și pentru a-și exprima, în forme deghizate, reacțiile față de societatea și epoca sa. Aici, Fielding se dovedește deopotrivă de mare ca povestitor, ca poet, ca critic, ca umorist, ca eseist, ca moralist, înzestrat cu un ascuțit spirit de observație și cu o vastă cultură, căutând să dea în orice moment impresia că nu face altceva decât să-și amuze cititorul, dar animat în permanență de intenția de a-l instrui asupra realităților din jurul lui. Introducerile acestea sunt niște mici pamflete, pline de corozivitate, în care este demascată cu o vervă și cu o ironie mușcătoare reaua credință a criticilor, lipsa de valoare a scriitorilor de succes ai vremii, fățărnicia teologilor, îngustimea filozofilor și în general ticăloșia exponenților spirituali și politici ai regimului patronat de Walpole, cu care Fielding nu se putea împăca pentru nimic în lume. În mod constant, scriitorul e preocupat de a defini în aceste capitole - care, strânse laolaltă ar putea constitui o veritabilă „artă poetică” - genul nou pe care el îl introducea în literatura engleză, trasând totodată fundamentele realismului ce avea să se dezvolte abia mai târziu. Legătura cu viața, pasiunea pentru adevăr, descrierea fidelă a oamenilor și a evenimentelor, fără să fie totuși o copie mecanică a naturii, sunt legile ce călăuzesc cu regularitate până lui Fielding atunci când el vorbește despre

structura și menirea artei și a artistului în cazul unor opere cu adevărat valoroase.

Romanul *Tom Jones* este o ilustrare strălucită a principiilor teoretice formulate de Fielding chiar pe parcursul elaborării lui și inserate în înseși paginile sale. Vast „poem eroic și istoric în proză”, în care Fielding folosește, într-o formă cu totul personală și nouă, diversele viziuni ale titanilor literaturii universale, de la amploarea epică a lui Homer până la aventurile pitorești ale lui Cervantes, și de la fantezia scilipitoare a lui Shakespeare până la ironia sarcastică a lui Swift, *Tom Jones* este în același timp un roman întocmit după cele mai precise reguli ale genului și având o tonalitate artistică foarte modernă. Ceea ce constituie însă principalul merit al acestei opere este faptul de a fi abordat, pentru întâia oară și cu multă îndrăzneală, domeniul realismului. Prin forța geniului său, Fielding a precedat aici cu o sută de ani pe marii maestri ai realismului din veacul al XIX-lea. Într-adevăr, cititorul de astăzi regăsește în *Tom Jones* - nu fără surprindere, dar cu o adâncă emoție artistică - și pasta groasă a lui Dickens din zugrăvirea junglei londoneze în plină dezvoltare a capitalismului, și critica acerbă a lui Balzac la adresa burgheziei ascendente, și râsul amar al lui Gogol în prezentarea moșierilor săi - într-un cuvânt tot ceea ce a produs mai valoros realismul în faza primă, și atât de interesantă, a existenței lui.

Viața românească, ianuarie 1957.

RECITINDU-L PE MALRAUX

Apariția și lectura unei noi traduceri în românește a romanului *La condition humaine*^x este, pentru admiratorii mai vechi ai operei lui André Malraux, prilejul unei duble verificări: aceea de a se încredința odată mai mult că entuziasmul lor de la început n-a fost o simplă exultare de moment, și, în al doilea rând, aceea de a constata că opera sa literară își păstrează nealterate, după trecerea deceniilor, viabilitatea artistică, pregnanța ideilor, forța de seducție și de incitare spirituală în contextul atât de complex și atât de agitat al veacului nostru.

Ca mulți alții, am luat contact cu *La condition humaine* chiar de la primele ei transpuneri în formele tiparului. Publicat mai întâi în *La Nouvelle Revue Française*, în șase numere consecutive, cu începere de la 1 ianuarie 1933, îmi amintesc cu câtă înfrigurare așteptam de la o lună la alta sosirea revistei, pentru a continua lectura acestui roman ce suna obsedant, ca un tâșnet sfâșietor de sirenă, într-o vreme când în Europa se pregăteau evenimente grave, prin venirea lui Hitler la puterea Germaniei, iar în România aveau loc ciocnirile sângeroase dintre armată și muncitorime. Cartea capătă în acele zile sumbre o rezonanță zguduitoare. Apărut apoi în volum, la începutul lui iunie 1933, am recitit romanul într-o

^x André Malraux: *Condiția umană*. Traducere și prefață de Ion Mihăileanu. Editura pentru Literatură, 1965.

singură noapte, pentru ca a doua zi, fascinat de tensiunea lui halucinantă, să aștern pe hârtie o prezentare a sciitorului și a operei sale, compunând două foarte hiperbolice foiletoane, publicate imediat în *România literară* a lui Liviu Rebreanu.

După încoronarea cu premiul Goncourt, în toamna lui 1933, despre Malraux și despre *Condiția umană* s-a scris enorm de mult, întreaga presă franceză, și o parte a presei mondiale, luând în dezbatere această operă, cu pasiune, cu entuziasm, cu patimă sau înversunare, dar cu o unanimă recunoaștere că scriitorul constituia o apariție insolită pe firmanentul literaturii europene, revendicat cu fanatism de stânga, invectivat fără cruțare de cercurile conservatoare și reacționare. La noi, Malraux era întâmpinat elogios în paginile presei democratice, în timp ce alte publicații evitau să-i abordeze opera, sau o făceau în mod cu totul expeditiv, fără a intra în analiza importanței ei artistice, și cu atât mai puțin politice, din considerente lesne de înțeles. Iar când în 1935 apărea prima traducere, sub titlul *Destine omenesti* (traducere foarte merituoasă, de altfel, datorată inginerului Gheorghe Minovici, care stătuse doi ani la Paris, chiar în timpul cuceririi laurilor de către Malraux, de unde venise cu autorizația dată de autor pentru traducere), cartea era publicată într-o editură obscură, înființată ad-hoc tocmai la Brad, și însoțită de o prefață a lui E. Lovinescu, în care criticul, deși recomanda călduros romanul, ținea totuși să precizeze: „Asupra tendințelor politice ale cărții, aș avea, negreșit, obiecțiuni de făcut.” Traducerea a trecut aproape neobservată.

De fapt, în ciuda formidabilului triumf reperat de Malraux cu *La condition humaine* (era al treilea roman al său, după *Les Conquérants* și *La Voie royale*), valoarea literară propriu-zisă a acestei cărți era umbrată de fondul ei de idei, determinându-i pe cei mai mulți să o judece în funcție de crezurile lor politice și să nu vadă în ea decât o operă „angajată”, strict raportată la momentul istoric în care apărea. Este grăitoare în această privință - ca să dăm numai un exemplu - reacția plină de acreală a lui François Mauriac care, stupefiat aproape de gloria crescândă a noului Goncourt, vedea în Malraux un „băiat” pornit „încă din adolescență pe coclaurile Asiei” spre a-și satisface acolo „setea lui de agitator”. Iar opera sa

era socotită „o mărturie a strânsei alianțe pe care acest *tânăr furios* (sublinierea noastră) a încheiat-o cu toate forțele conjurate pentru ruina lumii vechi”. (*Journal*, II, 1937, p. 93).

Sunt aici două idei ce-l puneau pe Malraux, ca scriitor, într-o lumină falsă, depărtată de adevărata substanță a operei sale. Este mai întâi ideea de *aventură* atribuită vieții și activității lui, idee reluată mai târziu și de alți comentatori, printre care Sartre, și persistând chiar până în zilele noastre. Or, în realitate, nimic nu e mai străin noțiunii de *aventură* - dacă aventura nu e confundată cu un anumit curaj de a gândi, de a acționa și de a crea - ca opera lui Malraux, unde totul este, de la început și până la sfârșit, izvorât dintr-o riguroasă intenție de a reflecta în creația lui nu atât evenimente de ordin conjunctural, cât problema eternă a *Omului*, îmbinată cu problemele imediate ale timpului său. Este apoi ideea despre tendința de subminare a lumii vechi, idee numai pe jumătate valabilă, căci dacă Malraux a îmbrățișat în tinerețe această tendință, el a făcut-o cu singurul scop de a combate o racilă adâncă a acestei lumi vechi, anume colonialismul și aspirarea exercitată de puterile europene în rândul popoarelor subjugate.

Se știe că Malraux n-a plecat, la vârsta de 22 de ani, în Asia ca aventurier, ca „agitator” și nici măcar ca amator de subiecte literare exotice, ci în calitate de arheolog investit de la Paris cu recomandări oficiale pentru forurile din colonii, ca cercetător pasionat să dezgroape urmele unor străvechi civilizații artistice - așa cum procedează Claude Vannec din *Calearegală*, în care-l recunoaștem cu ușurință pe autor. Contactul cu realitățile asiatice i-a deschis însă alte perspective. În primul rând, după cum declară el însuși în *La tentation de l'Occident* (1926), „ceea ce o ședere de câțiva ani în China a transformat mai întâi în mine este ideea occidentală despre Om. Nu mai pot să concep Omul independent de intensitatea lui”. Aici își are punctul de pornire acea ascuțită dezbateră asupra condiției umane ce constituie preocuparea majoră din întreaga lui operă literară, de la eseul citat, până la ultimul roman, *La lutte avec l'Ange* (1943), unde Malraux afirmă concludent: „Écrivain, par quoi suis-je obsédé depuis dix ans, sinon par l'homme?” În al doilea rând, realitățile din lumea colonială l-au atras în vârtejul

luptei de eliberare ce se desfășura, încă de pe atunci, cu înrâncenare, sub ochii lui. Și *Cuceritorii* și *Condiția umană* sunt romane închinată acțiunilor insurecționale din Asia împotriva colonialismului, atât cel britanic, cât și cel francez. Abia mai târziu, după apariția *Condiției umane*, în prefața pentru cartea ziaristei Andréé Viollis, *Indochina S.O.S.* (1936), Malraux, derogând de la discreția păstrată totdeauna în privința persoanei sale, aducea câteva precizări de ordin autobiografic în legătură cu activitatea lui în Extremul Orient. Arheologul, indignat de umilințele și exploatarea la care erau supuși indigenii de către cuceritorii europeni, trece fără rezerve de partea asiaticilor, participând la acțiunea dusă de Liga Tinerilor Anamiți pentru autonomia Indochinei, pentru ca mai pe urmă să se alăture revoluției chineze, etapă consemnată ulterior în romanele *Cuceritorii* și *Condiția umană*. În prefața amintită mai sus, scriitorul făcea un aspru rechizitoriu la adresa colonialismului francez în Indochina, țară prea depărtată, spunea el, pentru ca lumea din metropolă „să poată auzi strigătele ce se înalță acolo.”^{x)}

În aceste sensuri deci trebuie privită „aventura asiatică” a lui Malraux - nicidecum gratuită - și alianța lui cu „forțele conjurate pentru ruina lumii vechi”, lume înfățișată de romancier prin câteva personaje tipice, cum sunt traficantul Ferral, decavatul Clappique, sadicul König și comparașii lor din tabara naționaliștilor chinezi. Și în aceeași ordine de idei, ar mai fi de adăugat că ultima lui manifestare pe acest plan s-a produs în 1958, când a semnat protestul unui masiv grup de intelectuali parizieni (de asta dată alături de Mauriac și de Sartre) împotriva atrocităților coloniștilor francezi în Algeria.

Dar, revenind la *Condiția umană* și la activitatea sa de romancier în general, putem privi astăzi opera lui Malraux detașată de incidentele istorice și geografice, detectând în dânsa ceea ce este cu adevărat esențial, ceea ce reprezintă ea în literatura franceză și în literatura mondială-ca aport personal, ca viziune artistică și ca

^{x)} Ample amănunte în legătură cu activitatea sa din acea perioadă se găsesc în memoriile scrise de Clara Malraux, prima lui soție, în special în volumul al treilea al acestor memorii, „*Les combats et les jeux*” (1969).

orizonturi noi oferite romanului contemporan. Scriitorul este un deschizător de drumuri în ceea ce privește problematica romanului din zilele noastre, și, în ciuda singularității lui ca temperament artistic, dublat de o inteligență în veșnică febrilitate, are totuși emuli care, dacă nu se pot măsura cu el, merg pe cărări trasate de el. Și e de mirare că un exeget atât de sagace al său, cum este criticul Gaëtan Picon, susținând că Sartre și Camus dau tonul în ceea ce se scrie astăzi în Franța, scapă afirmația că aceștia nu-i datorează „aproape nimic” lui Malraux, ei datorându-le mult lui Joyce, Dos Passos și Kafka. Opinia lui Picon poate fi explicată până la un punct prin faptul că atunci când el și-a redactat studiul despre André Malraux (1945) nu fuseseră publicate *Carnetele* lui Camus, de pildă, unde este mărturisită limpede influența decisivă exercitată de Malraux asupra autorului *Ciumei* și a generației sale în perioada lor de formație ca scriitori.

Într-adevăr, *Cuceritorii* și *Condiția umană* anticipează cu câțiva ani problematica abordată de principalii scriitori francezi apăruiți după el și preocupați să găsească răspunsuri la marile interogări și la spinoasele căutări de formule literare noi, preocupare nu cu totul inedită, dar căreia Malraux i-a dat impuls prin structura morală a eroilor săi, care sunt tot atâtea izbucniri de revoltă și de acuzare a sentimentului tragic al existenței, și care văd, în fervoarea și în distrugerea inertiilor treptele ce duc spre descifrarea sensului destinului lor. Trebuie subliniat însă că Malraux, deși debutase sub auspiciile avangardei artistice europene (prima lui plachetă, *Lunes en papier*, publicată în 1921, era ilustrată de Fernand Léger, iar în 1926 numele lui figura printre colaboratorii revistei internaționale „900”, redactată în limba franceză, la Roma, de Bontempelli și Malaparte, ca un for ce întrunea pleiada scriitorilor cei mai avansați ai epocii, de la Joyce la Ehrenburg); deși, ca romancier, iniția o literatură „tare”, a suspansului, de tipul aceleia a „furioșilor” din zilele noastre, el n-a recurs la violentarea tehnicii romanului și n-a vorbit niciodată despre ineficiența limbajului ca mijloc de comunicare în artă. Singura sa cucerire în această direcție constă în racordarea perfectă a intențiilor eroilor cu angajarea în acțiune a ființei lor carnale („être et faire”, cum spune Malraux) -

de unde acea modalitate epică de notație directă, pe viu, cu datarea calendaristică a episoadelor narate, ce dă tuturor romanelor lui aspectul de confesiune în fața istoriei făcută de un scriitor a cărui prezență se simte permanent în centrul acțiunii, chiar dacă această acțiune comportă o multitudine impresionantă de personaje. (În *L'Espoir* am numărat până la 60.)

Dacă însă Malraux n-a adus inovații deosebite romanului prin formă, se poate spune că i-a adus prin conținut. Și aceasta nu numai prin faptul că a introdus în epica sa subiecte de actualitate acută, lucru mai puțin obișnuit pentru romanul cultivat în epoca respectivă, dar și prin atitudinea scriitorului față de literatură și față de fenomenul artistic în general. În prefața din *Le temps du mépris* (1935), Malraux, vrând, se pare, să-și definească poziția de romancier, privită de mulți, pe atunci, ca fiind în afara speciei epice, spunea: „Sensibilitatea artistică în Franța de cincizeci de ani încoace ar putea numită agonia fraternității virile”. Nu era o simplă afirmație de circumstanță, ci enunțarea unui principiu adoptat cu o anumită ostentație (în *Tentația Occidentului* declarase, cu zece ani mai înainte: „Omul mare nu e nici pictorul, nici scriitorul; e acela care va ști să ridice sensibilitatea la cel mai înalt grad al ei”) și căruia avea să-i rămână credincios până la sfârșit. Denunțând literatura efeminată, care, mai ales în Franța, căpăta o preponderență copleșitoare, Malraux și-a propus, în mod deliberat, să creeze o literatură expurgată de elementul feminin (în cele șase romane ale lui, numărând circa o sută de personaje, nu apar decât două femei, May și Valérie din *Condiția umană*, dar și acestea având roluri cu totul episodice), pentru a ataca frontal marile imperative ale existenței, concentrând vasta împletitură de drame și conflicte la două teme esențiale: eroul și sensul dat de el vieții. De aceea, întreaga lui operă beletristică are caracterul unei speculații filozofice - și mai toate romanele lui au titluri de eseu filozofic. Toți eroii lui sunt creiere ce gândesc fără încetare despre problemele fundamentale ale omului: viața, moartea, singurătatea în fața universului, lupta cu destinul, cu istoria, cu forțele oarbe ale naturii. Chiar intervențiile autorului în conducerea narațiunii epice sunt ele însele o nesfârșită suită de reflecții, divagații și meditații despre om și existență,

exprimate la o altitudine intelectuală de o extremă luciditate. Astfel încât, în seria numeroaselor clasificări, mai mult sau mai puțin arbitrare, întocmite până acum, cea mai adecvată este desigur aceea a lui Pierre de Boisdeffre care, în recenta sa *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (1965), îl situează pe Malraux în fruntea *metafizicienilor romanului*, și deși, apare ca surprinzătoare, aplicată la un scriitor atât de strâns legat de evenimentele concrete ale epocii lui, ea nu este totuși lipsită de fundamentare, dat fiind că, prin evoluția lui ideologică contradictorie și până la un punct paradoxală, în orice caz dilematică, Malraux lasă loc, voit sau nu, în opera sa, profilării unei viziuni metafizice, alături sau peste viziunea istorică asupra lumii contemporane. Dar chiar și aici, alăturarea lui Aragon, Saint-Exupéry, Sartre, Simone de Beauvoir și Camus ni se pare destul de aleatorie, deoarece autorul *Condiției umane* se relevă ca o personalitate ce se deosebește profund de alți mari scriitori ai generației și veacului său. Căci, la o temperatură cerebrală de o înaltă constanță, are în plus avantajul unei biografii active, de clasa marilor cutezători, în ciuda faptului că a sfârșit prin a abdica de la „mitul politic al internaționalei”, cum spune el, recunoscând doar o „internaționalizare fără precedent a culturii” (vezi Postfața la *Cuceritorii*, scrisă în 1948), și consacrandu-se în ultima perioadă a activității lui studiilor de filozofia artelor.

Dar, independent de toate acestea, Malraux rămâne vigurosul scriitor al epocii lui, romancierul „fraternității virile”, cel care a creat o epopee a spiritului revoluționar, fiindcă a văzut în revoluție, cu toate implicațiile ei politice, economice, strategice sau morale, problema primordială a secolului XX și singura modalitate de a reda omului demnitatea sa. N-a retractat nimic din creația lui de romancier - și recitindu-l astăzi, după trei decenii de la apariția cărților sale, ne întărim convingerea că operele lui literare sunt o mărturie patetică, o sinteză realizată cu o mare forță de transfigurare a tragediilor cunoscute de omenire în prima jumătate a acestui veac, iar prin calitatea lor artistică, prin conținutul lor epic, prin magnetismul și vibrația lor puternică se înscriu în rândul acelor ce și-au cucerit în mod definitiv dreptul la perenitate.

Gazeta literară, 24 februarie 1966

MALRAUX SAU TRAGICUL MASCAT

Dintre personalitățile de anvergură ce s-au perindat pe ecranul acestui superb și implacabil secol XX, figura lui André Malraux a intrigat cel mai mult generațiile contemporane cu el, incitându-le să-i urmărească pas cu pas evoluția pe platformele istoriei, de la primele trepte ale notorietății până la ultimile clipe ale vieții. Linia de forță a profilului său distinctiv rezulta din faptul că el nu se limita la sfera unui anumit domeniu specific - militar, politic, cultural, artistic, umanitar, social - ci le ilustra pe toate, deoarece s-a manifestat în fiecare din aceste domenii, fiind unul dintre participanții activi la toate principalele evenimente din timpul său. Desigur, Malraux este și rămâne mai presus de orice un scriitor - dar nu un scriitor obișnuit, redus la un profesionalism de rutină, ci unul care a reflectat cu o rară putere de sugestie mobilurile și semnificațiile ce-au agitat la suprafață și în adâncime destinele veacului său. La aceasta a contribuit în primul rând dinamismul unui spirit grav și penetrant, dublat de un temperament sever și temerar, alcătuind o structură psiho-fizică de excepție și atingând acel grad de plenitudine ce prefigurează aura unei biografii solemne și totale. În această privință puține exemple se găsesc în istoria literaturii sau a artelor, unde relația dintre existență și creație s-o depășească sau măcar s-o egaleze pe aceea realizată de Malraux în viața și opera sa. Cine studiază sau urmărește mai îndeaproape

viața și creația lui sfârșește prin a constata că se află în fața unei existențe capabile să se transforme în legendă, iar legenda să devină mit, așa cum se întâmplă adeseori în cazul unor astfel de oameni ce ies din granițele făgașului comun.

Personalitate complexă și proteică așadar, traversând și dominând partea cea mai convulsionată a veacului, Malraux s-a relevat ca un exponent de prestigiu al epocii sale. A fost un luptător - cu spada și condeiul - ale cărui acțiuni se indentificau cu mișcările de opinii înaintate ale vremii; a fost apoi un talentat creator pe tărâm literar și un sagace interpret al fenomenelor de civilizație și cultură, și, în al treilea rând, ca entitate umană propriu-zisă, a știut să-și cucerească și să păstreze nealterat, pe plan moral mai ales, un echilibru ce se bucura de stima și admirația semenilor săi, într-o perioadă când toate echilibrele din lume fuseseră grav dereglate.

Cum era și normal, despre Malraux s-a vorbit și s-a scris foarte mult, în Europa și în restul lumii și înainte de toate în Franța, binenteles, țara căreia el i-a consacrat întreaga paletă a resurselor de energie și afecțiune. Dar, cum se întâmplă îndeobște, optica exegetilor nu s-a putut elibera de o anumită vervă apologetică, așa fel că în tot ce s-a scris despre el se pune accentul pe o sumă de criterii menite să prezinte într-o viziune cât mai spectaculoasă existența sa, evitând sau minimalizând unele zone ce n-ar fi corespuns acestei tendințe. În toate textele de bază consacrate lui Malraux sunt vehiculate cu predilecție noțiunile de „erou”, de „aventurier”, de „condotier al spiritului”, fiind evocate îndeosebi momentele de maximă tensionare din perioada tinereții lui, situate la nivelul evenimentelor istorice cărora el le-a fost martor și protagonist. S-a insistat însă mai puțin, sau aproape de loc, asupra unui aspect ce poate să pară paradoxal la o individualitate stenică și magnetizantă ca aceea a lui Malraux, dar care nu este mai puțin logic și real. E vorba de *tragismul* existenței sale.

În ciuda tuturor aparențelor, omul care s-a bucurat de triumfuri, elogii, onoruri și demnități, ca erou, ca om de litere, ca om politic, ca individ sau ca membru al colectivității, n-a fost un personaj care să-și fi exprimat vreodată mulțumirea față de asemenea cuceriri. Căci, a spus-o el însuși, „imaginile nu alcătuiesc o

biografie, nici evenimentele”. Dincolo de toate acestea, o umbră tragică l-a urmărit pretutindeni de-a lungul vieții și se pare că el n-a făcut altceva decât să se lupte fără încetare cu această umbră ce-și pune sigiliul pe toate mișcările și înfăptuirile lui. Nimic nu e mai surprinzător în cazul acestui scriitor, a cărui operă literară tâșnea din efervescența unor zguduiri istorice dramatice, decât afirmația făcută cândva, în perioada de elaborare a primelor romane, că scrisul său pornește „dintr-o necesitate interioară”. Și ce altceva poate să însemne această „necesitate interioară”, ce se resimte în tonusul tuturor creațiilor sale literare (sau în activitățile de alte naturi), decât o luptă continuă cu demonul (sau „lupta cu îngerul”, cum sună titlul unui roman al lui) ce ține desfășurat deasupra capului său stindardul sumbru al unei vocații spre tragic? O luptă îndârjită, patetică, ce se răsfrânge în fiecare pagină scrisă și în fiecare act trăit - însă, trebuie să remarcăm, o luptă în care Malraux s-a străduit totdeauna să mascheze virusul tragic ce-o declanșa și să evite accentele deprimante pe care ea putea să le producă. Asta nu ne împiedică, totuși, să indentificăm în activitatea și experiențele lui, din orice domeniu, tocmai acest virus tragic ca principal agent al biografiei sale. Transpusă în această lumină, personalitatea lui Malraux, așa cum o putem privi și analiza astăzi, apare ca o medalie cu două fețe deosebite. Una reprezintă efigia eroului care, de la Claude Vanec până la colonelul Berger^{x)}, personaje cu pronunțată tentă autobiografică, n-a făcut decât să braveze riscurile și să înfrunte adversitățile; cealaltă față a medaliei, reversul, reprezintă masca tragică a omului care își acceptă condiția, dar nu se lasă strivit nici chiar în anticamera morții, unde depune ultimile eforturi ca să „prefacă viața în destin”.

Încă din fragedă tinerețe Malraux era contagiat de morbul unei conștiințe acute despre condiția precară a omului. Dotat cu o inteligență sclipitoare, la care se adăuga o memorie infailibilă în câmpul ideilor și al cunoștințelor, el îi uimea pe cei din jurul său prin mobilitatea spirituală și printr-o erudiție de adolescent pasionat și laborios, care putea foarte bine să rămână cantonat într-un arid

^{x)} Personajul principal din „Calea regală” și personajul principal din „Lupta cu îngerul”, ultimul său roman.

cabinet de studiu dacă soarta n-ar fi hotărât altfel. Șansa lui - de fapt, *alegera* lui între o austeră carieră științifică și o viață deschisă spre mari acțiuni - a fost că la vârsta de douăzeci de ani s-a căsătorit cu o femeie tânără, frumoasă, avidă ca și el de a ști și a înțelege fiind pe deasupra bogată, Clara Malraux, având deci posibilitatea - dar și o vie curiozitate - de a străbate și a vedea cu ochii proprii lumea și epoca în care trăia. Malraux a început astfel lunga serie de călătorii ce aveau să-i stabilească definitiv destinul. „Dacă nu te-aș fi întâlnit pe tine, s-ar fi putut să rămân un șoarece de bibliotecă”, îi mărturisea el acestei prime soții, care i-a fost multă vreme tovarășă fidelă și sprijin prețios în marile acțiuni întreprinse în tinerețea lui.

Toate aceste coordonate - o copilărie lipsită de bucurii, aproape refulată, o adolescență consacrată studiului, o cultură vastă și bine asimilată, apoi călătoriile de mai târziu - i-au dezvoltat gustul pentru o existență integrală și activă, deosebită de ceea ce i se oferise până atunci, axată pe valori care să asigure o legătură trainică între *faptă* și *idee*. Un om mare cu adevărat, susținea Malraux, este acela care nu numai că e gata să moară pentru ideile lui, dar poate în aceeași măsură să și trăiască pentru ele. Adică să le apere, să le transpună în viață, să lupte pentru înflorirea lor, „transformând în conștiință o experiență cât mai largă cu putință”. Și cine altul a făcut aceasta mai mult decât autorul *Cuceritorilor*?

În acest scop, el a fost totdeauna animat de ambiția de a-și făuri o personalitate conformă cu aspirațiile sale avântate și care să se impună în secolul său. „Îmi voi sculpta propria mea statuie”, spunea pe când abia trecuse de douăzeci de ani, și lăsa să se înțeleagă, încă de pe atunci, că această statuie va fi „mai mult Rude, iar nu Giacometti^{xx)}”. În acea vreme se afla la apogeul fastuoasei lui cariere Gabriele d'Annunzio, ce-și creiase faima de a fi atins cele trei culmi greu de implantat într-o singură individualitate: Eroismul, Arta, Erosul. Erau tocmai punctele cardinale ce-l atrăgeau cu putere pe Malraux, astfel încât figura scriitorului italian îl captivase la un moment dat, în primii ani ai

^{xx)} Adică în forme grandioase, nu minore.

tineretii, până la a face din el un model și un idol. Dar când mitul lui d'Annunzio s-a demonetizat, căzând în farsă și cabotinism, tânărul Malraux s-a vindecat de această idolatrie și admirația lui s-a îndreptat către alte exemple ilustre a căror flacără se consumase într-o tensiune maximă pe scara existențială: Rimbaud, Nietzsche, Dostoievski, Lawrence al Arabiei. Acestea erau „marile aventuri” a căror aureolă îl urmărea pe Malraux în voința de a realiza Absolutul atât pe planul trăirii spirituale cât și pe acela al biografiei propriu zise. La el însă admirația spre Absolut era însoțită de alternativa inexorabilă ce-l pândea în dosul unei asemenea tentative. „Absolutul este ultima instanță a omului tragic”, avea să declare în „*Demonul Absolutului*”, și această afirmație va rămâne definitivă pentru autentică lui structură interioară. Totuși, o astfel de concepție sumbră nu l-a demobilizat câtuși de puțin, și în perioada deplinei maturități continua cu aceeași tenacitate să-și cizeleze fără răgaz „statuia”, pe care o vroia cât mai fermă și mai desăvârșită. În consecință, el și-a propus să nu evadeze nici o clipă din istorie, ci s-a integrat în fluxul evenimentelor cu patos și fervoare, dându-se *total*, până la ultima picătură de energie, fenomenului vital. Pe măsură ce înainta în vârstă, imaginea unui alt pisc venerabil îi apărea în față ca un imbold de a se ridica la înălțimea lui, și aceasta era acum Victor Hugo, cel ce „intrase de viu în imortalitate”. Malraux năzuia să fie asemenea marelui poet și tribun, într-o Franță ce adăugase la bogata sa istorie încă un secol de spectaculoase frământări.

