

ION IANOȘI ■ DOSTOIEVSKI „tragedia subteranei”

. 903G

ION IANOȘI

DOSTOIEVSKI

„tragedia subteranei”

Editura pentru Literatură Universală București — 1968

„...eu am fost singurul care am descoperit tragismul subteranei, un tragism al suferinței, al autoexecuției, al conștiinței de mai bine fără putința de a atinge acest mai bine, și în primul rînd al convingerii nestrămutate a a-cestor nefericiți, că de vreme ce toți sînt așa, la ce bun să se mai îndrepte!”

FEODOR DOSTOIEVSKI

Prolog:

Un „Hamlet rus”

PRELEGAREA lui Ivan Sergheevici Turgheniev *Hamlet și Don Quijote* a fost expusă la 10 ianuarie 1860 și curînd după aceea publicată. Subtilă exegeză istorică, ea este înainte de toate un document de epocă. Nu întîmplător au fost laconicele „vieți paralele” timp de trei arai elaborate și terminate în plină situație revoluționară. Rusia patriarhală se destrăma, capitalismul își anunța apariția. În această rapidă, grea și aprigă sfă-rîmare a tuturor temeliilor, scriitorii căutau să surprindă noile tipologii, eroii timpului lor. Așa a procedat și Turgheniev atunci cînd a destăinuit auditoriului său „veșnica” antinomie, dualismul „permanent” al naturii umane — „capetele osiei pe care ea se învîrtește”. Unii caută idealul în afara lor, alții în ei înșiși. Mișcarea centrifugă îl definește pe Don Quijote, forța centripetă pe Hamlet. Primul este altruist, al doilea egoist. Don Quijote înseamnă credință, credință izvorîită din cunoștințe puține, dar neclintite, iradiată asupra celorlalți oameni. Entuziast, ființă prin definiție morală, Don Quijote întruchipează înaltul principiu al jertfirii de sine. Ce reprezintă în schimb Hamlet ? „Înainte de toate analiză, și egoism, iar de aceea necredință”. El se adoră pe sine, fără să creadă în ceva, este un sceptic cufundat în narcisism. Entuziasmului naiv, Hamlet îi opune lucida DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

ironie, bisturiul analizei, care descoperă toate viciile, inclusiv pe cele proprii; el se denunță, se chinuie, își provoacă răni. Don Quijote înfruntă morile de vînt, Hamlet suferă. Don Quijote e caraghiș, dar simpatic, apropiat semenilor săi, care îi iartă totul ; de Hamlet nu rîde nimeni, dar nici nu-L poate nimeni iubi, „pentru că nici el nu iubește pe nimeni”. Aristocratul filozof își disprețuiește semenii, le este total nefolositor, nu le dă nimic, nu îi poate călăuzi nicăieri. „Cum să conduci cînd nu simți pămîntul sub picioare ?” „Les grands pensees viennent du coeur”, dar inima e apanajul cavalerului nebun al Dulcinee. Hamlet nu o iubește pe Ofelia, nu cunoaște credința, nu lasă în urma sa fapte, doar pecetea propriei sale personalități. Oamenii asemenea lui sînt „singuratici, de aceea sterili”.

În viziunea lui Turgheniev, Hamlet întruchipează negarea. „Hamlet e același Mefisto, dar Mefisto prins în cercul viu al naturii umane”. Norocul lui, fiindcă negarea îi e îndreptată și împotriva răului. Îndoindu-se de bine, el nu se îndoiește de rău, și îl înfruntă. „Scepticismul lui Hamlet nu este indiferentism ; în aceasta constă importanța și meritul său”. Deosebind binele de rău, adevărul de minciună, frumosul de urît, el devine partizanul unor virtuți în care nu crede.

Pe făuritorul acestei imagini Turgheniev îl consideră un spirit nordic, reflexiv și analitic, un spirit greoi, întunecat, privat de armonie și lumină, nestrînjit în forme grațioase, însă puternic, adînc, multilateral, independent, deosebit de părintele spiritual al lui Don Quijote, acel suflet sudic, luminos, vesel, naiv, sensibil, care sesizează scînteietor fenomenele vieții, fără a pătrunde în profunzimii. Shakespeare e semizeu, Cer-vantes — om ; creația lor seamănă oceanului tulbure și fluviului liniștit.

Prin voința plăsmuitorilor lor, Don Quijote a devenit ridicol și fierbinte, Hamlet — grav și rece. În viața cotidiană, afirmă Turgheniev, entuziasmul nu este împins pînă

Prolog : Un „Hamlet rus”

9

la comism, iar principiul analizei nu atinge acest nivel tragic. Și totuși, în fiecare dintre noi aflăm o fărîmă, mai mare sau mai mică, din Hamlet sau Don Quijote. „E drept că în vremea noastră pe Hamlet îl întîlnim mult mai des decît pe Don Quijote” ; laturile sumbre ale tipului hamletian „ne irită mai mult toomai pentru că ne sînt mai apropiate și mai pe înțeles” !

Cele două tipuri sînt considerate întruchiparea unui antagonism general-uman, dar analiza are o coloratură violent contemporană : „...trebuie oare într-adevăr să fii nebun pentru a crede în adevăr ? și oare mintea într-adevăr se privează de orice forță cînd devine stăpînă pe sine ?” Dilema e a unor intelectuali contemporani cu Turgheniev. „Dacă scepticii n-au avut forța să moară /.../, ei au devenit epicureeni — remarcă autorul aproape de sfîrșit, și adaugă observației o concluzie colorată încă o dată subiectiv. Un fenomen limpede, trist și prea cunoscut nouă”. Scepticul nu vede nimic înaintea lui și se desparte de viață cu acel memorabil „restul e tăcere”. Entuziastul fantast, în schimb, își ia rămas bun de la oameni în postura lui „Alonso el Bueno”, convins că dragostea supraviețuiește.

Într-o cultură temeinic articulată, ideile au ecouri. Antinomia lui Turgheniev a fost strălucit confirmată de arta următoarelor decenii, într-o polarizare tipologică esențială, confirmată anume de neiertătorul său oponent. „Idiotul” Mișkin, Makar Ivanovici Dolgoruki sau Aleoșa Karamazov sînt ipostaze ale unui Don Quijote rusc, iar în aceleași împrejurări Hamlet are chipul „omului din subterană”, al lui Raskolnikov, Ippolit, Stavroghin, Versilov, Ivan Karamazov.

Hamlet are descendenți sănătoși și morbizii. Diagnostica-
rea celor din urmă este obsesia constantă a lui Dostoievski. El
a surprins genial spiritul analitic dizolvant, egoismul, cinismul,

10

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

răceala, scepticismul devenit și indiferentism, a prezis profetic pactul unui tip de intelectual din secolul douăzeci cu diavolul. Acestui Hamlet bolnav al epocii moderne îi este consacrat eseul de față *

¹ I. S. Turgheniev, *Sobranie socinenii v dvenadțati tomah* (Opere în douăsprezece volume), XI, Moskva 1956, pp. 168—188.

Sursa citatelor din Dostoievski le vom indica în paranteză, după cum urmează :

— O. (*Opere în 11 volume*, București, Editura pentru Literatură Universală, în curs de apariție din 1966), o cifră romană (volumul) și una arabă (pagina)

— S. (*Sobranie socineni v desiatii tomah* (Opere în zece volume), Moskva, 1956—1958), o cifră romaniă (volumul) și una arabă (pagina)

— Cr. (*Crimă și pedeapsă*), Id. (*Idiotul*), Dem. (*Demonii*), Ad. (*Adolescentul*), Kar. (*Frații Karamazov*) — cu două cifre romane (partea* capitolul) și, eventual, una arabă (paragraful) / romanul analizat de-a lungul unui capitol nu mai este specificat aparte, ci doar celelalte romane, la care se fac referiri/.

— C. Cr. (*Carnetele la Crimă și pedeapsă*, ed. *Crime et châtiment*, Bibi.

de la Pleiade, Gallimard, Paris, 1950)

C. Id. (*Carnetele la Idiotul*, ed. *L'Idiot*, Bibi. de la Pleiade, Gallimard, Paris, 1953)

C. Dem. (*Carnetele la Demonii*, ed. *Les Demons*, Bibi. de la Pleiade, Gallimard, Paris, 1955)

C. Kar. (*Carnetele la Frații Karamazov*, ed. *Les Freres Karamazov*, Bibi. de la Pleiade, Gallimard, Paris, 1952) — urmate de cîte o cifră, arabă (pagina).

■ — Ser. (*Scrisorile*, în ed. rusă : *Pisma I* — 1832—67 — Moskva — Leningrad 1928 ; *Pisma II* — 1867—1871 — Moskva—Leningrad 1930 ; *Pisma III* — 1872—1877 — Moskva—Leningrad 1934 ; *Pisma IV* — 1878—1881 — Moskva 1959), urmate de o cifră romană (volumul) și una arabă (pagina).

— I. (*Jurnalul unui scriitor* ed. *Polnoe Sobranie Socineni* : *Opere complete* — voi. IX/I, II/, X/I II/, XI/I, II/, S.—Petersburg, Ed. A. F. Marks, 1895) — urmate de două cifre romane (volumul, partea) și una arabă (pagina)

— Sp. St. (*Spovedania lui Stavroghin*, Buc. Ed. Librăriei „Universala”

Alcalay et Co.) — cu o cifră arabă (pagina).

De la „omul din subterană la „omul ridicol”

COINCIDENȚELE istorice pot avea valoare de simbol. Cel puțin în ochii posterității, gata să recunoască destinul în întretăierea evenimentelor. Natura e jucăușă, dar nu există joc fără reguli. Înseamnă că cele mai fanteziste potriveli își au tîlcul lor, iar comentatorul să nu se sfiască a-L numi. Anul de cumpănă 1864 a rînduit parcă întîmplările într-un lanț viu de replici. Noua revistă *Epoha* și-a făcut debutul prin strania povestire a redactorului său, *Însemnări din subterană*, publicată în numerele din ianuarie—februarie și din aprilie. Dar în vreme ce abonații proaspetei publicații se străduiau să

priceapă sensurile acestor însemnări polemice, scriitorul în primul rând vizat de ele a fost supus unei „critici” infinit mai drastice, procedură pe care o trăise de altfel cu cincisprezece ani în urmă și preopinentalul său. „Execuția civilă” a lui Niko-lai Gavrilovici Cernîșevski s-a oficiat într-una din piețele Pe-tersburgului la 19 mai. Și acesta nu ajunsese încă bine în ținuturile îndepărtatului său exil când la capătul opus al pământului lua ființă, în ziua de 28 septembrie a aceluiași an, Asociația Internațională a Muncitorilor, întemeiată de Karl Marx.

Pentru intelectualul rus, anul 1864 a fost un an de răscruce. Zguduită de avîntul mișcării de eliberare și apoi de zdrobirea ei, țara era ferecată acum în cea mai odioasă „ordine”. Într-o situație similară, Marx avea să exclame peste puțin timp, la prăbușirea Comunei pariziene : revoluția a fost înfrîntă, trăiască revoluția ! Dar Marx era departe, iar Internaționala — o perspectivă, pentru Rusia,¹ încă nedefinită.

12

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Sublimul și tragicul vor fi gândite împreună ; deocamdată ele sînt accentuate rînd pe rînd. Iluministul e optimist, pentru că ignoră eșecurile, iar cel ce le vede doar pe acestea, devine un deznădăjduit. *Ce-i de făcut ?*, scrisă în închisoarea Petru și Pavel în așteptarea deportării, este o carte senină, echilibrată, voit lipsită de dimensiuni tragice, o carte naivă în sens estetic și în sensul curent atribuit termenului.

Sublimului total, *însemnări din subterană* îi opun tragismul absolut — în măsura în care tragicul lipsit de aura măreției poate fi absolut !

*Pe ecranul aceluiași an simbolic, Cernîșevski, Dostoievski și Marx se înlănțuie astfel într-o triadă dialectică, în teza, antiteza și sinteza unei demonstrații istorice. Prezențe simultane, ele întruchipează totodată momente diverse ale dezvoltării, trecutul cu iluziile sale, disperarea prezentă și soluția viitoare. Dostoievski fusese el însuși iluminist ; polemizînd cu Cernîșevski, el se desprinde de propriile sale idealuri de tinerețe. „Tot ce-i frumos și sublim”, deviza utopică a anilor patruzeci el o înscrisese pe frontispiciul primelor sale opere, povești triste despre oameni sărmani, animate totuși de certitudinea izbăvirii. Acest ideal direct și ostentativ, pe care Dostoievski îl asociază constant numelui lui Friedrich Schiller, fusese crezul său, inspirat din clasicul și înflăcăratul secol al XVIII-lea, dar reafirmat, spre mijlocul următorului veac, cu nuanțările și amendamentele de rigoare. „Schillerian”¹ ca structura, deși de un tip inedit, Dostoievski s-a întîlnit firesc cu Bielinski și s-a apropiat de cercul adepților lui Petrașevski. Urmarea se cu-

¹ „Pe Schiller l-am învățat pe de rost, vorbeam cu el, îl visam ; socotesc că soarta n-a acționat niciodată mai bine în viața mea. ca atunci cînd a făcut să-L cunosc pe marele poet într-o atare perioadă a vieții mele...” îi scrisese el fratelui său la 1 ianuarie 1840' /Ser. I, 57/.