În toate aceste avatururi, imaginate și apoi trăite concret, Malraux putea să învingă orice barieră ce-i stăteau în cale - afară de una singură: conștiința că moartea este concluzia fatală și absurdă a tuturor acțiunilor omenești. Dar această conștiință dizolvantă ce duce îndeobște la angoasă și disperare, la el nu se finalizează în lamentări sau nihilism, ci cel mult resignare sau revoltă. „Omul e singurul animal care gândește, deci știe că nu e *etern* și de aceea condiția lui se profilează pe ecranul tenebros al morții”, afirmă unul din eroii romanului său *Condiția umană*. Pentru ca, în aceeași carte, un alt personaj să declare: „Omul e o ființă împotriva morții”. Moartea e, drept urmare, tema predominantă ce străbate ca un fir

roșu întreaga operă a lui Malraux - fie că e vorba de beletristică sau de studiile sale asupra artelor plastice - și nu există episod în care ea să nu fie evocată, denunțată sau demascată pe un ton vibrant încărcat de temeritate și patetism. „Ceea ce mă fascinează în aventura mea este mersul pe zidul dintre viață și marile adâncuri vestitoare ale morții”, notează el în *Lazare* - operă consacrată în exclusivitate luptei sale cu moartea proprie, experiență literară ne mai încercată de nimeni altul înaintea lui. Și tot acolo, mai confirmă: „Importanța pe care am dat-o caracterului metafizic al morții, m-a făcut să mă cred obsedat de deces”. Obsesie ce se infiltrează în toate conflictele-cheie din romanele sale, fără însă ca meditația asupra morții să ducă la teama de a fi ucis, căci, cum spune un personaj din *Calea regală*: „Nu pentru a muri mă gândesc la moarte, ci pentru a trăi”. Concluzie tonică ce se desprinde din lecția pe care ne-o oferă în ultimă instanță Malraux! Dar probabil tocmai fiindcă în concepția lui fenomenul *a trăi* este strâns împletit cu acela al morții, scriitorul avea să lanseze pe la mijlocul vieții lui lapidare formulă ce se impusese la vremea sa ca un memento de mare rezonanță: „Il est difficile d'être un homme”.

Iată numai câteva elemente pe care sunt grefate diferitele fațete ale personalității malrusiene, asupra căreia planează nu o aură de victorie, cum s-ar putea crede, ci umbra apăsătoare și funestă a morții. Mergând mai departe în conspectările pe acest teren, vom descoperi un amănunt capabil să producă o adevărată stupoare prin brutalitatea și reiterarea intervențiilor sale. Ca într-o ripostă punitivă pentru cutezanța de a-i sfida lugubra suprație universală, moartea l-a urmărit pe Malraux cu tenacitate și obstinație, punctându-i biografia cu o serie întreagă de lovituri menite să completeze „statuia” sculptată de el însuși - o statuie generoasă și plină de grandoare pe dinafară, însă tragică și sumbră în interior. Nu e vorba aici doar de numeroasele situații când Malraux s-a aflat el însuși în prezența morții, duelându-se, războindu-se cu ea și având totdeauna șansa de a supraviețui în încheștarea marilor riscuri la care se expusese, ci de acea hecatombă de ființe apropiate și dragi, răpuse în preajma lui, întocmai ca niște bucăți smulse din propria sa carne. Enumerarea acestor victime

produce o senzație de cutremurare. Trei soții decedate în floarea vieții (Josette, Madeleine, Louise), doi copii pierduți la vârsta solară a adolescenței (Gauthier și Vincent), doi frați (Claude și Roland) înghițiți de urgia războiului, câțiva dintre prietenii cei mai buni (Edy du Perron, căruia îi este dedicat romanul *La condition humaine*, Drieu La Rochelle, Saint-Exupéry) dispăruți, ca toți ceilalți, prematur și și în împrejurări absolut tragice, alcătuiesc un bilanț macabru pe care numai o constituție morală de excepție ca a lui Malraux l-ar fi putut suporta. „Obsesia decesului”, deci, nu are la el o nuanță metaforică sau metafizică, ci izvorăște din întâmplări foarte reale, drapate într-un dramatism copleșitor. Forța spirituală ce la stăpânit mereu, l-a reținut însă de a-și exterioriza deznădejdea în urma acestor lovituri sau de a face din ele subiecte de speculații literare. Niciodată nu cade în confidență și atunci când, în *Antimemorii*, îi scapă acea exclamație ce sună ca un strigăt înăbușit într-o dezesperare percutantă: „Moartea femeii iubite e ca trăsnetul”, enunță acest lucru cu un accent impersonal, fără a se referi la vreunul din episoadele tragice petrecute în viața lui. Calitatea acestei tării de a suporta, sau de „a uita” dramele multiple din existența sa intimă are însă numai în aparență un efect pozitiv, fiindcă în realitate sedimentele morale rezultate din asemenea experiențe sunt dintre cele mai corozive. Dacă scriitorul și-a impus să păstreze o discreție impenetrabilă asupra marilor drame personale, omul care le-a trăit nu s-a putut totuși elibera de ponderea lor, și dacă în opera sa exaltă, cu magia ce-i este atât de proprie, individualitatea umană în tot ce poate avea ea mai frumos și mai înălțător - fraternitate virilă, curaj, eroism, spirit de sacrificiu, sete de cunoaștere - în fondul său adânc Malraux păstrează o imagine aproape blamabilă despre natura ființei umane: „Eul, acest monstru trecător”, sau „Eul, această mizerabilă grămăjoară de secrete”, sunt afirmații ce pot să sugereze veritabilul climat al văzduhului său sufletesc.

Un domeniu unde personalitatea lui Malraux se lasă a fi privită ca într-o radiografie ce scoate în relief componentele ei tainice, esențiale, este acela al relațiilor cu lumea feminină. Viața unui scriitor nu poate fi concepută în afara unor astfel de relații și nici

o operă literară nu face abstracție de ele. Cu excepția aceleia a lui Malraux!... El este singurul romancier modern care nu a scris despre dragoste - decât cel mult la modul teoretic, în unele prefete și eseuri, demistificând amorul în profitul erotismului, pledând chiar pentru o „erotizare a voinței” - și în opera căruia femeia, ca personaj epic, este aproape total inexistentă. Faptul apare cu atât mai curios, cu cât în viața lui particulară scriitorul a fost în permanentă însoțit de prezența femeii, a cărei afecțiune a cunoscut-o sub toate formele și în toate împrejurările și a cărei structură sufletească specifică l-a preocupat în mod foarte intens și constant. Înzestrat cu multiple calități fizice și intelectuale - înalt, frumos, volubil, întreprind, inteligent, curajos, mai apoi celebru și admirat de o lume întreagă - un astfel de bărbat nu putea să fie lipsit de o mare seducție. Prima femeie de care s-a atașat la douăzeci de ani, spunea că a fost „uluită” de persoana lui Malraux, a doua, la treizeci și cinci de ani, preferându-l unor bărbați la fel de celebri, declara că viața ei „nu poate să aibă sens fără el”, și încă multe altele erau deasemenea dispuse să-i acorde grațiile lor. „Cred că te-am iubit atât cât îi e dat unei femei să iubească astăzi”, mărturisea prima lui soție, Clara Malraux^{xxx)}, iar a doua soție, Josette Clotis^{xxxx)}, care n-a apucat să devină în mod oficial „Malraux”. deși îi dăruise doi copii, exclama în momentele de expansivitate sentimentală: „Cât de mult te iubesc! Ce fericită sunt și cât de mult te iubesc!”

Cum se comportă Malraux în fața unor asemenea efuziuni nedisimulate de iubire? Firește, el era un partener distins și leal în viața afectivă, în genere avea inițiative în desfășurarea ei, adesea umplea pagini întregi de carnet cu numele femeii iubite (ca în cazul „Josette”), astfel că ar fi trebuit să se dovedească un bărbat

^{xxx)} Amănunte foarte importante în această ordine de idei se găsesc în Amintirile publicate de Clara Malraux sub genericul *Le bruit de nos pas*, cuprinzând trei volume: *Apprendre à vivre* (1963), *Nos vingt ans* (1966), *Les combats et les jeux* (1969), și în

^{xxxx)} Suzanne Chantal: *Le coeur battant. Josette Clotis - André Malraux* (1976). În prefața scrisă la această carte, ultima lui prefață, Malraux o consideră „un livre sans précédent”.

căruia totul i-a fost oferit cu prisosință și care la rândul lui da totul cu același sentiment de participare și căldură. Pe scurt, un om satisfăcut. În realitate nu se întâmpla așa. Malraux nu era bărbatul care să limiteze satisfacțiile vieții la experiențe de natură sentimentală sau chiar erotică. Femeile care l-au iubit sau l-au cunoscut mai îndeaproape sunt unanime în a-l descrie ca pe un personaj seducător, însă învăluit în umbre de „mister” și în „enigmatice” complicații interioare ce contrariau sau puneau în derută elanurile excesive ale celor ce se atașau de persoana lui. Suzanne Chantal, martoră apropiată a unuia din menajurile lui Malraux, prietenă bună cu el și cu Josette Clotis, observa și se întreba: „Dacă e copleșit (de iubire,n.n) de ce nu are un aer fericit? Vesel, da, zâmbitor, da, cu privirea amicală. Dar, adesea, un aer absent, dureros”. Ultima lui soție, Louise de Vilmorin, care i-a fost o admirabilă tovarășă de viață la vârsta de 65-70 ani, nota, aproape aceiași termeni; „Un jovial, dar auster, cu o înclinare vizibilă către depresie, un om cu contradicții permanente”.

Acea care l-a iubit cu înfocare și patetism și care a lăsat despre el numeroase pagini de impresii, reflecții, observații, confesiuni, păstrate în scrisori, jurnale intime sau cărți publicate (era ea însăși scriitoare), a fost Josette Clotis. Ea a făcut parte din viața lui Malraux timp de unsprezece ani, din 1933 când scriitorul luase premiul Goncourt, până în 1944, când Josette a murit în urma unui accident feroviar. În această perioadă a participat alături de el - uneori în calitate de secretară - la multe din activitățile scriitorului și combatantului, astfel că l-a cunoscut bine tocmai în momentele de maximă încordare a biografiei lui. Malraux răspundea cu aceeași monedă la afecțiunea ei, totuși Josette n-a fost o femeie fericită în dragostea sa fierbinte. În timp ce ea punea totul în această dragoste - căldură, pasiune, abnegație, suferință - el apărea în ochii ei ca un om „dezgustat, rezervat, cast, gentil, prudent, discret, secret, grav, tandru”. Atâtea atribuții insolite acordate dintr-o trăsătură de condei unui bărbat adorat nu pot constitui, fără îndoială, fericirea unei femei!... Chiar în primii ani ai idilei lor, când el însuși cerea și fixa locurile de întâlnire, apărea acolo totdeauna cu punctualitate și bună dispoziție, însă repede devenea rece „ca un prinz, ca un

zeu, dezumanizat, complet străin de orice interes direct, fie pasiune, fie joc sau capriciu". E drept că Malraux era „prea ocupat” cu multiplele lui atribuții și obligații ce-l solicitau în permanență, cum constata aceeași Josette Clotis, dar nu numai asta constituia motivul pentru care comportamentele sale în relațiile de acest gen puteau să ducă la insatisfacția partenerelor care cereau de la el mai mult. S-a folosit adesea în această direcție epitetul de „inuman”, s-a invocat „misogismul lui fundamental” (Clara Malraux, dar era o exagerare, desigur), i s-au atribuit unele aforisme defavorabile sexului frumos („Femeile își schimbă sufletul odată cu rochiile”, l-ar fi auzit spunând, în glumă, Josette Clotis), dar adevărată cauză a acestor atitudini „ciudate” rezidă în structura lui suflătoare și morală, în concepțiile lui despre existență și despre angajările ființei umane în procesele vitale.

Care este adevăratul Malraux? Cel din efigia ce-l înfățișează ca erou, ca om de acțiune și ca mare literat din paginile biografilor săi, ori acela învăluit în taine și mister din mărturiile femeilor care l-au cunoscut în intimitate? Cineva a spus că nici o altă figură din istoria literaturii nu e mai greu de analizat decât André Malraux. Fiindcă nimeni n-a lăsat mai puține date despre viața lui „secretă” decât el. Chiar atunci când s-a hotărât să-și scrie memoriile - care nu sunt de fapt niște *Memorii*, purtând chiar titlul de „Antimemorii” - el s-a menținut pe această poziție deliberată de a nu dezvălui nimic din viața intimă, personală. Singurul mijloc de a-i descifra personalitatea este recursul la cercetarea operei sale. Dar și aici intervine aceeași „mască” ce proliferază dificultățile. Întreaga lui operă, luată în ansamblu, e o complicată serie de fragmente autobiografice, de memorii deghizate, de notații frizând jurnalul intim, însă atât de bine mascate sub aparența de realizări epice autonome încât nicăieri prezența autorului nu se lasă expusă direct. Cum se explică acest paradoxal fenomen literar, atât de singular și dirijat cu atât de excelentă măiestrie artistică?

Explicația se poate găsi în faptul că fiind o personalitate foarte puternică, de esență luciferică, dominată de ambiții și elanuri excesive, omul și scriitorul ce suportau această condiție tiranică încercau să se elibereze din angrenajul ei interior, act cathartic, de

defulare, dat în același timp escamotând și natura și originea acestei lupte surde. Un Lucifer ce nu voia să se demaște în vreun fel, dar nici să se prăbușească din înălțimile empireului său!

Numai că această structură luciferică implica în mod fatal imposibilitatea de a se realiza deplin, sau mai bine zis de a duce până la capăt realizările la care se angaja, fie că era vorba, în speță, de creații literare, în câmpul imaginarului, sau de acțiuni istorico-sociale concrete. O să pară probabil hazardată afirmația ce urmează, însă în ultimă analiză, Malraux - mare scriitor, mare om de acțiune, mare exeget și gânditor, de o prodigalitate uluitoare în toate domeniile de activitate - rămâne în fond un diletant. Dar, să completăm numaidecât: un diletant de geniu. Aruncând o privire fugitivă asupra vieții și acțiunilor sale, vom observa că nici una din explorările lui nu ajunge la o încoronare finală, și că opera sa, de scriitor și de om, e compusă în cea mai mare parte din lucruri începute și părăsite pe parcurs, din atacarea unor subiecte sau acțiuni de amploare, pe care însă le întrerupea, după ce experiența sau curiozitatea manifestată față de ele se epuiza, trecând la altele unde credea că are să găsească o rezolvare mai eficientă și mai precisă a dramaticelor sale conflicte și interogări interioare. În tinerețe începuse prin a fi un susținător fervent al noilor tendințe artistice - colecționar, editor de plachete de avangardă - întreprindere eșuată și abandonată repede. L-au pasionat apoi descoperirile arheologice, fără rezultate remarcabile, abandonate și ele la fel de repede. Se dovedea a fi un pătrunzător analist al procesului de interferență dintre diferitele civilizații și culturi, dar preocuparea aceasta s-a redus la o singură carte - *La tentation de l'Occident* (1920) fiind abandonată și ea, chiar dacă a fost reluată sub o altă formă mai târziu în considerațiile metafizice asupra artelor plastice. Romanele sale erau concepute în cicluri vaste, dar după primul volum ciclul era întrerupt și abandonat. Înseși participările la evenimentele istorice (în China, în Spania, în Alsacia) deși totale inițial, ca angajamente morale și politice, au rămas doar episodice, ca niște interludii între diversele experiențe abordate de fiecare dată cu speranța de a găsi în ele o eliberare, o evadare din el însuși. În acest context sună cât se poate de

semnificativ afirmația pusă de Malraux în gura unuia din personagiile sale: „Ce frumoasă istorie ar fi aceea a proiectelor abandonate”. Mai ales, completăm noi, când e vorba de proiectele unui scriitor și ale unui om de talia lui André Malraux!... Chiar în viața intimă, eșecurile l-au urmărit ca o fatalitate: contracte matrimoniale deteriorate, organizări familiale bânuite de tragedii, o existență încheiată în solitudine și resemnare.

Dacă pe lângă toate acestea menționăm concluziile melancolice de la sfârșitul vieții, când scriitorul avea impresia că opera sa nu se mai bucură de audiența de altă dată - „Romanele mele sunt niște reportaje pe care nimeni nu le mai citește” - sau că persoana lui nu mai produce fascinația și senzația de pe vremea marilor întreprinderi aventuroase - „De ce să mă mai duc acolo acum când nimeni nu mai are interesul să mă omoare” (e vorba de o intenție de a se duce în Bangladesh, spre a participa la lupta pentru independența națională, dar n-a mai apucat s-o facă deoarece evenimentele l-au devansat) - vom avea o imagine completă a tragismului ce marca subteran fundalul existenței malrusiene, desfășurată sub semnul solicitărilor supreme din epocă și încheiată patetic într-o cameră de spital, luptându-se corp la corp cu moartea. Această imagine nu este o plăsmuire sau o deducție a noastră, a contemporanilor săi, ci el însuși a făurit-o și ne-a oferit-o drept cea mai veritabilă mărturie a trecerii sale prin lume. În ultima perioadă a vieții, Malraux, adversarul intransigent al confesiunilor și al confidențelor intime, a mai făcut, totuși, o excepție de la regulă, atunci când a declarat pe un ton de o zguduitoare sinceritate: „Mon âme est triste jusqu'à la mort”. Ce s-ar mai putea adăuga la o mărturisire atât de gravă și atât de teribilă?

Nimic, desigur, decât cel mult o trecere în revistă a portretelor sale fotografice - foarte multe, de altfel - care ni-l înfățișează în ipostaze diferite pe parcursul unei vieți destul de lungi, deși nu dintre cele mai avansate ca număr de ani. Aceste portrete devin prin veridicitatea lor extrem de grăitoare, ele trădează omul, drama lui ascunsă, mai mult decât scrierile sale. În operă autorul a spus ceea ce a dorit el să spună - pe când chipurile acestea înregistrate pe pelicula de celuloid sunt de fapt adevărata cronică a existenței

lui reale. Fiecare vârstă, fiecare epocă imprimă fizionomiei lui Malraux trăsăturile ei marcante și în suita aceasta de fotografii putem urmări cu ușurință predestinarea unei biografii aspirată, în etape, spre un tragic din ce în ce mai pronunțat. De la imaginea aproape serafică a tânărului de 30 de ani - una dintre primele fotografii oficiale ale scriitorului consacrat - care ni-l arată în toată splendoarea vârstei, emanând frumusețe, vioiciune, căldură, generozitate, și până la masca baudleriană a septuagenarului cu o mină de om devastat, împietrit, dar încă dâr - (un smoc sinistru de păr, înlocuind fermecătoarea meșă de altădată, agățat deasupra uriașei frunți încruntate între sprâncene, cearcănele adânci din jurul ochilor cu o lumină stinsă, glacială, obrajii sculptați parcă în cremene, buzele subțiri, gura încleștată) - între aceste două imagini, deci, distanța este enormă raportată nu atât la dimensiunile temporale, cât la coordonatele ei morale. Dealtfel, fotografiile din ultimii ani ai vieții ne prezintă un Malraux foarte consumat fizicește, pe chipul căruia se reflectă, ca într-o răbufnire bruscă și pustiitoare, fondul tragic al personalității lui, estompat atâta vreme cu luciditate, dar acum lăsat să se vadă bine în toată sumbra lui măreție.

În timpul vieții sale Malraux urmasse un principiu fundamental, poate fals în esență, dar nu mai puțin temerar: dacă nu ești totul, nu ești nimic. Paralel cu aceasta, el știa tot așa de bine că un filon tragic subminează existența umană, și întreaga lui energie se revarsă în direcția unei rebeliuni împotriva acestei condiții. Marea și singulara lui virtute a fost aceea de a fi avut vigoarea morală să convertească tragicul în eroism și să facă din el o sursă de expansiuni vitale, în timp ce conștiința despre friabilitatea destinului său de om a reușit s-o traducă printr-o voință neînfrânată de a lupta și a crea. Aici se află grandoarea personalității lui, aceasta este subtila alchimie al cărei meșter savant a fost André Malraux.

Noiembrie 1977. „România Literară”.

KAZANTZAKIS - PRIN EL ÎNSUȘI

Nikos Kazantzakis ar fi împlinit în iarna aceasta venerabila vârstă de 85 ani, dacă un banal vaccin anti-holeric, administrat ca procedură turistică în cursul ultimei lui călătorii în China și Japonia, n-ar fi retezat fulgerător firul unei vitalități impetuoase ce se refuza cu obstinație morții. Născut la 18 februarie 1884 la Heraklion, în Creta, el a murit la 26 octombrie 1957 la Freiburg, în Germania Occidentală, unde intervențiile medicale de urgență nu l-au mai putut salva de la un absurd și precipitat deznodământ. Dar numele și opera lui rămân și intră tot mai mult în circuitul mondial, pe măsură ce anii trec, iradiind o tonifiantă putere de vibrație conectată la tonalitatea fenomenului spiritual contemporan în plină ebuliție. Scriitorul este mereu re-descoperit, chiar de către cei ce credeau că-l cunosc *à fond*, gânditorul tulbură și fascinează, militantul (pe planul ideilor înaintate) se dovedește un vizionar lucid și cutezător, omul, ca entitate psiho-fizică, era o torță ce ardea neconținut și din flăcările căreia țâșneau incandescențe finalizate în actul creației literare. El însuși își definea destinul și vocația prin cuvinte ce sună ca o teribilă și orgolioasă mărturie a consumțiilor ce-l mistuiau: „Sufletul meu în întregime este un țipăt, și opera mea în întregime este interpretarea acestui țipăt”.

Faptul că scriitorul a lăsat în urma lui o operă vastă și diversă -

compusă din poeme, romane, piese de teatru, eseuri literare și filozofice, note de călătorii, meditații asupra culturii și civilizației, exegeze asupra doctrinelor religioase și politice, chiar încercări, nu lipsite de ambițiozitate, de a crea noi sisteme în sfera mistică și ideologică - poate fi considerat doar un incident, o nevoie de a se exprima într-un fel și de a comunica printr-un cod convențional cu semenii lui. Adevărata năzuință a lui Kazantzakis mergea mult mai departe: era aceea de a da glas flăcărilor în vâlvătaia cărora se naște și se consumă misterul vieții și al morții. „Scopul meu nu este nici gloria, nici celebritatea, nici măcar confortul și laudele, ci de a transforma cât mai mult cu putință lutul într-un țipăt”.

Atât creatorul, cât și omul - remarcabili și unul și altul - nu s-au bucurat în timpul vieții de laurii ce i s-ar fi cuvenit. Abia după moartea sa aprecierile și recunoașterea au început să-i aureoleze, foarte tardiv, numele. Propus de câteva ori pentru premiul Nobel, n-a avut șansa de a-l căpăta. De altfel, el însuși a contribuit personal la pierderea acestui prilej de a fi consacrat pe plan universal. În 1946 Asociația Scriitorilor din Grecia l-a recomandat drept candidat la marea distincție, însă Kazantzakis a impus - caz fără precedent - condiția să fie laureat împreună cu poetul Angelos Sikelianos, conaționalul și prietenul său, pe care îl socotea tot atât de îndreptățit să primească premiul Nobel. În 1952, scriitorii norvegieni îl propun la rândul lor, cu clauza de a trece la cetățenia norvegiană, dar Kazantzakis, deși exilat voluntar în Franța, refuză să-și schimbe naționalitatea. În sfârșit, în 1957 este propus pentru a treia oară, dar atunci sorții decid în favoarea lui Albert Camus. A fost totuși ultima lui satisfacție morală înainte de a se stinge din viață. Puțin după aceea, Camus declara că nutrește multă admirație și „un fel de afecțiune” pentru opera lui Kazantzakis, pe care îl considera cel mai mare scriitor grec modern. „Nu uit chiar că în ziua când regretam de a primi o distincție pe care Kazantzakis o merita de o sută de ori mai mult, am primit de la el cea mai generoasă telegramă. Cu el dispărea unul din ultimii artiști mari ai epocii noastre”, ținea să consemneze Camus.

Cu toate acestea, notorietatea lui Kazantzakis era încă departe de a fi recunoscută. Într-o carte publicată în 1962 și intitulată *The*

Strength to Dream (*Puterea visării*, cuprinzând o analiză a modalităților artistice specifice literaturii din ultimul timp), scriitorul englez Colin Wilson făcea următoarele constatări, juste în esență, deși puțin șocante la prima vedere, în legătură cu destinul literar al lui Kazantzakis: „Numele lui rămâne aproape necunoscut. E un caz curios, datorită poate faptului că a scris în grecește și că cititorii moderni nu se așteaptă să descopere un scriitor grec important. Până și numele lui are o rezonanță descurajantă. Dacă ar fi scris în rusă și s-ar numi Kazantzovski, nu începe îndoială că operele lui ar fi universal cunoscute și admirate, asemenea celor ale lui Șolohov. E un fel de tragedie în asta, căci e vorba de un scriitor care poate sta alături de gigantul secolului al XIX-lea, Tolstoi, Dostoievski, Nietzsche (cu care are afinități)”.

Kazantzakis a resimțit această „tragedie” mai mult ca oricare altul, întrucât opera lui, cu un conținut atât de profund național, are, prin spirit și viziune, un notabil caracter universal și este străbătută de intenția inalienabilă de a forma un mesaj care se adresează oamenilor de pretutindeni, exaltând principiile de libertate, echitate, progres, fraternitate și pace în lume. Așa se explică de ce el a acceptat singura funcțiune oficială pe care a îndeplinit-o vreodată, aceea de șef al secției de traduceri din cadrul UNESCO, unde a fost chemat să lucreze în 1947 și unde preconizase un măreț plan de activitate. Voia să organizeze traducerea în diverse limbi a tuturor operelor excepționale din toate epocile, în domeniul literaturii, filozofiei, științelor fizice, sociologice etc., în scopul promovării intelectuale a popoarelor înapoiate. Dar excedat de gloata de solicitanți ce-și ofereau serviciile contra unor remunerații considerabile, se vede silit să abandoneze acest post, „E penibil să lucrezi cu oameni”, conchidea el cu resemnare. Aceeași dezamăgire o avusese cu un an mai înainte, în 1946, când, în cursul unei călătorii în Anglia, a lansat la postul de radio BBC un apel către intelectualii din lumea întreagă pentru constituirea unei *Internaționale a Spiritului*, care să grupeze pe toți „slujitorii spiritului”, în scopul redresării morale a oamenilor după experiența sumbră a regimurilor fasciste și după crudele încercări din perioada celui de-al doilea război mondial. Apelul

său n-a avut ecoul scontat, deoarece intelectualii, constata el, sunt „pasivi, sceptici și se lasă ușor furăți de evenimente”. În urma acestor încercări nereușite nu-i rămânea altceva decât să se retranszeze în lumea creației proprii, dominată de o inextingibilă febricitate spirituală. „M-am întors pe stâncile Caucazului meu și aștept din nou ca vulturul lui Zeus să vină să-mi sfârtece rărunchii”, mărturisea într-o scrisoare către un prieten, aidoma unui Prometeu condamnat la tortiunea sa perpetuă. La vârsta de 70 ani dispunea încă de o neistovită putere de muncă. „Am mai multe opere în cap, zilele mi se par scurte, n-am trăit niciodată ani mai scurți. Flacăra interioară arde în mine din ce în ce mai mult, ca și cum s-ar fi săturat de mine și ar vrea să mă consume”. Iar într-un interviu, acordat cu prilejul acestui jubileu, declara că simte un impuls atât de mare de lucru și că i-a mai rămas un soroc atât de scurt pentru tot ce are de spus, încât uneori este ispitit să iasă pe marile bulevarde și să întindă mâna, ca un cerșetor, către cei ce se plimbă pe acolo, cerându-le să-i dea fiecare câte un sfert de ceas din timpul pe care ei îl risipesc cu atâta ușurință.

Conștient de marile contradicții ce-i străbat opera și viața - contradicții născute din însăși efervescența modului său de a trăi intens - scriitorul nu-și făcea iluzii asupra imaginii pe care oamenii și-o vor crea despre el. „Mi-am compus o mască ce i-a înșelat aproape pe toți cei care m-au cunoscut. Și voi lăsa o legendă absolut diferită de adevărata mea față severă și tandră, implacabilă și dezesperată”. Ultima carte pe care a scris-o înainte de a muri este o amplă autobiografie intitulată semnificativ *Raport către El Greco* (tradusă postum în limba franceză sub titlul *Lettre au Greco*, Paris, Plon, 1961), în care își enunță nu numai mândria de a avea aceeași obârșie cretană („Sunt făcut dintr-un pământ bun, made in Creta”), dar mai ales convingerea că avea aceeași structură spirituală și temperamentală ca și marele pictor.

Nu întâmplător Kazantzakis l-a ales pe El Greco drept confesor al său. „Cui altcuiva să-i încredințez bucuriile și chinurile mele, secretele pasiuni donchijotești ale tinereții mele, cumplita războire de mai târziu cu Dumnezeu și cu oamenii, și în sfârșit orgoliul sălbatic al bătrâneții care arde, dar refuză, până în clipa morții, să

devină cenușă? Unde să găsec un suflet străpuns de mii de lovituri, dar nesupus, ca și al meu, spre a mă spovedi lui?” Spovedania este de fapt o retrospectivă a avaturilor scriitorului și a experiențelor sale capitale, ilustrând tentativa de a grefa miturile străvechi pe osatura noilor mituri din secolul XX și de a crea o sinteză a aventurilor spirituale parcurse de omenire de-a lungul tuturor timpurilor. Căci, de la Toda-Raba, negrul venit din lumea ritualurilor magice să-și manifeste printr-un dans frenetic, în Piața Roșie, admirația pentru Lenin, până la Francisc din Assisi, sau la încercarea de a „umaniza” figura lui Christos din romanul *Ultima tentație*, diagrama opțiunilor lui înscrie unghiuri și întortocheri ce deconcerază și pun totdeauna în dificultate pe cei ce ar vrea să găsească o soluție lineară într-o operă complexă și acut dilematică. Tocmai din acest motiv Kazantzakis a dorit să-și compună el însuși portretul spiritual, spre a evita interpretările arbitrare și legendele pe care viața și creația sa ar putea să le favorizeze.