La moartea lui George Sand (un nume scump „pentru veacul nostru puternic, îngîmfat și în același timp bolnav, plin de idealuri neexplicate și de dorințe neîmplinite...” / X, I, 203), Dostoievski își va mărturisi încă o dată entuziasmul pentru „idealiștii” „anilor patruzeci”, pentru „prietenul umanității” Schiller, chiar pentru „socialismul” autoarei romantice, întemeiat pe aspirațiile către perfecțiune și puritate, nu pe necesitățile noastre comune cu... „furnicile”. Tot în *Jurnalul unui scriitor* citim : „Sînt un idealist incurabil ; sînt în căutarea celor sfinte, le iubesc, inima-mi tinjește după ele, pentru că așa sînt eu făcut, fără cele sfinte nu pot trăi...” // X, I, 89/.

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

13

noaste : învinuit pentru crima de a fi citit celebra scrisoare către Gogol a primului la o întrunire a celor din urmă, Dostoievski, ajuns între timp scriitor cu renume, a fost arestat, privat de toate drepturile, și, după teribila farsă a execuției, suspendată în ultima clipă prin împărăteasca milă, deportat în Siberia, patru ani ca ocnaș, și alți cinci în armată, la Semipa-latinsk. Nobila, dar plăpînda viziune a tinereții a fost zdruncinată din temelii de acest teribil examen.

Ceea ce reține însă mai mult atenția cercetătorilor este evidența adîncirii crizei sufletești *după* eliberarea din armată, *după* întoarcerea în Rusia europeană, *după* reluarea activității literare și publicistice. În explicarea acestui proces pot fi invocate motive de ordin subiectiv : atacurile frecvente de epilepsie, descrise de atîtea ori în corespondența scriitorului, ca și dificultățile sale financiare, nereușita căsniciei, nu de mult frenetic dorite, cu Măria Dmitrievna, iar apoi năprasnica boală și moartea soției (data decesului înmulțește coincidențele citate : 15 aprilie 1864), chinuitoarea prietenie cu Apollinaria Suslova, prototip viu al viitoarelor eroine „infernale”, eșecul publicațiilor scoase în colaborare cu fratele său Mihail (stins din viață, spre imensul regret al lui Feodor Mihailovici. în ziua de 10 iulie 1864 !).

Neîndoielnic, viața personală a lui Dostoievski continua să fie chinuită, și poate niciodată stigmatele damnației n-au marcat-o mai adînc ca în anul publicării *însemnărilor din subterană*. Și totuși, pentru ca în această laconică povestire să se incifreze disperarea abisală, nemaiîntîlnită nici în literatura

universală, nici în cea rusă, și, în ciuda evidentelor puncte de comuniune, nici în scrierile premergătoare ale lui Dostoievski, inclusiv în capodopera sa elaborată cu puțin înainte — *Amintiri din Casa morților*, pentru ca să se producă acest salt din domeniul suferinței fizice în imperiul chinului metafizic, prăbușirile intime trebuiau să fie amplificate de prăbușiri cu o uriașă rezonanță istorică, nedreptățile intime trebuiau împlinite în climatul tragic al unei întregi existențe sociale. La întoarcerea sa din exil, Dostoievski regreta sincer juvenilele sale răzvrătiri politice, spera să le răscumpere printr-o activitate închinată /rdinei existente, solicita, în spiritul supunerii abso-

14

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Iute, clemența maiestății-sale imperiale, dorea cu ardoare o renaștere sufletească în sînul obștei pravoslavnice. În locul armoniei visate el a nimerit însă într-o viață mai haotică decît oricînd înainte, în care nici vorbă nu putea fi de pace lumească sau lăuntrică, într-o viață scuturată de frigurile morții, cuprinsă de spaime și spasme. Criza era la ordinea zilei, pătrunsese peste tot, nu era chip s-o nesocotești. Cu atît mai puțin putea fi ea ignorată de către artistul, care în cele din urmă era doar a vieții slugă umilă. Dostoievski a trăit într-o epocă revoluționară, și răsturnările acestei epoci de sfîrșit și de început, el le-a surprins — adesea împotriva propriei sale voințe — cu o uluitoare pregnanță. Dante, Shakespeare sau Goethe contempleră și ei moartea unor forme de viață vechi și nașterea altora noi, osîndite dintru început la pierzanie. Explorarea cercurilor întunecate ale infernului în compania poetului bucolic, lamentațiile nefericiților Lear sau Timon, anii uceniciei lui Faust într-ale alchimiei mefistofelice ne familiarizaseră cu amare și îmbătătoare colapsuri. Căderea tragică îl întovărășise pe om în lunga-i peregrinare, frecvența și intensitatea prăbușirilor se înmulțiseră chiar în cursul presupuselor sale renașteri, începînd cu cea pe care a și poreclit-o astfel. Capitalismul, incipient și mai robust, generase neîncetat tragedii, ne obișnuise cu acel aliaj de sentimente — mila, compasiune, revoltă, înălțare — pentru care anticul cercetător al nedreptei și implacabilei pieiri găsisese un termen sintetic, astăzi încărcat de sonorități ciudate, înconjurat de un nimf de foc și de umbre : catharxis. Niciînd însă tra-gicianului modern nu-i fusese dat să contemple un mai sfîșietor spectacol decît cel regizat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de către capitalismul rus ; niciînd autorului dornic să se exerseze în genul tragic nu i se înfățișase o cascadă mai asurzitoare de prăbușiri valorice, infernul pe pămînt, între-cînd toate fantasmalele eshatologice, al cărui haotic tumult se cerea la rîndul său transfigurat în grave oratorii ale durerii.

„Priviți în jur : sîngele curge gîrlă, și încă zglobiu de-ți vine a crede că-i șampanie. Iată tot secolul nostru, al nouăsprezecelea...” /S. IV, 151/. Ideea omului din subterană o vor relua mulți eroi dostoievskieni, de pildă Lebedev, tălmăcitorul

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

15

guraliv al Apocalipsului („... în secolul nostru, al viciilor și al căilor ferate /.../ nu mai există idee care să lege inimile, totul s-a șubrezit, totul s-a moleșit, totul e putred ! Sîntem cu joții putrezi, cu toții, cu toții...” — *Id.* III, IV), și nu întîmplător, Icăci romancierul însuși atribuia dimensiuni apocaliptice rava- ' giilor fizice și morale pricinuite de civilizația burgheză. În deceniul al șaptelea Rusia abia pășise pe drumul capitalismului, [dar consecințele acestui proces erau ilustrate aievea de Occidentul burghez, și ele îi apăreau scriitorului și mai abjecte. „Iată-L pe Napoleon — și pe cel mare, și pe cel de-acum. Iată America de Nord — uniunea eternă. Iată, în sfîrșit, cari-Icaturalul Schleswig-Holstein...” /S. IV, 151/ „Uniunea eternă” ironizează războiul statelor din 1861—1864, iar aluzia din urmă are în vedere conflictul Austriei și Prusiei cu Danemarca din 1863—1864 — evenimente înmulțind coincidențele în-l scrise în zodia morții. De unde și concluzia firească a povești-I torului: „...cei mai rafinați vîrsători de sînge sînt în genere jjiști domni dintre cei mai civilizați...” /151/.

Dostoievski a vizitat pentru întîia oară Occidentul ■— [Germania, Franța, Italia, Elveția, Anglia — scurt timp după întoarcerea sa din Siberia : în iunie-septembrie 1862. Cei nouă ani de domiciliu forțat îi erau proaspeți. În memorie, și nimic [n-ar fi fost mai firesc în situația călătorului împovărat de [asemenea amintiri, ca gesticulația entuziastă, exclamația de Jadmirație. Reacția a fost însă contrară, exprimată prompt și cu Ebrutalitate într-o scrisoare către N. N. Strahov : „...Parisul le un oraș arhiplectisitor...” ; „...îmi vine să fug de aici, din așa Inumita frumoasa depărtare...” ; „...francezul e liniștit, cinstit, [politicos, dar fals și banii înseamnă pentru el totul. Nici un ideal” /Ser. I, 309—310/. Tonul categoric îl explică nu atît ; prejudecățile naționaliste ale lui Dostoievski, de pe acum certe pi ele, cit mai ales remarca din urmă, cu o adresă socială și ustorică precisă. Această remarcă ar putea

servi drept moto jmemorablelor *însemnări de iarnă despre impresii de vară*, apă-L rute în revista *Vremea* exact cu un an înaintea *însemnărilor din subterană* și comunicând cu acestea prn multiple vase capilare.

16

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

„Nici un ideal” — iată corespondentul cel mai laconic și mai exact al descoperirilor făcute de Dostoievski în Franța lui Napoleon al III-lea (nu „cel mare”, ci „cel de-acum”). Gro-tesca reeditare a corsicanului a simbolizat o epocă întreagă, a cărei esență publicistul a surprins-o prin alăturarea a numai două cuvinte : „apatia ordinii”. Apusul capitalist i s-a dezvăluit scriitorului asemenea unei alte „Case a morților”. Infernul acesta era calm, dichisit, înzorzonat, bine organizat, dar își întâmpina vizitatorii cu avertismentul dantesc : „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate”. Descriind cumplete încercări, *Amintiri din Casa morților* nu a fost totuși o carte iremediabil pesimistă, deoarece condamnații săi nu pierduseră orice speranță în mulți dintre ei continua să ardă sau să pîlpîie măcar flacăra unui crez viu. Infernul de acolo fusese mai degrabă un purgatoriu, el putea fi astfel privit în perspectiva veșnicei existențe umane, țesută din căderi și înălțări. Sau invers : însăși conștiința acestei perspective îi împrumutase trăsăturile intermediare ale purgatoriului și insuflase speranța înnoirii. *Însemnări de iarnă* descriu fapte mult mai banale, departe de a fi la prima vedere îngrozitoare, dar prin acumulare ele produc o impresie de greață, în cele din urmă absolut dezolantă, zăvoresc în fața omului chinuit orice porțiță. O „Casă a morților” cu pretenția de a fi un lăcaș obișnuit, plăcut chiar, singurul în care îți este dat să trăiești, e un loc de tortură mult mai rafinat și mai greu suportabil decît închisoarea ce nu cunoaște și nici nu dorește să recunoască fardurile înșelătoare. Impresiile occidentale de călătorie leagă, așadar, între ele cele două opere fundamentale ale lui Dostoievski din etapa premergătoare marilor sale romane, facilitează trecerea în „subterană”, ipostaza filozofică, abstractă și cuprinzătoare, a „Casei morților”.

Eseu despre burghez și Baal sînt titluri de capitole ce se explică reciproc. Dostoievski nu a urmărit o expunere cronologică și sistematică a celor văzute, ci selectarea unor fapte șocante și desprinderea sensului lor final. Relațiile anormale dintre părinți și copii, bărbați și femei, prostituția deschisă și generalizată, substratul mincinos al frazeologiei despre libertate, egalitate și fraternitate, comedia politicianismului corupt, distincția, definitiv statornicită, între furtul mărunț, din

ne-

la „*omul din subterană*” la „*omul ridicol*”

17

voie și deci ilegal, și hoția pe scară largă, consfințită de înseși/ principiile sacrosante ale acestei societăți — sîntnumai cîteva dintre temele tratate. Burghezul, afirmă Dostoieyski, este o ființă moralizatoare șt imorală, gata de declarații sforăitoare pentru a-și masca lipsa efectivă de scrupule. Melodramatic a la Ponsard, Augier ori Sardou (la ale căror producții dramatice se fac aluzii pe parcurs), el este înainte de toate crud, insensibil, cinic, preocupat doar de propria-i persoană, minusculă în fapt, dar hipertrofiată cosmic.

Însemnări de iarnă despre impresii de vară conturează cîteva teme de mai tîrziu constante ale scriitorului. „Un om fără un milion nu face ce pofteste, dimpotrivă, ceilalți fac cu el ce poftesc” *IS*. IV, 105/. (Milionul v? fi obsesia adolescentului Arkadi Dolgoruki.) „Lacheul se cuibărește tot mai mult și mai mult în natura burghezului, și tot mai des acest lucru este considerat o virtute. E și normal în actuala ordine a lucrurilor. O urmare firească” /li 1/. (Suflet de lacheu va avea Piotr Petrovici Lujin, logodnicul EJunicscăi Raskolnikov, bătrîYiul și tînăful VerKovenski, lacheu la propriu și la figurat va fi Smtredeakov,)nu descoperim în omul occidental principiul frăției, ci, dimpotrivă, singularul, individualul, care delimitează continuu, revendicînd cu paloșul în mînă dreptu rile sale” /106/. (Și această idee o vom reîntîlni, variată con stant, în *Jurnalul unui scriitor*.)

Toate aceste trăsături își găsesc expresia lor finală în formula individualismului zoologic, în exclamația pe care Dostoievski o va reproduce de acum înainte de zeci de ori, în multiple împrejurări, totdeauna pentru a numi viciul cel mai caracteristic și mai detestat al timpului său : „Apres moi le deluge !” Lozinca burghezului devine alfa și omega omului din subterană. Multe detalii reluate cu bună știință de scriitor probează similitudinea împrejurărilor : motivul rousseauian, ușor modificat, „Phomme de la nature et de la verite”, simbolul furnicarului sau al palatului de cleștar. Atenție însă ! Suprapunerea din urmă are și darul de a lămuri un mecanism vicios în demonstrația lui Dostoievski, o cauză constantă a „tragediei erorilor”, des întîlnită la el, dar pentru întîia oară tocmai în caracterizarea

confundare a adreselor vizate, pe care folosirea *acelorași* simboluri încărcate de semnificații *opuse* o demistifică pînă la capăt.

Palatul de cleștar din *însemnări de iarnă* este edificiul londonez, construit din sticlă și fier, pentru Expoziția industrială mondială. Deschisă în 1862, expoziția îi amintea vizitatorului rus de Babilon și de prorociile Apocalipsului. Imaginea palatului era deci inițial concretă, se asocia peisajului londonez, simboliza acea „dezordine aparentă, care de fapt este ordinea burgheză în cel mai înalt grad...” IS. IV, 93/. *Însemnări din subterană* aminteau și ele de o lume ce-și „va dura palatul de cleștar”, numai că de astă dată erau vizate ideile utopice des-spre un viitor fericit al omenirii, în mod particular cel de al patrulea vis al Verei Pavlovna din romanul lui Cernîșevski *Ce-i de făcut ?* Aluziile insinuante ale omului din subterană sînt deslușite : „Domniile voastre credeți în edificiul de cleștar pe veci indestructibil /.../. Mie, însă, poate chiar de-aceea îmi inspiră teamă edificiul dumneavoastră : pentru că-i de cleștar, pentru că-i pe veci indestructibil...” /162/. „Palatul” i . a fost substituit astfel unui ideal socialist, căruia eroul îi ; ■ „opune, în termeni isterici, „cotețul” individualist, bîrlogul său mizer, dar, zice el, liber, croit pasă-mi-te pe măsura omului și nu a „onorabilelor furnici”, ocupate și ele cu ridicarea unor edificii pe veci indestructibile. De furnici și furnicare aminteau, cum am spus, și *însemnări de iarnă* și anume într-un context polemic cu fourrieriștii ; teza a fost însă și acolo violent contrazisă de caracterizarea Babilonului londonez, „furnicar” nu plăsmuit, ci pe de-a întregul real, înzestrat cu toate semnele unei existențe indubitabil burgheze.

Simbolul palatului de cleștar ne introduce în labirintul sociologiei dostoievskiene. Marele artist a înțeles inumanitatea prezentă, a înfierat natura ei burgheză, dar a extrapolat totodată datele astfel obținute asupra viitorului socialist. Confuzia s-a produs și din cauza propriilor prejudecăți, dar și datorită limitelor caracteristice viziunilor utopice ale vremii, pînă la un punct într-adevăr burgheze, susceptibile de amintirile extrapolări. În ochii lui Dostoievski, „burghezismul” este și rămîne¹ chintesența deformărilor contemporane, dar această etichetă și chiar conținutul ei efectiv el le atribuie în egală măsură socialiștilor timpului sau, în cele din urmă învățăturii socialiste ca atare. În mod paradoxal, starea de lucruri din Occident îi întărește de aceea convingerile antisocialiste, cele văzute la Londra și Paris îl întărită mai mult împotriva lui Cernîșevski. *Însuțmvră din subterană* exprima tocmai ne-aderența violentă a lui Dostoievski, sintetică și contradictorie, la diversele forțe ce se constituiau și se înfruntau pe ruinele Rusiei patriarhale. Ele pot fi privite ca un document programatic al epocii de maturitate deplină în creația scriitorului, epocă pe care, prin analogie cu faza „precritică” și cea „critică” din filozofia kantiană, o putem numi — într-alt sens, dar nu mai puțin îndreptățit, și încă în accepțiunile cele mai diverse ale termenului — marea etapă „critică” a vieții și operei lui Dostoievski.

În anul arestării lui Dostoievski, la Paris Turgheniev își definitiva tocmai *Jurnalul unui om de prisos*. Ciulkaturin, eroul povestirii, nu cuceri nici pe departe gloria literară a fratelui său mezin, Rudin ; titlul deveni, în schimb, fișa de identitate, pre și post festum, a unui impresionant șir de personaje din literatura rusă. Criticul bolșevic Vorovski avea să denumească *Oameni de prisos* un studiu al său din 1905, consacrat lui Astrov, Vania, Tuzenbach, reprezentanții cehovieni, relativ tîrziu, ai speciei. De fapt, problema îi preocupase pe toți criticii secolului al XIX-lea. În conținut, maladia fusese diagnosticată încă de Bielinski, iar ulterior detaliat și în dinamica • sa descrisă de către Cernîșevski (*Onțul rus la rendez-vous*) și Dobroliubov (*Ce este oblomovismul .?*). Omul din subterană se înscrie și el în genealogia mult cercetatului tip. Se impune

¹ în *Jurnalul* anilor 1876—77, alături de violente prejudecăți politice, vom găsi și intuiții profunde, ca aceasta : „...la urma urmei, îndelungata pace burgheza generează ea singură, aproape totdeauna, nevoia de război, o extrage din interiorul său ca o consecință jalnică, nu însă în numele ^{UDU} te măreș și drept, demn de o națiune mare, ci pentru niște oarecare iizerabile mterese de bursă, pentru piețe noi, necesare exploatatorilor, Pentru dobîndirea mai multor sclavi, de care au nevoie posesorii sacilor de aur...” f/. XI, I, 119).

însă de îndată întrebarea : față de ce anume se simte și efectiv față de ce devine el „de prisos” ? Genul proximal se cere deci completat prin diferențele specifice, singurele în măsură să explice nu doar natura exactă a eroului dat, ci și însemnătatea *descoperirii* făcute de Dostoievski, comparativ cu Pușkin, Lermontov, Turgheniev sau Goncharov.

Omul din subierană seamănă și nu prea cu predecesorii săi : Oneghin, Pecioren, Rudin, Oblomov. La drept vorbind, în afara trăsăturilor sale particulare, nu se aseamănă cu ei nici din punct de vedere tipologic. Clasicul om de prisos al literaturii ruse fusese Jn, dublă accepțiune nobil : prin apartenența lui socială și — mai mult sau mai puțin, măcar în intenții — prin atitudinea sa. Eroul lui Dostoievski aparține, dimpotrivă, unui mediu umil și se comportă meschin, cu bună știință și cu voluptate. Odraslele nobiliare inteligente învățaseră de timpuriu să se căiască, dar neapărat într-o manieră elegantă, artistică, conformă cu estetismul întregului lor mod de viață. Împotrivirea acestora față de mediul înconjurător, pasivă, leneșă, nehotărâtă, fusese măcar „frumoasă”, revoltei lor în genunchi nu-i lipsise o ținută, un stil, ceea ce și împrumută unora dintre ei o vagă aureolă de martiriu. Evident, tot ce fermecase inimile gingașe feminine și vrăjise chiar cititori cu o judecată mai dreaptă, se demonetizează curînd, dove-dindu-se a fi poză goală, gesticulație dăunătoare prin oportunismul ei — mai cu seamă pe măsură ce are loc confruntarea directă cu atitudinea constructivă a unor eroi de cu totul alt soi, vrăjmași ai flecărelii tradiționale, capabili să se realizeze prin acțiuni hotărâte. În preajma și în timpul situației revoluționare, polemica „omului nou” cu „omul de prisos” se desfășoară din plin, dovadă aparițiile literare de genul unu' Bazarov (*Părinți și copii*), Insarov (*în ajun*) sau Lopuhov (*Ce-i de făcut*). Conflictul se înscrie în amplul proces de înlocuire a intelectualului aristocrat prin gînditorul și practicianul democrat, recrutat din straturile sociale mijlocii și exponent, de obicei, al idealurilor maselor țărănești. Se părea că omului de prisos i-a bătut ceasul din urmă, și într-o anumită privință impresia s-a și adevărit. Totodată, însă, frămîntările istorice au chemat la viață, într-un mod pînă atunci

greu previzibil, un nou tip de rezonator ale cărui trasaturi Dostoievski le-a surprins primul, cu o torță vizionară. Ineditul situației constă în faptul că acest erou, un soi de „democrat” și el provenind dintr-un mediu social asemănător cu al raznocinețului, disprețuim! manierele elegante și lipsit de „stil”, se număra totuși printre oamenii de prisos de prisos într-alt fel, dar mai ostentativ decît oncînd înainte. Un urmaș al lui Pecioren de factura lui Lopuhov — ce poate fi mai bizar decît această unire a contrariilor ? ! Se cuvine totuși subliniat că istoria mai experimentase înainte ceva asemănător acestei stranii sinteze, în persoana cîtorva tipuri gogoliene, apoi în interferențele incontestabile dintre tipologia lui Bazarov și Insarov cu a lui Rudin sau Belov, la Turgheniev. Orice noutate are aspecte tradiționale, și Dostoievski însuși a recunoscut această împletire dialectică, atunci cînd eroului „subteranei” sale i-a atribuit trăsături de identitate proprii personajelor din anii patruzeci. Reproiectarea evenimentelor în Petersburgul de altădată nu putea diminua, totuși, contemporaneitatea eroului, apartenența sa organică la epoca ulterioară situației revoluționare. (Observația notei introductive după care ar fi vorba doar de „reprezentantul unei generații pe cale de a se stinge” pare o simplă măsură de precauție, urmărind amortizarea reacțiilor prea violente.) Dacă prin urmare, în raport cu „omul nou”, personajul „de prisos”, atît de răspîndit în literatura clasică rusă, fusese un om structural vechi, eroul subteranei, iar mai apoi Raskolnikov, Ippolit sau Ivan Karamazov au demonstrat existența unui, dacă se poate spune astfel, „om de prisos nou”. Tipul acesta s-a constituit printr-un gest dublă negație, în opoziție cu predecesorii și contemporanii sai. Ambele raportări presupuneau însă și legături certe, deosebit de interesante în cazul din urmă. Situația, din acest punct de vedere, ar putea fi rezumată astfel : intelectualul lui Dostoievski este de regulă produsul etapei burghezo-democratice a mișcării de eliberare din Rusia, un efect (subiectiv sau obiectiv) antidemocratic al democrației. Oricum, el nu mai are de a face cu vechea societate patriarhală, cu princi-piile, năzuințele, dorințele lumii feudale, ci este înfipt în antinomiile tragice ale capitalismului modern (observația se veri-

22

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

23

fică, în mare măsură, și în raport cu Stavroghin și Versilov, eroi ce provin dintr-un mediu nobiliar). Credem a nu greși afirmînd că Dostoievski a fost în vremea sa romancierul rus cel mai modern, că pe el l-au obsedat mai mult și mai exclusiv decît pe oricare dintre confrății săi — decît chiar pe Tolstoi —

procesul viu și incert de germinație a noului, formele existențiale, etice și filozofice, în curs de constituire. Pe Dostoievski nu l-a preocupat trecutul, ci întotdeauna prezentul și viitorul. În acest unic sens el poate fi considerat scriitorul cel mai puțin istoric al secolului său. („...ce să facă un scriitor care nu vrea să scrie numai romane istorice, fiindcă e stăpînit de dorința de a oglindi actualitatea ? Nu-i rămîne decît să intuiască fenomenele și... să greșească — *Ad. III, XIII, 2.*) Omul din subterană este în realitate o ființă prea puțin legată de ceea ce a fost, dar care aruncă o lumină înfricoșătoare asupra a ceea ce se va produce în noua orînduire, inclusiv în faza ei imperialistă. Și ni se pare deosebit de semnificativ faptul că în caracterizarea acestui personaj la Primul Congres al scriitorilor sovietici, Gorki insistă asupra filiației literare ulterioare, și nu asupra celei premergătoare, încadrează adică eroul nu într-o serie istorică încheiată, ci într-una de-abia începută, ca moment inițial și anticipativ al unei îndelungi evoluții egocentrice. (Friedrich Nietzsche, marchizul Des Es-seintes din romanul lui Huysmans *De-a-ndoaselea*, *Discipolul* lui Bourget, Boris Savinkov, Oscar Wilde, Sanin, eroul lui Arțibașev...)*

Cercetătorul Leonid Grossman numește *însemnări din subterană*. — „povestire-declarație”. Formula sugerează o legătură deosebită între imagine și idee, fapt și teză, o corelație — am adăuga — neobișnuită pentru acele timpuri. Jitteratuxa fusese dintotdeauna o punte de legătură posibilă între artă și filozofie, își manifestase cu predilecție valențele ei de artă explicit filozofică, iar esteticienii secolului trecut au ajuns să recunoască, în cadrul reprezentării concret-artistice a vieții, valabilitatea unor modalități, forme și zone de expresie abstracte. Dostoievski depășește însă toate prezumțiile pe această-

¹ Vezi Gorki *despre literatură*, 1956, p. 613.