Am fi crezut că autobiografia scrisă cu puțin înainte de a muri era ultima imagine pe care scriitorul ne-o lăsa despre el însuși. Iată însă că o nouă lucrare vine să completeze, să adâncească și să-i redimensioneze biografia. Este vorba de volumul *Le Dissident*, apărut spre sfârșitul anului trecut și având ca subtitlu: *Nikos Kazantzakis văzut din scrisorile, carnetele, textele lui inedite* (Paris, Plon, 1968, 582 pag.). Lucrarea este întocmită și redactată în limba franceză de soția sa, doamna Eleni N. Kazantzakis - ea însăși scriitoare, autoare, printre altele, a unei cărți despre Panait Istrati și a unei *Vieți a lui Mahatma Gandhi* - care, printr-o muncă asiduă de câțiva ani, a reușit să recupereze o parte din corespondența lui Kazantzakis și să facă din acest material extrase concludente, asortate cu spicuri din însemnările intime ale scriitorului și cu pertinente comentarii și amintiri personale. Volumul poate fi considerat o nouă autobiografie, de astă dată investită cu girul autenticității absolute, incluzând mărturii directe exprimate de scriitor în contactul epistolar cu persoane ce-i erau apropiate sufletește sau în confruntări nedisimulate cu propria lui conștiință. În acest sens volumul *Disidentul* prezintă un accentuat interes documentar, înfățișând în toată suprafața ei o individualitate la

care actul de viață și actul de creație se suprapun permanent, astfel că această suită de secvențe epistolare formează o unitate biografică în multe privințe mai directă și mai precisă decât însăși autobiografia redactată de scriitor.

Cartea este împărțită în patru mari capitole, configurând cele patru epoci distincte din gândirea și activitatea lui Kazantzakis. Primul capitol, *În căutarea unui nou mit* (1884-1924), cuprinde perioada tribulațiilor ideologice ale scriitorului, sfârșind prin proclamarea credinței în necesitatea Revoluției Socialiste, ca „singura cale ce poate duce la emanciparea economică, intelectuală și spirituală a omenirii”. Al doilea capitol, *Marea utopie* (1924-1939), pune accentul pe efortul desfășurat de Kazantzakis pentru elaborarea unei opere impregnate de probleme metafizice, având însă același țel immanent al emancipării omului: „Subiectul principal, aproape unic, al întregii mele opere, este lupta omului cu Dumnezeu; obstinația, lupta, tenacitatea acestei mici Scântei ce încearcă să străpungă și să învingă imensa Noapte eternă. Lupta și zbuciumul de a transforma tenebrele în lumină, sclavia în libertate”. Capitolul trei, *Distrugerea miturilor* (1939-1946), acoperă perioada tragică pentru Kazantzakis și pentru omenire, a războiului, cu toate prăbușirile și răsturnările ei adânci. Ultima parte a vieții scriitorului este poate și cea mai luminoasă, și ea e oglindită în capitolul intitulat *Desfaceți odgoanele* (1946-1957), simbolizând strigătul matrozului ce se pregătește să pornească în larg, pe nesfârșitul ocean al creației literare, căreia Kazantzakis îi consacră acum, cu o dezlănțuită și renăscută vigoare, toate forțele lui spirituale. În această perioadă scrie romanele ce aveau să-i aducă celebritatea (*Alexis Zorba*, *Libertate sau Moarte*, *Christos răstignit a doua oară*, *Grădina de pe stânci*, roman a cărui acțiune se petrece în Japonia etc.), și tot acum va da formă definitivă *Odyseei*, amplul poem la care a lucrat toată viața și despre care spunea că „reprezintă vârful cel mai înalt pe care l-am putut atinge, după strădaniile unei întregi vieți puse în serviciul spiritului”.

Singularitatea personalității lui Kazantzakis este de a fi conjugat într-o existență unidimensională două atitudini în esență diametral opuse și totuși convergente în dialectica dinamismului său interior:

atitudinea solitarului absorbit de probleme metafizice, și atitudinea combatantului solicitat de imperativul comunității cu oamenii. În 1926, la vârsta fixațiilor politice, era hotărât să-și depună candidatura ca deputat comunist în Creta, căci, spunea el, „astfel voi avea prilejul să le vorbesc celor săraci și celor înfometati prin cuvinte simple: este felul modern de a proclama religia noastră”. Dar, dându-și seama că nu are temperamentul unui om de acțiune, s-a văzut nevoit să renunțe la lupta în mijlocul maselor, fără a deroga însă de la linia angajării ideologice, continuând să rămână un luptător pe plan teoretic și refuzând să se supună „meschinei și umiltoarei livrelor burgheze”. Redus la condiția de ascet, așa cum avea să fie întreaga viață, „fiindcă nu mi-a fost cu putință să trăiesc după adevărata mea natură”, Kazantzakis nu și-a renegat niciodată credințele, nu și-a încovoiat forțele, nu și-a diminuat elanurile, în ciuda neîntreruptelor persecuții politice de care a suferit în țara sa. Dată fiind structura lui spirituală și sufletească, primejdia ar fi fost să cadă în anarhism sau misticism, ori să devină un protestatar ireconciliabil. Prin puterea rațiunii a știut să evite aceste extreme facțioase, preferând poziția de disident în confruntarea cu lumea în mijlocul căreia trăia. „Sunt persecutat în permanență. Nici un guvern (din Grecia, n.n.) nu mă suportă, și pe bună dreptate, căci nici eu nu suport nici unul”. Este un exemplu rar de personalitate marcantă care, în angrenajul societății burgheze, și sub presiunea factorului politic, nu a naufragiat în miasmele reacțiunii și a rezistat la tentația situațiilor oficiale ce i s-au oferit. Meritul lui Kazantzakis constă în a fi izbutit să-și păstreze neîntinată vibrația intelectuală, care poate fi a unui romantic sau a unui idealist, dar care răsrântă în creația lui, este absolvită de riscul platitudinii retrograde, nu are nimic arhaic în substanța ei, dimpotrivă dă dovadă a fi rodul unui spirit ce anticipa și aspira mereu spre un ritm de înalte tensiuni existențiale.

Dacă se poate desprinde o lecție din periplusul acestui ireductibil *Disident* - noțiune ce trebuie luată aici în accepția formală a cuvântului și raportată la contextul unei lumi bântuite de disoluții morale cum este lumea civilizației occidentale de azi, a cărei dezaxare spirituală a denunțat-o cu virulență - ea constă în

străduința de a depăși condiția umană și de a atinge o zonă a eliberării de sub apăsarea spaimelor, a nesigurantei și a deprimării ce contaminează tot mai mult intelectualitatea de azi. Kazantzakis a reușit să atingă o astfel de zonă, și rezultatul cuceririi lui este exprimat de el însuși într-o sentință ce are valoarea unei exortatii adresate semenilor săi, la capătul unei existențe atât de agitate și la mijlocul unui veac atât de plin de terori: „Nu mă tem de nimic, nu sper nimic, sunt liber, este fraza pe care aș vrea s-o văd săpată pe mormântul meu”.

Ea a și fost gravată, în chip de epitaf, pe lespedeza ce-i acoperă rămășițele pământești, în Creta.

România literară, 13 martie 1969.

CELE PATRU TREPTE ALE „AVENTURII” LUI KAZANTZAKIS

Ivită ca o țâșnire de seve proaspete și puternice, propulsionate de o excepțională forță creatoare, opera lui Kazantzakis a exercitat în lumea literară contemporană efectul unei apariții neașteptate și răscolitoare. În ea se regăsesc accente și rezonanțe ce amintesc de marile realizări ale literaturii universale, de la tragicii greci și până la povestitorii ruși, conectate cu dramatismul specific atmosferei de frământări din prima jumătate a secolului XX și redată la un timbru foarte personal. Vigoarea epică a unora dintre romanele lui, spiritul său uimitor de inventiv în materie de fabulație, bogăția de idei, de fapte, de experiențe, și mai ales acea reflectare adâncă a etosului și eposului grec ridicate la o valoare de semnificație universală, au făcut din el un scriitor în care critica occidentală vedea, încă odată, un nou „Gorki balcanic”.

Totuși, până când s-a impus definitiv, el a fost unul dintre scriitorii cei mai disputați din orbita culturii occidentale a secolului nostru, opera lui deconcertantă și contradictorie era supusă focurilor concentrice ale apologetilor și inchizitorilor săi (existențialistii o revendicau în lotul lor, Vaticanul o punea la index), personalitatea lui constituia motivul unor exegeze variate, viața lui forma obiectul unor interpretări cu o stufoasă țesătură anecdotică. Înainte de a fi considerat un creator de eroi, scriitorul

era privit el însuși ca un erou.

„Fenomenul” Kazantzakis, cum a fost definit, nu se reduce însă numai la noutatea și originalitatea operei lui, așa cum au încercat să o facă unii dintre comentatorii săi, ci el reprezintă, de fapt, o altă fațetă a acelei drame spirituale cu inerente implicații ideologice prin care au trecut în ultimele decenii mulți intelectuali proveniți din rândurile burgheziei și declarând război burgheziei. El este încă unul, și poate ultimul, dintre reprezentanții acelei pleiade de scriitori (ce cuprinde nume ca Romain Rolland, Theodore Dreiser, Thomas Mann și alții) care, în prima jumătate a secolului XX, agitată de seisme profunde sociale și ideologice, au putut deveni conștienți de antagonismul dintre viață și artă, dintre artist și lumea exterioară, în contextul civilizației contemporane, și au încercat fără încetare să depășească acest antagonism. Or, tocmai acest aspect al experienței lui Kazantzakis era trecut sub tăcere de către cei mai mulți dintre exegeții lui, care se străduiau să limiteze semnificațiile cazului său la o simplă „aventură” personală în ciocnirea ascuțită dintre ideologii. Se cuvine deci ca lucrurile să fie lămurite și să i se redea acestui artist și gânditor - care reprezintă un caz cu totul simptomatic - ceea ce este al său, subliniind partea valoroasă, pozitivă, a mesajului și a moștenirii lui literare.

De bună seamă, opera sa conține foarte multe reziduri mistice și idealiste, fruct al conștiinței lui frământate și al condițiilor obiective istorico-sociale în care scriitorul a trăit, s-a format și a lucrat, dar în creațiile, și mai ales în atitudinile și declarațiile lui programatice, se străvede tendința fermă de a se descătușa de imensul balast ce-i frâna procesul de clarificare și de definire pe plan ideologic. De altfel, conștient el însuși de adâncile contradicții ale operei și personalității lui, Kazantzakis, omul tuturor neliniștilor, a murit cu o singură neliniște: aceea de a nu fi rău sau greșit înțeles. În primăvara lui 1957 declara că i-ar mai trebui zece ani ca să-și termine opera și să spună tot ceea ce avea de spus, spre a-și încheia mesajul; în toamna aceluiaș an a murit, în plină desfășurare a celor două mari pasiuni ale vieții lui: scriind și călătorind.

Convenind că în evoluția de ordin teoretic a lui Kazantzakis se

poate vorbi, până la un punct, de o anumită *aventură*, se impune totuși să precizăm noțiunea și să luăm acest termen în accepția de luptă îndârjită a unui intelectual burghez cu mentalitatea clasei lui, în efortul de a se integra curentului ce producea și conducea transformările uriașe, sociale și spirituale, din secolul nostru. În „aventura” lui înțeleasă în acest fel se pot delimita mai multe stadii, și anume patru - patru „trepte”, cum le numește el în *Ascetica* - corespunzătoare diverselor faze de evoluție a conștiinței omenеști pe scara progresivă a relațiilor dintre individ și mediul înconjurător: eul, poporul, omenirea, planeta.

Interesant de relevat este faptul că aceste trepte sunt precizate de Kazantzakis în chiar opera sa cu caracter filozofic. *Ascetica*, publicată în anul 1923^{x)}. Dată fiind importanța teoretică a acestei lucrări pentru explicarea experienței spirituale a autorului, să ne oprim puțin asupra ei. Ce este *Ascetica*? Operă redusă ca dimensiuni, dar de o concentrare maximă de idei, ea este fructul unei chinuitoare drame pe care scriitorul a cunoscut-o în tinerețea lui bântuită de căutări și neliniști metafizice. Ea este în același timp o operă ambițioasă, concepută ca o replică la textele evanghelice, fiind, de altfel, scrisă în aceeași formă a scrierilor biblice, împărțită în capitole, paragrafe și versete, fiecare adnotate cu un număr de ordine.

Ajungând la concluzia că domeniul religios nu-i putea oferi vreo soluție practică pentru explicarea condiției omenеști și, pe de altă parte, surprinzându-și sufletul în „*delict de lașitate*” față de ceea ce „*legea supremă, esența vieții, îmi striga să fac*”, scriitorul a procedat la o ultimă și definitivă confruntare cu dictoanele și canoanele religiei, spre a se edifica, o dată pentru totdeauna, asupra conținutului și valabilității lor. În acest scop el a petrecut o bucată de vreme chiar la Muntele Athos, unde a încercat experiența unui schimnic și ascet absolut, spre a pătrunde sensul întreg al acestei doctrine. Rezultatul a fost cu totul contrar de acela al experiențelor similare: Kazantzakis n-a descoperit acolo

^{x)} În anul 1960 a apărut și o traducere în limba franceză, sub titlul: *Ascèse*, din care vom face toate citatele ce urmează.

esența „divină”, ci a descoperit adevărul despre Om, despre Viață, așa cum acestea aveau să fie definite apoi în *Ascetica*. Într-un articol publicat mai târziu și intitulat „Geneza și datele *Asceticei*”, el a făcut mărturisiri revelatorii în legătură cu această experiență: „*Niciodată nu voi putea să povestesc martiriul meu. Trupul îmi devenise ca la începutul începuturilor, dar spiritul meu refuza să accepte ... În mine apăru un Dumnezeu nou, care îndrăgește lupta și e numai responsabilitate. Am părăsit Athosul. S-au scurs apoi ani. Viața mea a cunoscut mari amărăciuni și mari bucurii. Dar, străbătând acel pustiu sufletesc (experiența de la Muntele Athos, n.n.), am văzut teribila înfățișare pe care o căutam*”. În termeni concreți, este vorba de concluziile la care a ajuns după această experiență crucială. *Ascetica* este formularea acestor concluzii.

Lucrarea se începe cu un paragraf care ne amintește de cele trei întrebări înscrise mai înainte și de Gauguin pe frontispiciul unui tablou al său: „De unde venim? Cine suntem? Unde ne ducem?” Dar în timp ce Gauguin nu putuse să dea nici un răspuns și singura lui soluție a fost evadarea din lumea civilizată, Kazantzakis, refuzând orice evazionism - pe planul gândirii, al artei sau al existenței fizice - găsește un răspuns temerar și realist, eliberat de orice iluzii mistice și fundamentat pe o viziune dialectică a existenței: „*Noi venim dintr-un abis sumbru, pentru a ne îndrepta către un abis sumbru; spațiul luminos care le desparte, îl numim Viață. Abia născuți, începem drumul înapoi. Punct de pornire și totodată de întoarcere: cu fiecare zi murim. De aceea, adeseori se proclamă: Tinta vieții este moartea! Dar, de asemenea, de cum ne naștem, începe strădania noastră de a crea, de a construi, de a face viață cu materia: cu fiecare clipă ne naștem. De aceea, adeseori se proclamă: Tinta efemerei vieți este nemurirea! În făpturile vii și trecătoare se ciocnesc două curente: primul urcă, spre înfăptuiri, spre viață, spre nemurire; al doilea coboară, spre descompunere, spre materie ... Datoria noastră este să desprindem viziunea care conține, împacă și armonizează aceste două forțe imense, eterne și indestructibile, și, urmând această viziune, să reglăm întreaga noastră gândire și întreaga noastră acțiune.*”

Și *Ascetica* prezintă mai departe „drumul” pe care se desfășoară

această viziune, eșalonat pe patru trepte, reprezentând, cum am mai spus, cele patru stadii esențiale parcurse de conștiința omenească în raporturile ei cu categoriile existenței obiective: eul, poporul, omenirea, planeta. Dar Kazantzakis nu se mulțumește numai să formuleze și să interpreteze filozofic această viziune, ci o filtrează prin propria lui viață, căutând să-i dea un sens concret, o confirmare legitimată de o experiență personală. Sunt cele patru trepte ale „aventurii” lui, pe care le vom urmări în ordinea lor succesivă.

În primul stadiu al formării lui, Kazantzakis a fost un adept pasionat al concepției care credea în preeminența eului, a individualismului. În tinerețea sa, singurele lui fapte de viață erau lecturile și visurile. Bineînțeles, e vorba de lecturi și reverii cu conținut metafizic, ce-i alimentau egocentrismul funciar. În forul lui interior, lumea era împărțită, după cum singur mărturisea, în două tărâmurii: lumea „de sus”, a ideilor, a categoriilor mistico-idealiste -poezie pură, muzică pură, gândire pură - și lumea „de jos”, a realităților concrete, pe care le privea cu detașare și chiar cu dispreț. *„Atunci, spunea el, mi-am dizolvat eul în două tabere: cel superior și cel inferior; cel luminos și cel obscur; sufletul și trupul. Și am declarat război între ele”*. Din jocul acesta capricios, supus influențelor livrești dominante în epoca primei lui tinereți, nu rezultau însă pentru artist decât opere factice, intimiste, fără contingente cu realitatea, așa cum era, de altfel, și lumea aceea „de sus”, din care porneau și în care se consumau fervorile lui autentice. Era stadiul *egolatriei absolute*, prima treaptă a „aventurii” lui.

Curând însă, Kazantzakis avea să ajungă la conștiința zădărniciii eforturilor risipite în această ipostază, ceea ce l-a determinat să se îndrepte către alt orizont. Împrejurări de ordin istoric i-au facilitat într-o măsură hotărâtoare noua orientare. E vorba de războiul mondial din 1914-1918 și revoluția Socialistă din Octombrie 1917. Martor al acestor două evenimente care au pus în mișcare forțele populare de peste tot, canalizându-le către revoltă și protest împotriva vechii orânduiri, Kazantzakis n-a putut rămâne indiferent la consecințele lor imediate și mai ales la

perspectivele ce le făgăduiau pentru viitor. El a tras din acestea învățămintele ce se impuneau cu putere, însușindu-și o viziune nouă despre lume, izvorâtă din ralierea la sursele nesecate de viață și creație ale etnosului. Într-o confesiune făcută mai târziu sub forma unui articol intitulat: „*Viziunea cretană asupra lumii*”, scriitorul formula cât se poate de net această nouă orientare a sa, cu toate consecințele pe care le desprindea din ea: „*Aici începe confesiunea mea. Sunt fericit că pot explica modul cum îmi alătur sufletul meu de sufletul străvechi al străbunilor mei și cum s-a format, prin aceasta, concepția mea filozofică despre univers. Viziunea centrală care ritmează în anii din urmă viața și creația mea, nu mi-a venit „de sus”, de la cunoștințe cărturărești și reverii metafizice, ci de jos”, din profunzimile pământului meu*”.

Dar această viziune nu se limita la o simplă descoperire a etnosului și la divorțul de planul egolatric, ci ea mergea mai departe, definind cu luciditate, fără menajamente și fără nostalgie, caracterele epocii contemporane, epocă de mari transformări, când vechile criterii ale civilizației și culturii europene erau zdruncinate, cedând locul altora noi; „*Epoca noastră e o epocă feroce: din adâncuri au tășnit forțe subterane, dionisiace: scoarta apolinică - a sufletului nostru - crapă. Politețe, armonie, echilibru, liniște, dulceață de a trăi sunt virtuți și plăceri pe care, să avem curajul de a o spune, nu trebuie să sperăm a le revedea. Ele aparțin altor epoci trecute, sau care vor veni. Fiecare epocă are înfățișarea ei. Acea a epocii noastre este nemiloasă. Sufletele „delicate” nu o pot privi în față; ele se întorc cu groază de la dânsa; ele evocă modelele unei politeți fine și demodate; ele nu au tăria de a privi spectacolul actual al fulgerătoarei și zguduitoare cosmogonii. Ele vor ca opera de artă să fie croită pe măsura dorințelor și spaimelor lor. Ele se uită la viața de azi, care explodează în fiecare clipă înaintea lor cu o purere uriașă, dar nu o văd. Dacă ar vedea-o, ar încerca să înțeleagă cum se reflectă ea în arta contemporană*”.

E în aceste rânduri un rechizitoriu cât se poate de aspru și în același timp o condamnare fără apel a vechilor concepții despre viață și artă, pe care Kazantzakis, situat acum pe poziția unui scriitor lucid, le repudiază pe un ton radical.

O mărturisire tot atât de importantă pentru ilustrarea problemei ce ne preocupă aici - a trecerii scriitorului de la cultul eului la atașamentul față de popor - găsim în prefata la romanul *Alexis Zorba* scris după cel de-al doilea război mondial. Acest Alexis Zorba e un personaj ciudat, pe care, în contextul fabulației, autorul declară a-l fi întâlnit printre muncitorii din portul Pireu și a se fi împrietenit cu el pentru marile lui calități omenești. E un bărbat neinstruit dar de o extraordinară vitalitate, dispunând de o înțelepciune înnăscută și de o vervă cuceritoare, cunoscând o mulțime de experiențe și întâmplări, înzestrat cu un optimism robust și fiind de o fermecătoare simplitate. Deși scriitorul caută să-și convingă cititorul că personajul e real, nu este totuși greu de înțeles că avem de-a face cu un procedeu literar clasic, și că Zorba e un personaj simbolic. El simbolizează poporul - poporul grec în ansamblu - căruia Kazantzakis îi închină, prin Zorba, toată admirația și recunoștința sa. În prefata romanului, autorul face o declarație, am putea spune senzațională; el arată, aruncând o privire retrospectivă asupra existenței sale, că, în cursul vieții lui, patru oameni au lăsat, la momente diferite, urme adânci în personalitatea sa: Homer, Bergson, Nietzsche și Zorba - subliniind înrîurirea binefăcătoare pe care Zorba a exercitat-o asupra lui. Căci, după ce explică ce anume a primit de la fiecare, scriitorul afirmă că de la Zorba a primit un lucru esențial: „*El m-a învățat să iubesc viața și să nu mă tem de moarte*”. Cu alte cuvinte, Zorba, adică poporul, i-a redat artistului și omului tocmai ceea ce el pierduse în timpul rătăcirilor sterile prin lumea aceea „superioară” a ideilor, afectelor și trăirilor „pure”. *Întâlnirea cu poporul* este a doua treaptă a „aventurii” lui.

A treia treaptă - legată de astădată de o viziune și mai largă, în care se punea problema destinului omenirii în general, și nu numai al unui om sau al unui popor - urmează curând după aceea. După ce a înfrânt trufia eului, după faza exaltării atașamentului față de poporul și pământul natal, Kazantzakis capătă conștiința unei prezențe de ordin mai larg, supranațional. Călătoriile pe care le face fără răgaz în diverse părți ale lumii, îi dezvoltă și îi întăresc această conștiință. „*Eu nu sunt european. M-am născut între*

Europa și Asia. . (Călătorie în Japonia) Sau: „Îmi place să cred că sângele meu nu e curat grecesc și că am în mine sânge de beduin”. (Muntele Sinai).

Întregul deceniu al treilea (1920-1930), Kazantzakis s-a aflat sub înrîurirea nemijlocită a fenomenului revoluționar internaționalist promovat de evenimentele din Uniunea Sovietică. A făcut în această țară trei călătorii, dintre care ultima, aceea din 1927-1929, avea să aibă ca rezultat o carte străbătută de pasiunea fierbinte a unei conștiințe înaripate: *Toda-Raba*. Un imn al revoluției proletare. Cartea aceasta, de o semnificație mișcătoare pentru vremea când a fost scrisă și publicată, este depășită astăzi, desigur, dar ea prezintă încă un interes documentar prin elementele pe care le conține pentru completarea biografiei spirituale a scriitorului. În *Toda-Raba*, Kazantzakis povestește, de fapt, într-o formă romanțată, însuși voiajul lui în Rusia. Cartea poate fi socotită mai degrabă un reportaj, pentru autenticitatea întâmplărilor relatate, dar ea este înainte de toate o „confesiune”, așa cum o și intitulează autorul, scrisă la o înaltă tensiune spirituală.

Oameni simpli, din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, au pornit să se întâlnească la Moscova, atrași aici de lumina stelei roșii a internaționalismului proletar. Printre ei se află indianul Ananda, chinezul Su-ki (venit din cartierul galben al unui oraș din California), japonezul Amita, negrul Toda-Raba, reprezentând continentul african, înflăcărata Rahel, exaltatul și impulsivul Azad (în care-l recunoaștem cu ușurință pe Panait Istrati), agerul și lucidul Geranos, cretanul care a părăsit piscurile insulei sale (și în care îl recunoaștem la fel de ușor pe autor însuși), precum și multe alte personaje, simbolizând fiecare un popor, o credință și o speranță în viitor. Capitolul final al narațiunii cuprinde o descriere a vizitei pe care delegații străini o fac la mausoleul din Piața Roșie. Negrul Toda-Raba, copleșit de emoția încercată în momentul când se afla în fața chipului lui Lenin, are o viziune exaltată în care zărește, prin pânza lacrimilor ce i-au podidit ochii, poporul său și popoarele tuturor țărilor africane - din Libia, din Sudan, din Nigeria, din Congo, din Tanganica - ridicându-se să-și cucerească libertatea.

Dar, privit ca o „confesiune”, romanul *Toda-Raba* este expresia măsurii în care Kazantzakis, după multele și pateticele lui căutări, a descoperit un liman în complexitatea dramatică a veacului. Iată, de exemplu, cum se caracterizează Geranos, cretanul, într-un pasaj având forma unei scrisori pe care o trimite din Moscova, fiului său din Creta: „*Tu știi prea bine, Panteli, șeful meu nu mai este nici Faust, nici Hamlet, nici Don Quijote; ci Don Ulise. Pe corabia lui am venit aici, în U.R.S.S. Eu nu mai am setea nepotolită a inteligenței occidentale, nici nu mă mai clatin între da și nu, pentru a ajunge la imobilitate, nici nu mai posed elanul ridicul și sublim al nobilului luptător cu morile de vânt. Sunt un matelot al lui Ulise, cu brațul îndârjit și cu spiritul nemilos și lucid. Dar nu al unui Ulise care se întoarce în Itaca, ci al celuiilalt, care s-a întors acasă, și-a ucis toți dușmanii, apoi, fiindcă se înăbușea în patria lui, a pornit într-o zi în marele larg*”.

În timpul călătoriei sale în U.R.S.S., Kazantzakis a redactat, în numele tovarășilor lui de voiaj, și un manifest destinat să fie publicat în presa sovietică și care e reprodus în *Toda-Raba*, spunând printre altele: „*Noi nu suntem comuniști de partid, nici burghezi orbiți de necredința inimilor lor putrede. Dincolo de dragostea pentru patria noastră natală, noi iubim Rusia. Iar dincolo de Rusia, iubim umanitatea care suferă*”. Aceasta marchează a treia treaptă a aventurii lui.

Firește, după asemenea declarații, Kazantzakis a devenit pentru cercurile politice din Grecia un intelectual suspect, „intrat în serviciul Moscovei”. În consecință, activitatea sa a avut mult de suferit. Romantismul lui revoluționar a cunoscut, după 1930 o perioadă grea, datorită împrejurărilor în care scriitorul era nevoit să trăiască. Grecia apucase atunci pe drumul dictaturilor, cu care Kazantzakis nu putea să fie de acord și care l-au obligat la o tăcere totală și îndelungată. Singurele lui colaborări din acea vreme au fost cele două sau trei articole despre situația politică din Grecia, publicate (sub semnătura: Nicolai Kazan) în revista antifascistă franceză *Le Cahier bleu* (apărută imediat după venirea lui Hitler la putere în Germania, dar suprimată în 1934 și reapărută mai pe urmă, în 1938 și 1939, după dictatul de la Mîinchen, sub titlul *Les*

Volontaires, întrunind colaborarea unor scriitori și publiciști democrați din întreaga lume).

A intervenit apoi războiul. Grecia a fost cotropită de armatele hitleriste și supusă uneia dintre cele mai aspre opresiuni. Kazantzakis, ca toți intelectualii democrați europeni, a trecut prin momente foarte dificile,; penurie materială, suferințe morale, dezamăgiri și îngrădiri de tot felul, ce-l împiedicau să-și manifeste opinia. Spiritul său n-a capitulat însă, iar scriitorul nu s-a despărțit nici o clipă de poporul său, încadrându-se în rândurile rezistenței grecești. În acea perioadă întunecată pentru întreaga omenire, el a scris o singură carte, publicată după război - *Sărăcuțul lui Dumnezeu*^{xx)} - având ca motiv de inspirație viața lui Francisc din Assisi. Aceasta nu e o carte mistică, e o carte umană, născută din suferință și revoltă. Scriitorul însuși o definea astfel: „*E istoria libertății pe plan religios. Ea încearcă să arate cum omul, prin voința lui, poate să înfăptuiască imposibilul. Sfântul Francisc a apucat calea religiei, dar el a combătut totdeauna ceea ce e josnic, ceea ce e noroi, ca să se înalțe. E lupta omului contra instinctelor sale rele, contra inerției, contra minciunii și lașității*”. În ultimă analiză, e și aceasta o confesiune, sub forma unei alegorii în care autorul își afirmă încă odată nestinsa lui încredere în Om și în virtuțile lui învingătoare.

După al doilea război mondial, Kazantzakis, deși la o vârstă înaintată, își regăsește vigoarea creatoare și dă la iveală o serie de opere ce reprezintă chintesenta experienței lui de viață, îmbinată cu o îndelungată experiență artistică; în aceste opere putem descifra, într-o formă și mai limpede, mesajul pe care el, la capătul unei existențe agitate, ține să-l adreseze contemporaneității. Și, cu aceasta, abordăm ultima treaptă a „aventurii” lui, aceea a luării directe de poziție împotriva nedreptății și asupririi, așa cum aceasta se desprinde din romanele sale scrise în ultima decadă a vieții lui.