linie hipertrofiază la maximum respectivele zone, le împletește sau le alternează într-o manieră total nestingherită de canoane, cu tradiționala (totuși) „plastică” literară ; el vehiculează constant și liber idei, nu neapărat sau nu imediat „dizolvate” în imagini, abstracțiuni ce par a duce o existență relativ independentă pînă a se integra într-o structura propriu zis artistică. Reluînd caracterizarea citată, putem desprinde într-adevăr „povestirea” peripețiilor de tinerețe ale eroului cu ofițerul de pe Nevski Prospect, cu fostul său coleg de școală Simonov și prietenii acestuia, în fine și mai ales cu Liza ; povestirea e precedată însă de o amplă „declarație”, lipsită aproape cu desăvîrșire de elemente descriptive. Inițial sînt expuse unele premise teoretice și doar după aceea verificate practic ; s-ar părea că scriitorul filozof s-a dedublat și a acționat în faze succesive: înființat, apoi .a evocat, * întîi e filozof și doar pe urmă scriitor. De bună seamă, lucrurile nu arată astfel, și chiar dacă în raport cu arhitectura viitoarelor romane surprindem suficiente imperfecțiuni, în sudura celor două părți constitutive mai ales, înseși aceste neajunsuri ne obligă la evidențierea unor trăsături unificatoare de profunzime. Printre ipostazele lui Dostoievski, consfințite de iluștrii săi exegeți, distingem chipul unui filozof prin excelență, a unui psiholog pursînge, a unui artist mai presus de toate. Spiritul analitic și preferințele fiecărui cercetător admit parcelarea pînă la o anumită limită, cu condiția recunoașterii prealabile și finale a totalității organice. Dar totalitatea înseamnă nu simpla însumare a componentelor ; cel ce va exclama : Dostoievski fost și filozof, și psiholog, și artist, va înlocui unilateralitatea (nu arareori argumentată strălucitor) printr-un loc comun, adevărat și eronat ca orice banalitate. Angrenajul tehnicii scriitoricești este în fiecare caz altul și se cere urmărit în ceea ce are el particular. Vorbeam înainte de auto-mișcarea „pură” a ideii, de preferințele lui Dostoievski pentru abstracțiunile împinse parcă dincolo de granița despărțitoare a artei — cu convingerea că nu exprimăm întregul adevăr, ci doar o fațetă a sa, care, hipertrofiată, ar naște enorme neadevăruri. Anticipînd o caracteristică constantă a meditației

24

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

De la „*omul din subterană*” la „*omul ridicol*”

25

dostoievskiene, am adăuga acum la maxima abstracțiune amintită un singur amendament, acela al... concreteței maxime. Dialectica în cauză diferă însă substanțial de acea unitate clasică a contrariilor pe care esteticienii o porecliseră „gîndire în imagini”, sau în orice caz reprezintă o variantă a ei puțin obișnuită. Aceasta, deoarece ideea ca atare rămîne (poate să rămînă) pe deplin abstractă, necolorată imagistic, nesuștinută pentru moment de mijloace plastice — descriere, zugrăvire, înfățișare —,

funcția concretizării ei transmițându-se aproape în întregime sursei care o emite. Ideea ajunge concretă, singulară, sensibilă, întrucât aparține *cuiva*, întrucât este ideea unei persoane, deci o idee personală și personificată, întrucât se confundă neîncetat cu un glas, cu o intonație. *Ideea-voce* — iată un atribut inalienabil al esteticii lui Dostoievski, imposibil de ignorat. Ceea ce din punct de vedere „plastic” părea abstract, devine, sub raport „muzical”, pe deplin concret, individual, irepetabil. Trăncănind despre umilitoarea voluptate a durerilor de dinți, omul din subterană ne invită să ascultăm „gemetele unui om instruit din secolul al nouăsprezecelea” /S. IV, 143/. Dar ce altceva facem, pe tot parcursul acestei lecturi, decât să ascultăm gemetele, șoapta și țipătul, ruga și blestemul aceluia ce singur se socoate șoarece și nu om, un șoarece hiperconștient, cufundat în mocirla puturoasă a bîrlogului său subteran ? ! Cărțile lui Dostoievski sînt construite din imense destăinuiri, nesfîrșite monologuri și dialoguri, din împletirea polifonă¹, contrapunctată, armonizată a diverse voci. Eroii își trăiesc cel mai deplin viața atunci cînd și-o povestesc, ei vorbesc aproape tot timpul, fac neîncetat mărturisiri, participă la palpitante dueluri verbale cu ei înșiși, se contrazic, se acuză și se apără, își deconspun sentimentele cele mai intime, care în următoarea clipă se dovedesc la rîndul lor măști complicate de abia destinate înlăturării. Cel mai aprig vrăjmaș al catolicismului întreține îi romanele sale un adevărat cult al spovedaniei, atîta doar c;

¹ Mijloacele artei polifonice dostoievskiene au fost magistral analizat în monografia lui M. Bahtin din 1927 (recent reeditată într-o ediție revăzută), carte călduros comentată în articolul lui Lunacearski *Despr „polifonia” lui Dostoievski*.

suoușii săi se confesează în public, și de obicei nu speră să E dezlegarea păcatelor. Fiecare dintre personajele dosto-

trăncăneala țara rost, practica ui iu M»»» «—T- , - v , -dorința obsesivă de a verifica din nou și din nou dacă se posibil oare să fii absolut sincer măcar cu tine însuși, sa nu-ți fie teamă de adevărul gol-golul ?” /165/ Omul din subterană citează opinia lui Heine după care în orice confesiune se strecoară negreșit unele minciuni, căci „omul, cînd e vorba de propria-i persoană, minte neapărat” /166/. Și deși acceptă aprecierea doar în raport cu cel ce se confesează în public, el însuși scriind pasă-mi-te doar pentru sine, fără speranța și dorința de a avea vreodată cititori — evident minte, căci pledoaria sa este nu doar prin formă, ci chiar în intimitatea ei destinată acelei penibile, dezonorante lecturi, pe care Ippolit, urmașul său direct, o va dori din tot sufletul lui stîlcit. *Spovedania lui Ippolit*, *Spovedania lui Stavroghin* vor fi titluri tipic dostoievskiene, și ce altceva decât o spovedanie va fi răzvrătirea lui Ivan Karamazov și poemul său *Marele inchizitor*, din ce altceva dacă nu din neîntreprinse spovedanii se va încheia personalitatea lui Rodion Raskolnikov, ca sa nu mai vorbim de *Adolescentul*, conceput de la început și pînă la sfîrșit ca jurnalul intim, și deci public (!), al lui Arkașă Dolgoruki, ca o explicită și exclusivă spovedanie ? ! Povestind aventura sa cu Liza, cea mai urîită faptă din viața iui, cea care nu poate fi dezvăluită nici prietenilor și nici sieși, omul din subterană participă de fapt la acel „joc admirabil și foarte original” pe care, spre stupefacția prințului Mișkin și dezgustul Nastasiei Filippovna, îl vor interpreta înaintea marii lovituri de teatru și a evadării eroinei, Ferdișcenko, Ivan Ieodorovici Epancin și Afanasi Ivanovici Toțki, jocul de societate cel mai răspîndit „din nenorocitul nostru secol al nouăsprezecelea”, mai răspîndit decât ruleta — pasiunea mistuitoare a „jucătorului” Alexei Ivanovici —, boala care în cazurile lui Svidrigailov și Smerdeakov va produce cele mai teribile tumori maligne.

26

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

27

„La început a fost *Cuvîntul*” este prima tălmăcire pe care în celebrul său monolog o dă Faust sacralului lizvod. „Ce citești, alteță ?” îl întreabă Polonius pe Hamlet, iar acesta îi răspunde : „Vorbe, vorbe, vorbe” — adică „lucruri pe care, domnul meu, deși le cred cu toată puterea și strășnicia, totuși socot că nu e cîstit să le așterni așa pe hîrtie...”. Iar schimonositul său urmaș va replica din abisul disperării, cu un rînjit crud și voluptuos: „Firește, cuvintele atribuite aici domniilor voastre le-am scornit eu, pe loc. Din subterană provin și ele. Stînd acolo patruzeci de ani în cap, am tot tras cu urechea la vorbărilor domniilor voastre. Le-am scornit eu însumi, neavînd altceva mai bun de făcut” /S. IV, 165/. Cuvintele astfel scornite unele dintr-altele, cărora li se refuză din principiu contactul cu viața obișnuită, nesofisticată, cuvintele fabricate și menite să înlocuiască tot ce altminteri oferă natura, au obligatoriu un luciu abstract și rece, sînt pîndite de morbul desensibilizării. Cum pot fi ele reanimate, cum li se poate, în lipsa culorii, a desenului, a plasticii, insufla o nouă și proprie viață ? într-un singur fel : legîndu-le prin invizibile dar indestructibile fire de ființa emițătoare, subiectivizîndu-le pînă la

exprimarea unui tîlc personal, pînă la transformarea în sentiment viu, afect fremătător, valoare sensibilă. Literatura „vizuală” este de obicei obiectivă, cea „auditivă” trebuie cu necesitate să fie subiectivă — ca și muzica, sau poezia lirică. Nu degeaba îl obsedează pe omul din subterană amintirea unei întîmplări vechi „ca un motiv muzical supărător de care nu te poți debarasa” /166—71.

Dostoievski însuși devine „compozitor”, realizînd tocmai prin intermediul unei tehnici muzicale osmoza dintre abstract și sensibil. Omul din subterană n-are nici măcar nume propriu, necum o înfățișare palpabilă, trăsături fizice concrete, un portret propriu zis, adică pictural. El are în schimb voce, iar vocea este a lui și numai a lui, cu un timbru și o modulație pe care nu le putem confunda cu ale altcuiva. Glasul său șerpuiește nervos, trepidant, isterizat, gata-gata să contopească cuvinte și idei într-un teribil geamăt, țipătul de groază al condamnatului la moarte ori scrișnetul din dinți al celui care știe chiar fără vreo intervenție străină că i-a sunat ceasul din urmă. Să ascultăm o frază din chinutul său mo-

«olog • Dar tocmai în semidesperarea asta rece și dezgustătoare 'în semicredința asta, în aceasta conștiința autoînmoare-Sre de viu, din pricina supărărilor, într-un birlog subteran ne timp de patruzeci de ani, în acest impas făurit cu sir-gukițăș totuși parțial îndoielnic, în întreaga otrava asta a dorințelor neîmplinite cu care și-a îmbibat **ființa, întreaga** febra asta a șovăielilor, a hotărîrilor luate pe vecie și a căințelor survenite după numai cîteva clipe sta tot miezul ciudatei desfătări de care vorbeam” /141/.

Abstract ? Desigur. Concret ? Evident. Niciodată meditația n-a invadat atît de total și de direct cîmpul literaturii, dar niciodată poate ea nu a fost subordonată atît de deplin omului concret, fiecărui om în parte. În ultima instanță contează nu filozofia, ci filozoful, ceea ce echivalează cu transfigurarea ideii în frază muzicală și cu prezența obligatorie a psihologiei. Deci, legătura dintre idee și imagine o realizează personalitatea ; sufletul înnoadă spiritul și corpul ; filozofia se transformă în artă prin mijlocirea psihologiei. Omul concret, sufletul său, muzica celor spuse, gîndite și simțite de el — iată imperiul lui Dostoievski, stăpînit cu autoritatea monarhului absolut. Cheia ideilor și a peripețiilor omului din subterană este el însuși, obiectul de investigație prim și ultim al scriitorului, obiectul care, dincolo de fisurile arhitectonice exterioare, asigură *însemnărilor* o unitate structurală. Dostoievski este între clasicii literaturii universale scriitorul cel mai imperfect, și cu bună știință. El trece cu o „uimitoare nepăsare peste neajunsurile de construcție, de articulație sau de expresie ale prozei sale, pentru că de fapt toate aceste elemente i se par secundare în raport cu ceea ce recunoaște a fi nucleul gravitațional absolut al literaturii, criteriul suprem și cel mai adecvat al reușitei artistice, cercul de foc de o perfecțiune obligatorie al fiecăreia dintre scrierile sale : personalitatea umană.

Lucrurile iau însă o întorsătură ciudată, întrucît, printre personalitățile care rețin în mod deosebit atenția lui Dostoievski, unora le lipsește tocmai personalitatea, caracterul lor ° „prin excelență fără caracter”. Petersburgul, „cel mai abstract și mai calculat oraș de pe glob” /136/, își modelează locuitorul — concret — după chipul și asemănarea sa. Moda-

28

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

litatea de creație și obiectul ei specific se definesc reciproc, întrebarea : „Cum scrie autorul ?” trebuie corelată — intim, nu mecanic — întrebării „Despre ce anume scrie el ?”. „...într-un roman e nevoie de un erou, pe cîtă vreme aici sînt *înadins* strînse trăsăturile proprii unui antierou...” /243/, exclamă povestitorul fictiv și, în umbra lui, cel adevărat. Dizolvarea personajului este postulată în termenii cei mai moderni, cu un secol înaintea literaturii care se specializează în această direcție, conturîndu-se limpede și enormele dificultăți de meșteșug pe care le implică o atare dezagregare a conținutului. Inovațiile unui creator nu sînt emanații imanente, oricîtă genialitate le-am recunoaște, ele își au rădăcinile adînc înfipite în materialul de viață folosit. Clasicismul ca manieră și concepție scriitoricească crescuse dintr-un sol „clasic”, răsturnarea esteticii și stilisticii **tradiționale** s-a **putut** produce doar pe baza mutațiilor reale, de ordin existențial și de conștiință. De pildă, una dintre extraordinarele descoperiri legate trainic de numele lui Dostoievski rămîne caracterizarea fluentă, dinamică, contradictorie, incertă, ambiguă, dar pentru ca ea să fi devenit posibilă, însuși caracterul trebuia să-și fi pierdut fixitatea de odinioară, constanța ei impresionantă, capacitatea sa de a fi veșnic același, egal cu sine, incapabil de a se trăda. Structurile artistice au o independență a lor, cuceririle literare se integrează într-o continuitate relativ autonomă, într-un sistem valoric pe care îl putem aprecia oarecum eliberat de sursa inițială, dar acest fapt nu poate justifica abandonarea oricărei determinări.

în cazul omului din subterană, instabilitatea caracterologică atinge zone limitrofe, neîndoielnic maladive. Cazul este extrem, dialectica eșuează în relativism, contradicția devine „minciună”. Extraordinara dificultate scriitoricească în redarea acestor nisipuri veșnic mișcătoare constă tocmai în găsirea unui punct fix, a unei optici adevărate în raport cu neadevărul, în exemplul de față se impunea deci tocmai imperativul distanțării de obiectul reflectat — surprins *in extremis* — nevoia unor certitudini în reflectarea incertitudinii totale. Despre asta vom vorbi însă mai târziu ; deocamdată ne interesează situația în sine, pe care o definește chiar eroul nostru

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

29

antierou, mărturisind că se simte îmbibat de elemente contrare ca un burete, „...mă copleșea nu știu ce lingoare nedeslușită, dându-mi o sete isterică de contradicții, de contraste ; atunci mă dedam desfrâului” /172/. Într-o scrisoare către Annenkov din 1846 (anul făuririi poeziei lui Nekrasov, pe care omu din subterană și-a ales-o în partea a doua a *însemnărilor vept* ținută polemică), Marx spunea că micul burghez zeifica contradicția, căci contradicția este fondul iimței sale ; el însuși nu e altceva decât contradicția socială în acțiune !

Pro și contra este norma călăuzitoare a subteranei. „Adineauri, spunînd că am fost slujbaş răutăcios, mințeam. Am mințit din răutate” /134/. Iată o notație tipică : printr-o negație și fulgerătoarea ei negare se obține un fel de perpetuum mobile, un cerc vicios fără ieșire. Procedul revine des : „Nu spun nicidecum toate astea cu intenția de a mă dezvinovăți... Adică nu, mint ! Tocmai : voiam să mă dezvinovățesc. O notez, domnilor, pentru sufletul meu. Nu vreau să mint. Mi-am dat cuvîntul” /172/. Pasajul mișună de contradicții, j antiteza și anti-antiteza au însă o natură mecanică, fiecărui „da” adăugîndu-i-se pur și simplu un „nu”, dintr-o pornire scrîntită de a infirma totul și fără capacitatea de a obține o sinteză. Scriu exclusiv pentru sufletul meu — domnilor ! Recunosc că mint — pentru a nu vă minți ! Nu mă dezvinovățesc — nu, mă dezvinovățesc ! *însemnările* sînt croite din canavaua unui nesfîrșit șir de asemenea mărturisiri pentru și contra, fiecare infirmînd-o pe cea precedentă în ritmul acce-lerando al unui adevărat dans macabru. Omul normal este o muscă mărginită, inconștientă — „pizmuiesc teribil acest om” ; așjvrea să fiu, nu „n-aș vrea să fiu în locul lui” /139/ ; deci, „trăiască bîrlogizarea subterană” — nu, mint și acum, deoarece ridicînd în slăvi conștiința, știu că ea este de fapt o calamitate, elogiindu-L pe omul bolnav, cu nervii zdruncinați, pe omul evoluat maladiv, cum se și cade să fie evoluat omul vremii noastre, știu că nu subterana-i bună, ci altceva, cu totul altceva, ceva după care-mi arde buza și de care au parte doar oamenii normali, deci : „Ducă-se naibii și subterana !” „Vă Jur, domnilor, nu cred un singur cuvîntel din cîte v-am înșî-^{ra}t! Sau poate cred, dar în același timp, nu știu de ce, bă-

30

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

31

nuiesc și simt că tai la piroane de parc-aș fi o secătura patentată” /164/.

Spuneam că în cazul de față răsturnările sînt mecanice, contradicțiile se succed linear, se înșiruie în loc să se însumeze. Complexitatea există și este totuși aparentă, deoarece îngrămădirea tuturor argumentelor posibile și imposibile („...am explicații pentru orice, puteți fi siguri”) creează impresia de vid absolut. Amestecînd toate nuanțele contrastante se obține / cenușiul, amintita lipsă de caracter. Omul din subterană e complicat, nu complex, și opunîndu-se furibund simplității sfîrșește prin a fi simplist. Șira spinării implică, poate, o doză de unilateralitate, în măsura în care o presupune orice dominantă, constantă, certitudine. Omul din subterană e atît de multilateral, îneît se lipsește de vreo latură anume, devine un nevertebrat, o masă vîseasă, gelatinoasă, informă, incoloră, nedefinită. „N-am știut să devin nici rău, nici altcumva : nici rău, nici bun, nici ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă” /135/. Extremele se anihilează, se neutralizează, subterana naște ființe neutre, nici calde, nici reci, cum are să fie și Nikolai Vsevolodovici Stavroghin.

Neutralitatea înseamnă indiferență, ea poate degenera în mîrșăvie. Convins că „omul e o ființă nesocotită și slută” /160/, că „în zilele noastre, orice om cumsecade este și trebuie să fie un laș și un rob” /169/, locuitorul subteranei se comportă ca atare. Amoral din principiu, el se comportă imoral, află desfătarea nu doar în propria-i umilire, ci și în Numilirea altora ; insultat, el dorește la rîndul lui să insulte, răscumpără propria sa nefericire, călcînd în picioare fericirea altuia. Călău rafinat, înaintea execuției, el își înconjoară victima cu afecțiune ; pe Liza o scoate din noroi pentru a avea prilejul s-o zvîrle cu sadism înapoi. Dragostea reprezintă pen- tru el dreptul de a tiraniza, prilejuiește cele mai

feroce izbucniri deură. Sufletul mîntuit trebuie răpus ! Ființa naivă și buna, cu privirea-i inocentă de copil și „idiot” (puritatea este la Dostoievski de pe acum infantilă !) are o soartă mai crudă decît o va avea Sonia Marmeladova, sora ei întru umilire și suferință ; ea nu-L va putea opri pe al ei Raskolnikov de la crima supremă, după care învierea lui Lazăr este imposibilă.

T izei nu i se iartă nimic, nu i se iartă că a fost prostituată și că nu mai vrea să fie, că s-a agățat de cuvintele îmbietoare ale vizitatorului ei necunoscut și ca L-a făcut pe el să se agate de aceste cuvinte ca de un colac de salvare, nu i se fiarta ca știe să dorească și să dăruiască fericirea că mîntuita a știut să mîntuia:că, că și-a scos alesul inimii la lumina și J-aobligat să-i fie pentru aceasta recunoscător, nu i se iartă ca și-a găsit cavalerul într-un halat prăpădit, în compania unei mizerabile slugi, că i-a descătușat inima și L-a adus în starea de a vărsa lacrimi de căință și de bucurie. „Nici mărturisirile pe care ți le fac acuma n-o să ți le iert, *ție*, în veacul veacului ! Da, tu și numai tu trebuie să răspunzi de toate : pentru că s-a întîmplat să-mi ieși în cale tu ; pentru că eu sînt un nemernic ; pentru că sînt cel mai infect, cel mai caraghios, cel mai meschin, cel mai imbecil și cel mai invidios dintre viermii pămîntului...” /237/. Ea trebuie să răspundă pentru toate vinile *lui*, să fie ofensată și nimicită ; de vreme ce *el* este vierme, să devină vierme și *ea*, să redevină prostituată, un obiect folosit, pentru umilirea căruia plătești o hîrtie de cinci ruble, semn că nu există dragoste și nu există omenie.

Raționamentul ajunge paroxistic : eu sînt nemernic, de aceea vinovat e tot făcutul, blestemată fie „viața vie”, de care eu n-am parte, piară toți locuitorii pămîntului, pentru că eu nu pot fi ca ei, și mai ales pentru că sînt și știu că sînt un ticălos, un egoist și-un trîntor. „Eu de liniște am nevoie. Eu, ca să nu mai fiu tulburat de nimeni, aș vinde lumea-ntreagă pe doi bănuți, fără a sta *pe* gînduri. Dacă-i de ales : să se dărîme lumea, ori să-mi seau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărîma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul” /237/.

Revolta însinguratului și-a atins apogeul ! Cînd mărturisise la început că va vorbi doar despre sine, aceasta fiind singura temă care oferă maxime satisfacții unui om cumsecade, îi cmd mai tîrziu recunoscuse că cel mai rău îl chinuie faptul „^a ȳ™” semăna nimeni și de a nu semăna, la rîndul lui, nănanui, proporțiile halucinante ale răzvrătirii individualiste ^{lu} puteau fi încă bătute. Premisa solipsistă „eu sînt singur, ^{ar} ei sînt *toți*” /169/ a fost însă desfășurată de Dostoievski netodic, pas cu pas, meticulos și intransigent, fără să dea îna-

32

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

33

poi în fața concluziei finale, de o perfectă imoralitate : dări, me-se lumea, numai eu sâ-mi j:ot bea ceaiul !

S-ar părea că unui asemenea acoid final nu i se poate f,ij nici o justificare ; problemele cele mai spinoase apar in-lî toc, mai în legătură cu tentativa omului din subterană (nunidi] lui sau și a scriitorului ?) de a o descoperi. Etica lui se întee meiază pe o filozofie, comportarea sa practică el o explici prin ineluctabile cauze metafizice. Acestor cauze le și eș consacrată toată prima parte a *însemnărilor*... *r* în cine își recunoaște dușmanii acest meschin și înrăit „secretar de colegiu”, de fapt exponent al unui curent de opi nii, al unea întregi epoci „negativiste” ? Pe un plan larg, îi gînditorii și artiștii credincioși principiului „tot ce-i frum; și sublim”. Expresia, derivată din titlul lucrării lui Immanuel Kant *Beobachtungen iiber das Gefiuhl des Schbnen und Erha-benen* (*Observații asupra simțului frumosului și sublimului*), a fost frecvent folosită de critici pe vremea lui Bielinski. Batjocorind-o, personajul nostru denunță propriile sale „vise dt aur” și iluzii de odinioară, idealurile iluministe preluate din arsenalul echilibratului secol al XVIII-lea, încrederea în valorile pozitive ale existenței, concepția despre viață, unitară/ și senină, a omului care nu mușcase încă din fructul îndoielii și al disperării. „Trai liniștit, moarte solemnă — nu-i superb ?” îi ironizează el, din mocirlă, pe visătorii, cu furia celui care avusese și el cîndva vise nobile, dar se convinsese de absurditatea lor. Nu, acest „îns paradoxal” nu mai așteaptă „mîn-tuiri întru frumos și sublim” /180/ ; el se opune diametral „romanticului. stelar european” gen Manfred, ca și melancolicului peripatetic al feericelor nopți peterburgeze, sau prea purului și mult prea naivului meșter epistolar Makar Devuș-kin. Un bărbat întîlnește o fată, pe care n-o poate păstra — cît de strident sună acum motivul acesta romantic prin excelență, în comparație cu *Nopți albe* sau *Oameni sărmani* ce enormă distanță îl desparte de *Werther* sau *Intrigă și iubire* !

Subterana este ostilă „romanticilor neghiobi”, nu mai puțin însă rațiuni științei, logicii, coalizînd

involuntar într-un front comun forțe adesea divizate sau chiar opuse istoric. Pentru un condamnat la o veșnică existență subterană, sint deopotrivă de nesuferiți toți solii „vieții vii”, toți cei ce cunosc natura se încred în om, doresc înălțarea lui, fie ei „idealiști sau pozitiviști”. În studiul naturii, al rațiunii pure și practice Kant urmărea constant legi, iar pe drumurile încăpătoare ale pledoariei pentru om, Darwin se întâlnea firesc cu Schiller. Constatarea o confirmă și personalitățile marcante ale mișcării democrat-revoluționare ruse, Saltîkoy-Scedrin, Nekrasov și Cernîșevski, ale căror idealuri au favorizat în egală măsură punctul de vedere științific și cel artistic, concepția „naturală” și visele cele mai îndrăznețe. *Principiul antropologic în filozofie* (1860) și *Ce-i de făcut ?* (1863) sînt la fel de neagreate de către omul din subterană ; el detestă ideile expuse în capodopera lui Darwin și în cartea lui Buckle *Istoria civilizației engleze* (ambele apărute în traducere rusească în anul 1864 !), ca și versurile lui Nekrasov consfințind permanența credinței în „tot ce-i frumos și sublim”, versuri alese drept moto al întîmplării cu Liza tocmai pentru a fi infirmate : „Și-n casa mea, cu fruntea sus, / Tu intră liberă, stăpîină”.

Dezbaterea filozofică centrală a *însemnărilor* se referă la raportul dintre necesitate și libertate, omul din subterană în-dreptîndu-și întreaga sa artilerie grea asupra pozițiilor deterministe. Problema o postulase Kant în cea de a treia antinomie a rațiunii pure, dar teza „cauzalității prin libertate” a fost și ea curînd abandonată de adepții indeterminismului și înlocuită prin concepția „libertății fără cauzalitate”. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în secolul al XX-lea, un număr mare de sisteme filozofice au fost axate pe ideea conflictului dintre necesitatea istorică și rolul personalității, dintre determinism și morală, conflict rezolvat de ele în favoarea moralei și a personalității. Obsesia amintită seamănă cu a lui Schopenhauer sau Niet-zsche, și prevestește preocupări ale existențialismului sau personalismului contemporan. Ca punct de plecare, ea corespunde unei ideologii tipic „intermediare”, are un tăiș anticapitalist, dar este în aceeași măsură ostilă și concepțiilor socialiste, încearcă scăparea de opțiunile limpezi apucînd întortocheata Potecă a individualismului. Argumentele potrivnice inuma-

" Dostoievski

34

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

35

uitații devin ele însele expresia dezumanizării. Încercarea de a sonda criza în mod critic se soldează prin înțelegerea ei, polemica purtată împotriva unor excrescențe nefirești se dovedește a fi ea însăși o atare imensă excrescență. Criticul acerb ajunge astfel în situația autor iraționaliști moderni, de a merita o critică acerbă !