Și aici, ca și la celelalte trei trepte anterioare, nu putem neglija faptul că atitudinea prezentă a scriitorului este determinată de împrejurări istorice obiective ce-au impulsionat desfășurarea

^{xx)} *La pauvre d'Assise*, Paris, Plon 1957

elanului său creator. Ofensiva forțelor socialismului pe plan mondial, pe de o parte, și lupta popoarelor subjugate împotriva colonialismului, pe de altă parte - aceste două mari perspective deschise omenirii după cel de-al doilea război mondial - au avut o înrîurire puternică asupra activității literare a lui Kazantzakis, care le-a oglindit, într-o viziune proprie, în operele lui din această vreme. Îndeosebi romanele sale, în pofida anumitor reminescente mistice, au la bază o intenție realistă, pornită dintr-un raționalism lucid, pledând pentru eliberarea omului din păienjenișul minciunilor convenționale și al prejudecăților morale și religioase. De altfel, aceasta este direcția în care Kazantzakis și-a propus să-și concentreze cu precădere atenția, bazat pe convingerea că transformarea morală a omului, revoluționarea conștiinței lui, este primul stadiu în lupta de a da un sens realist, creator, vieții.

Indiferent de subiect, de epoca în care se petrece acțiunea, sau locul unde este plasată ea, romanele sale pun totdeauna accentul pe răzvrătire și protest social, și tematica lor o constituie lupta pentru libertate și justiție, fie că e vorba de lupta de altădată a cretanilor pentru eliberarea de sub jugul turcesc, ca în *Libertate sau moarte*, fie că e vorba de lupta încrâncenată, pe viață și moarte, dintre sărăcimea și bogătanii satului grecesc din vremurile mai noi, ca în *Christos răstignit a doua oară*.

În ultima ipostază a căutărilor lui însă, pe ultima treaptă a ceea ce am convenit să numim „aventura” lui, Kazantzakis s-a apropiat foarte mult de năzuințele popoarelor oprimate. În această privință, ultima sa declarație oficială, cuvintele rostite în 1956, când i s-a decernat premiul Consiliului Mondial al Păcii, au puterea unui mesaj și, mai mult decât atât, capătă valoarea unui testament prin care el își formulează concluziile lungei și pateticei lui experiențe desfășurate în numele libertății, progresului și dreptății sociale. „*Ne-am născut într-o epocă interesantă, declara el atunci. O lume se stinge, alta se naște. Iată de ce răspunderea omului este astăzi atât de mare; el știe că fiecare faptă a sa poate avea urmări pentru destinele omenirii; el știe că oamenii, cu toții - fie ei albi, negri sau galbeni - sunt solidari în interesele lor. Și dacă la celălalt capăt al lumii flămânzește un om, noi suntem vinovați de aceasta!*”

Noi nu putem fi cu adevărat liberi, dacă la celălalt capăt al lumii cineva mai e încă rob!" Aici poate fi decelată a patra treaptă a aventurii lui ideologice.

Menționăm însă că, deși a fost însufletit de-a lungul întregii lui existențe de o flacăra de revoltă autentică, el nu s-a încadrat în rândurile combatanților activi, rămânând un „neangajat”. Principala caracteristică a „aventurii” lui constă în supraestimarea individualismului. De aici și multele disputări, multele interpretări, adesea arbitrare, pe care le suscită opera și personalitatea sa. Dar, în secolul acesta care cunoaște atât de mari răsturnări, Kazantzakis și-a exprimat, prin manifestările conștiinței lui și prin creațiile sale artistice, adeviziunea la cauza eliberării și înălțării omului. Extrăgând și analizând ceea ce este esențial în opera și existența lui, totul pledează în acest sens.

Împrejurările în care a murit scriitorul au ele însele o semnificație elocventă. În vara lui 1957, deși bătrân și bolnav, Kazantzakis, ca un veritabil Ulise al vremurilor noastre - așa cum s-a considerat totdeauna - a ținut să facă o ultimă expediție alegându-și drept țintă unele din țările socialismului. În drum spre aceste țări, pe aeroportul din Praga, un ziarist ceh l-a întâmpinat cu următoarea întrebare: „N-ați mai fost în U.R.S.S. de treizeci de ani. Aveți, oare, intenția de a scrie o nouă carte despre Uniunea Sovietică?” - „Mă duc să-mi iau rămas bun de la constructorii comunismului”, a răspuns scriitorul. Și, într-adevăr, a fost o călătorie de rămas bun. Patru luni după aceea - la întoarcerea din Republica Populară Chineză, victimă a unei maladii nemiloase - s-a stins din viață în clinica universitară din Freiburg, unde a trebuit să se interneze de urgență, întrerupându-și călătoria cu avionul când mai avea numai câteva ceasuri până să ajungă acasă^{xxx)}. N-a mai apucat să-și ia rămas bun de la manuscrisele neterminate ce-l așteptau în camera căptușită cu cărți din exilul de la Antibes. Dar și-a luat rămas bun de la constructorii vieții noi în care a crezut și a sperat atât de mult.

^{xxx)} La Antibes, în Franța.

Bibliografie:

Toda-Raba. Paris. Editions du Cahier Bleu, 1934.

Alexis Zorba (1954), *Le Christ récrucifié* (1955), *La Liberté ou la Mort* (1956), *Le pauvre d'Assise* (1957), *Du mont Sinai à l'île de Venus*, *Carnets de voyage* (1959), *Ascèse* (1960), *Lettre au Greco* (1961) - toate apărute la editura Plon din Paris.

Interviul acordat lui Renaud de Jouvenal și publicat în *Les Lettres françaises*, nr. 669 din 2 mai 1957.

Steaua, 1961, nr. 12.

CINE ESTE ALEXIS ZORBA?

- O supoziție -

În anul 1954 apărea la Paris, în colecția „Feux Croisés” a editurii Plon, romanul *Alexis Zorba*, într-o suculentă traducere din limba greacă. Autorul cărții, Nikos Kazantzakis, care tocmai împlinea atunci șaptezeci de ani, era un fecund scriitor elen, foarte apreciat în țara sa, dar cu totul necunoscut dincolo de hotarele ei - dacă facem abstracție de un cerc restrâns de admiratori și prieteni personali, avizați despre substanța vastei și tulburătoarei lui opere. *Alexis Zorba* era prima lui lucrare tradusă în limba franceză și apariția ei a constituit o revelație atât pentru publicul cititor cât și pentru critica literară pariziană. Romanul a primit premiul pentru cea mai bună carte străină tradusă în Franța în cursul anului 1954 și imediat după aceea apariția altor opere ale acestui scriitor a continuat într-un ritm puțin obișnuit, de unul și chiar două titluri pe an, bucurându-se toate de același răsunător succes nu numai în Franța, dar și în alte țări din Europa, Asia și America, unde erau traduse simultan. Kazantzakis a atins dintr-odată o glorie așteptată multă vreme și a devenit unul dintre cei mai discutați scriitori contemporani, datorită faptului că opera sa, deși folosește, ca pretexte literare, motive și legende vechi, reflectă în esență problemele și frământările veacului nostru. Opera lui are un pronunțat caracter autobiografic, chiar și în părțile ei cele mai epice,

deși realitatea și ficțiunea se interferează într-un mod foarte subtil în creațiile artistice de mare pregnanță.

Romanul *Alexis Zorba* se situează, mai mult decât toate celelalte lucrări ale lui, la hotarul dintre ficțiune și realitate. Cu toate că povestirea în sine poate fi acceptată ca o creație literară autonomă, adică tributară numai inteligenței și capacității de invenție a scriitorului, fără a impune neapărat depistarea unor corelații cu fapte petrecute aievea, autorul caută totuși aici, în mod special, să convingă cititorul că episodul relatat este stric autentic și că personajul titular, Alexis Zorba, ar fi existat în realitate, chiar cu numele și înfățișarea sa din carte.

Cine este acest misterios Zorba despre care Kazantzakis a scris un admirabil roman?

În contextul romanului, Alexis Zorba apare ca un om simplu, neinstruit, o matahală de bărbat, înzestrat cu o inteligență primitivă, cu o forță brutală și cu o vitalitate cuceritoare, coborât de undeva, din munții Macedoniei, ca să caute de lucru în portul Pireu, după ce colindase lumea în lung și în larg și practicase o mulțime de meserii. Scriitorul povestește - cartea e scrisă la persoana întâi - cum într-o noapte, așteptând, într-o cafenea din Pireu, vaporul ce urma să-l ducă spre Creta, l-a întâlnit acolo pe Zorba, și între ei s-a înfiripat, din primul moment, o legătură de adâncă simpatie reciprocă. Naratorul, un intelectual preocupat de problemele mari ale existenței - tocmai lucra la un stadiu despre Buda - declară că Zorba l-a cucerit de la cel dintâi contact prin voioșia și degajarea sa, precum și prin „filozofia” lui personală despre viață și lume, și că el era „omul pe care-l căutam de multă vreme fără să-l gășesc: o inimă vie, o gură hulpavă, un suflet mare, primitiv. Sensurile cuvintelor artă, dragoste, frumusețe, puritate, pasiune, el le definea prin vorbele cele mai simple și mai omenești! Acești doi călători, atât de deosebiți prin structură intelectuală și constituție fizică, se împrietenesc și pornesc împreună în Creta, pentru a organiza acolo o exploatare de lignit. Unul aducea inițiativă și capital, celălalt, Zorba, experiență și forță de muncă. Ei petrec laolaltă șase luni pe coasta de sud a Cretei, unde întemeiază o colonie de muncitori, deschid câteva guri de mină, introduc sisteme tehnice de lucru

moderne, intenționează chiar să creeze o comunitate spirituală bazată pe fraternitate umană, dar un accident, survenit în urma încercării de instalare a unui teleferic, provoacă o catastrofă, totul se surpă, colonia se împrășteie, iar cei doi prieteni, Zorba și naratorul, se despart iarăși, pentru totdeauna.

Aceasta este, în linii mari, fabulația romanului. De fapt, acțiunea propriu-zisă are o importanță secundară în povestire; ea este numai un pretext spre a crea fundalul pe care se profilează figura lui Zorba, eroul principal al cărții. Acesta e un personaj extrem de pitoresc, debordând de o viață exuberantă, cu o gamă variată de manifestări, de la grotesc până la eroism, generos, entuziast, cinstit, gata să îmbrățișeze cauzele mari și nobile, totdeauna pornit împotriva prejudecăților și minciunilor convenționale ce guvernează societatea omenească în general. Cele patru sute de pagini ale cărții cuprind aproape exclusiv conversații ale naratorului cu Zorba și anecdote pe care năstrușnicul personaj le debitează fără încetare cu o vervă inepuizabilă, astfel că romanul devine o suită de meditații, de reflecții asupra unor probleme importante ale existenței omenești.

Ponderea cea mare a narațiunii cade asupra fascinației pe care frustul, neinstruitul Zorba o exercită asupra naratorului, un om cult, trecut prin cele mai înalte școli, dar care în contact cu noul său prieten simte că regăsește viața în toată măreția și simplitatea ei și că descoperă în convorbirile cu acesta tainele pe care încercase vreme îndelungată se le descifreze cu ajutorul cărților. Cele șase luni petrecute alături de Zorba, „au fost bogate în substanță umană” și ele i-au stârnit autorului pofta de a începe o viață nouă: „De-aș putea să iau un burete și să șterg tot ceea ce am învățat, tot ceea ce am văzut și auzit și apoi să intru în școala lui Zorba și să încep de la capăt marile, adevăratul alfabet!” Romanul pare a fi, așadar, povestea unei dezintoxicări, a unei eliberări din zonele livrescului, naratorul descoperind în Zorba o sursă autentică de viață și dorind să se vindece cu ajutorul lui de toate tentațiile spirituale - misticism, metafizică, poezie pură etc. - ce-l turmentaseră până atunci.

Problema care se pune este următoarea: a existat Zorba cu adevărat? Este el un personaj real, întâlnit de scriitor în viața de

toate zilele, așa cum lasă și așa cum vrea să se creadă?

Ceea ce se poate spune cu certitudine este că în biografia lui Kazantzakis nu se întâlnește un episod cretan ca cel evocat în *Alexis Zorba*, unde autorul apare în postura de patron capitalist împrietenit cu unul din muncitorii lui. Fabulația romanului este deci, în pofida impresiei contrare pe care vrea să o creeze, absolut fictivă. Dar în viața scriitorului a existat un moment psihologic de natura celui descris în roman. Această tentativă de transformare s-a produs cam pe la mijlocul vieții scriitorului, în jurul vârstei de patruzeci de ani, cu prilejul călătoriilor sale în Uniunea Sovietică, unde a luat contact îndeaproape cu realizările revoluției socialiste, ceea ce i-a modificat profund nu numai optica artistică, dar și principiile despre lume și viață. În autobiografia sa *Raport către El Greco* (în franceză: *Lettre au Greco*, Paris, Plon, 1961, 536 pag.), Kazantzakis înfățișează în mod amplu procesul schimbărilor pe care le-a suferit atunci. El mărturisește că înainte de a cunoaște fenomenul revoluționar sovietic, era un om izolat, trăind în lumea amăgitoare a visurilor și a cărților, departe de semenii lui, fără să simtă nevoia vreunei tovarășii umane. Dar, declară scriitorul, „după întoarcerea din Rusia voiam să fac încercarea de a ieși din turnul meu de fildeș și de a lucra alături de oameni. Tocmai atunci l-am întâlnit pe Zorba. Și un capitol întreg din *Raport către El Greco* este consacrat acestei întâlniri ca și cum Zorba ar fi un personaj istoric autentic ce l-a ajutat pe Kazantzakis să-și smulgă de pe față valul ce-l împiedica să vadă lumea într-o lumină realistă. Adevărul este că în timpul călătoriei sale în Uniunea Sovietică, în 1927, Kazantzakis a întâlnit acolo un om față de care s-a simțit puternic atras și care a produs asupra lui o impresie asemănătoare cu aceea zugrăvită în romanul *Alexis Zorba*. Acest om a fost, după cum se știe, Panait Istrati.

Între fabulația din romanul *Alexis Zorba* și episodul real al prieteniei lui Kazantzakis cu Panait Istrati, există foarte multe similitudini, pe care un cititor avizat nu poate să nu le sesizeze dincolo de vâlul străveziu al transfigurării literare. Într-o carte despre Panai Istrati, scrisă de Eléni Kazantzakis, soția scriitorului și martora directă a întâlnirii lor - este vorba de *Adevărata tragedie*

a lui Panait Istrati, lucrare scrisă în 1938 - este relatată pe larg tocmai această întâlnire dintre cei doi scriitori, prietenia adâncă ce s-a născut în mod spontan între ei, influența reciprocă exercitată de unul asupra celuilalt și despărțirea lor. Confruntând această lucrare despre Panait Istrati, cu romanul *Alexis Zorba*, constatăm că multe episoade, aluzii, aforisme și referințe caracteriologice sunt aproape comune ambelor cărți. Ca și întâlnirea din *Alexis Zorba*, întâlnirea dintre Kazantzakis și Istrati, întâmplată la Moscova, în 1927, s-a produs pe neașteptate, dar între cei doi bărbați s-au stabilit din primele clipe legături sufletești indestructibile. Ca și în *Alexis Zorba*, ei au hotărât să rămână împreună și să colaboreze pe tărâm literar și publicistic, făurind planuri mărețe, în care unul venea cu inițiativă și capital intelectual, iar celălalt, Istrati, cu autoritatea numelui său de scriitor celebru.

Istrati și Kazantzakis n-au fost împreună decât optsprezece luni (în *Alexis Zorba* colaborarea durează șase luni), însă prietenia dintre ei nu s-a stins niciodată. Erau două personalități care, deși se deosebeau profund prin formație intelectuală - Istrati era un autodidact conștient de limitele lui, Kazantzakis studiasse la mai multe universități europene - se asemănau totuși prin temperament și prin aspirații artistice. În special Kazantzakis, omul foarte instruit și de o cerebralitate excesivă, a fost sedus de persoana lui Istrati, vagabondul, având față de el un adevărat cult, împletit din admirație, înțelegere și simpatie, ce i l-a păstrat toată viața. Istrati este singurul dintre contemporanii săi căruia Kazantzakis i-a consacrat pagini întregi, fie zugrăvindu-l sub forma unui personaj de roman - vezi personajul Azad din romanul *Toda-Raba* (1932), reeditat în 1962 de editura Plon) - fie consacrandu-i câte un capitol special în lucrările lui memorialistice (*Raport către El Greco*, *Note de călătorie* etc.), fie pomenindu-i numele ori de câte ori evoca momentele mai importante din propria sa viață. Asta înseamnă că Istrati a exercitat asupra lui Kazantzakis un fel de fascinație, așa cum se întâmplă și în *Alexis Zorba*. Nu este de mirare, deci, ca Istrati să-i fi servit romancierului ca model în plăsmuirea personajului titular din această carte, și, de asemenea, nu considerăm hazardat să formulăm ipoteza că în *Alexis Zorba* este redată, într-o

formă literaturizată, povestea însăși a prieteniei plină de tâlcuri dintre cei doi scriitori.

De altfel, Kazantzakis evocă adesea, în cursul povestirii sale despre Zorba, figura lui Istrati, fie numindu-l direct, fie atribuindu-i lui Zorba însușiri, calități și defecte care-i erau proprii autorului lui *Codin*. Spre sfârșitul cărții, ca într-un fel de epilog, naratorul spune că, după vreo șase luni de la despărțirea lor, a primit din partea lui Zorba o ilustrată din România, reprezentând o femeie cu chip ispititor, în care prietenul său îi scria: „Trăiesc încă, mănânc *mămăligă* (textual în original), beau bere, lucrez la sondele de petrol, murdar, puțind ca o hazna. Dar ce importanță are asta! Se găsește aici din abundență tot ceea ce pot să dorească inima și stomacul. Un adevărat paradis pentru bătrâni pehlivani ca mine.” Trimiterea lui Zorba în România nu este, desigur, întâmplătoare, iar fraze ca acelea de mai sus amintesc stilul verbal pe care Panait Istrati îl folosea în convorbirile cu prietenii săi...

Atribute comune lui Istrati și Zorba se pot desprinde și din alte caracterizări făcute de Kazantzakis prietenului său real și personajului său literar. Vom da numai câteva exemple.

În *Adevărata tragedie a lui Panai Istrati* este reprodus următorul portret al lui Panait Istrati, scris de Kazantzakis în 1929 și publicat într-o revistă literară din Grecia: „Mi-a plăcut de la prima întâlnire fața lui slabă și plină de cute și expresia sa ce amintea de a unui învingător care a avut mult de suferit. Cunoaștem toată epopeea eroică a vieții lui. În vinele sale curge sângele vagabond și furios al cefalonitului. Ochii lui sunt însetați să vadă, mâinile lui sunt însetate să atingă, nesățioase, tot acest pământ îndurător și drag pe care îl călcăm cu picioarele noastre. A suferit de foame, n-a avut unde să doarmă, dar a străbătut lumea beat de fericire. Căci trebuie să se aibă în vedere aceasta: puțini oameni din câți există au fost atât de profund fericiți ca Panait Istrati. Sufletul său curajos prefăce foamea în hrană și vagabondajul zdrențaros în libertate. Acolo unde alții ar pieri, Panait Istrati respiră adânc, cu recunoștință și voluptate aerul pământului ... Panait e un suflet oriental, plămădit din sânge și carne, care nu-și bate capul cu noțiunile abstracte și se înăbușă în cercul strâmt al rațiunii oc-

cidentale ... Două sunt trăsăturile dominante ale lui Panait Istrati: a) puterea de a povesti, atât de orientală, plină de un farmec misterios, și b) darul, atât de elenic, de a echilibra povestirile sale în limitele artei adevărate. Îl ascuți și ești fascinat, ca și cum ai asculta cele O mie și una de nopți ale Orientului: imaginație și senzualitate, căldură omenească, dragoste pentru lumină, pentru femeie, pentru tot pământul. Noroiul în care înoată eroii lui e plin de miresme aromitoare, lumea e un vertigiu, scânteia vieții noastre pare prea scurtă, prea prețioasă și trebuie să ne bucurăm de ea agitând din mâini, din picioare, din ochi, din toată carnea noastră. Voluptatea, amărăciunea, femeia, ideile, prietenia și moartea, toate se îmbină cu patimă în acest suflet vagabond din care apare chipul multiplu, deslănțuit și năpășător, al Chirei Chiralina. Viața.”

Iată acum și portretul lui Zorba: „Dacă ar fi să caut în viața mea un ghid spiritual, este sigur că pe Zorba l-aș alege. Fiindcă el posedă tocmai ceea ce îi trebuie unui intelectual trăit numai printre cărți, ca să fie salvat: ochiul acela ager care țintește de sus, ca o săgeată, prada; ingenuitatea creatoare, mereu proaspătă în fiecare dimineață, care face ca universul să pară veșnic nou și pur și care înzestrează cu virginitate elementele eterne și banale din preajma noastră - vântul, marea, focul, femeia, pâinea.” Zorba e înzestrat, apoi, ca și Istrati, cu același har de a povesti și de a însufleți toate lucrurile pe care le evocă: „De îndată ce deschide gura, toată Macedonia se înfățișează înaintea mea, cu munții, cu pădurile, cu torențele ei, cu femeile sale vânjoase, cu comitagiii și cu bărbații ei înalți și aspri. În fiecare seară Zorba mă plimbă prin Grecia, Bulgaria și Constantinopol. A străbătut Balcanii, încruntat și vijelios și a văzut totul cu ochii lui de vultur, pe care îi cască în fiecare clipă, cu uimire. Simțeam, ascultându-l pe Zorba, că virginitatea lumii renăștea de fiecare dată.”

Asemănarea dintre cele două portretizări este izbitoare. Ea ne lasă, deci, să credem că Istrati este prototipul real al lui Alexis Zorba din romanul cu același nume.

Că în *Alexis Zorba*, Kazantzakis a zugrăvit o experiență a lui sufletească născută din întâlnirea cu Panait Istrati, experiență ce a lăsat urme de neșters în conștiința sa, se poate deduce și din finalul

romanului, unde scriitorul nu poate evita tonul melancolic, aproape patetic, atingând vibrația unei duioșii veritabile ce depășește nivelul literaturii propriu-zise și capătă valoare de document psihologic. Gândindu-se la Zorba, plecat pe meleaguri îndepărtate, naratorul arată cum sufletul îi era tulburat de „amărăciunea dulce a amintirilor”. „Umbră celuilalt, a prietenului meu, îmi apasa inima; ea nu mă părăsea, fiindcă eu eram acela care nu voiam să-l părăsesc.” Corespondența lui Kazantzakis cu Istrati purtată în ultimii ani ai vieții acestuia din urmă - din care unele fragmente sunt reproduse în *Adevărata tragedie a lui Panait Istrati* - arată tocmai trănicia legăturii sufletești ce a dăinuit între ei, chiar și după despărțirea lor din 1929, precum și apelurile reciproce de a nu se înstrăina unul de altul, de a se revedea, de a trăi laolaltă ca doi frați buni. Din nefericire, ei nu s-au mai revăzut. Moartea lui a fost resimțită de Kazantzakis cu aceeași durere acută pe care, în roman, naratorul o trăiește la vestea morții lui Zorba: „Îmi simțeam sufletul atât de legat de al lui, încât mi se părea cu neputință ca unul dintre noi să moară, fără ca celălalt să nu fie zguduit și să nu urle de durere.”

În sfârșit, în ultimile pagini ale cărții, naratorul arată cum, păstrând vie amintirea și imaginea lui Zorba, care a jucat un rol atât de însemnat în viața lui, simțea imboldul nestăvilit de a scrie o carte despre el. Mulți ani a rezistat acestui impuls, dar în cele din urmă, nemaiputând răbda, a pus mâna pe condei și a așternut dintr-o dată pe hârtie toată povestea lui Zorba, „căci aveam convingerea că dacă el va dispărea, eu voi fi vinovat de aceasta.” Dacă menționăm faptul că romanul a fost scris în 1947, deci la aproape douăzeci de ani de la despărțirea de Istrati, interval în care amintirile și impresiile vechi n-au putut decât să se sedimenteze, să se cristalizeze și totodată să-și amplifice tendința de a izbucni în afară, afirmația de mai sus capătă un tâlc deosebit de real.

Romanul *Alexis Zorba* este izvorât, după cum pledează toate argumentele survenite la o analiză amănunțită, dintr-o necesitate interioară imperioasă - firească la un artist autentic - aceea de a rezolva pe plan artistic o problemă de viață personală. Problema

consta la Kazantzakis în implicațiile psihologice și morale din prietenia lui cu Panait Istrati, prietenie memorabilă și plină de semnificații pentru vremea aceea. El nu se putea elibera de această obsesie decât scriind o carte. Cum toată literatura lui Kazantzakis pornește de la oglindirea unor experiențe personale - îndeosebi intelectuale și sufletești - nimic nu e mai plauzibil decât ca și romanul *Alexis Zorba* să aibă acest caracter concret. Iar faptul că Panait Istrati a putut să producă în conștiința unui om de valoare lui Nikos Kazantzakis un ecou atât de puternic, dovedește că era el însuși înzestrat cu o personalitate complexă demnă de a fi luată ca prototip în construirea unui personaj de roman.

Secolul 20, 1963, nr. 9.

ERSKINE CALDWELL

Literatura nouă americană, reprezentată de scriitorii care și-au cucerit notorietatea în ultimii cincisprezece ani, prezintă, față de literatura generației de scriitori imediat anterioare, aspecte cu totul diferite, prin acele viziuni sociale violente și sumbre care o caracterizează și prin înfățișarea unor psihologii primare, ce par aproape inadecvate stadiului actual de cultură și civilizație din America. De fapt, viața complexă, plină de surprize și contradicții, a continentului de dincolo de Ocean, n-a fost epuizată nici de filmul mut, care avea o predilecție deosebită pentru subiectele luate din lumea romantică a aventurierilor americani, ce mișunau prin cele mai îndepărtate și mai sălbatice ținuturi, nici de literatura mai mult sau mai puțin convențională a scriitorilor consacrați, și nici de filmele noi ce înfățișează o Americă bogată, veselă, strălucitoare și optimistă. Viața tumultoasă a continentului în plină și continuă prefacere socială, pe deoparte, și mentalitățile diverse ale atâtor rase și categorii umane, pe de altă parte, constituie încă un material literar bogat, departe nu numai de a fi epuizat, dar și de a fi înfățișat sub toate aspectele, culorile și dimensiunile sale. Spectatorii europeni ai fenomenului american au suferit oarecare deformare de optică, în cursul ultimelor decenii, prin cunoașterea oarecum unilaterală a acestui uriaș și impresionant fenomen. Literatura și cinematograful american ne înfățișau numai anumite aspecte ale civilizației de peste ocean, concretizate fie în industrialismul masiv

al Statelor-Unite, fie în setea de aur a bussinesmanilor din marile metropole, fie în poezia exotică a ținuturilor îndepărtate, sau în strălucirea exorbitantă a marilor centre de industrie cinematografică. Dar America nu este numai aceasta, pe plan social, și nu este, mai ales, numai aceasta din punct de vedere psihologic și ca potențial de viață.

Astfel, literatura contemporană americană, care se bucura înainte de război de o circulație largă în Europa, ne înfățișă, paralel cu filmul, o lume idilică, preocupată, e drept, de problemele sociale, însă și viața și problemele ce străbăteau această literatură aparțineau în general ambiantei cosmopolite a marilor aglomerări omenești care sunt orașele americane. Scriitori ca Upton Sinclair, cel mai revoluționar dintre ei, ca Sinclair Lewis, ca Theodore Dreiser și chiar John Dos Passos, ca să-i pomenim pe cei mai reprezentativi, sunt exponenții unei Americi suprapuse, ca să spunem astfel, adevăratei, autenticei Americi a fermierilor și a păturilor necăjite, legate în mod indestructibil de peisajul, mediul, clima și solul american. Acești scriitori sunt exponenții acelei faimoase „lumi noi” de peste ocean, dar în afară de această lume nouă, formată în cea mai mare parte din oameni proveniți din „lumea veche”, mai există și o altă Americă, fantastică și fabuloasă, aspră și primitivă, a oamenilor care s-au născut și au crescut în regiunile ei nisipoase, sub soarele torid al Sudului, în mijlocul vastelor stepe ale Americii centrale, sau în ținuturile bogate ale Vestului. Viața acestor oameni cu legături adânci în solul natal din aceste regiuni îndepărtate, vizitate rar de scriitorii yankei, a început a fi înfățișată în literatură abia de către ultima generație de scriitori americani.

Dintre acești scriitori mai tineri, cei mai cunoscuți până în prezent sunt: William Faulkner, John Steinbeck și Erskine Caldwell. Toți aceștia, înainte de a deveni celebri, au trăit în regiunile cele mai specific americane, astfel că literatura lor e o oglindire fidelă a vieții din locurile respective. Judecând după conținutul operelor lor, putem spune cu precizie în ce regiuni au trăit ei și din ce straturi sociale sau categorii umane s-a ridicat fiecare. Opera lor devine astfel în largă măsură o biografie a lor înșiși, pe lângă

faptul că ea are un caracter monografic, din punct de vedere social și psihologic, al ținuturilor descrise.

Astfel, Faulkner redă în romanele sale viața oamenilor din regiunea fluviului Mississippi, dintre Jefferson și Memphis, regiune toridă, bântuită de secetă, de oameni în care sângele e mereu aprins, pasiunile se dezlănțuiesc repede, crimele, răpirile, violurile și linșajul sunt frecvente, iar justiția e o aplicare dură a legilor imanente ale pământului. Cele două romane ale lui mai specifice, *Sanctuary* și *Light in August*, sunt semnificative.

Steinbeck vine dintr-o regiune învecinată, Oklahoma, locuită de fermieri înrădăcinați adânc în pământul și obiceiurile vechi, opunând o rezistență dârză față de inovațiile tehnice. Puternicul lui roman *The Grapes of Wrath* (Fructele mâniei) înfățișează lupta aprigă a acestor fermieri refractari mijloacelor moderne de lucru apărute recent, cum sunt tractoarele, destinate să îmbunătățească mult cultura pământului, dar care produc aversiunea față de micilor fermieri. Această aversiune nu e însă expresia mentalității reactionare, ci rezultatul unei experiențe economice amare. Anume, apariția mașinilor a adus după sine, în viața fermierilor, camăta, rezultată din împrumuturile pe care aceștia erau nevoiți să le facă pentru a-și achiziționa uneltele necesare, iar camăta i-a adus adeseori la sapă de lemn, făcându-i să piardă și ceea ce aveau înaintea de a-și cumpăra tractoarele sau automobilele ce au invadat regiunea. Iată, prin urmare, o gravă problemă socială și economică, abordată de romancier în termenii cei mai tranșați.

Fără să pară că pune probleme, totuși romanele lui fiind ilustrații ale unei stări sociale dramatice, Erskine Caldwell este scriitorul care atacă într-un mod direct, dus aproape până la reportaj, aceste stări, înfățișând prin oamenii, prin mediul, prin nivelul economic și preocupările eroilor săi un întreg sector al vieții americane mai puțin cunoscut de cititorii de literatură din Europa.

Caldwell este originar din Georgia, stat situat în partea de sud a Statelor Unite, o regiune agricolă în care locuitorii se ocupă în special cu culturile de bumbac și tutun. Pe lângă vastele terenuri destinate acestor culturi, fiind vorba de produse ca bumbac și tutun, care, pentru a fi puse în valoare, trebuiesc prelucrate, în această

regiune s-au dezvoltat și mari centre industriale, a căror bază o constituie filaturile și fabricile de țigări. Viața locuitorilor din această regiune se desfășoară între cele două mari tentații: cultivarea pământului, care întâmpină greutăți mari din cauza factorilor naturali (secetă, insecte, incendii, etc.) și lipsei de investiții financiare, ce mărește încontinuu masa proletariatului agricol, - și tentația orașului, care, prin fabricile și întreprinderile industriale ce oferă omului posibilități mai mari de câștig, aspiră o bună parte a populației agricole. Una dintre temele literaturii lui Caldwell este tocmai acest antagonism dintre tradiționala cultivare a pământului și oferta industrialismului, mult mai surâzătoare. Atenția romancierului se concentrează însă asupra micilor fermieri pauperizați, a căror viață o descrie în termeni realști, ajungând uneori până la un mod naturalist de a înfățișa lucrurile.

Erskine Caldwell este cel mai tânăr dintre romancierii amintiți mai sus. El s-a născut în anul 1903 și a trăit toată tinerețea în Georgia, unde, ca fiu al unui pastor căruia i se încredințau misiuni succesive prin diferite centre rurale, a rătăcit și el, împreună cu familia, prin toată regiunea, putând să cunoască bine stările de lucruri și viața locuitorilor de aici. Din cauza deselor permutări ale pastorului dintr-un loc în altul, copiii săi nici nu și-au putut urma cu regularitate cursurile școlare, astfel că aceștia ajungeau mari fără să-și poată împlini instrucția didactică. Până la patrusprezece de ani, Erskine nu frecventase în mod regulat nici o școală și, în afară de educația primită de la tatăl său, pastorul, el nu făcuse alte studii. Cunoscuse însă bine școala mult mai mare și mai instructivă, a vieții, pe care copilul nevoit să colinde multe regiuni și să vadă atâția oameni o urmă cu pasiune din cea mai fragedă tinerețe, îmbogățindu-și cunoștințele prin observații directe din viață, completate apoi de lecturile personale foarte numeroase.

Acest amănunt biografic este interesant de reținut la Erskine Caldwell, deoarece el explică multe din temele și tendințele literaturii lui de mai târziu. Fiind tânăr încă și legat de familia părintească, Erskine a putut cunoaște și observa bine realitățile sociale ale mediului din epoca imediat următoare primului război

mondial, din care, îndeosebi, face parte materialul utilizat de scriitor în romanele sale. Aceste romane - e vorba de cele două principale romane ale lui: *Tabacco Road*^{x)} (Drumul tutunului) și *God's little Acre*^{xx)} (Pogonul lui Dumnezeu), cele mai realizate, cealaltă opere ca *Bastard*, *Poor Fool* și un volum de nuvele, apărute mai înainte, fiind opere de debut - descriu stările din Georgia dinainte de aplicarea reformelor preconizate de Roosevelt prin acel faimos „New Deal”, astfel că realitățile sociale înfățișate de scriitor sunt, cu siguranță, ameliorate de reformele rooseveltiene de după 1932. Întrucât însă această fază a literaturii lui Caldwell ne este mai bine cunoscută, o putem analiza și putem face legătura între această literatură și epoca la care se referă ea, confruntarea fiind chiar necesară pentru explicarea atitudinii scriitorului din prima perioadă a activității lui.

Primele romane ale lui Caldwell au apărut înainte de 1935. Deci epoca socială la care se referă ele este cea de după primul război mondial, adică decada dintre 1920 și 1930. În această epocă s-au produs în America mari tulburări economice și mai ales domeniul agricol a suportat adânci consecințe. Ritmul prosperității, început în acest domeniu de pe la 1900 încoace, a atins maximul de dezvoltare în timpul războiului, printr-o abundență și creștere enormă a producției agricole. După război însă, a intervenit depresiunea economică, prin scăderea vertiginoasă a prețurilor, care avea să ducă la crahul din 1929. Astfel între 1920 și 1932 venitul național agricol a scăzut de la 15 miliarde dolari la cinci miliarde și jumătate dolari. Consecințele au putut fi văzute în numărul crescând al vânzărilor silite și al ipotecilor agricole. Pe la 1932 peste patruzeci la sută din fermele țării erau conduse de arendași. (Vezi: Allan Nevins - H.S. Commager: *Istoria Statelor Unite*, București, Cartea Românească, 1945, cap. „Agricultorul și problemele sale”).

Aceste stări de lucruri și-au găsit o expresie largă în literatura lui Caldwell. Jeeter Lester, fermierul sărăcit complet din „*Drumul*

^{x)} Tradus în românește de Silvian Iosifescu

^{xx)} Tradus în românește (după versiunea franceză) de Pericle Martinescu

tutunului”, este cel dintâi care le suportă cu amărăciune. Acesta nu-și mai poate lucra pământul fiindcă nu avea unelte, vaca îi murise de foame, catârul îi fusese vândut de cămătari, seminte și îngrășăminte nu mai găsea nicăieri pe credit, iar automobilul vechi, singurul lucru ce-i mai rămăsese, nu voia să-l cumpere nimeni. Pe deasupra, arendașul fermei, căpitanul John, din cauza depresiunii economice, părăsise ferma și se duse la oraș, lăsând familia Lester pradă mizeriei și foamei. Situația acestei familii este tragică: un bărbat, o femeie, o bunică și doi copii n-au ce mânca, după cum nu mai au nici ce produce. „Copiii mei dau vina pe mine, pentru că Dumnezeu a vrut să mă arunce în sărăcie, spuse Lester. Își trec timpul, împreună cu mama lor, strigând la mine pentru că nu avem de mâncat. Eu nu pot face nimic. Nu e vina mea. Căpitanul John a hotărât să nu ne mai dea mâncare și tutun. Am muncit la câmpul lui mai vârtos decât oricare din cei patru negri ai săi. Și uite că într-o bună zi, se ivește într-o dimineață aici și-mi zice că nu mai poate să-mi dea voie să iau mâncare și tutun de la prăvălie și pe urmă își vinde catării și se duce să trăiască la Augusta”. Oamenii, sărăciți cu totul, trăiesc - atunci când nu mor de foame - din mici furțișaguri, sau din mila celor ce lucrează în fabrici ori la întreprinderile industriale (calea ferată, etc.), unde câștigă ceva mai mult.

Totuși Lester, legat adânc de pământ, nu se hotărăște să-și părăsească ferma, nădăjduind mereu că va găsi un împrumut ca să-și cumpere seminte de bumbac și îngrășăminte spre a se apuca din nou de lucru. Nădejdea lui e zadarnică însă. Din cei șapte copii, au mai rămas lângă el doar doi, Elli May, fata pocită la care nu se uită nimeni, și Dude, băiat de 16 ani, prea tânăr încă pentru a-și fi găsit un rost. Ceilalți copii trăiesc la oraș, unde s-au îmbogățit, ca Tom, și unde lucrează la fabricile de filatură, ca și cele mai multe fete, ori s-au depărtat de casă, ca frumoasa Pearl, căsătorită la 12 ani cu Lov, un muncitor angajat la calea ferată să încarce cărbuni în schimbul unui salariu de 1 dolar pe zi.

O situație aproape identică o au și personagiile din *Pogonul lui Dumnezeu*, roman mult mai realizat decât primul, în care Caldwell înfățișează aceleași stări de lucruri. Din aceleași motive,

fermierul Ty Ty Walden, nemulțumit de rezultatele producției de bumbac, a căpătat credința că în pământul fermei lui se află aur și astfel, cincisprezece ani, el sapă continuu, groapă după groapă, găurindu-și tot pământul cu speranța că va descoperi vâna de aur. Și Ty Ty are copii plecați la oraș, ca și Lester; aceștia câștigă bine, ajutându-l din când în când și pe el, dar cu toate stăruințele lor nu izbutesc să-i scoată bătrânului din cap mania de a căuta aur, singura lui speranță de a se îmbogăți.

Aceasta este, înfățișată foarte schematic, latura socială a romanelor lui Caldwell. Totodată, aceasta este și latura bufonă, căci, e necesar de știut, operele acestui scriitor se caracterizează printr-o mare varietate de ton, alternând în permanență caracterul burlesc cu cel tragic, transformând în mod neprevăzut farsa în dramă.

Ty Ty Walden din *Pogonul lui Dumnezeu* și Jeeter Lester din *Drumul tutunului* sunt două personaje cu multe asemănări. Amândoi sunt legați de pământ și fiecare speră să găsească ceva pentru a scăpa de mizerie: unul aur, celălalt un împrumut pentru seminte. Ei sunt obsedați de aceste idei și tot ce se întâmplă în jurul lor, drame, morți, violuri, săvârșite sub ochii lor, nu mai au nici o importanță. Amândoi sunt capii unor familii cu destine similare. Ty Ty este tatăl a trei fete, una mai frumoasă decât alta, având și o noră care le întrece pe toate. Darling Jill, Rosemond și Griselda sunt cele trei femei după care aleargă toți bărbații, fără a ține seama de morală sau înrudirile de sânge, mânați de o sete implacabilă de a-și satisface instinctele. Jim Leslie o pândeste pe Griselda, cumnata lui, și în cele din urmă este omorât de Buck, soțul, care pentru a-și păstra nevasta își ucide fratele. Will Thompson, revoluționarul de la fabrica de filatură, se culcă cu Darling Jill, cumnata sa, - și toată această cavalcadă a instinctelor se petrece sub ochii bătrânului Ty Ty, a cărui mahnire este aceea că nu se mai poate bucura și el de avantajele tinereții.

Aceleași lucruri se întâmplă și în familia lui Jester Lester. Acesta o dăduse pe Pearl, fiica cea mai mică și mai frumoasă, în vârstă de 12 ani, după lucrătorul Lov, dar fata refuza obligațiile matrimoniale. Lov a venit să se plângă socrului său, dar acesta,

ademenit de niște gulii din sacul lucrătorului, a lăsat-o pe fiica lui mai mare, Ellie May, să-l seducă pe Lov, numai pentru a-i fura guliile și a-și potoli foamea cu ele.

Bizara asemănare dintre cele două romane merge și mai departe. În *Pogonul lui Dumnezeu* întâlnim figura burlescă a lui Pluto Swint, un tip solid, cu un pântec enorm și de o prostie crasă, candidat la alegerile pentru postul de șerif; acesta este îndrăgostit de frumoasa și îndrăcita Darling Jill, care-i promite mereu că-l va lua în căsătorie când „îi va mai scade burta”. În *Drumul tutunului* întâlnim pe sora Bessie, predicatoroaia cu nasul turtit, urâtă și în vecinică goană după bărbați, care, în cele din urmă, îl seduce pe adolescentul Dude, căruia îi cumpără, cu banii strânși din deniile credincioșilor, un automobil cu trompă de clacsonat, numai pentru a-l decide să se însoare cu ea.

În felul acesta, mediul, acțiunea și personagiile din cele două romane ale lui Caldwell evoluează paralel, aproape până la suprapunere. Problematika este aceeași: starea de paupertate a oamenilor, iar anecdotica se rezumă la aceeași lume, descrisă realist, a amoralismului și erotismului, ce umple cele mai frumoase pagini și caracterizează întreaga literatură a lui Caldwell.

Pentru a se fixa mai bine fizionomia acestei literaturi, Caldwell a fost comparat de unii critici cu Rabelais, în ce privește prezentarea burlescă a personagiilor sale, cu Lawrence în ce privește erotismul lui violent și brutal, și cu Zola în ce privește înfățișarea condițiilor materiale de viață a eroilor săi. În privința irupției tragicului din capitolele finale ale romanelor sale, el amintește de compatriotul său O'Neill. Adevărul este că tânărul romancier american, robust și îndrăzneț, beneficiarul unei experiențe bogate și diverse, denotă o vocație epică viguroasă, din care s-a născut o operă colorată, picarescă, oscilând între bufonerie și tragism, realizată pe mai multe game cu aceeași strălucire.

Existența zbuțuită a scriitorului pare a fi o garanție a solidității operei. Astfel, Caldwell, după ce și-a părăsit căminul părintesc, smulgându-se de sub aripa pastorului, și după o scurtă trecere prin Universitatea din Virginia, unde a înțeles că studiile

universitare nu-i pot oferi lecții mai mari decât viața, a practicat cele mai eterogene meserii; a făcut câțva timp gazetărie, a lucrat apoi într-o fabrică de ulei, a fost pe urmă colector de bumbac în Tennessee, a servit noaptea în restaurantul unei gări, a făcut critică literară la un ziar din Texas, a fost jucător de foot-ball profesionist într-o echipă din Pensylvania și a îndeplinit funcția de mașinist într-un teatru burlesc din Philadelphia, de unde și-a însușit înclinația către viziunea scenică, ce se observă în romanele sale, dintre care unul, *Drumul tutunului*, și l-a adaptat singur pentru teatru.

Cu o astfel de experiență vastă și pitorească, nu e de mirare că Erskine Caldwell a dat de la început opere care au atras dintr-odată atenția asupra lui, asigurându-i un succes net de critică și public. În romanele lui nu transpiră însă nimic din această experiență variată. În aceste romane trăiește omul american cel mai specific, micul fermier, stăpânit de forțe rudimentare și condus de o psihologie confuză, dominată de glasul ascuns al instinctelor și de practicile bigote ale pastorilor. Prototipul acestui om este Ty Ty. După toate peripețiile comice, după scenele de o sexualitate pătimașă, ajungând la incesturi, sau după desnodămintele tragice din familia lui, unde frații se omoară între ei pentru o femeie, Ty Ty, unul dintre cele mai tipice personaje ale lui Caldwell, reprezentând în același timp pe cei mai autentici oameni ai Americii de dincolo de lumina reflectoarelor sau de umbra zgârie-norilor, ajunge la următoarea filosofie personală, pe care și-o exprimă sincer și senin în fața cadavrelor fiilor săi: „Ni s-a tras, cum s-ar spune, un renghiu teribil. Dumnezeu ne-a făcut cu trupuri de animale, și pretinde să ne purtăm ca oamenii. Dar asta nu merge. Dacă el ne-ar fi făcut așa cum suntem și nu ne-ar fi numit oameni, cel mai ticălos dintre noi ar ști cum să se poarte. Un om nu poate să trăiască însă în pace atunci când simte ce este în el, și când ascultă de sfaturile pastorilor. El nu poate să le facă pe amândouă dintr-odată, dar poate să facă una sau alta. Omul poate să se poarte așa cum e făcut să se poarte ascultând vocile dinlăuntru lui, sau poate să se poarte așa cum spun pastorii, însă rămânând mort înlăuntru lui ...”. Filosofie simplistă de om care nu cunoaște alte

complicații în afară de complicațiile reale ale vieții: foamea, dragostea, moartea, Dumnezeu.

Erskine Caldwell este romancierul unei umanități în care instinctul învinge toate celelalte forțe morale sau materiale, făcând ca în scurtele clipe de bucurie fizică omul să uite mizeria din jurul lui și să privească fenomenele esențiale ale vieții drept fenomene tot atât de simple și naturale ca și creșterea unei recolte, sau pustiirea ei de un incendiu sau de un uragan, nenorociri care, de altfel, se îmbină cu celelalte nenorociri din viața personală a unor astfel de oameni.

Revista Fundațiile Regale, martie 1946

WILLIAM FAULKNER

Când, cu mulți ani în urmă, scriind primul articol despre Faulkner (vezi „Reporter” nr. 9, din 7 februarie 1934), afirmam că William Faulkner este corespondentul lui Malraux în noua literatură americană, mă refeream nu numai la faptul că Malraux a fost cel care - în virtutea unor afinități spirituale și literare evidente - l-a introdus pe Faulkner în Franța, dar și la anumite apropieri între viziunea scriitorului francez și a celui american. În acel timp, Malraux era încă un scriitor care abia își cucerise notorietatea, prin obținerea premiului Goncourt în 1933, dar un scriitor ce aborda un sector cu totul nou de preocupări, introducând în romanele sale o lume necercetată de romancierii vremii, anume lumea revoluționarilor din Extremul Orient asiatic, de unde tânărul romancier reținea o atmosferă și o problematică absolut originale. Accentul nu se punea însă pe acel exotism, fie el și revoluționar, utilizat până la exces, de mulți scriitori ai acelei epoci, iar principala calitate a operei lui Malraux reiese nu atât, sau deloc, din descrieri exterioare, ci dintr-o țesătură epică savantă rezultată din contopirea chestiunilor politice și ideologice cu o serie întreagă de episoade și personaje asupra cărora puterea de analiză a scriitorului se concentra în subtile și rafinate investigații de mare efect artistic. Exact aceleași preocupări și viziuni le trădează și opera lui Faulkner, dar, se înțelege, în altă ordine de idei și în alte stiluri de tratare.

Iar când făceam această apropiere între Faulkner și Malraux,

aveam în vedere și un alt element, ținând de obiectul istoriei literare, anume împrejurarea că Malraux, prezentându-l pe Faulkner cititorilor din Europa (prin faimoasa prefață la romanul „Sanctuar”, primul tradus în limba franceză), ne ducea cu gândul la o altă întâlnire de același gen întâmplată cu aproape un secol în urmă, când Baudelaire l-a descoperit și l-a introdus în Europa pe Edgar Poe. Paralelismul dintre cele două perechi de scriitori poate fi urmărit nu numai dintr-o simplă curiozitate gratuită, dar și prin structura literară, morală, estetică a scriitorilor respectivi. Malraux, prin ceea ce opera lui depășește anecdotică imediată, este deținătorul unei conștiințe acute și al unei inteligențe pătrunzătoare ce sondează toate zonele sufletești și intelectuale, încadrându-se astfel perfect în familia artistică și spirituală a lui Baudelaire. În același fel, Faulkner face parte din constelația lui Edgar Poe, nu numai prin faptul că amândoi sunt fiii unui pământ „tenebros”, sau că au devenit adepții fervenți ai alcoolului, ci și prin semnificația operei lor. Semnificația pe care opera lui Edgar Poe, eterată și „demoniacă” în același timp, rafinată și ermetică, o avea pentru yankeii semi-civilizați de acum o sută de ani, o are și opera lui Faulkner în raport cu mentalitatea businessmenilor din zilele noastre.

Și iată, în sfârșit, un al treilea motiv ce ne determină să punem încă o dată alături figurile celor doi scriitori: amândoi erau candidați, sau se prevedea că vor obține premiul Nobel pe anul 1949. Ambii se situau la același nivel valoric și aveau aceleași îndreptățiri să primească înalta distincție. Sortii i-au acordat-o lui Faulkner, fără însă ca această alegere să facă din ei niște rivali. Întâlnirea lor, chiar și în această competiție, nu poate fi privită deci numai ca un simplu joc al hazardului.

William Faulkner e cel mai original - prin tehnica literară, prin viziune și problematică morală și psihologică - dar și cel mai bizar scriitor american de astăzi. Iar dacă în cele de mai sus, vorbind despre Malraux și preferința lui de a înfățișa stări sufletești limită (obsesia morții, curajul de a o înfrunta, spiritul de sacrificiu, fanatismul, crima etc.) n-am îndrăznit să avansăm afirmația că el analizează cu o artă proustiană unele episoade de roman polițist,

despre Faulkner se poate spune fără nici o ezitare - așa cum Malraux a și făcut-o de altfel - că efectuează „intruziunea tragediei grecești în romanul polițist”. Definiția nu trebuie luată însă în sensul strict literal, deoarece ea are aici implicații mult mai adânci și mai ramificate ce difinesc arta complexă și atât de personală a acestui scriitor. Tesătura anecdotică, ea însăși, extrem de diversificată, mergând de la îmbinarea faptului divers cu exploatarea zonelor abisale într-o modalitate a expresiei literare pe cât de limpede și cristalină uneori, pe atât de ermetică și dificilă cele mai adesea. Faulkner abordează cu perseverență în povestirile sale o atmosferă stranie și sumbră, încărcată cu fulgerări ce trădează prezența malefică a destinului, manifestate prin scene și episoade, uneori de o mare violență, și având ca finalitate intenția de a proiecta pe ecranul narațiunii secvențe cu aspecte ce dezvăluie laturele absurde ale existenței omenеști. Scriitorul adaugă astfel la repertoriul temelor literare obișnuite, titluri și capitole noi, lărgind mult perimetrul investigațiilor psihologice și chiar sociale. Dar el introduce schimbări spectaculoase și în ceea ce privește tehnica literară propriu zisă.

În primul rând renunță la ritmul povestirii tradiționale, rupe firul cronologiilor, adoptă monologul interior și folosește un stil abscons, ba chiar obscur, realizând prin toate acestea acea magie nu prea ușor de definit, totuși autentică, a scrisului său. Faulkner se situa în felul acesta în rândul scriitorilor de avangardă din perioada când intră în sfera notorietății. În 1929, când a publicat romanul *Sgomotul și furia*, noutatea acestei cărți ce aducea o lume, o viziune, o tehnică și un stil absolut noi, a produs atâta vâlvă încât s-a creat imediat un adevărat cult faulknerian, susținut în special de cercurile novatorilor și rafinaților ce-i acordau titlul de mare artist tocmai pentru originalitatea și îndrăznelile aportului său. Curând însă, apariția altor cărți, printre care *Sanctuar* (1931) și *Lumină de august* (1932), impunea un Faulkner de o factură nebănuită, accesibil rândurilor largi de cititori, spre dezamăgirea rafinaților ce-l revendicaseră la început numai pentru ei.

Oricât de paradoxal s-ar părea, adevărul este că Faulkner, în ciuda stilului greu accesibil și a tehnicii sale literare nu rămâne un

scriitor al zonelor interioare, ci orizontul lui cuprinde un vast spațiu istoric și social, cu problemele și frământările legate de el. Și, cu toate că multe dintre romanele lui au un caracter autobiografic sau își extrag seva dintr-o serie de întâmplări ce-au afectat biografia lui sau a familiei lui, privită în general opera sa apare ca o epopee a generațiilor și a locurilor din care descinde scriitorul însuși. E vorba de generațiile din ultimile decade ale secolului XIX și începutul secolului XX, care au trăit și au suportat consecințele evenimentelor desfășurate în acele timpuri în partea de Sud a Statelor Unite, în spetă în regiunea statului Mississippi, unde își avea sălașul familia Faulkner. Era o familie de vază, făcând parte din clasa înstărită, dar după secesiune și înfrângerea „sudiților” din 1865, ea a cunoscut drame și ultragii ce nu vor fi ușor de uitat și care se vor reflecta în opera acestui descendent ilustru sortit să devină pictorul înălțării și decăderii unei societăți, al unui moment istoric și al unor locuri semi fabuloase pe care el le-a introdus în conștiința lumii moderne. Numai că în creația lui toate acestea nu se mențin la nivelul unor relatări monografice, ci capătă amploarea și semnificația unei realizări în care legenda și realitatea se întrepătrund mereu, grație unei imaginații febrile ce reușește să dea faptului brut, concret, proporții și aspecte de frescă istorico-socială.

Scriitorul trăiește atât de intens în lumea descrisă de el, încât însăși existența lui capătă un sens asemănător cu fabulările sale, pendulând între realitate și ficțiune. Duce o viață retrasă, în conacul familial, unde se ocupă cu creșterea cailor, practică vânătoarea și mici treburi de fermier sunt singurele ce-l pot smulge din brațele mării lui pasiuni, care este scrisul. Lucrează fără întrerupere, ceasuri întregi, ziua sau noaptea, cufundat în beteala plăsmuirilor sale până la uitarea de sine.

Păreții camerei unde își desfășoară travaliul sunt acoperiți cu hărți imaginare și inscripții despre locurile și genealogiile eroilor săi, pe care-i conduce astfel cu fervoare prin meandrele, atât de ceptoase și întortochiate, ale biografiilor lor tragice, marcate de sigiliul unei fatalități inexplicabile. Adesea, dimineța, e găsit cu fruntea prăbușită pe masa de scris, alături de condeiele împrăstiate

prin paginile înegrite proaspăt și amestecate cu paharele de whisky, răsturnate peste ele.

În cele cam o duzină de romane scrise până acum, Faulkner aduce o viziune sumbră asupra unei Americi pradă violenței, perversiunii și traumatismelor morale provocate de structura specifică și de climatul social al acestei țări. Scriitorul nu ezită și nici nu evită să-și precizeze o atitudine ideologică față de problematica fenomenului american receptat în viziunea lui, el ajunge chiar până la promovarea unei nuanțe polemice față de tendințele generale de a prezenta într-o lumină favorabilă soarta omului în condițiile modului de viață al continentului de peste ocean. În lumea unde totul are aparența de prosperitate și optimism, Faulkner descoperă racilele adânci ce macină subteran, porțiunile civilizației de acolo: excrescența alienărilor morale, înclinarea către destrucție reciprocă a indivizilor, proprie atât bărbaților cât și femeilor, rivalitatea surdă dintre albi și negri (lipsa de scrupule a celor dintâi, capacitatea de resemnare și suferință a celorlalți), pentru ca, în ultimă instanță el să devină un aed al durerii și să compătimizească, în povestirile sale, cu cei ce suferă.

Într-o conspectare mai largă a literaturii mondiale, s-ar putea face o apropiere între Faulkner și Dostoievski. Fără prea multă exagerare, sunt ispitit să spun că el este un Dostoievski al Americii, respectând, bineînțeles, nu numai diferența de spațiu și timp, dar și evoluția modalităților literare, a viziunii filozofice asupra existenței intervenită în cursul deceniilor ce despart existențele celor doi creatori. Eroii lui Faulkner, prin dramele lor acute, prin fatalitatea ce-i urmărește cu tenacitate, prin caracterele lor diverse, mergând de la puritate și detașare până la diabolism și cruzime, de la demnitate și curaj până la acte oribile și abjecte de brutalitate și lașitate, într-un cuvânt prin laturile lor stranii și tulburi, sunt niște eroi dostoievskieni ai secolului XX, implantați în climatul regiunilor din sudul Statelor Unite din zilele noastre?^{X)}

X) Ulterior acestor rânduri a apărut o foarte interesantă lucrare consacrată tocmai temei sugerată aici: vezi: Jean Weiberger: *Faulkner et Dostoievski. Confluences et influences*. Paris, Presses Universitaires de France. 1968.XXII, 334 p. (Notă din 1974)

Intriga romanului *Sanctuar* este în linii generale simplă și aproape banală. Ea e străbătută însă de un filon tragic, ce scoate în evidență preocupările etice ale scriitorului, atât de personale și atât de persistente în cele din urmă. Lee Goodwin posedă o distilerie clandestină, instalată într-o casă retrasă, unde fabrică alcool în complicitate cu Tommy, Van și Popeye. Aceștia sunt niște oameni a căror viață se desfășoară între contrabandă, beție și violuri, adică niște ființe ieșite în afara legilor. O studentă, Temple Drake, vine împreună cu un prieten al ei la distileria lui Goodwin, să procure alcool. Însotitorul, amenințat de gangsterii de acolo, abandonează fata în mâinile lor, care devine un obiect de dispută între agresori. Popeye îl ucide pe Tommy, fiindcă acesta voia s-o monopolizeze pentru el pe Temple, apoi o violează și o duce într-o casă de prostituție, spre a face să i se piardă urma. De dispariția fetei este acuzat Goodwin, asupra căruia cade și bănuiala că ar fi omorât-o. Acuzatul nu-și poate dovedi nevinovăția, astfel că e arestat și pe urmă linșat (ars de viu) de mulțimea indignată. Între timp, Popeye, adevăratul vinovat de dispariția fetei - care în cele din urmă e descoperită de tatăl ei și scoasă din infernul unde fusese aruncată - este tras la răspundere, ca supremă ironie, pentru o crimă pe care n-o săvârșise și e spânzurat de aceeași mulțime justițiară. Scenele de violență și oroare din această carte, dominată de o sexualitate impulsivă și exacerbată l-au făcut pe un editor american să refuze publicarea *Sanctuarului*, spunând că tipărirea romanului va atrage după sine pușcăria, atât pentru el, cât și pentru autor. Nu s-a întâmplat tocmai așa, iar *Sanctuar* a fost primul mare succes de public al lui William Faulkner.