Vocea din subterană identifică o serie de racile efective ale vieții europene din vremea sa, numai că tratamentul propus duce la agravarea bolii, pînă la un punct pătrunzător diagnosticată. Schematic, raționamentul său sună cam așa : lumea în care trăim nu se dovedește nici pe departe a fi cea mai frumoasă și mai generoasă dintre lumi — idealurile nobile sînt himere, nicicînd realizabile — deci ducă-se naibii orice frumusețe și generozitate ! Priviți legile și principiile care ne guvernează, ele au făcut din om o ființă slută — dracu' să ia prin urmare toate legile și principiile, săvîrșească-se voia omului de a fi slută în mod liber și nestingherit ! Rațiunea a fost folosită drept cătușă a voinței — așadar, jos cu rațiunea ! Organizările sociale au dat fără excepție greș — și asta deoarece firea omului se opune oricărei organizări — trăiască deci haosul ! Vicii aparținînd neîndoielnic orînduirii burgheze sînt, pe parcursul acestor răsturnări, atribuite în egală măsură vrăjmașilor ei, extrapolate în faze succesive pînă la pierderea oricărei identități sociale, pînă la definitiva lor abstractizare. Ordinea, legea, știința, rațiunea, logica, folosul economic sînt pe rînd dinamitate, dinamitate ca atare, și nu în manifestările lor concret-istorice deficitare. Subtextul polemicii vizează asemenea manifestări, textul le dilată pînă la nivelul unor observații absolute. Iar în măsura în care au loc, concretizările asimilează viziunea socialist-utopică, imperfectă dar urmărind structurale îmbunătățiri, tocmai stării de lu-, cruri existente, căreia de fapt i se opune în mod hotărît.

Treptele nodale ale demonstrației sînt simboluri, abstrase din obiecte sau situații precise : zidul, durerea de dinți, musca, îmbrîncirea, palatul de cleștar, furnicarul, doi ori doi fac patru etc. Zidul de piatră este corespondentul necesității, al determinismului, al limitelor acțiunii libere. Prezență tran-chilizantă pentru omul de rînd, el devine insuportabil pentru individualistul isterizat de căutarea zadarnică a cauzelor primordiale, dar mai ales de nevoia

acceptăm, chiar și temporară a evidențelor. Zidul este un sinonim concret-simbolic pentru legile naturii, deducțiile științifice, matematice, și va fi semnificativă reapariția sa în *Spovedania lui Ippoh*, în aceleași ipostaze : concretă — „zidul casei Meyer” — și simbolică — „blestemat zid !” / *Id.* III, V/. I se demonstrează, de pildă, omului obișnuit că se trage din maimuță — el ia lucrurile cum sînt, se calmează în fața evidenței, nici prin gînd nu-i trece să se răzvrătească. „Dumnezeule, dar mie ce-mi pasă de legile naturii și de aritmetică, dacă, mai știu eu pentru ce, legile astea și acest doi ori doi fac patru îmi displac ?” *JS.* IV, 142/. Pe omul din subterană nimic nu L-a sîcîit mai», mult toată viața decît legile naturii și imposibilitatea de a nu li sesupune ; tot ce dorește este tocmai de a se sustrage acestei stupide necesități. Oamenii, exclamă el, nu sînt butoane de orgă sau clape de pian (accent polemic adresat evident materialismului iluminist din secolul al XVIII-lea, concret *Convorbirilor între d'Alembert și Diderot*, în care acesta din urmă aseamănă oamenii unor instrumente înzestrate cu sensibilitate și memorie, iar simțurile lor — unor clape de pian !), ei nu se conduc neapărat după prescripțiile rațiunii, adoră, dimpotrivă exploziile libere, necontrolate și incontroabile, pe care nici un calcul nu le poate prevedea și care nu pot fi confecționate înretorte, „...rațiunea nu-i decît rațiune ; ea satisface numai însușirea de a raționa a omului, pe cîtă vreme voința e manifestarea-întregii noastre vieți...” /155/. Iată-ne ajuși aproape de principiul călăuzitor al filozofiei schbpen-naueriene, din care se va trage și nietzscheana „voință de putere”. Războaiele sînt ilogice, dar au totuși loc ; Cleopatrei u plăcea să vîre ace de aur în sinii roabelor ; omul este dornic să creeze, dar își găsește desfătarea și în distrugere ; conștiința are nevoie de suferință și niciodată nu se va putea lipsi ^{te} ea. într-un cuvînt, atît de lăudata cumîntenie pozitivă Poate fi ușor alterată de un funest, element fantastic, sub im-Pulsul căruia omul o ia razna cu bună știință, calcă în picioare toate regulile, își găsește folosul în pagubă, într-un superfolos ^{de} dragul căruia „la nevoie, e gata să înfrunte toate legile,

36

DOSTOIEVSKI — Tragedia subteranei"

De la „omul din subterană” la „omul ridicol"

37

deci să se ridice împotriva rațiunii, a onoarei, a liniștii, a prosperității...” /150/. Se pledează astfel pentru o anume libertate, aceea de a fi irațional, imoral, inuman, fiindcă „uneori e foarte plăcut să mai faci și zob cîte ceva” /161/, pe Liza, de pildă, pe care ar fi fost firesc ca eroul s-o apere și s-o păstreze, măcar pentru propria lui fericire. Dar omul nu este normal întocmit, nu este croit pe măsura binelui și a fericirii. *quod erat demonstrandum* prin distrugerea dragostei pentru înfiia oară cunoscută de amîndoi. Omul este „o ființă bipeda și ingrătă”, iar „principalul său cusur e permanenta-i imoralitate...” /156/. Așa a fost, așa va fi, așa trebuie să fie din punctul de vedere al eroului : conștiință înseamnă voința, voință înseamnă libertate, libertate înseamnă capriciu, capriciu înseamnă imoralitate ! „Eu pledez... pledez cauza capriciului meu și cer garanții pentru cazul cînd, eventual, îmi vor fi necesare” /161/. Există o singură cale umană, ea îl dezonorează și-L anihilează însă pe om, și această antinomie este o fatalitate pe care nimeni, nicicînd, nicicum, nu o va putea înlătura. Palatul de cleștar apare, prin prisma acestei concepții, nu doar irealizabil, dar și inuman, pentru că are în vedere doar folosul, prosperitatea, matematica, pentru că nu ține seama de capriciul care ar putea în mod cu totul neașteptat să prefere cotețul, pentru că se întemeiază pe știință, pe legi, pe formula lui 2x2 4—, „dar, domnilor, doi ori doi fac patru nu mai e viață, ci începutul morții” /160/. Este absurd a dori fericirea, de vreme ce fericirea constă în absurd, este illogic să dorești folosul, de vreme ce superfolosul înseamnă a fi illogic ! Omul a fost plăsmuit într-un chip caraghios, incapabil de a lua lucrurile în serios, incapabil de a fi luat în serios. Nu vă trudiți degeaba să-L obișnuiți cu o viață ordonată : ordinea nu mai e viață, viața e haos ! „După părerea mea, doi ori doi fac patru nu-i decît impertinență. Doi ori doi fac patru te privește de sus, îți taie calea cu mîinile-n șolduri și scui-pă. Sînt de acord că doi ori doi fac patru rămîne demn de toată lauda ; dar dacă-i să lăudăm toate, atunci și doi ori doi fac cinci e uneori o chestie foarte drăguță” /161/.

Finalul pledoariei, formula imposibilității oricărei formule este acest 2X2 5. Inсарov, eroul lui Turgheniev, îl

aruncase în apă pe ofițerul german care barase drumul Elenei • la Cernîșevski, Lopuhov îl imbrincise pe trecătorul pier'de-vară, care îi aținuse calea. Episodul este reluat de Dos-toievski într-un alt sens, anume pentru a demonstra lipsa de sens a acțiunilor omenești. In dorința omului din subterana de a-L îmbrînci pe necunoscutul său adversar, in pregătirile febrile întreprinse pentru acesta și în deznodămîntul altercației, lupta pentru demnitate eșuează în chip ridicol, eroismul se demonetizează,

orice comportare demnă se dovedește a fi iluzorie.

Însemnările își infirmă astfel, la tot pasul, propriile postulate, accentuează progresiv neidentitatea valorilor cu ele însele, după principiul lui 2X2 5. Ceea ce echivalează cu totala dispariție a oricărei valori. „Alesul” îl calificase drept muscă pe banalul său oponent, curînd își aplică însă sieși calificativul dezonorant: „...sînt doar o muscă, o muscă infamă și pocită, mai deșteaptă, ifiâtă cultă și mai nobilă decît toți — asta se înțelege de la sine — totuși o muscă făcînd mereu loc altora, înjosită de toți, jignită de toți” /176/. Se spulberă iluzia deosebirilor calitative dintre el și „toți”. Palatul de cleștar e repudiat deoarece se află la antipodul „vieții vii”, este produsul științei, al matematicii, al ideii abstracte, dar în curînd mult lăudatului coteț i se atribuie aceleași defecte. „Sîntem născuți morți și, de altminteri, de mult nu ne mai naștem din părinți vii, lucru care ne place din ce în ce. Am prins gust. În curînd vom născoci cumva și nașterea nemijlocită din idee” /244/. Așa vom proceda „noi toți”, deoarece omul din subterană este ferm convins că el n-a făcut decît să ducă la extrem ceea ce de fapt se poate constata în exis-^{tență}? «domniilor voastre”. Care să fie atunci diferența dintre "" JJ_r,ei” — ei din subterană și ei din afara subteranei ? ! Mult timp părea că diferența constă în hotărîrea de a păstra „lucrurile cel mai de seamă și cel mai scump, adică personalitatea și individualitatea” /156/. Dar cum poate avea o muscă sonalitate ? Și dacă totuși o are, se constată că ea reprezintă -a mai mare calamitate : omul urăște, schingiuește, ucide toc-^{mai}.¹ Acalitatea sa de personalitate ! Dacă 2X2 4 te trans-°2SăIn furnică, 2X2 5 face din tine o muscă ucigașă.

38 DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Mulți dintre cercetători au ridicat la rang de axiomă opînia potrivit căreia Dostoievski a luat partea personalității în raport cu obștea, a exaltat libertatea în detrimentul necpsi. -iăjiL Dar genialul dialectician s-a opus rezolvării atît de sinv pliste a problemei. Denunțînd principiul mecanic, aritmetic nivelator, ca ostil vieții, și atribuindu-L nu totdeauna adepților lui autentici, Doștoievski a depistat cu o extraordinară luciditate și pericolul mortal ce-L pîndește pe om în manifestări sale inverse (sau aparent inverse), consecințele dezastruoase ale individualismului. Raskolnikov, Stavroghin, Ivan Kara mazov sînt personalități care comit crime, ei comit crimă fiindcă sînt și se simt personalități. În mod neașteptat și paradoxal, literatura cunoaște un neînduplecat critic al persona lității și libertății individuale tocmai în acest adept al lor re cunoscut ! Printre meritele istorice ale marelui artist se ni mără, indiscutabil, descoperirea clarvăzătoare a antinomiilor libertății, descrierea mecanismului prin care libertatea devir propriul său călău, se reneagă, se devorează. Și dacă ar fi s numim crima pe care toate romanele ulterioare ale lui Dostoiievski o vor consemna ca fiind prin excelență fatală omul crima care va dezlănțui cu necesitate pedeapsa de cele mi multe ori anihilantă, ea ar fi dorința nesăbuită a libertății ai solute !

Capitalismul a surpat toate valorile cîndva certe, a discritat necesitatea și libertatea în egală măsură, le-a împins pîi la limita lor caricaturală. Omul se simțea obiect neputînc cobai în fantastice experiențe, unealta legilor impenetrabilă și a ripostat erijîndu-se în subiect atotputernic, creator elib "rat de norme, demiurg capricios. Supunerii oarbe el i-a op anarhica revoltă. Redus la tăcere, a început să urle, legat ("mîini și de picioare, s-a dat cu capul de pereți. Nu ești nim' / îi șoptea o voce sarcastică — sînt totul, se încrîncena el. ^A ți-e permis niroic, plrea, că aude el. de. pretutindeni — totul i este permis, răcnea el disperat, drept răspuns. Îmi este perr să concep existența cum îmi place mie, să dispun de so* aproapelui meu, să joc *va banque* cu propria mea soartă ; i este permis să maltratez și să ucid, să mă maltratez și să i ucid. Nu mă las înjosit de legi străine, mă înjosesc singur, p

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

39

„pria mea voință, în mod liber, ca măcar în acest fel să mă ot înălța ! Deșartă evadare : închisoarea rămîne închisoare, iobul - rob . u. . . u .