Romanul imediat următor, *Lumină de august* (1932) are de asemenea o acțiune dinamică, împletită din evenimente încărcate de dramatism. Lena Grooe e abandonată după ce fusese lăsată însărcinată, de Joe Brown. Femeia pornește în căutarea amantului infidel și ajunge la Jefferson chiar în momentul când acolo luase foc și ardea o casă. Din locuința incendiată este scoasă o femeie de vreo 50 de ani, Miss Burden, care fusese ucisă, având capul tăiat în două. Lumea îl socotește pe Joe Christmas ca autor al crimei. Acesta era o brută violentă și vicioasă, negru de origine,

fost amant al lui Miss Burden. Christmas era prieten cu Joe Brown și el un om brutal și fără scrupule, care-și denunță prietenul spunând că a ucis-o pe Miss Burden din cauză că nu mai răspundea apetiturilor lui sexuale. Ucigașul este urmărit, e prins, închis, evadează, mai comite o crimă în persoana pastorului Hightewers, e din nou urmărit și prins, apoi linșat de populație. Între timp, Lena Grove care venise aici să-și caute amantul dispărut, îl descoperă, el nu este altul decât Joe Brown, prietenul delator al lui Christmas și contrabandist de alcool. Joe o reprimește pe Lena, dar văzând că e pe punctul de a avea un copil, refuză obligația paternității și dispare iarăși. Cartea se sfârșește așa cum începuse, printr-o altă rătăcire a Lenei în căutarea amantului necredincios.

Mult mai complicate, ca intrigă, tematică și tehnică de construcție, sunt două romane anterioare celor de mai sus, *Sgomotul și furia* și *În timpul agoniei*. Acestea sunt extrem de dificile, obligând cititorul să facă mari eforturi spre a le descifra sensul și conținutul.

În *Sgomotul și furia* este zugrăvită decăderea unei familii, dezagregarea ei socială, dar mai ales morală, urmărită pe parcursul a trei generații. E vorba de familia Compson, - Iason Compson și soția lui - având ca descendenți o fată și trei băieți: Caddy, Jason, Benjy și Quintin, ultima ei reprezentantă fiind tânăra Quintin, fiica lui Caddy. Acțiunea se desfășoară în patru zile, însă într-o cronologie răsturnată, iar cele patru capitole ale cărții corespund întocmai zilelor fixate pentru înodarea firului epic. La *7 aprilie 1928*, Benjy „idiotul” familiei, monologheză pe marginea celor ce se petrec în jurul lui: o fricțiune surdă între sora și frații ei, scene de amoralism, mergând până la incest, ciocniri de orgolii ajunse la paroxism etc. Un monolog al lui Quintin, personajul cu cea mai pronunțată prezență în carte, ne întoarce la *2 iunie 1910*, el având rolul să verifice anumite lucruri înainte ca Quintin să se sinucidă. Se revine apoi la *6 aprilie 1928* când vorbește Jason, fratele mai mare, ce-și manifestă aversiunea față de Quintin, ca ultima ilustrare a discordiei ce accentuează dezagregarea familiei. În capitolul final, *8 aprilie 1928*, povestirea capătă un caracter epic mai direct, abandonând monologul interior, cu scopul de a

stabili o legătură în această cronologie capricioasă și a preciza destinul implacabil al familiei Compson.

În timpul agoniei are o structură la fel de absconsă. Addie Bundren, o țărăncă din aceeași regiune a „sudului întunecat”, se află în agonie. Fiul ei, Cash, construiește sicriul chiar sub ochii mamei sale, care va deceda în curând. În rest nu se petrece mai nimic. Moarta este pusă în coșciug, dusă la cimitirul din Jefferson și înmormântată ca oricare alta. Drumul spre cimitir constituie însă pentru scriitor prilejul de a dezvolta o suită de monoloage interioare în care gândurile, sentimentele, durerile personajelor din cortegiul funerar transpar pe larg, oglindind situații și stări de spirit proprii țărănimii din acea regiune.

Firește romanele lui Faulkner pun în circulație o multitudine de personaje, unele mai bizare sau mai brutale decât altele, stăpânite de obsesii, vicii sau instincte primitive, bandiți sau criminali, ființe maniace sau bigote, caractere enigmatice și stranii, oameni impulsivi sau alienați, asupra cărora atenția scriitorului se îndreaptă într-o egală măsură, cu scopul de a îmbogăți acea mitologie confuză, obscură, grea de descifrat ce formează originalitatea creației sale literare. Totodată, o atenție deosebită acordă romancierul atmosferei, universului geografic și climatic în care își plasează eroii cu psihologiile lor abisale. Toate acestea se petrec prin Mississippi și Texas, acolo unde soarele și căldura - „lumina de august” - influențează starea spirituală și nervoasă a oamenilor, le dezlanțuie instinctele și-i îndeamnă spre tot felul de fărâdelegi, dominați de o fatalitate pe care scriitorul știe să o prezinte într-un mod pregnant și expresiv. Romancierul și criticul englez Arnold Bennett spunea despre Faulkner că e „un american care scrie ca un înger”. Afirmatia se referă probabil la arta atât de proprie lui Faulkner de a organiza și conduce monologul interior, de a cuprinde spații largi în povestirile sale, dar nu e mai puțin adevărat că acest „înger” are o vocație specială de a crea demoni. Romanele lui sunt încărcate cu astfel de tipuri demonice, cu astfel de episoade infernale, spre care își arată predilecția și în care se revarsă întortoachiata lui forță epică. De aceea el și-a ales drept domeniu de explorare regiunile mai puțin cercetate de alți scriitori,

acolo unde crima, furtul, violul, incestul, linșajul, ura rasială și toate formele primare ale violenței pot fi dezlănțuite în toată libertatea. De ce face aceasta? În nici un caz din țeluri speculative, ci din motive de alt ordin, superior. Ca orice scriitor cu o conștiință înaltă despre misiunea lui, William Faulkner nu neglijează, ci dimpotrivă își accentuează rolul de observator și de critic al societății în mijlocul căreia trăiește. El are o încredere nezdruccinată în prestigiul și eficiența operei literare, dovedește un fanatism al scrisului dus până la ultima concluzie, în sensul că, arătând răul din lume, speră să trezească în lăuntrul cititorilor conștiința despre sursele tainice ale acestui rău ce se manifestă în forme atât de concrete și de brutale. Și poate că tocmai aici se află explicația calificativului de „înger” aplicat conținutului scrisului său, în aparență străin de orice atribute angelice. Dar numai în aparență. Căci, în realitate, Faulkner e un scriitor cu profunde rădăcini morale, un creator ce-și obligă cititorul să-și scruteze conștiința și să ia act - dacă nu și atitudine - de sensul dramatic al condiției umane în civilizația modernă. În aceasta se găsește și justificarea - primită în întreaga lume cu deplină aprobare - de a i se acorda premiul Nobel pentru literatură, încununând astfel un creator pe cât de dificil, pe atât de valoros prin substanțialitatea operei sale.

1965, *Inedit*

POSTERITATEA LUI JOYCE

S-a împlinit, la începutul acestui an, un sfert de veac de la moartea lui Joyce, dar despre opera lui se vorbește astăzi mai mult chiar decât în timpul vieții scriitorului, când el însuși depunea eforturi imense, făcând din toți prietenii săi, din membrii familiei și din cei câțiva admiratori zeloși, niște adevărați agenți de publicitate, cu scopul de a fi recunoscut ca scriitor, de a salva de la ignorare o creație prin natura sa refractară popularității și de a evita riscul să fie aruncat în zona obișnuitelor teribilități literare sau să i se blocheze accesul la circuitul valoric. Iar strădaniile nu i-au fost zadarnice. Încă imediat după primul război mondial, Valéry Larbaud, unul dintre cei mai fideli susținători ai lui, atrăgea atenția asupra importantei operei sale, salutând apariția lui *Ulysses* (1922) prin cuvintele: „Une rentrée sensationnelle dans la haute littérature européenne”. Totuși, abia după moartea sa a devenit scriitorul cel mai discutat, acordându-i-se un prestigiu tot mai mare, bucurându-se de o influență crescândă, consacrandu-i-se tot mai multe studii. Într-o teză de doctorat, susținută la Sorbona (David Hayman: *Joyce et Mallarmé*, 2 vol., Paris, 1956) este întocmită o bibliografie selectivă cuprinzând nu mai puțin de 30 titluri (volume) scrise despre Joyce în perioada 1930-1956, iar anul 1962 a fost marcat ca „anul Joyce”, cu prilejul împlinirii a opt decenii de la nașterea scriitorului, fiind tipărite atunci, numai la Paris, patru

importante lucrări despre viața și opera sa.^{X)} Perimetrul comprehensibilității unei opere greu accesibile s-a lărgit astfel mult și, după cum se constată, ea este foarte asiduu frecventată de exponenții apuseni ai avangardismului literar, care văd în Joyce un idol al lor. La noi, de asemenea, ea se bucură de un interes legitim. E suficient să amintim că anul trecut un număr din revista *Secolul 20* a fost închinat aproape în întregime lui Joyce. Astfel încât, ceea ce afirmam acum 25 de ani, la moartea lui Joyce, într-un articol mai dezvoltat (vezi *Mășterul Manole*, III, 1-4, 1941) că el „s-ar putea să rămână pentru mai târziu exemplarul cel mai tipic și mai reprezentativ al rebeliunilor spirituale europene dintre cele două războaie”, este astăzi un fapt îndeobște recunoscut.

Activitatea scriitoricească a lui Joyce, desfășurată cu o tenacitate ce exclude orice alte preocupări și acoperind o suprafață de aproape patru decenii din viața lui, numără puține titluri (șase doar), însă când se face referire la „opera” lui, la ceea ce conține ea ca originalitate, îndrăzneală și inovație, se subînțeleg în general cele două cărți capitale ale sale: *Ulysses* și *Finnegans Wake* (Priveghiul lui Finnegan), celelalte fiind meniul preistoriei joyceiene. Aceste două cărți, însumând fiecare câte aproape 900 pagini de text dens, reprezintă două creații „incomensurabile”, cum sunt etichetate, două prodigioase aventuri literare ale secolului XX, în care pot fi depistate toate căutările de ordin artistic ale literaturii occidentale - de la dadaism și suprarealism, până la literatura absurdului din zilele noastre (cărora Joyce li s-a refuzat totuși în mod deschis) - atingând însă, aici, o excrescență ce provoacă deopotrivă uluire și stupeoare. Ele duc experiențele de stil și vervă literară până la paroxism, și cea din urmă dintre aceste cărți este o „superproducție” a celei dintâi, în sensul că *Finnegans Wake* merge și mai departe decât *Ulysses* pe drumul elaborării unui limbaj abscons, lucru ce constituie în primă instanță

X) Acestea sunt: *James Joyce* de Richard Ellmann (trad. André Coeuroy, Gallimard); *Lettres de James Joyce* (trad. Marie Tadié, Gallimard); *Finnegans Wake* (fragmente, traduse de André Du Bouchet și Philippe Soupault, Gallimard); *Introduction à Finnegans Wake* de Michel Butor (text inclus în volumul *Répertoire* al acestuia, ed. de Minuit).

specificitatea fenomenului Joyce.

Ne vom opri puțin asupra lui *Ulysses*, ca fiind mai abordabil grație traducerii franceze ce facilitează substanțial contactul cu universul creației joyceiene. Romanul, după cum însuși titlul o arată, este o parodie modernă a *Odisei*, adaptată la diapazonul vieții din secolul XX și atingând, la modul șarjării, complexul de probleme morale, estetice, religioase, științifice etc. etc., îmbrățișând adică aspectele diverse ale realului, la un nivel însă funciarmente simbolic. Pretextul epic este zugrăvirea vieții unui om (Leopold Bloom), cu toate banalitățile ei, într-o singură zi (6 iunie 1904) și într-un singur oraș (Dublin), dar, prin analogie, personajele din *Odiseea* sunt revocate într-o multitudine de prezente culese de scriitor din fauna umană a orașului irlandez, păstrându-le adesea caracterele proprii din viața civilă și transpunându-le în situații similare cu acelea din epopeea homerică. Ca și în *Odiseea*, eroul lui Joyce pleacă de acasă, dimineata, peregrinează toată ziua prin lumea vastă și incoerentă a orașului, trece prin tot felul de aventuri încâlcite, ce-i răscolesc o sumedenie de reverii, amintiri, gânduri și obsesii, se întâlnește cu persoane și situații care, prin analogie, le evocă pe cele din epopeea homerică, iar seara, la sfârșitul „expediției” sale, se reîntoarce, ca și Ulisse, la Penelopa sa, care, aici, nu este alta decât Molly Bloom, soția lui Leopold Bloom. O „odisee” așadar, desfășurată în răstimpul unei singure zile și în perimetrul unui singur oraș de acest Ulisse modern, care este de fapt prototipul omului banal dintr-o mare aglomerație urbană din zilele noastre.

Dar fabulația este, cum am spus, un pretext. Intențiile artistice ale lui Joyce se îndreaptă către altceva, și anume către crearea unui stil cu totul original ce pendulează între extravagantă și virtuozitate, dar născut nu din patima unui joc grațios, ci purtând pecetea unui travaliu intens, cu efecte scriptice profund deliberate. Romanul este un arsenal de procedee artistice, o amalgamare și o pastişare a tuturor modurilor stilistice cunoscute (argotic, științific, elegiac, pastoral, religios, erotic, juridic, comic etc.) și a tuturor speciilor literare scolastice: narațiunea epică, poem, eseu, predică, apolog, libret, farsă, reportaj, dramă (capitolul 15 din *Ulisse*, întins

pe 186 pagini, are forma unui text de teatru și nu întâmplător în el vedem parcă imprimate *avant la lettre* câteva piese de Eugen Ionescu!), iar cartea se încheie cu un monolog lung cât o nuvelă, compus dintr-o singură frază, fără nici un fel de punctuație, de-a lungul celor 54 pagini.

Asemenea performanțe stilistice sunt depășite însă de performanțele lingvistice. Scriitorul era un poliglot desăvârșit și în tinerețea lui fusese câțva timp profesor la diferite institute de limbi străine din Franța și Italia. Această însușire îl ajuta să vehiculeze cu ușurință mai multe graiuri eterogene, pe care le studia, le cerceta, le confrunta și le combina neîncetat în vederea obținerii unor sintagme insolite. La Joyce, cuvintele, noțiunile, termenii istorici, geografici, științifici (chiar numele proprii), arhaisme, neologisme, expresiile de jargon sau neaoșe sunt luate laolaltă din câteva limbi, sunt amestecate și zdrobite, ca ciorchinii de struguri într-un teasc, pentru a fi apoi refiltrate în fluiduri noi, în asociații înzestrate cu mare putere de șoc, în ingenioase forme onomatopice și interjecționale, în frazări deconcertante ce se adresează mai mult unei audiențe muzicale decât uneia literare, ajungând adesea la efecte de un pantagruelism lingvistic fără egal în literatura universală. Ca o palidă amplificare a acestor procedee, vom reproduce aici câteva mostre dintre cele mai inteligibile pentru cititori, sugerând abia enorma capacitate a lui Joyce de a îmbina ironia și umorul, categorii fundamentale în arta sa, cu nuanțele semantice cele mai variate spre a parafraza un concept, păstrându-i totuși semnificația originală. Lui Hamlet, de pildă, îi spune *Camelot, prince of Dinmurk*, lui Robinson Crusoe, *Rabbinsohn Crucis*, lui Omar Khayyam, *Homard Cayenne*, lui Columb, *Crestofer Carambas*, pentru Piccadilly inventează un epitet satiric adecvat, *Pinkidandy*, iar pentru poemul lui Byron, romanticul, găsește o versiune de coloratură sarcastică: *The Pillgrimage of Childe Horrid*. Binenteles, această înclinare către jocurile de cuvinte și arta calamburului - opera lui a și fost numită o „Iliadă de calambururi” - nu se rezumă numai la nume proprii, ci ea capătă o extensiune generală în scrisul lui Joyce, încât chiar cititorii de limbă engleză se descurcă greu în lecturarea textelor sale. După cum mărturisește scriitorul însuși într-o scrisoare, fratele lui, Stanislas, care l-a ajutat

foarte mult materialicește ca să-și poată realiza opera literară, când a citit prima dată *Ulysses* l-a altercat cu stupefacție: „Unde vrei să ajungi? Să faci limba engleză de neînțeleș?”

Am insistat asupra acestui aspect al operei lui Joyce, fiindcă, practic vorbind, el ridică o problemă esențială, aceea a comunicării ei, în speță a traducerii în alte limbi. Nu e cătuși de puțin hazardată opinia că această operă (atât *Ulysses*, dar mai ales *Finnegans Wake*) este intraductibilă (S-a spus chiar că ar fi necesară o traducere în engleză). Iar dacă până acum au apărut două traduceri din *Ulysses* (în franceză și italiană), ele au fost făcute în timpul vieții scriitorului, cu contribuția lui personală, și au rămas de altfel singurele. O traducere din Joyce pune probleme insurmontabile, și ea nici nu poate fi realizată în sensul exact, ci poate fi vorba cel mult de o recreare a cărții, în funcție de spiritul, ritmul și carnația limbii în care se operează transpunerea, tratament admis și practicat ca atare de autor însuși în cazul traducerii lui *Ulysses*. Din *Finnegans Wake* s-a tradus în franceză, în 1931, un pasaj (*Anna Livia Plurabelle*), însă pentru această muncă a fost mobilizat un areopag întreg de traducători (vreo șapte inși, printre care Samuel Beckett și Ph. Soupault), în frunte, iarăși, cu Joyce însuși. Noua încercare din 1962 a lui Soupault și André Du Bouchet de a oferi cititorilor francezi câteva fragmente din *Finnegans Wake* n-a putut aborda decât formula „adaptării”. Alte tentative nu știm a se fi mai înregistrat. La noi, a fost tradus un capitol (începutul) din *Ulysses*, publicat în *Secolul 20*, dar cum fragmentul ales este dintre cele mai „cuminți”, versiunea românească nu ambiționează să aspire la acea dereglare monstruoasă a limbajului, care este un semn distinctiv al artei lui Joyce.

O paradoxală ironie planează, așadar, asupra acestui mare scriitor ironic. Foarte celebru, foarte mult discutat și analizat de cei inițiați, el rămâne totuși foarte puțin cunoscut *à fond*, și studiile despre el au o circulație cu mult mai mare decât opera lui; s-ar putea spune chiar că exegeții sunt mai numeroși decât veritabilii săi cititori.

Luceafărul, 26 februarie 1966

OMAGIU LUI JEAN GIONO

Unul din romanele lui Giono scrise în prima parte a carierei lui literare se numește *Cântecul lumii* (*Le chant du monde*, 1934). Titlul acesta ar putea să fie aplicat la întreaga lui operă, ca o etichetă ce definește plastic și sintetic conținutul tramei narative și coloratura expresiei artistice a unei creații de anvergură, care este de la început până la sfârșit un exultant imn închinat forțelor cosmice cu deslănțuirile lor elementare, frumuseților naturii, bucuriilor primare ale existenței, condiției plenitudinare a omului integrat în marea armonie a Firii și descătușat de constrângerile „artificiale” ce-i alterează fericirea. Abundența de episoade din proza lui este inundată de un lirism torențial în care sunt cântate laolaltă pământul cu fecunditatea lui nesecată, plantele și animalele mustind de sevă și de sânge, apele și munții cu vuietul și tăcerile lor profunde, nopțile înstelate cu farmecul lor de basm, și mai presus de orice oamenii cu pomirile lor nestăvilite de a trăi în acord cu toate acestea, într-un panteism absolutizat, în care elanurile ating intensități viscerale, însă de o puritate ce proclamă eterna virginitate a vieții. Romancier prin viziune epică, scriitorul este prin temperament un poet cu registre foarte ample ce orchestrează în cadențe de înalte vibrații lirice vasta simfonie a universului bucolic și a eposului popular, în spiritul unei mitologii păgâne, uneori prea idealizate.

Jean Giono nu face parte din rândul scriitorilor de formație intelectuală ai generației lui, ca Malraux, Montherlant, Sartre, (este un autodidact), el nu teoretizează fenomenul existențial și se disociază intenționat de cei ce vor să „spiritualizeze fericirea”, cum singur spune; totuși prin principiile lui, ce pornesc de la date pur intuitive, și-a făurit mai mult decât ceilalți profilul unui apostol cu veleități mesianice, care reeditează în plin secol XX ideile rousseauiste de acuzare a „tiraniei” exercitată asupra omului de civilizația modernă, sub aspect urban și mecanic, predicând întoarcerea la natură, unde se poate găsi - susține el - adevărata libertate, scăpată de apăsarea chingilor impuse de organismele sociale și tehnice. Ca și Rousseau, fiu de ceasornicar, Giono, fiu de cizmar, păstrează o repulsie nativă față de tot ceea ce obligă omul la o existență aservită atelierului și fabricii, pledând pentru una care să se desfășoare într-un cadru pastoral, redusă la o industrie artizanală. În romanele și povestirile sale, dar mai ales în lucrări de caracter eseistic, și-a dezvoltat aceste idei pe un ton ce atinge adeseori virulența diatribei. *Que ma joie demeure* (Să-mi rămână bucuria, 1935), *Les Vraies Richesses* (Adevăratele bogății, 1936), sau *Refus d'obéissance* (Refuz la supunere, 1937), conțineau elemente fundamentale ale gionismului, pe care nenumărații prozelitiți din epocă îl ridicaseră la rangul de doctrină aproape fanatică. Întrucât locuința din Manosque a scriitorului devenise neîncăpătoare pentru afluența de vizitatori, se întemeiase la Contadour, o fermă părăsită din apropierea orașului, un fel de Meccă unde adepții veneau din toate colțurile Franței, și chiar din alte țări, să-și consulte „profetul”. Giono condamna fără apel civilizația urbană - „Parisul ar trebui distrus!” declara în *Les Vraies Richesses* - și susținea că tehnica și industrializarea sunt incompatibile cu fericirea omului, ele îl oprimă mai mult decât îl slujesc, indicând ca singură salvare adeziunea la ordinea naturală a lumii, ca o regăsire a unui eden cu florile, soarele, roadele și toate celelalte „bogății adevărate” ale lui. El condamna de asemeni sistemele de guvernământ burgheze, veroase și lipsite de fantezie, și mai ales războiul, pe care îl făcuse în 1914 și ale cărui „grozăvii din acei ani dăinuie mereu în mine”,

cum avea să mărturisească după douăzeci de ani în *Refus d'obéissance*.

Giono a rămas în general credincios convingerilor sale, pe care le „predică” și astăzi, însă exprimate într-o formă mai moderată și recurgând la simbolistică.

Dar experiențele personale, adesea dramatice, din cursul celui de al doilea război mondial, când a cunoscut înălțări și înfrângeri (a trecut și prin închisoare), precum și contactul cu noile perspective artistice și sociale post-belice, i-au temperat elanurile panice, impunându-i o reînnoire a stilului și a tematicii și orientându-l către o literatură mai puțin, sau chiar foarte puțin obsedată de cultul magic al unei naturi mitologizate. Scriitorul abordează acum subiecte și personaje plasate într-o lume mai aproape de obiectivitate și tratate într-un spirit realist; uneori fantezia i se refugiază în trecut, creând consistente fresci epice prin evocarea unor episoade istorice, ca în *Husarul pe acoperiș*, romanul lui cel mai izbutit din această perioadă (tradus nu demult și în românește). Giono, a cărui imaginație bogată și ușurință de elaborare nu cunosc stagnări nici la cei 75 de ani pe care i-a împlinit de curând, fiind unul dintre cei mai prolifici scriitori francezi de azi, a devenit totuși deosebit de ponderat sub raportul exuberanței lirice din prima perioadă a creației sale, și vizibil mai conciliant în privința angajărilor principiale prin care își afirmă opoziția față de civilizația contemporană, pe care o privește acum cel mult cu ironie.

Este o convertire salutară la un scriitor de valoare - și ea lasă să se desprindă concluzia că omul modern nu poate face abstracție și nu se poate sustrage de sub imperiul cuceririlor epocii lui și că soluția este de a căuta fericirea în adaptarea la aceste cuceriri ce vin în ajutorul oamenilor, atunci când ele nu sunt folosite ca mijloace de distrugere a bunurilor civilizației și culturii, și chiar a speței umane.

Secolul 20, 1970, nr. 6

O AUTOBIOGRAFIE A SECOLULUI XX

Picasso a împlinit zilele acestea (la 25 octombrie 1966) 85 de ani.

Faptul pare de necrezut și sună aproape paradoxal, deoarece numai cu greu i se poate atribui o vârstă atât de înaintată unui om care a trezit din amorteală bătrâna artă europeană, inoculându-i virusul marilor cutezante, și care și-a asumat apoi, fără intermitențe, riscurile noii ei tinereti, indentificându-se cu ea. În timp ce alți titani ai artei ilustrau prin personalitatea lor un moment, o generație sau o școală, Picasso își răspândește vitalitatea asupra câtorva generații de artiști - și la nivel universal - acoperind prin lunga lui prezență aproape suprafața unui veac.

O virtuozitate uluitoare și o extraordinară putere de muncă au făcut să fie socotit drept un „fenomen”; o tâșnire de viziuni insolite, trădând o individualitate complexă și prodigioasă, transpuse în tipare plastice printr-un proces de creație ce anula normele comune, au făurit legenda, adesea fabuloasă, a ceea ce s-a numit „misterul Picasso”; un efort deliberat și lucid de a introduce noi legi în gândirea și limbajul plastic - și nu numai plastic - printr-o disciplină riguroasă a muncii, mergând până la o adevărată salahorie în artă, a fost taxată cu eticheta, absolut nepotrivită în cazul lui, de „aventură”.

Și iată că *fenomenul, misterul, aventura* Picasso constituie astăzi, turnate în cele trei silabe ale numelui său, o efigie a veacului XX. Opera lui incită curiozitatea și interesul tuturor celor dornici să ia contact nemijlocit cu, incontestabil, cea mai simptomatică și tumultoasă dintre manifestările ce-au contribuit la configurarea profilului artistic al epocii noastre. Într-o recentă călătorie în U.R.S.S., am întâlnit oameni veniți din diferite țări și străbătând lungile distanțe până la Leningrad și Moscova nerăbdători, ca și mine, să „ajungă la Picasso”, știind că acolo se găsesc unele colecții mai consistente din lucrările sale afectate domeniului public. Și cu toate că atât cele două săli scunde de la un ultim etaj al Ermitajului, cât și cele două panouri de la muzeul Pușkin din Moscova, nu cuprind decât tablouri din prima epocă a lui Picasso, în special din perioada „albastră”, foarte caracteristică pentru personalitatea artistului, dar foarte delimitată în istoria creației sale, pe chipurile vizitatorilor se putea citi satisfacția de a fi „văzut Picasso-uri”.

Picasso, afirmă Roger Garaudy în studiul ce i l-a consacrat nu demult (1963), „ne-a învățat să citim, în limbajul lui plastic, legea secolului nostru”. El a impus o viziune nouă în artă, cu alte reguli ale creației, cu o nouă concepție a frumosului, cu alte criterii de judecată. Acțiunea de interpretare a realului e atât de puternică încât s-a exercitat, mai mult sau mai puțin direct, în orice caz foarte sensibil, în toate domeniile de creație artistică. În literatură, bunăoară, de la monologul interior de tip Joyce, devenit notoriu după intervertirile operate de Picasso în pictură, până la „noul roman”, se poate urmări o repercusiune radială a viziunii picassiene. (Și nu e lipsit de interes să amintim că Picasso și-a încercat puterile și în arta cuvântului, prin piesa *Le désir attrapé par la queue*, publicată în 1945, având ca tematică experiențele amare din cursul celui de al doilea război mondial și fiind scrisă la modul în care avea să se afirme peste câțiva ani teatrul lui Eugen Ionescu). În muzică, introducerea zgomotelor în limbajul armoniilor sonore (Darius Milhaud) era, desigur, la timpul respectiv, o convergență a „fărămițării” efectuată în plastică de Picasso. El își întinsese antenele chiar

în arhitectură, preconizând cândva o clădire a cărei fațadă să reprezinte relieful unei figuri de femeie; ca să nu mai vorbim de pictură și sculptură, unde cele mai pretins „originale” excentricității de azi (nonfigurativul, abstractionismul, popartismul etc.) nu sunt decât poncife ale unor amuzamente practicate în anumite momente de Picasso - ca un fel de „autopedepsire”, remarcă un biograf - și abandonate apoi numaidecât de el.

Dar aportul revoluționar al lui Picasso, acțiunea lui de „distrugere” a tiparelor vechi nu implică nicidecum atentarea la valorile definitiv câștigate în decursul timpurilor; tocmai dimpotrivă, el este animat de voința de a îmbogăți patrimoniul artei cu noi cuceriri, pornind adesea de la izbânzile necontestate ale marilor maeștri. În mod intenționat, el a reluat de multe ori teme din repertoriul clasic al picturii și le-a tratat într-o viziune proprie, corespunzătoare sensibilității și neliniștilor omului modern. A făcut caducă funcțiunea narativă a picturii („arta modernă nu povestește”, observa Malraux), expurgând-o de anecdotic și lirism gratuit, pentru a stimula actul activ al gândirii, pentru a ajunge la răspunsuri și afirmări, la rechizitorii chiar, angajând vasta problematică a epocii sale. Picasso nu e un pictor în înțelesul scolastic al cuvântului; el sacrifică și violentează frumosul în accepția consacrată a noțiunii și duce epurarea formelor până la a nu mai rămâne din ele decât scheme, în profitul conținutului grav și tulburător al ideii exprimată în linie și culoare. N-a dat niciodată sfaturi, nu și-a teoretizat niciodată arta, dar unele din replicile lui tranșante au, sub aspectul lor de butade, profunditatea unor profesioni de credință. Astfel, odată, a făcut următoarea mărturisire: „În copilărie desenam ca un Rafael. Toată viața m-am trudit să desenez ca un copil.” Altă dată, în fața unei minunate privescătoare pe care o admira de la fereastra atelierului său, a exclamat: „Un asemenea peisaj ar fi bun pentru cineva care ar fi pictor”, accentuând prin aceasta refuzul de a se limita la simpla aptitudine de reflectare mecanică a naturii. Și altă dată declara: „Ar trebui să li se scoată ochii pictorilor, ca sticleților, ca să

cânte mai bine”, adică să vadă dincolo de aparența lucrurilor, de contiguitatea fenomenelor exterioare, substanța, esența.

O robustă și sănătoasă vocație de creator l-a ferit să cadă în prăpastia modurilor arbitrare de expresie, ocolind halucinația, delirul, absurdul sau explorarea inconștientului promovate de suprarealiștii ce-au încercat să-l atragă în câmpul lor, ori „interioritatea” pretextată de abstracționiștii ce-i invocau adesea numele, menținându-se la nivelul unei arte menite să exprime aspirațiile fundamentale, artistice și spirituale, ale omului. Chiar atunci când arta lui e populată de „monștri” și dezagragări deconcertante - figurări ale epocii pe care a parcurs-o - ea se hrănește din ceea ce e mai viu și mai dramatic în om, și nu întâmplător maestrul preferat al lui Picasso a fost genialul său compatriot Goya.

Picasso, prin opera lui, este profund ancorat în solul vremii sale, pe care a ilustrat-o magistral, ca nimeni altul. „El n-a scăpat de nici una din neliniștile ce zguduie omul modern”. Pe această idee își axează Antonina Vallentin excelenta biografie consacrată artistului (*Pablo Picasso*, Paris, 1967) lucrare foarte explicită pentru înțelegerea și cunoașterea lui.^{x)} Într-adevăr, de la *Domișoarele din Avignon* (1907), ce marchează o piatră de hotar spre deschiderea noilor concepții de ordin formal al artei contemporane, trecând prin *Guernica* (1937), considerată drept una dintre cele mai răscolitoare opere ale veacului nostru, și până la *Masacru în Coreea* (1951) sau *Războiul și Pacea* (1953), în care acuză cu vehemență primejdia unui cataclism termonuclear, Picasso a împărtășit tot zbuțumul și a transpus în pictură toate dramele epocii lui, încât opera sa poate fi privită, pe drept cuvânt, ca o autobiografie a secolului XX, așa cum a și fost caracterizată.

La cei 85 de ani pe care îi împlinește acum, cel mai potrivit elogiu ce i se poate aduce sunt înseși cuvintele pe care creatorul

^{x)} Vezi: Antonina Vallentin: *Picasso*. Traducere de Pericle Martinescu, Editura Meridiane, 1967.

celebrei *Colombe* le-a rostit cândva cu o fermitate de tânăr apărător al păcii: „Am socotit totdeauna și socot și astăzi că artiștii care trăiesc și lucrează cu valori spirituale, nu pot, nu trebuie să rămână nepăsători în fața unui conflict ce pune în pericol cele mai înalte valori ale omenirii și civilizației”.

Asemenea cuvinte definesc, în pofida oricăror dificultăți ce mai pot sta în calea înțelegerii și accesibilității operei lui, un creator investit cu un înalt mesaj uman, un artist al cetății.

Gazeta literară, 27 octombrie 1966.

ASPECTE ȘI PROBLEME ALE LITERATURII MEMORIALISTICE DIN SECOLUL XX

Literatura memorialistică, sau cu un termen mai adecvat la obiectul considerațiilor de față, literatura de confesiune - fie că e vorba de confesiuni propriu zise, de autobiografii, jurnale intime, memorii, evocări sau mărturii epistolare - cunoaște în secolul XX o proliferare pe care slujitorii condeiului din alte epoci, ele însele bogate în producții de această speță, erau departe de a o bănuși. Ea este chiar foarte la „modă” în zilele noastre, căpătând aspectul unui sindrom scriitoricesc cu putere de contaminare aproape universală. Faptul riscă să pară paradoxal la o primă abordare, deoarece tocmai într-o vreme când tiparul, cu infinitele lui posibilități de vehiculare a ideilor, la care se adaugă cinematograful și cuceririle tehnicii telecomunicațiilor (telefonul, radioul, televiziunea) cu mijloacele lor de transmitere „în direct” a gândurilor, preocupărilor și chiar sentimentelor omului modern, sunt în măsură să satisfacă setea de evulsie și de exhibare a intelectualului contemporan, rămân totuși largi zone unde acestea nu au acces ori sunt lipsite de eficiență. Tot așa, dacă genurile de creație sau modalitățile de manifestare prin scris - poezia, proza, teatrul, eseul, până la reportaj și articolul de ziar - oferă omului de azi forme nelimitate și dezrobite de orice îngrădiri ale expresiei

spre a-și exterioriza văzduhul interior, cu toate problemele, dramele și experiențele personale, ele nu epuizează nevoia imperioasă a scriitorului - a creatorului în general, căci ea este aceeași pentru un scriitor, ca și pentru un pictor, un muzician sau un savant etc. - de a-și urmări și analiza până la ultimile concluzii procesele de gândire și sensibilitate ce-au prezidat elaborarea operei proprii. Paralel, așadar, cu literatura de imaginație, ce reflectează și reproduce artistic realitatea, literatura memorialistică, a cărei menire este să înfățișeze reversul medaliilor cu întreaga împletitură de resorturi ce le agită pe dinăuntru, deține în perimetrul activității intelectuale din veacul nostru un loc nu numai foarte extins, dar și foarte important prin implicațiile și semnificațiile sale.

Aceasta, în ciuda faptului că un scriitor atât de lucid și atât de strâns legat de epoca lui, cum era Ilya Ehrenburg, făcea la începutul memoriilor sale afirmația, cel puțin surprinzătoare, că literatura memorialistică este slab reprezentată în perioada actuală. Argumentarea lui însă, dacă poate avea, în lumina experienței personale, o motivare psihologică, iar ca marxist una ideologică, este departe de a corespunde situației reale în domeniul discutat. „Ni s-a întâmplat de mult prea multe ori să fim în dezacord cu trecutul nostru, ca să mai medităm serios asupra lui, spunea Ehrenburg. Veacul nostru a fost mult prea dur, ca să mai putem târî după noi povara amintirilor”. Adevărul este că tocmai acest dezacord cu trecutul, tocmai această „povară a amintirilor” formează suprema sursă de alimentare a literaturii memorialistice, și cu cât ele sunt mai accentuate, mai vii, mai dramatice, așa cum s-a întâmplat în cazul oamenilor din prima jumătate a veacului XX, cu atât impulsul confesiv devine mai imperios, mai acut. De altminteri, Ehrenburg cădea în contradicție cu el însuși, atunci când nu numai că „medita serios” asupra trecutului său, dar o făcea la dimensiunea a șase volume de conspectare autobiografică, confirmând prin aceasta o stare de fapt pe care el părea a voi tocmai s-o infirme.

De obicei, literatura memorialistică, în accepția consacrată a noțiunii, constituia în trecut un compartiment detașat de domeniul realizărilor artistice, angajând nu forțele creatoare ale scriitorului

sau artistului, ci îndeosebi fundamentele lui morale. Era expresia unor personalități acționate de mobiluri egocentrice care țineau să-și asigure printr-o intervenție compensatoare sufragiile contemporaneității sau ale posteriorității în privința recunoașterii muncii și valorii proprii. Uneori, ea pornea din necesitatea de explicitare a unui spirit ulcerat în timpul vieții de neînțelegerile și suspiciunile contemporanilor, ca în cazul *Confesiunilor* lui Rousseau - ce constituiesc punctul de pornire al memorialisticii moderne - sau era corolarul unei personalități egolate la care hipertrofia eului atingea proporții impresionante, ca în *Memoires d'outre tombe* ale lui Chateaubriand; alteori, reprezenta sublimarea unor suflete abulice și inhibitate în contactul cu viața, ca în exemplul, rămas singular, al profesorului genevez Amiel a cărui unică operă scrisă este formată de un imens *Jurnal intim* (18.000 pagini de manuscris), unde pasiunea introspectivă este dusă până în pragul fastidiosului, sau era un protest vehement, îmbinând confesiunea și meditația cu pamfletul și diatriba, la adresa comportamentelor sociale și morale, ca în „Jurnalul” lui Léon Bloy, ce însumează opt volume cu titluri diferite și datate succesiv de la 1892 până la 1917, anul morții scriitorului. Între acestea s-ar putea face o largă enumerare de jurnale intime sau autobiografii celebre oferite de literatura franceză în secolul al XIX-lea (Benjamin Constant, Stendhal, Alfred de Vigny, Victor Hugo, George Sand, Sainte-Beuve, frații Goncourt, Jules Renard etc.) a căror publicare integrală nu s-a îndeplinit decât în secolul nostru, când interesul pentru literatura memorialistică a devenit cu adevărat preponderent. În mod cu totul special se cuvine însă a fi amintite aici confidențele lui Baudelaire din jurnalul intim intitulat *Mon coeur mis à nu*, redactat sporadic între 1862 și 1864, cu intenția, nerealizată până la urmă, de a forma premisele unor veritabile confesiuni. Prin originalitatea, îndrăzneala și tonul lor violent, prin varietatea observațiilor și sentințelor de natură etică, estetică, psihologică, socială, politică, notațiile lui Baudelaire pot fi considerate, prin sinceritatea lor nudă, prin sarcasmul și causticitatea lor, drept anticipații ale celor mai spectaculoase confesiuni și autobiografii apărute în secolul XX.

Alături de asemenea confesiuni, autobiografiile sau jurnale intime, mai trebuie menționată o serie de materiale epistolare, începând cu vasta corespondență a lui Voltaire sau a aceluiași Rousseau, reprezentative pentru secolul al XVIII-lea, continuând cu a lui Flaubert, pentru secolul al XIX-lea, sau a lui Marcel Proust pentru prima jumătate a veacului nostru (cea din urmă cuprinzând șase volume de scrisori între 1890 și 1920). Toate aceste contribuții adiacente fenomenului beletristic propriu-zis, dar incluse în patrimoniul literaturii moderne ca moșteniri devenite notorii, se impun prin faptul că sunt produsul unor individualități proeminente, al unor scriitori care privesc viața, lumea și istoria prin prisma personalității lor, interpretând evenimentele exterioare în funcție de reacțiile lor intime, de umorile sau stările lor de spirit ce alimentează totdeauna principalele impulsuri de descriere autobiografică.

Prin viziunea, natura și conținutul lor, astfel de realizări au consacrat regula ca memoriile, autobiografiile sau confesiunile să fie elaborate îndeobște la sfârșitul unei cariere, ca o încheiere a unei activități laborioase ele având în consecință un aspect oarecum muzeal, ilustrând viața și opera unor personalități înzestrate cu aura celebrității și apăsând pe conținutul documentar sau anecdotic al relatărilor. Această concepție despre literatura memorialistică e atât de înrădăcinată, încât ea persistă încă și în zilele noastre, când mulți scriitori - ca să nu mai vorbim de oameni de stat sau politici, de vedete ale cinematografului și teatrului, de diplomați sau strategii, de sportivi sau exploratori, de soții sau fiice de dictatori etc. etc., ce se exclud din raza însemnărilor de față - își scriu memoriile de pe această poziție, de narare amănunțită a vieții lor, fără altă preocupare decât aceea de a accentua profilul unei existențe individuale, cu referiri insistente la evenimentele trăite și adesea cu evocarea nostalgică și sentimentală a izvoarelor și circumstanțelor ce-au configurat biografia memorialistului respectiv. Numai în literatură, și numai în ultimii ani, s-au înregistrat nenumărate scrieri de nuanța aceasta - și vom consemna aici, în treacăt și numai cu titlu informativ câteva dintre ele (o enumerare a titlurilor, chiar într-o singură țară cum este Franța și

chiar într-o perioadă delimitată, ar fi excesivă), spre a sublinia încă o dată întinderea de care se bucură genul în zilele noastre.

Astfel, octogenarul François Mauriac cu cele două volume publicate în timpul din urmă, *Mémoires intérieurs* (1959) și *Nouveaux Mémoires intérieurs* (1965), făcând suită la alte titluri mai vechi: *Le cahier noir* din 1947 sau *Ecrits intimes* din 1953 (exceptând Jurnalul în patru volume, care nu este de fapt un „jurnal” ci o culegere de articole publicate în presă), se numără printre cei mai asidui cultivatori ai genului. În memoriile sale din ultima vreme Mauriac, recurgând la confidența poetică, străuie asupra evocării perioadelor cele mai îndepărtate ale existenței lui, copilăria și adolescența, dar această evocare nu e făcută din unghiul omului ce vrea să-și precizeze viziunea asupra lumii după o îndelungată experiență artistică și de creație - vârsta înaintată nu-l mai solicită spre asemenea exercițiu - ci din acela al scriitorului care o viață întreagă s-a mulțumit „a sécreter la même coquille” (a stoarce aceeași găoace, cum spune el, a copilăriei și adolescenței) pentru elaborarea unei vaste opere epice, și care privește primele epoci ale vieții proprii cu nostalgia bătrânului ce se „detășează lent”, sub vraja, resimțită târziu, a paradisului îndepărtat al copilăriei. Tot la vârsta de aproape optzeci de ani, André Maurois a publicat (în 1963) o culegere de amintiri intitulată *Choses nues* (parafrazând titlul lui Victor Hugo, *Choses vues*), cuprinzând fapte, observații, eboșe de portrete (printre care și câteva pagini despre N. Titulescu), sau relatări de evenimente cunoscute și trăite de scriitor în cursul existenței lui, volum care, fără să respecte pe deplin regulile genului, are totuși un pronunțat caracter memorialistic. Un alt octogenar, Louis Pasteur-Vallery-Radot, nepotul lui Pasteur, academician și savant cu preocupări scriitoricești, trăind în cercurile intelectuale pariziene și cunoscând pe cei mai străluciți reprezentanți ai artelor și literaturii din ultimele decenii, și-a întocmit și el un volum de *Mémoires d'un non-conformiste* (1966), în care reînvie acea „Belle époque” din tinerețea sa populată de o întreagă faună de artiști și scriitori ce avea să dea atâtea nume glorioase ale veacului nostru. La un diapazon înrudit își redactează memoriile, la vârsta de șaptezeci de ani, Gabriel

Chevalier, intitulându-le *L'envers de Clochemerle* (1966) și conținând fragmente autobiografice, portrete, amintiri, note, reflecții, scise cu mult umor, în spiritul celebrului său roman - *Clochemerle*. În sfârșit, într-o categorie aparte vom menționa numele lui Julien Green, scriitor ce-și illustrează activitatea printr-un revelator *Journal intim* început în 1938 și continuat de atunci cu perseverență zi de zi (au apărut până acum opt volume, ultimul publicat în 1967), la care a adăugat o *Autobiografie* în trei volume redactată la vârsta de șaizeci de ani, cuprinzând narațiunea perioadei anterioare începerii Jurnalului, adică aceea a copilăriei și adolescenței, cu explorarea unui univers oniric foarte personal din care emană substanța vieții și a operei sale.

Dar fenomenul nu este specific numai literaturii franceze. În mod frecvent, el poate fi urmărit pe toate meridianele globului, unde personalități de notorietate ale literaturii actuale și-au adus și își aduc contribuția lor, s-ar zice obligatorie, în genul memorialistic. Așa, bunăoară, în aceeași perspectivă a retrospectivității anecdotice, urmărind reconstituirea unei existențe închinată poeziei și desfășurată în lumea poeziei, pot fi integrate memoriile lui Rafael Alberti din primul volum al *Crângului pierdut* (tradus nu demult în românește), publicat în jurul vârstei de șaizeci de ani și referindu-se la prima perioadă a vieții autorului, până la 1931, petrecută în Spania, precum și amintirile lui Hemingway din volumul (tradus și el în românește) *Sărbătoarea de neuitat*, scris tot în jurul vârstei de șaizeci de ani și evocând tribulațiile pariziene ale „generației pierdute” de scriitori americani din anii 20. Din literatura sovietică vom reține cele șase volume ale memoriilor lui Ehrenburg, scrise la vârsta de șaptezeci de ani (intitulate *Oameni, ani, viață*, care au apărut și în traducere română). Din literatura engleză, foarte bogat reprezentată în acest gen, am putea aminti, dintre scriitorii vârstnici contemporani autobiografia lui Sean O'Casey (șase volume publicate între 1939 și 1952), pe aceea a lui A.I. Cronin (1954), pe a lui Noel Coward (patru volume publicate între 1937 și 1960), pe a lui E. Compton Mackenzie (patru volume, 1965) etc. etc. Literatura greacă se alătură listei cu pasionanta autobiografie a lui Nikos Kazanthis

scrisă la șaptezeci de ani și devenită celebră prin traducerea ei în limba franceză (*Lettre au Greco*, Paris, 1961), literatura elvețiană prin publicarea recentă a unui *Jurnal* al lui Max Frisch referitor la perioada 1947-1957, ș.a.m.d.

În toate aceste evocări autobiografice - menționate aici doar pentru faptul că sunt dintre cele mai recente - autorii adoptă o atitudine mai mult sau mai puțin asemănătoare cu a memorialiștilor dinaintea lor, limitându-se în genere la relatări de evenimente de ordin și interes personal, cu o redusă tentație de a recurge la analiza mai adâncă a mecanismelor ce agită și determină conștiința frământată a epocii. Ei vorbesc despre debuturile lor, despre relațiile lor, despre mediul și experiențele din care s-au plămădit operele lor, punând totdeauna pe primul plan persoana și aspirațiile proprii. Este elementul specific oricărei scrieri autobiografice, dar nu este și nivelul la care vrea să se ridice literatura memorialistică adaptată la profilul spiritual al veacului nostru.

Scriitorul secolului XX - și ne referim la scriitorii legitimi ai veacului, adică aceia născuți odată cu el în deceniile următoare, crescuți în atmosfera lui, hrăniți și formați în convulsii unei lumi în continuă transformare - nu mai este un scriitor cantonat într-o activitate ce reflectă o experiență strict personală, artistică și umană, ci se simte el însuși zguduit și influențat de seismele sociale și de aventurile spirituale din vremea lui. El este înzestrat cu o conștiință dezvoltată a rolului și misiunii sale în universul în care evoluează și condiția lui de martor și interpret al fenomenelor la care participă îi incumbă obligația de a adopta o atitudine activă față de aceste fenomene, de a fi într-un continuu paralelism cu ele. Problemele de creație devin la astfel de scriitori indisolubil legate de problemele de viață izvorâte din realitatea istorică a epocii. De aici derivă o serie întreagă de notații fugare, de „carnete”, de jurnale intime, de confesiuni sau eseuri cu caracter nemoralistic, care în ultimele decenii, sau mai bine zis în rândurile ultimilor generații de scriitori, se bucură de o audiență aproape generalizată.

Lucrul este explicabil dacă ținem seama că în lumea veacului nostru, complexe de gândire și sensibilitate sunt tot mai

numeroase și mai adânci, implicând o agravare a consumpțiilor interioare ce generează crize de coloratură adesea tragică. Și acolo unde literatura de creație nu-și mai poate îndeplini rolul de *catharsis*, sau nu mai poate da răspunsuri satisfăcătoare multiplelor interogări pe care epoca le pune scriitorului, acesta caută soluții în confruntarea directă cu datele realității, confruntare din care se nasc diferitele forme ale literaturii memorialistice cu pronunțat caracter confesiv. Iar aceste forme de literatură memorialistică nu mai au ca mobil să efectueze bilanțuri, să promoveze un cult egocentric al personalității, ci pornesc din necesitatea unei revizuri, a unei confesiuni făcută în plină desfășurare a procesului de creație. Ceea ce ilustrează conținutul lor este tocmai sinceritatea nudă, de multe ori crudă, prin care memorialistul își privește viața proprie ca supusă unei analize microscopice, cu singura voluptate de a-i descifra filioanele ascunse, zonele „secrete” ale ființei umane puse față în față cu evidențele ei temporale. Aceasta este și explicația faptului că asemenea memorii nu se mai întocmesc la o vârstă înaintată, ci intervin atunci când scriitorul este încă în deplinătatea puterii lui de creație, sau chiar la începutul carierei lui. În acest sens, genul memorialistic capătă o pondere creatoare, încât, considerat sub raportul forței emoționale ce-o include, al efervescenței ce-l străbate și al amplexării pe care a atins-o, mai ales în timpul din urmă, se poate vorbi cu toată îndreptățirea de un epos memorialistic, cuprinzând opere ce-și reclamă meritul de a se integra sau de a se apropia de domeniul beletristicii ca atare.

În secolul nostru prima lucrare cu caracter memorialistic de intensă vibrație interioară, ce a stârnit un răsunet universal la vremea sa, părându-ne astăzi ca o anticipare a „furișilor” de mai târziu, este faimoasa autobiografie a lui Giovanni Papini, *Un om sfârșit*, scrisă la vârsta de numai treizeci de ani. Era o operă ce aducea violența sincerității până la exacerbare și scriitorul își denunța acolo, cu brutalitate, criza metafizică, eșecurile ideologice și nihilismul intelectual la care ajunsese după o adolescență de o excesivă febrilitate spirituală. Dar Papini nu cunoscuse încă, atunci când și-a scris autobiografia, prin 1912, profundele transformări ce aveau să clatine temeliiile veacului. El era tributatar unor

experiențe artistice și unor concepții filozofice cu rădăcini adânci în secolul XIX, al căror faliment va fi acuzat cu vehemență de noile experiențe ale veacului XX. Autobiografia lui era lipsită de mesaj, ba mai mult, prin tonul ei, prin duritatea negațiilor și prin pasiunea autoflagelării a avut chiar un efect negativ asupra generațiilor imediat următoare, când numeroși intelectuali, gășind în Papini un diagnostician al propriilor lor dezorientări, se considerau ei înșiși „oameni sfârșiți” înainte încă de a păși cu adevărat în viață.

Cât de departe suntem de exemplul lui Rousseau, bunăoară, care, scriindu-și *Confesiunile*, la mijlocul veacului XVIII, își începea relatarea biografiei proprii prin declarația solemnă că porcede la o „lucrare ce nu are asemănare și a cărei înfăptuire nu va avea imitatori”. În realitate, deși el a deschis perspective noi în literatura memorialistică modernă, cutezantele și sinceritățile lui, ce-au deținut multă vreme un record al auto-detractării, par astăzi simple naivități în comparație cu unele autobiografii întocmite de scriitori ai secolului XX ce duc spiritul critic în analiza propriilor mișcări afective și intelectuale până la ultima expresie cu putință.

După primul război mondial, generația nouă de scriitori, ale cărei debuturi coincideau cu începutul acelei epoci de strălucite realizări în domeniul literaturii ce va cuprinde cele două decenii dintre 1920 și 1940, vor fi și mai mult tentate să-și facă examenul autobiografic după zece sau cincisprezece ani de activitate. Marile contradicții ce străbăteau substraturile epocii, ascuțitele ciocniri ideologice și imperativul solicitărilor din afară impuneau scriitorului căutarea unei zone de întrepătrundere a planului de creație cu planul de viață. Literatura memorialistică - și ne vom opri în cele ce urmează îndeosebi la aceea din Franța, unde experiențele fundamentale, deși trăite de scriitorii respectivi la intensități diferite, păstrează un caracter general mai larg, ce depășește sfera strictă a particularului, oglindind fenomene specifice epocii și comune climatului spiritual și vâlturilor ideologice - a căpătat în această perioadă aspectul unei disecții pe viu. Și cu toate că prima lucrare cu conținut autobiografic din literatura franceză a acelor ani se datora unui scriitor ce făcuse

parte tot din vechea generație, ea a avut o înrîurire hotărâtoare asupra confratilor mai tineri crescuți la școala și în cultul său.

Într-adevăr, apariția cărții lui André Gide, *Si le grain ne meurt* (editată în 1919, dar publicată în tiraje mari în 1924), cu substanță profundă autobiografică și având ca obiect relevarea universului copilăriei ca factor preponderent în cristalizarea viziunii despre viață și lume a scriitorului, a constituit începutul unei serii întregi de „confesiuni” asemănătoare, incitate de exemplul lui Gide, care se bucura în epocă de un prestigiu uriaș. Autobiografia lui se remarcă printr-o sinceritate absolută în dezvăluirea atmosferei și condițiilor în care și-a petrecut copilăria, scoțând în evidență contradicțiile de substrat religios din sânul familiei (tatăl său era hughenot, mama catolică), ce-au determinat apoi antinomiile morale și de altă natură ce-i străbat întreaga operă și viață, în special partea a doua din *Si le grain ne meurt* (Dacă sămânța nu piere), unde scriitorul abordează problema heterosexuality, una din temele centrale din existența și creația lui, căpătând un accent profund de destăinuire și justificare, ce amintește confesiunea patetică a lui Oscar Wilde din *De profundis*, publicată cu vreo douăzeci de ani mai înainte și de care Gide a fost în mod vizibil obsedat și influențat. Marea sa înrîurire asupra generațiilor tinere s-a exercitat de asemeni prin Jurnalul său intim, început în 1889 și continuat până la sfârșitul vieții (1951), din care publica periodic fragmente în reviste sau volume. În acest jurnal sinceritatea adoptată ca metodă absolută, făcea ca dezvăluirea și analizarea crizelor spirituale și morale ale scriitorului, consemnarea angajamentelor și dezangajamentelor lui, aprecierile asupra evenimentelor și oamenilor ce intrau în orbita lui, să fie comunicată contemporanilor săi cu o libertate interioară nelimitată ce denotă apriga nevoie de confesiune a autorului.

André Gide este, deci, acela care a dat tonul în noua literatură memorialistică de nuanță esențialmente confesivă de după primul război mondial. Lecția lui a avut multe și imediate repercursiuni. La numai câțiva ani după *Si le grain ne meurt* vedea lumina tiparului volumul *Jean le Bleu* (1932) de Jean Giono, autobiografie limitată și ea la perioada copilăriei, însă larg romanțată, și

înscriindu-se printre primele opere ale acestui scriitor. Au urmat apoi nenumărate alte compoziții de același gen, care nu atingeau nici pe departe intensitatea confesivă a lui Gide și se mențineau în genere la un nivel de fabulație lirico-descriptivă. Trebuie de asemenea adăugat că astfel de „autobiografii” nu atacau sub nici un aspect problematica încordată a timpului, ele păreau mai curând o evadare din realitate, un refugiu în lumea atemporală a copilăriei, cultivând cu precădere virtuțile lenifiante ale literaturizării.

O notă distinctă a literaturii memorialistice din această perioadă o găsim la altă categorie de scriitori, făcând parte din aceeași generație, dar cu un nivel intelectual deosebit, înzestrați cu o optică diferită, foarte sensibili la frământările și problemele timpului lor și care, preocupați să realizeze o comuniune cu lumea exterioară, să stabilească relații între actul de creație și faptul de viață înainte de a se retrage în sfera amintirilor, țin să-și definească atitudinea față de comandamentele istoriei prin lucide sondaje autobiografice, punând pe primul plan gândurile și preocupările ce le determină actele și existența și reducând la minimum partea anecdotică. Se observă la această categorie de scriitori, de la Malraux până la Sartre, tendința generală de urmărire a procesului de formare a unei conștiințe („Transformer en conscience une expérience aussi large que possible”, spunea André Malraux prin gura unuia din eroii săi) și de precizare a mesajului pe care artistul contemporan are datoria să-l adreseze oamenilor. Memorialistica lor este departe de orice literaturizare gratuită, ea are factura unei confesiuni, dar nu a unui individ (ca la Gide), ci a unei epoci, fiind o radiografiere a ideilor călăuzitoare din epocă, înainte de a fi una a individului confinat într-un univers redus la propria lui existență. În acest sens, prima lucrare importantă a lui Malraux, *La tentation de l'Occident* (1927), anterioară ciclului său romanesc, poate fi considerată o veritabilă confesiune - cartea e concepută de altfel sub forma unui dialog epistolar - a unui tânăr intelectual european îngrijorat de destinul culturii și civilizației sale, și căutând să-i diagnosticheze elementele de caducitate și să-i descopere sensurile viabile.

O autobiografie, în accepția exactă a cuvântului și în ordinea de idei a însemnărilor de față, este aceea a lui Jean Guéhenno,

purtând titlul *Journal d'un homme de 40 ans* (1934). Intelectual de structură sentimental-umanitaristă, trecând prin școala poetică și ideologică a mișcării muncitorești, având deci facultatea de a înțelege mai bine decât alți intelectuali burghezi sensul frământărilor din vremea lor, Guéhenno avea meritul de a fi sesizat cel dintâi necesitatea efectuării unui examen autobiografic în preajma vârstei de 40 de ani și în împrejurările obiective de la mijlocul perioadei dintre cele două războaie. Povestindu-și viața, el nu urmărea să pună în evidență personalitatea proprie, ci căuta să dea o explicație alienărilor sociale ce apăsau asupra generației lui, ale cărei elanuri, entuziasme și idealuri proprii oricărei tinereți, fuseseră înșelate și se loveau de duritatea unei societăți viciate și roasă de contradicții. Mobilul autobiografiei sale era nu vanitatea de a se descrie pe sine, ci dorința de a defini destinul ideologic al generației lui. „Nu voi consemna aici decât propria mea istorie, și totuși mi-ar displace ca această carte să pară a nu fi decât o autobiografie”, declara el, animat de conștiința că viața lui nu prezintă prin ea însăși nimic excepțional sau singular și că, vorbind despre el vorbește și despre ceilalți semeni ai lui, supuși acelorași experiențe și evenimente, în centrul cărora se aflau încercările amare din cursul și după primul război mondial, cu toate consecințele morale și spirituale decurgând din ele. Guéhenno voia să rămână chiar la convingerea că autobiografia sa poartă pecetea unor meditații ale oricărui intelectual european de 40 de ani - „acest european, compatriotul și fratele meu” - căruia el i se adresa în primul rând. Scopul autobiografiei lui era să întreprindă „un ultim voiaj în tragicele domenii ale trecutului nostru, spre acești ani în decursul cărora violența lumii a făcut din noi sclavii ei”, și să capete o perspectivă valabilă pentru viitorul ce-i sta în față. Iar dacă și-a scris autobiografia la vârsta de 40 de ani era fiindcă, declara el iarăși, „singurul drept de care dispune un om la această vârstă este aceea de a fi adevărat”. Un drept pe care oamenii pe măsură ce înaintează în vârstă, „sunt tot mai puțin tentați să-l exercite”, sublinia scriitorul, făcând o aluzie moderată la înclinarea către autoelogiere și mistificare proprie memorialiștilor în general. Autobiografia lui Guéhenno avea, deci, în primul rând meritul

sincerității - merit esențial, ce și-l vor asuma, cum vom vedea, și alți memorialiști din generația lui - și, cu toate rezervele de ordin ideologic pe care le impunea, în special din pricina inconsecvențelor politice ale autorului, rămânea o primă încercare, făcută în cadrul generației respective, de a găsi o busolă de orientare în vălmășagul de evenimente al epocii.