Dostoievski a trăit și exprimat năruirea tuturor valorilor din Europa secolului al XIX-lea. El a înțeles verdictul necruțător al epocii împotriva celor „buni” și „răi”, umili și dîrzi, supuși și răzvrătiți. În

strînsoarea marelui clește, omul resemnat și omul revoltat erau adesea striviți deopotrivă. Să existe oare vreo ieșire din tragica dilemă ? Nodul gordian avea să-L taie organizația proletară întemeiată în ceșosul Albion simultan cu apariția *însemnărilor din subterană*, Dostoievski nu avea însă de unde cunoaște soluția preconizată de ea. Ce-i ră-mînea de făcut ? Să caute un alt punct fix pentru a readuce pe orbită o lume scoasă din țîțîni ; marele scriitor și-a dat perfect de bine seama că nimic altceva nu poate redresa lucrurile decît un nou ideal, o nouă valoare, o nouă certitudine, ideal care i s-a părut întruchipat în Hristos ! „Poraii de cenzori, au trecut cu vederea cînd mi-am bătut joc de toate și uneori, *de ochii lumii*, am blasfemat chiar, au interzis în schimb concluzia trasă din toate astea privind necesitatea credinței și a lui Hristos" /Ser. I, 353/, i se plînge el fratelui său într-o scrisoare datată din 26 martie 1864. *Însemnările* trebuiau să se încheie prin transcenderea din imperiul voinței individuale, absolut libere, în imperiul lui Dumnezeu. Saltul pe care Dostoievski L-a sperat salvator, ar fi înțetît doar — cum avea să și înțească — tragedia. Poate intuirea divorțului dintre soluția propusă și situația ce se reclama soluționată L-a și reținut ulterior pe scriitor să adauge *însemnărilor* acest final religios. Oricare ar fi explicația, lucrarea a rămas neterminată, iar eroul său a trebuit să aștepte mai bine de un deceniu pînă a fi mîntuit în ...*Visul unui om ridicol*!

Să abandonăm pentru moment cronologia — pe care îndeobște o vom respecta — de dragul simetriei, al uneia dintre bogatele și încîntătoare rime ascunse din opera investigată ; ^{Sa} aruncăm o privire asupra pendantului nuvelistic tîrziu al

40

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Pe la „omul din subterană” la „omul ridicol”

41

Însemnărilor, pentru a prinde marile romane între aceste două momente limitrofe. Tragedia romanescă în cinci acte va fî astfel încercuită nu numai de un prolog și un epilog „exterioare”, lămurind obiectivele urmărite de prezentul studiu, ci și de un prolog și un epilog propriu-zis, pentru evidență reunite în cadrul aceluiași capitol și sugerînd motivele „lăuntrice” ale creației lui Dostoievski. Fie că am admite periodizarea operei dostoievskiene în trei faze (pînă în 1849, anii de tranziție 1859—1862, și epoca ulterioară), fie că am opta pentru o unică cezură despărțitoare între numai două etape, inegale ca însemnătate, *Însemnările din subterană* marchează în mod neîndoieînic începutul împlinirilor artistice, pe care le încheie *Jurnalul unui scriitor* (din 1873, 1876—1877, 1880—1881). Gen liber și sincretic, la plămădirea căruia colaborează reporterul și sociograful, literatul și filozoful, alternînd și îmbinînd optica obiectiv-scriitoricească cu cea subiectiv-publicistică și aruncînd revelatoare punți între *Demonii*, *Adolescentul* și *Frații Karamazov* — *Jurnalul unui scriitor* resintetizează, laconic și explicit, toate obsesiile lui Dostoievski. Mărturiile sale ne vor fi de mare sprijin în analiza romanelor ; ele ne permit de pe acum să proiectăm în viitor tema „subteranei”. Ne vom limita la cele trei „povestiri fantastice”, apărute în *Jurnalul unui scriitor* și alcătuiind laolaltă un triptic perfect : *Bobok* (februarie 1873), *Sfioasa* (noiembrie 1876) și *Visul unui om ridicol* (aprilie 1877).

Nimic nu poate fi mai fantastic și mai neașteptat decît realitatea, în Rusia adevărul are mai totdeauna un caracter fantastic, „în fața romancierului nu s-au ridicat niciodată atî-tea imposibilități, ca acelea pe care realitatea ni le pune cu miile în față în fiecare zi, în forma celor mai banale lucruri”¹ // X, I, 112/, repetă cu insistență Dostoievski o convingere justificînd alăturarea, în *Jurnalul unui scriitor*, a unor materiale „reale”, subliniat reportericești, și a unor scrieri „fantastice”, împletirea dintre real și imaginar, verosimil și absurd, fizic și metafizic, împletire rezultată nu din neutralizarea celor două laturi, nu din anihilarea lor reciprocă într-o „fară 3 nimănui”, ci din concomitența lor exacerbare, este semnul distinctiv al tuturor „povestirilor fantastice”. Nici o realitate nu

- se pare scriitorului mai autentică decît visul, nici un adevăr atît de incontestabil oa cel intuit în stare de halucinație. Estetica aceasta paradoxală corespunde unei situații paradoxale obiective, pe care scriitorul o asimilează în cel mai adecvat tnocl cu putință. Viața ilogică e recunoscută logic într-o artă ilogică !

„Bobok” este o onomatopee, reproduce zgomotul unei bule de aer ce pocnește la suprafața unei mlaștini. „Însemnările unui oarecare” poartă deci un titlu fantastic, și acest oarecare Ivan Ivanîci își începe confesiunea ridiculizînd „realismul”, explicînd dispariția idealurilor iluministe („e timpul ciomagului, nu al lui Voltaire !”) și a caracterizărilor univoce : „Cel mai deștept dintre toți este, după mine, acela care măcar o dată pe lună se consideră un prost” /S. X, 342/. într-un cu-vînt, el se

recomandă ca un locuitor al „subteranei”, refugiat de mizeriile materiale și sufletești în băutură, și care, într-o acută stare de ebrietate, ajunge să „audă” și să „vadă” aieva grotesc-înfricoșătoarea împărăție a morții. Fantasticul rezultă din chiar „realitatea” subteranei : în căutare de amuzamente, Ivan Ivanîci poposește într-un cimitir, unde, grație creierului său îmbibat cu alcool, „asistă” la discuțiile de curînd decedaților general-maior Pervoiedov, consilier secret Tarasevici, baron Klinevici, Avdotia Ignatievna, Katiche Berestov... Pe urmele lui Gogol, farsa se transformă într-o abisală parabolă a necredinței. Știind că pînă la totala lor putrefacție le-a mai rămas doar puțin timp, ei hotărăsc să se elibereze de toate frînele convenționale, să le fie „totuna” (cuvintele cu care se recomandă baronul, ultimul înmormîntat), să nu se mai „rușineze” de nimic. Oricum, după două luni, rămîne doar un „bobok”, își învață Klinevici vecinii, de aceea să ne organizăm „viața” pe temelii noi și raționale, să nu ne mai jenăm, să ne povestim cu glas tare cele mai intime întîmplări ale biografiei noastre : „jos lanțurile, și hai să trăim astea două luni în cel mai nerușinat adevăr ! Să ne despuim de toate, să ne dezgolin !” /S. X, 356/.

Viziunea lumii de dincolo de mormînt, numai a corpurilor ⁵¹ numai atîta timp cît o permite procesul dezagregării lor, °ntinuă dezbaterea dostoevskiană preferată, „asupra „sufle-

42

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

43

telor moarte” din lumea de aici, indiferente și cinice, lipsite de ideal și ca atare convinse că totul le este permis. Între două. trei luni și două-trei sau șase decenii nu există diferențe, și, dacă acest răstimp se goleşte de sens și justificare superioară atunci devine asimilabil morții, iar oamenii, din capul locului decedați, încep să semene unor organisme primare, cu perspec. tiva putrefacției ineluctabile. Vizată este și de rîndul acesta necredința ateistului, dar totodată a oricărui imoralist, dispus, în dementul său solipsism, să identifice lumea cu jalnica sa existență de cîteva luni sau ani, și predispus tocmai de aceea să dinamiteze, la capătul acestei efemere și aparente existențe, universul. Dansul macabru al morților vii și al viețuitoarelor moarte este întrerupt, după legile plăsmuirilor grotești, d; strănutul neașteptat al „observatorului” Ivan Ivanîci; seri-itorul nu pierde însă ocazia ca prin intermediul reflexiilor finale ale eroului să-și exprime propriul dezacord cu subterana imoralismului, pe cît de amuzantă pe atît de infernală : „Des-frîul într-un asemenea loc, desfrînarea ultimelor speranțe desfrîul unor nenorocite cadavre în putrefacție, și nesocotind ultimele clipe ale conștiinței ! Lor le sînt date, dăruite aceste clipe și... Dar ce e și mai rău, într-un asemenea loc ! Nu, acest lucru nu pot să-L permit...” /S. X, 358/.

Exemplu de perfecțiune nuvelistică, nestemată psihologică, culme a măiestriei dostoevskiene, *Sfioasa* continuă dezbaterea inaugurată de *Însemnări din subterană* și reluată în *Bobok* Un cămătar de patruzeci și unu de ani ia de soție o fată săracă, de numai șaisprezece (diferența e oare întîmplător identică cu aceea dintre scriitor și soția sa a doua, Anna Grigo-rievna ?), aparent din milă, de fapt pentru a se răzbuna pe c societate ce-L nedreptățise, dar și pentru a căuta refugiul într-un sentiment firesc ; el este însă exprimat în chip nefiresc orgolios, tiranic, și trezește împotrivirea din ce în ce mai dîră a docilei ființe, pînă la tentativa neizbutită de a-și ucide bărbatul și cea izbutită de a sejiioicide... Privită în datele ei lăuntrice, povestea năzuințelor pure și a ispitelor impure, i coruperii și a incoruptibilității, a tentației abisale și a setei pa-radisiace — inversate sau chiar confundate —, a unor chinuitoare nepotriviri izvorîte din ungherele tainice ale sufletului

i caracter, structurale, filozofice devine cu atît mai complicată, *cu eh* e povestită la căpătîiul sinucigașei, sub forma unui abrupt isteric monolog interior de cîteva ceasuri al celui care, fără ^{vo}ie și ^{cu} ° consecvență dementă, își împinsese soția adorată în prăpastie, și ratase astfel singura lui șansă de mîntuire... *Sfioasa* reactualizează antinomia tragediei clasice (astfel nu se poate — altfel nu se poate !) în planul înstrăinărilor moderne, de proveniență reală (raporturile mercantile, efectele distrugătoare ale banului) și ideală (setea de putere, orgoliul nemăsurat), reface o străveche situație ambiguă într-o ipostaza nouă, întrețesută de întîmplări necesare („am întîrziat doar cinci minute”), lucidități tenebroase („înteleg cu prisosință”) și virtuți vicioase („cel mai nobil dintre oameni, eu însumi nu cred însă”). „... ea e vinovată, ea e vinovată !...” exclamă naratorul, disperat la gîndul propriei vinovății ; „această minune, această sfioasă, acest cer, a fost tiranul și călăul sufletului meu !” /S. X, 394/, și anume pentru că, iubind-o cu adevărat, în vîrtejul sentimentelor sale, „am distrus-o — iată adevărul !” /S. X, 419/.

Eroul „se contrazice și logic, și sentimental”, cum se întîmplă în delirantele confesiuni ale oamenilor

din subterană : „Vreau să mă judec și mă voi judeca, trebuie să vorbesc pro și contra și voi vorbi" /S. X, 386/. Că el face parte /din categoria acestor oameni, indică planul inițial al povestirii, din 1869 („tip al subteranei, care n-a suportat gelozia /.../ ; el însuși autentic subteran, în viață — palme, înfuriat, nemărginită înfumurare..."), dar chiar dacă nu am cunoaște aceste intenții preliminare, sau dacă nu am ști de existența reală a cămătarului Popov, căpitan în retragere și el, ucis în 1866 de studentul Danilov (caz folosit și în plămuirea lui Raskolnikov), am putea ușor descifra filiația eroului, exclusiv pe temeiul textului povestirii. Personajul e îngrozit mai ales de clarviziunea cu care își recunoaște atributele definitorii, în hățișul depozițiilor sale agravante și atenuante : este „un visător" și „un destul de ieftin egoist", „sever în problemele morale" și cu „un orgoliu diabolic", visează primăvara, soarele, o călătorie fericită la Boulogne, și se cOm-portă în același timp fără milă, e „un meșter de a vorbi prin tăcere", care „a trăit în tăcere, cu sine însuși, nenumărate tra-

44

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

De la „omul din subterană" la „omul ridicol"

45

gedii" și care acum se îmbată de posibilitatea de a se uita lț o ființă vie „ca la ceva *al meu*", de a o posedea ca un stăpîn atotputernic, în drept de a o umili după ce el însuși îndurase umiliința. „Cămătarul, citîndu-L pe Faust" este și el un om din subterană, ce își bate joc de Liza nu gonind-o din casă, ci luînd-o de nevastă și așteptînd să fie divinizat de fosta prostituată (sau de cea pe care mizeria ar fi condamnat-o cu siguranță la prostituție) ; este Svidrigailov, cel ce dă bani logodnicei sale și-i cere acesteia o nemărginită recunoștință („Am înnoptat pe Sennaia, în casa lui Viazemski", reia aproape identic cuvintele lui Svidrigailov) ; este Versilov, pomana căruia o nenorocește pe Olia ; este Stavroghin, persecutat de amintirea unei copile sinucigașe ; este Raskolnikov, în postura cămătăresei Aliona Ivanovna, și care ar fi ucis-o pe Sonia. Toate datele coincid, inclusiv sinceritatea cinică a opțiunii: „Așadar — rușinea, ca rușinea, decăderea — fie, dezonoarea — dezonoare, și cu cît e mai rău cu atît e mai bine, iată ce am ales" /S. X, 405/. Bineînțeles, coincide și dedublarea, de aceea torturarea partenerei e și o neîncetată autotortură. „Ich bin ein Tei des Teils, der anfangs alles war,/ Ein Tei der Finsternis, die sich das Licht gebär..."^x Așa se recomandase Mefisto lui Faust, dar urmîndu-i exemplul, în fața noii Gre-tchen, eroul nostru știe că întotdeauna „cămătarul — cămătar rămîne" și nu poate rîvni decît la condiția unui diavol de duzină, contrafăcut (același citat îl va comenta și vizitatorul malefic al lui Ivan Karamazov, și el un diavolaș ponosit !). Mefisto, fie el măreț sau mizer, este însă blestemat să perpetueze răul, să nu nască lumină din întuneric, și chiar dacă dorește sincer acest lucru, el este sortit înfrîngerii, unei înfrîn-geri, ce-i drept, tragice. Nici unul dintre nihilistii lui Dostoevski nu-și poate lepăda acest stigmat, îl poate doar detesta sau iubi, detesta și iubi ; iar „sfîoasele" îl iubesc în măsura în care este în stare să deteste acest stigmat, îl detestă în măsura în care este în stare să-L iubească ! Prin „ironia crudă a soar-

¹ „Eu însă sînt parte din partea care la-nceput A fost chiar totul, parte sînt din noaptea Ce și-a născut lumina..."