Stimulat de apelul lui Guéhenno - al cărui exemplu îi și invocă - Henry de Montherlant, recunoscând că „e recomandabil pentru oamenii de 40 de ani să arunce o privire în trecut”, se grăbește să publice și el, în anul următor, 1935, volumul *Service inutile* adoptând atitudinea și tematica propusă de antecesorul său. Dar Montherlant nu-și redactează o autobiografie în genul lui Guéhenno, ci el alcătuiește o culegere de texte diverse scrise și publicate într-un interval anterior de zece ani, texte referitoare la realitățile și problemele pe care epoca le-a ridicat în fața creatorului, însoțindu-le de o lungă prefață ce suplinește și sintetizează o autobiografie spirituală a scriitorului. Și el pomeste de la ideea că „nu trebuie să inventez nimic spre a mă pune în valoare”, renunțând la orice vanitate, ba chiar denunțând acea „birocrație a vanității” cultivată de un Chateaubriand în memoriile sale - pe care le-a și recitat în întregime, mărturisește Montherlant, spre a nu cădea în păcatul lui - cu scopul de a da glas unei „confesiuni” pe cât de sinceră pe atât de lucidă.

Eseul autobiografic din fruntea volumului *Service inutile* este semnificativ pentru modul cum un scriitor de structura egoistă a lui Montherlant își privește trecutul, respectiv anii tinereții, după o perioadă nu lipsită de crize spirituale, dar nici de unele gesturi de frivolitate sau de cochetărie cu ideile și viața. La el, accentul cade pe problemele legate de creația literară și, implicit, pe acelea ale „euforiei” ca ultim țel al existenței umane. Scriitorul aspiră spre o „detașare” absolută de „futilitățile lumii” - glorie, poziție socială, avuție - „nedorind altă proprietate decât ceea ce îmi este propriu, adică inima și creierul meu ... În domiciliile mele tot ceea ce nu este celulă de lucru îmi e povară, iritare și remușcare”, declară el. Totuși, o sete continuă de acțiune, de prezență în lumea reală, îl agită frenetic, inculcându-i o conștiință a desfășurării istorice.

„În epoca pe care o trăim, fiecare zi câștigată e o victorie”, afirmă el la un moment dat, nu numai ca o mărturisire a dragostei de viață, dar și ca o viziune cât se poate de clară asupra amenințărilor ce pluteau în atmosfera europeană din acel moment. Finalitatea examenul său autobiografic este exprimată prin formula antitetică a „soldatului-călugăr”, de unde și titlul volumului *Service inutile*. Sensul acestei formule este însă profund dialectic, scriitorul conjugând contemplația cu un consum constant de energie sub diferite forme: sport, călătorii, publicistică, muncă de creație, cu grija de a nu divorța niciodată de realitate. De altfel, prezența și participarea pasionată la evenimente a lui Montherlant avea să se verifice peste câțiva ani, prin cele două cărți scrise în momente tragice pentru Franța și omenire: *L'equinoxe de septembre* (1938) și *Le solstice de juin* (1941). Prima era consacrată neliniștilor din ajunul celui de-al doilea război mondial, (în septembrie 1938 se încheiase Pactul de la Munchen prin care guvernele din Franța și Anglia cedaseră în fața politicii agresive a Germaniei naziste), a doua încerca să mențină moralul francezilor după înfrângerea din 1940, și ambele conțineau reflecții, mărturii, concluzii ale unui martor direct la evenimentele istorice din vremea sa, având deci un caracter memorialistic defint, așa cum ele ne apar mai ales astăzi.

Furat, s-ar putea spune, de voga memoriilor, foarte pregnantă pe la mijlocul celui de al patrulea deceniu, Jean Cocteau însuși, spiritul cel mai puțin conformist și în aparență cel mai refractar incursiunilor autobiografice retrospective, abordează și el genul și face acest lucru cu dezinvoltura ce caracterizase întreaga lui viață și operă. Dar, ca și cum și-ar motiva în prealabil atracția pe care o simte pentru acest gen insolit în contextul creației sale prin excelență poetică, el declară că i se pare imposibil să scrie Memorii, deoarece „memoria e o noapte teribilă și confuză”. Cu toate acestea, în 1935 publică volumul *Portraits-souvenir*, conținând amintiri din copilărie și din perioada primelor contacte cu lumea (1900-1914). Deși precizează că el înțelege nu să-și scrie Memoriile ci doar „să facă apel” la memoria sa, cartea lui este totuși una de Memorii în cea mai directă accepție a cuvântului.

Interesant este că Jean Cocteau preia și impune, ca memorialist, criteriul adoptat de Guéhenno și Montherlant înaintea lui, acela al sincerității totale în evocarea trecutului din unghiul de vedere al prezentului. „La ce bun să povestești o viață care nu poartă în ea greutatea inimitabilă a adevărului? La ce bun Memorii imagine, false anecdote, fraze care înșeală, amintiri pitorești?) Cocteau ar fi adoptat, desigur, cu voluptate titlul *Anti-memorii*, ca o reacție împotriva tendinței de autoflatare a memorialiștilor în genere, dar această noțiune, prezentă deocamdată doar ca germene în subconștientul unor scriitori ai epocii, avea să fie pusă în circulație abia mai târziu, când formula programatică „anti” va intra definitiv în terminologia literară...”) Și la el, intenția memorialistului se îndreaptă nu către etalarea și flatarea personalității proprii, ci către descifrarea sensului în care această personalitate urmează să se manifeste în continuare. Tentația unei revizuii autobiografice pornește și la el din impulsul efectuării unui tur de orizont, pe pragul dintre două vârste, în lumina datelor istorice ale momentului. Dar Cocteau a presimțit cu o perfectă intuiție rolul de piatră de hotar pe care anul 1935 îl avea în desfășurarea fenomenului cultural, desfășurare ce impunea scriitorului o reexaminare a concepțiilor artistice și a viziunii asupra lumii. După spectacolul unei formidabile revoluții a literaturii, petrecută în Franța între 1914 și 1924, spune Cocteau - făcând aluzie la mișcările de avangardă al căror corifeu a fost - anul 1935 deschide o epocă nouă „pe care antenele mele mi-o anunță”, adaugă el. „O cortină cade, o altă cortină se ridică”. Și în acest antract scriitorul își caută, ca la o răscruce a vieții de creator, calea pe care să meargă mai departe. Memoriile lui nu au deci mișcarea unei convertiri în trecut, ci a unei ascensiuni în viitor. Este tocmai elementul ce caracterizează literatura memorialistică investită cu semnificație și mesaj în ajunul celui de al doilea război mondial.

Seria lucrărilor cu conținut memorialistic din această perioadă se încheia cu o carte scrisă de un tânăr ce împlinise abia treizeci de ani când a izbucnit războiul. Este vorba de autobiografia lui Robert Brasillach intitulată *Notre avant-guerre* (1941). Intelectual de formație ideologică de dreapta, ca discipol al naționalistului

Maurras, el debutase și se afirmase în literatură după 1930, făcând deci parte din ultima generație de scriitori francezi dintre cele două războaie. În ciuda parti-pris-urilor lui politice - ale căror exagerări le va plăti cu viața în 1945, îndată după Eliberare - Robert Brasillach a lăsat în cartea sa de amintiri o imagine vie a climatului spiritual francez din anii 30, în care se poate găsi un document revelator, cu condiția de a privi într-un spirit critic unele interpretări oferite de autor. De altfel, el însuși ținea să facă o diferențiere între cei de credințele lui și restul generației sale, spunând: „Știu tineri de treizeci de ani care au cunoscut altceva din viață, din plăcerile ei și din speranțele ei, decât ceea ce au cunoscut prietenii mei și eu însumi. Totuși nu cred că ei vor refuza să regăsească unele aspecte din acești cincisprezece ani care au fost atât de brutal aruncați în umbră”. Pe deasupra acestei diferențieri sau dincolo de ea, cartea lui Brasillach - intitulată semnificativ „Notre avant-guerre”, în antiteză cu noțiunea liniștitoare de „après-guerre” aplicată aceleiași perioade de generațiile ce trecuseră prin primul război mondial - scotea în evidență tocmai tensiunea în care a trăit generația tânără din acei ani, având permanent în față spectrul amenințător al catastrofei ce plutea în atmosfera epocii și se hrănea din erorile și iluziile ei. „Am cunoscut prea adânc viciile lumii care dispare astăzi, spre a o regreta”, conclusea Brasillach, îndreptându-și ochii către viitor, tocmai ca și Cocteau, în efortul de a învinge și depăși aprehensiunile momentului ce i-au dictat această autobiografie, scrisă de altfel chiar „sub arme”, adică fiind concentrat pe front după declararea războiului la 1 septembrie 1939.

Declanșarea războiului a produs însă inevitabila derută. Literatura memorialistă din Franța a căpătat alte aspecte, legate de experiențe profunde și dramatice. Aceiași scriitori ce-și puneau speranțele în viitorul creației lor, devin acum cronicarii unei existențe ingrate și dificile. În 1945, același Jean Guéhenno publică un alt „jurnal”, intitulat de astă dată *Le journal des Années Noires* (1940-1944), iar în 1947 Jean Cocteau își intitula la rândul său un volum de notații autobiografice: *Difficulté d'être*. Titlurile elocvente prin ele însele, al căror conținut avea să fie întărit de

reflecțiile lui Albert Camus din ale sale *Carnete* ce consemnau pe plan memorialistic fundamentarea literaturii existențialiste, intrată deja în circulație.

Un adevărat reviriment în sectorul literaturii memorialistice de după ultimul război mondial - sector extrem de bogat acum - îl înregistrează, în Franța, două producții prestigioase ale genului, datorate unor scriitori cu foarte multe afinități spirituale, aparținând generației ce a debutat înainte de război, dar s-a afirmat pe deplin în literatură după 1945: Jean-Paul Sartre și Simone de Beauvoir. În plină activitate creatoare, când talentul, profunditatea gândirii și experiența lor artistică și de viață lăsausă se aștepte de la ei noi opere demne să le îmbogățească repertoriul realizărilor în domeniul romanului, tetrului și eseului filozofic, acești scriitori, abia trecuți de vârsta de cincizeci de ani, apar, în chip surprinzător, în postura de memorialiști. Mulți s-au și întrebat dacă la mijloc nu e vorba de o prematură epuizare a filonului creator, dar temerea s-a dovedit superfluă, deoarece memoriile lui Sartre și ale Simonei de Beauvoir, întocmite cu o desăvârșită artă literară, pot fi înregistrate, fără riscul exagerării, în rândul operelor de creație. Trilogia autobiografică a Simonei de Beauvoir - *Memoirs d'une jeune fille rangée* (1958), *La force de l'âge* (1960) și *La force des choses* (1963) - are prin amploarea ei, prin timbrul narativ, prin nivelul artistic, valoarea unei opere epice autonome, iar mica (în comparație cu cea de mai sus) contribuție autobiografică a lui Sartre, *Les mots* (1964), se situează pe linia problematicii proprie activității beletristice a scriitorului. Totuși, ele nu sunt mai puțin *memorii*. Însă memoriile de o substanță deosebită, evitând anecdoticul facil sau inerenta nostalgie a trecutului, urmărind cu stăruință clarificarea climatului istoric-social și moral ce a condiționat formarea autorilor ca individualități spirituale și apoi ca scriitori cu largi antene ancorate în realitatea timpului lor.

La Simone de Beauvoir perspectiva autobiografică este mai vastă, cuprinzând toate etapele vieții ei, copilăria și adolescența (în primul volum), perioada contactelor cu lumea literară și a debuturilor (al doilea volum, acoperind epoca 1930-1944), și anii de activitate exclusiv scriitoricească de la război înapoi (al treilea

volum). Dacă în primul volum se strecoară discrete șuvițe de lirism ce dau narațiunii un ușor lustru de grație, fără a exclude o tentă acidă la adresa convențiilor și prejudecăților mediului, volumele următoare sunt consacrate experiențelor și tribulațiilor scriitoarei, care caută să-și impună o atitudine lucidă față de evenimente, a căror relatare, istoricește exactă și onestă, are caracterul unei cronici a epocii trecute prin filtrul unei personalități definite, deși pradă încă ezitărilor în ce privește fixarea ideologică. Demnă de subliniat este sinceritatea absolută a autoarei, învingând tentația de autocontemplare, ca o cucerire caracteristică, precum am văzut, memorialiștilor francezi din ultimele decenii. Întocmai ca și predecesorii ei imediați, Simone de Beauvoir declară undeva în al treilea volum al memoriilor sale: „Simt mai multă plăcere să mă caut (dépister) decât să mă flatez, căci gustul adevărului se ridică mai presus de grija pe care o am pentru figura mea”. Din acest punct de vedere, memoriile ei au valoare tipică de confesiune a unui intelectual al veacului deopotrivă de aderent la evenimentele istorice, ca și la mișcărilor sufletești specifice epocii și generației sale, manifestând o conștiință riguroasă în redarea faptelor obiective, ca și în descrierea proceselor de ordin psihologic sau artistic. Eliminând granițele dintre documentul pur și narațiunea literară, incluzându-le însă pe amândouă, autobiografia Simonei de Beauvoir se citește ca un roman și este chiar considerată drept una dintre cele mai izbutite creații literare ale ei de până acum.

La Jean-Paul Sartre atitudinea critică prevalează în viziunea memorialistului, ajungând până la sarcasm și atingând durități de gândire și expresie demne de acest „papă al existențialismului” - ca să parafrazăm un alt epitet apărut în veac - care se vrea cu orice preț dărâmător de mituri. *Cuvintele* reprezintă un prim capitol din memoriile sale - autorul avertizând spre sfârșitul cărții că „va povesti mai târziu” cum și când și-a făcut această „ucenicie a violenței”, iar acest prim capitol se referă numai la copilăria sa. Dar o copilărie nu evocată, ci judecată cu asprime de omul de peste cincizeci de ani, care „urăște mitul copilăriei elaborat de cei vârstnici” și e hotărât să-l spulbere cu toată înverșunarea. Ca ton și conținut, autobiografia lui Sartre o amintește pe aceea a lui Papini

din *Un om sfârșit*, cu deosebirea că autorul *Cuvintelor* s-a născut odată cu veacul său și sarcasmul lui e îndreptat împotriva tuturor miturilor orânduirii burgheze din acest veac, ce i-au impus terorele și arbitrariul lor, pregătindu-l pentru „cea mai iremediabilă singurătate burgheză: aceea a creatorului”. De fapt, autobiografia sa este o analiză crudă a treptelor pe care s-a desfășurat existența scriitorului, mărginită de lumea cuvintelor, citite și scrise, condiție care echivalează în opinia lui Sartre cu un fel de blestem. Dar, făcând eforturi pentru o „imposibilă salvare”, el ajunge la concluzia că această salvare poate fi totuși găsită în redescoperirea omului în el însuși, a aceluși „om întreg, făcut din toți oamenii, care valorează cât ei toți, iar cât el valorează și oricare dintre ei”, cum sună ultima frază a cărții, ca un ultim și tonifiant mesaj. Această frază cuprinde totodată o subtilă definire a obiectivelor pe care și le pun în incursiunile lor memorialistice mulți scriitori contemporani, ce par a privi viața modernă ca un coșmar din care ei se zbat să se trezească.

Un eveniment de mare răsunet îl constituie apariția, în 1967, a primului volum masiv (600 pagini) din *Antimemoriile* lui André Malraux, a cărui redactare a fost începută la vârsta de șaiszeci și cinci de ani și care vor cuprinde „probabil” (aproximația este a autorului) patru volume, publicabile integral postum. Cartea prezintă un interes excepțional, atât prin valoarea ei intrinsecă și prin dimensiunea personalității scriitorului, cât și prin problemele ce le ridică. Ea deschide un capitol nou în istoria memorialisticii literare, așa cum Rousseau deschisese unul la timpul său prin *Confesiuni*, iar Chateaubriand îl ilustrase fastuos prin *Memoriile de dincolo de mormânt*, opere al căror prestigiu a suscitât în mod evident ambiția de memorialist a lui Malraux, dar față de care el își manifestă, totuși, opoziția în tendința de restructurare a acestui gen, cărui îi trasează un profil nou, adaptându-l la cerințele spiritului și opticii artistice de azi. Într-un interviu acordat la apariția volumului declara: „*Antimemoriile* sunt adevărata mea carte. Mă gândesc la Proust. (El) a făcut imposibilă o nouă tentativă care să semene cu aceea a lui Chateaubriand. Proust e un anti-Chateaubriand! Chateaubriand un anti-Rousseau; mi-ar place să

fiu un anti-Proust”. Această afirmație-cheie vrea să sugereze intenția autorului de a trece dincolo de conținutul narațiunii autobiografice propriu-zise, de a renunța la povestirea unei existențe individuale, atacând domeniul interogației asupra legilor ce tutează raporturile dintre individualitate și destin. „Omul pe care îl veți găsi aici, - suntem preveniți la începutul *Antimemoriilor* - este cel ce se acordează întrebărilor pe care moartea le pune semnificației lumii”.

Redusă însă la o interpretare foarte simplistă, adoptarea titlului „*Antimemorii*” poate căpăta și o fundamentare mult mai apropiată de anumite aspecte ale literaturii din zilele noastre. Ea pare a nu ascunde o ușoară tentație de a da o ripostă avalanșei de memorii ce asaltează piața literară de azi, când „contemporanii mei încep să-și povestească micile lor întâmplări”, cum spune scriitorul, care precizează apoi numaidecât: „Admir confesiunile pe care le numim Memorii, dar ele nu mă rețin decât pe jumătate”. O aluzie și mai străvezie la felul cum mai toți memorialiștii înțeleg să-și proiecteze pe ecranul istoriei viziunea retrospectivă asupra existenței lor o găsim în fraza enunțată pe un ton categoric: „Aproape toți scriitorii pe care-i cunosc își iubesc copilăria, eu o detest pe a mea”. În consecință, nu numai că el nu face nici o referire la copilăria sa, prospectată amplu de scriitorii vizați, dar nicăieri în memoriile lui nu se întâlnesc amănunte de natura biografiei circumscrisă la datele strict personale, intime, jalonate cronologic, după o arheologie a vârstelor, așa cum suntem obișnuiți să vedem în orice operă intitulată Autobiografie. Malraux respinge deci inițial caracterul muzeal, aglomerat cu o anecdotică mai mult sau mai puțin convențională, al memorialisticii tradiționale. Faptul de a aparține unei generații ai căror reprezentanți de frunte erau preocupați în primul rând să spună despre ei adevărul, nu este nici uitat, nici neglijat de autorul *Antimemoriilor*. El invocă chiar exemplul lor, la care se raliază principial: „Am trăit până la 30 de ani printre oameni pe care îi obseda sinceritatea. Fiindcă vedeau în ea *contrariul minciunii*”. (sublinierea noastră). Dar el duce dintr-odată mult mai departe concepția contemporanilor lui despre memorialistică și dă genului un sens viu, înzestrat cu o viabilitate

artistică inalterabilă și străin de orice trucare a imaginii pe care scriitorul de memorii este în genere ispitit să și-o facă despre el însuși.

Acest sens viu se reflectă nu în reconstituirea, fatal arbitrară a trecutului, ci în *continuarea* unei experiențe de viață și de creație, prin aprofundarea problemelor ce l-au impulsionat pe scriitor în decursul existenței lui, ca o prelungire a colocviului său atât de grav și atât de febril cu Destinul. „E rar, spune Malraux, ca niște Memorii să aducă întâlnirea între autor și ideile ce-au năpădit și condus viața lui”. Or, tocmai acest lucru este efectuat pe scară largă în *Antimemorii*. Lucrarea este, în conținut, o radiografiere a unei creații literare și estetice, înregistrată paralel cu dezvoltarea mobilurilor ce-au acționat personalitatea scriitorului în diferite momente ale elaborării operei lui, care are ea însăși un pronunțat caracter autobiografic.

Procedeul folosit în alcătuirea *Antimemoriilor* este fără precedent. El constă în reluarea, după două, trei sau patru decenii, a unor episoade și idei transpuse altădată în ficțiune, mai mult încă, în deplasarea autorului în spațiu și revizitarea regiunilor geografice parcurse în tinerețe, astfel că fiecare capitol al cărții poartă titlul uneia din operele anterioare, are ca temă aceleași probleme reevocate în lumina mutațiilor istorice și este conceput și localizat chiar acolo unde s-au consumat cândva „aventurile” scriitorului. Dar această acțiune singulară nu pornește din nostalgia pentru un trecut de mari vibrații existențiale, ci are ca scop să confrunte cu actualitatea ceea ce a fost și ceea ce „a supraviețuit”, pentru recrearea personajului central al întregii construcții epice, care este autorul însuși ca prezență vie în desfășurarea istorică. Numai în acest sens Malraux acordă noii lui scrieri caracterul de autobiografie, ca o „promesse d’immortalité” pe care o poate aduce genul.

Anti-memorii, așadar, în opoziție cu structura și conținutul clasic al genului, memorii dacă este redusă la accepția sumară de descriere a „întâlnirii” autorului cu ideile ce l-au condus pe drumurile vieții, lucrarea rămâne în esență o eminentă realizare artistică. În deplină stăpânire a facultăților creatoare, Malraux face

în „amintirile” sale mai mult operă de romancier decât de memorialist. Însă un romancier ce nu se fixează la datele pe care i le oferă memoria sau propriu său trecut, ci își convertește autobiografia într-un tulburător monolog asupra condiției umane și asupra destinului lumii, civilizației și culturii. „Un capitol de Proust continuat în povestire de Voltaire”, strecoară el undeva. Iată cea mai bună definiție ce se poate da acestor *Antimemorii*, care sunt de fapt o completare și o încoronare, o redimensionare a operei de romancier a lui André Malraux.

*

O judicioasă caracterizare a literaturii memorialistice, în ansamblu, am găsit-o într-unul din aforismele postume ale lui Lucian Blaga: „Plăcerea de a scrie memorii constă în reorganizarea în spiritul literaturii a ceea ce destinul a organizat odată sub constrângerea împrejurărilor”. Formularea, dictată desigur sub imperiul intuițiilor căpătate în cursul elaborării propriilor memorii din *Hornicul și cântecul vârstelor*, nu este o simplă enunțare spontană, ea conturează în mod succint un întreg proces de creație aplicat la un gen socotit până acum ca fiind limitrof sau neavând tangențe cu vibrația artistică. A *reorganiza* un material de viață de natură autobiografică, înseamnă a re-crea, a face operă de decantare, iar nu numai de înșiruire mai mult sau mai puțin anodină a datelor reproduse după actele de stare civilă; a întocmi, deci, o lucrare de ordinul creației artistice, chiar dacă ficțiunea este aici cu totul abandonată. Locul acesteia îl ia însă veracitatea faptelor relatate, în sensul că autorul se substituie el însuși personajului inventat, ajungându-se pe calea aceasta ca o scriere memorialistică, și cu deosebire în exemplificările moderne, să fie adesea prin conținutul ei confesiv tot atât, sau chiar mai captivantă ca un roman.

„Plăcerea de a scrie memorii” devine astfel o vocație - pe care ce-i drept, nu oricine o poate avea - ca și aceea de a scrie romane, piese de teatru sau eseuri, iar această vocație este abordată pe o scară tot mai largă de tot mai mulți scriitori din vremea noastră, care, sub impulsul unei constrângeri interioare, găsesc în ea

mijlocul de a se confesa, de a se elibera sau de a se revela mai adânc și mai direct decât ar putea-o face printr-o creație epică sau lirică obișnuită. Principala însușire a literaturii moderne este de a privi omul nu din afară ci din lăuntru, și în această perspectivă genul memorialistic, prin obiectul și finalitatea lui, prezintă avantaje ce devansează celelalte genuri de creație literară. În special scriitorul secolului XX, depozitarul unei experiențe de viață deosebit de dramatică și intensă simte o nevoie acută de introspectare, pentru precizarea destinului propriu în furtuna de evenimente ce i-au suprasolicitat biografia. Am urmărit acest proces în literatura franceză și la generații de scriitori ajunși astăzi la maturitate sau la vârsta senectuții. El poate fi urmărit și la scriitorii mult mai puțin înaintați în vârstă. Un exemplu concludent ni-l oferă literatura engleză, unde aproape fiecare scriitor activ de azi se simte obligat, dintr-o necesitate lăuntrică, să-și redacteze o autobiografie, considerată, sub raportul valoric și al semnificațiilor, la nivelul celorlalte opere literare ale lui. De la Arthur Koestler (născut în 1905), până la Alan Sillitoe (născut în 1928), foarte mulți scriitori englezi aparținând generațiilor intermediare acestora sunt autori de autobiografii scrise în jurul vârstei de 30 de ani.^{x)} Fenomenul nu mai este sporadic, el devine simptomatic.

Dar problema mai prezintă și un alt aspect, nu mai puțin demn de reținut, ducând la constatarea că literatura memorialistică din ultima vreme, prin factura sa epică, prin pasiunea analitică, prin fanatismul lucidității, depășește cadrul clasic al genului, având strânse contingente cu literatura de creație în formele sale cele mai noi. Frecvența scrierilor cu conținut memorialistic oglindește tendința de generalizare a unei înclinații foarte accentuate în literatura contemporană, aceea de a desființa chingile vechilor convenții ce delimitează în mod tiranic speciile literare. La o analiză amănunțită se pot găsi nenumărate ecouri transmise de creația beletristică literaturii memorialistice, după cum aceasta din urmă aspiră să-și însușească tot mai mult viziunea și natura celei

^{x)} Cf. studiul lui Albert J. Farmer: *Les écrivains anglais d'aujourd'hui*. Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

dintâi. Procedeul este folosit fără restricții - și oarecum programatic - în *Antimemoriile* lui André Malraux. Mergând mai departe, putem căpăta impresia că autobiografia lui Sartre din *Cuvintele* are într-un anumit fel textura unei creații de tipul „noului roman”, după cum ultimul roman al lui Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), este, cel puțin pe jumătate, o mică autobiografie. De asemenea, prozele beatnicilor americani, și în primul rând „romanele” lui Jack Kerouac, păstrează caracterul unor opere ce nu-și ascund, ba chiar își afirmă cu ostentație esența și implicațiile autobiografice, adesea cu pronunțate luări de atitudine pe plan social. Fără să mai vorbim de unele romane ale lui Aragon (în special ciclul „*Comuniștii*”), sau ale lui Lawrence Durrell (fresca închinată orașului Alexandria), unde elementul memorialistic direct deține un loc foarte larg în organizarea narațiunii epice, substituindu-se sau suplinind autobiografia.

La aceste profilări distincte în literatura contemporană occidentală s-a ajuns în bună parte prin filiera eseurilor autobiografice, elaborate în ultimele decenii, ca un rezultat al rebeliunii eului împotriva unei civilizații ce s-a dezvoltat vertiginos pe plan material, provocând derută sau stagnare în ordinea valorilor spirituale. Autobiografia, confesiunea, jurnalul intim, atunci când ele poartă marca sincerității absolute și sunt străine de contrafaceri, au meritul de a denunța această stare de lucruri și de a încerca să o combată prin afirmarea forțelor vii și neperisabile din Om. În condițiile istorice moderne, dialogul omului cu lumea în care trăiește prevalează asupra orizontului ficționar, astfel că scriitorul, artistul în general, ca factor ce oglindește acest dialog, are o răspundere mai mare în detectarea legilor ce guvernează epoca lui, față de care își exercită, cu sau fără echivoc, angajarea. Literatura memorialistică, foarte prolifică la începutul acestei a două jumătăți a secolului XX - și mult deosebită ca timbru, viziune și conținut de aceea a veacurilor precedente - este tocmai o ilustrare a acestui proces de proiectare a conștiinței scriitorului, iar nu de etalare a individualității lui, pe fundalul istoriei și lumii, al căror protagonist și interpret lucid se simte chemat să fie. Este însăși esența și rațiunea unui gen literar ce pare a tinde să-și restructureze


profilul, eliminând arbitrariul descrierii de natură egotistă, pentru a deveni o mărturie a epocii trecută prin filtrul unor personalități reprezentative.^{xx}

Secolul 20, 1968, nr.12.

^{xx} Literatura memorialistică din țara noastră, în plină extensiune, n-a fost inclusă în considerațiile de față, ea putând constitui obiectul unor cercetări speciale.

Tehnoredactare computerizată:
S.C. CREATIV GRUP S.R.L.

Tiparul executat la S.C. **INFCON S.A.**
str. Prof. Murgoci 1, tel/fax:041/585 627, 580 527
Bun de tipar: iunie 2001. Apărut: iunie 2001
Hârtie offset: 60g/m²
Format: 8/61x86. Coli tipar:15

A stylized profile of a human head, facing right, rendered in a light blue color against a white background. The head is composed of simple, rounded shapes, with a prominent nose and a slightly open mouth. The background is a solid, light blue color. The overall design is minimalist and modern.

ISBN: 973-8227-52-6

www.ziuaconstanta.ro