(trad. de Lucian Blaga)

• «i a naturii", dragostea naște ură, cel ce se mîngîie cu gîn-^lf că mîntuiește devine un ucigaș. în final, eroului îi vin în inte cuvintele evanghelice, „oameni, iubiți-vă", dar ele nu-L • pot ajuta sub soarele mort, pe un pămînt sterp, unde „to-

l e mort și pretutindeni sînt morți". Vina îl depășește cu mult P^e vinovat, ea nu mai este a lui, ci a întregului univers mmb întocmit, clădit pe suferințe, pe care nimeni, niciodată, nicăieri nu le va putea răscumpăra. Aleoșa Karamazov nu va r^ep^unde întrebărilor sfichiuitoare ale lui Ivan, cum nici Dostoevski nu are ce replica exclamației „totul mi-e egal", cu care se încheie și această spovedanie zadarnică, adresată tuturor și nimănui : „Ce-mi pasă mie acum de legile voastre ? La ce-mi trebuie mie obiceiurile, moravurile, viața voastră, statul vostru, credința voastră ?" /S. X, 419/.

Și totuși, răspunsul trebuia căutat; pierdut, el trebuia regăsit, înfrîngerile nu sînt la Dostoevski definitive, cum nici victoriile nu pot fi socotite finale. Nu există decît neîntreruptă mișcare între Scylla și Caribda, în toiul neîntreruptelor furtuni. Pentru moment, eșecului nu-i putea, în orice caz, urma decît succesul, care, iluzoriu, netezea calea noilor insuccese. *Visul unui om ridicol* ne introduce din nou în eden, ca pe urmă, împreună cu Ivan Feodorovici Karamazov, să fim az-vîrliți din nou în iad...

Laconica și densa nuvelă filozofică însumează (pentru a cîta oară ?) motivele creației lui Dostoevski. Deosebirea, pînă la urmă comună și ea situațiilor de acest gen, ar fi neexterio-rizarea dedublării eroului

principal în două personaje sau două șiruri¹ de personaje opuse, adică limitarea strictă la un erou cu două fețe, „oxgdfos” și „sfios”, cu sufletul omului subteran și al Lizei. Ni s-ar putea spune pe drept că *Însemnări din subterană* și *Sfioasa* au fost concepute tot sub forma cîte unui monolog, și acolo povestitorul a însemnat totul, antinomiile lui reale cu altcineva au fost proiecțiile unei antinomii ideale cu sine însuși ; că, pe de altă parte, „visul”, chiar dacă visat, se obiectivează și aci în descrierea unei alte lumi decît cea în care trăiește naratorul, unicul se bifurcă deci în entități distincte și contrare. Așa este, dar poate nicăieri altundeva Dos-°ievski n-a subordonat cu atîta consecvență dedublările ex-

46 DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

terioare celor lăuntrice, n-a accentuat pînă într-atîta caracterul derivat al *ambelor lumi* din *același* suflet *. Existențele multiple și relativ de sine stătătoare ale romanelor se topesc într-un unic nucleu nuvelistic, Aleoșa și Ivan nu mai sînt frați, uniți dar detașabili ; ei sînt o singură persoană ! Deoarece însă adevărurile rămîn la Dostoievski inversabile, iar unicul își are părțile lui, prin care e asimilabil, laturile *concomitente* ale psihologiei „omului ridicol” ni se dezvăluie în relativa lor *succesiune*. La început, eroul e un expo-

¹ Potrivit interpretărilor îndeobște acceptate ale nuvelei timpurii *Dublul*, lupta lui Iakov Petrovici Goliadkin cu rivalul său, halucinațiile sale maniacale, tot mai dificil înfrîinate, și care în cele din urmă îi răvășesc cu desăvîrșire sufletul, prevesteau dedublarea sufletească a lui Stavroghin, Versilov, Ivan Karamazov. Versiunea contradicției interne, psihologice a fost înlocuită de F. Ilevnin prin ideea conflictului exterior, social. În această interpretare, Goliadkin-junior încetează de a mai fi „jumătatea rea” a lui Goliadkin-senior, diabolicul său alter ego, și devine concurentul lui efectiv, pe deplin real, dornic să-i acapareze nu sufletul, ci locul sub soare, umilul său loc în ierarhia peterburgheză. Astfel înțeles, *Dublul* devine o continuare lină și firească, în linie dreaptă, a povestirii premergătoare ei, *Oameni sărmani*, înfățișează în spirit gogolian oprirea micului funcționar, și nicidecum nu surprinde, **printr-o** pe cil de timpurie, pe atît de genială previziune, zbuciumul abisal al eroiului viitoarelor romane. Rămîne totuși greu explicabil, pe baza unei asemenea optici, regretul ulterior al scriitorului în fața nereușitei povestirii tale și intenția de a o îmbunătăți : „De ce aș pierde această idee minunată, acest tip excepțional prin importanța sa socială, pe care eu l-am descoperit cel dintîi, pe care eu l-am prorocit” *IScr.* I, 257/. Aprecierea a fost exprimată după întoarcerea din Semipalatinsk, iar în 1877 reluată în termeni categorici : „... n-am conceput niciodată vre-o idee mai serioasă în literatură decît aceasta...” // *XL*, II, 358/. *Dublul* e situat astfel ni la capătul unei experiențe tradiționale, ci la începutul unei activități novatoare, ca germene al unor experiențe ulterioare. Cît privește referire la însemnătatea socială a acestui tip, ea dovedește doar legătura prină pială dintre exterior și interior, real și ideal, social și psihologic. Subit nierea acestui fapt ni se pare tot atît de importantă ca și evidențiem unor corespondențe între operele făurite de Dostoievski înainte și după deportarea sa. În literatura de specialitate se insistă pe drept cuvînt asupra schimbărilor calitative produse în timpul și pe baza perioadei sibiriene, dar se analizează rar elementele care asigură o continuitate între creațiile dostoevskiene, procedeele artistice care au prevestit din pînă la scrieri maniera particulară a viitorului romancier. O investigație atentă ar găsi asemenea puncte comune nu numai în *Dublul*, ci și în altele povestiri ale anilor de debut.

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

47

pursînge al „subteranei”. Ca unui „progresist rus contern-^{nr-n} și peterburghez odios” /*S.* X, 432/, îi sînt proprii „mîn-°j V’ ce creștea în el cu anii, și convingerea că „niciodată nu ’ va’ întîmpla nimic”, „pe lume pretutindeni *totul e egal*” /*S.* 421/- n nict o a scriere dostoevskiană, acest motiv nu l-a subliniat cu atîta insistență (de la logic pînă la tipografic), *n nesfîrșite variațiuni : „mi-ar fi *totuna*, dacă lumea există, sau nicăieri nu există nimic” ; „atunci am încetat să gîndesc : totul mi-era egal” ; „am spus-o fără nici un reproș și pur și simplu pentru că mi-era totuna” ; „întotdeauna mi-e totul egal” etc. Fără speranțe, el s-a hotărît de două luni să-și pună capăt zilelor, a și cumpărat un revolver, „dar totul mi-era în așa măsură indiferent, că am dorit în sfîrșit să prind clipa în care nu-mi va mai fi chiar atît de egal” /423/, pentru a-și lua viața. Acest prilej s-a ivit în seara povestirii, cînd, la întoarcerea în mizera sa cămăruță, unde îl mai aștepta încă o nesfîrșită noapte de veghe (ca pe Kirillov), „omul ridicol” zărește pe cerul înnoțat o stea strălucitoare, semn tainic că a sosit momentul. Și pentru că a sosit, și poate că lumea toată va dispărea o dată cu el („mă voi împușca, și lumea va dispărea, cel puțin pentru mine”), o mai și gonește brutal din drumul lui pe acea fetiță de opt anișori, îngrozită de ceva, chemîndu-și mama cu un strigăt „care la copiii foarte speriați înseamnă deznădejde” /423/. Indiferența naște cruzime, și tot față de o copilă nevinovată, căci acum într-adevăr „mai mult ca oricînd mi-e totul egal. Ce m-o fi apucat să mi se pară așa dintr-o dată că nu-mi mai e totul egal, că mi-e mila de fetiță ?” /425/. De fapt, ’fetița îl salvează pe cel ce o obidise, ca și îndepărtata stea, grăbindu-i și amînîndu-i totodată sinuciderea. Cu revolverul încărcat în față, el adoarme pentru prima oară în acea noapte peterburgheză de trei noiembrie, ^{rece} și umedă, și se mîntuiește prin vis.

El visează că s-a sinucis cu adevărat, că a fost îngropat

n pamîntul rece și umed, și după ce și-a conjurat stăpînul să-i

!? * e sPcranța („dacă în genere există ceva mai rațional

„cit ceea ce se întâmplă acum, atunci fă ca acel ceva să fie
? aici" — 428), este purtat de ființa necunoscută prin infini-
: „pații spre îndepărtata stea zărită printre nori („iată,

48

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

De la „omul din subterană" la „omul ridicol"

49

așadar, că există și viața dincolo de moarte !"), purtat precum Dante de Beatrice, spre un soare
asemănător cu al nostru („o repetare și o dublură a sa"), spre un pământ întocmai ca acesta (iubit
„doar cu durere și numai prin durere !"), într-un ținut asemănător cu o insulă a Arhipelagului
elin, unde „copiii soarelui" trăiesc în deplină armonie, într-o „vi. oaie, neconținută unire cu întregul
universului", neîntinați, iubind natura, viețuitoarele și iubindu-se precum copiii, cu o dragoste veselă
și senină. După Stavroghin și Versilov, „omul ridicol" își imaginează, pentru a treia oară consecutiv,
același paradis, pierdut, deoarece oamenii au căzut în păcat, și vinovat de vina lor deoarece — secret
cumplit, intuit de predecesori, destăinuit acum în gura mare — el este acel nedorit „virus al ciumei",
care „contaminează cu persoana sa acest întreg pământ /.../ fericit și fără de păcat" /436A Fazei prime,
negativ-reale, i-a urmat una pozitiv-închipuită, succedată acum de o alta, negativ-închipuită,
transformată finalmente, după trezire, într-o a patra, pozitiv-reală. Ființele paradisiace au cunoscut,
datorită vizitatorului, minciuna și „frumusețea minciunii", senzualitatea, voluptatea, apoi gelozia, apoi
cruzimea („senzualitatea feroce /.../ devine unicul izvor al aproape tuturor păcatelor omenirii
noastre"), apoi „a fișnit primul șuvoi de sânge", s-au încheat grupurile unul împotriva celuilalt, au
apărut stindarde, „a început lupta pentru despărțire, pentru delimitare, pentru individualitate, pentru al
meu și al tău" /437/, oamenii au început să vorbească limbi diferite și nu s-au mai înțeles între ei, în
răutatea lor criminală au invocat frăția și dreptatea, pentru „apărarea" ei au inventat ghilotina,
necredincioșii au fondat biserici, de care mai înainte nimeni nu avusese nevoie, și au zeificat știința,
punând cunoștințele mai presus de sentimente, ideea vieții — mai presus de viață, înțelegerea legilor
fericirii — mai presus de fericire „Fiecare a ajuns atît de îndrăgostit de propria sa personalitate,
încît se străduiește din toate forțele s-o diminueze și s-o înjosească la alții, și numai în asta își vede
sensul vieții" /438/; A apărut robia și chiar robia de bună voie, sângele sacru curge și sîroaie pe pragul
hramurilor, „înțelepții" îi nimiceau pe „n? înțelepții" care nu le acceptau ideile, orgolioșii voiau
deschi'

„tul sau nimic", „pentru obținerea oricărui lucru s-a recurs la nelegiuire și, dacă nu s-a reușit, la
sinucidere, au apărut religiile cultului neînțelegerii și autodistrugerii întru veșnica liniște a neamului" /438/,
în fine, oamenii „au decretat că suferința este frumusețe, deoarece în suferință este o idee" /428/ (iată și
un semnificativ accent autocritic al scriitorului, accent potrivit căruia Zosima ar fi — cum și este —
înrudit cu Ivan jCaramazov)... Eroul îi jalește amar pe cei prăbușiți atît de adine și îi imploră — el
care le-a adus desfrîul, molima și minciuna — ca să-L „răstignească pe cruce" și pentru asta „îi învață
cum să facă o cruce" /439/ ; e însetat de chin și dorește ca sângele să i se verse picătură cu picătură, dar
ei l-au absolvit de orice vină, spunînd că nimic nu se putea întâmpla altminteri, și atunci L-a cuprins o
și mai cumplită disperare, . a simțit că moare — și s-a trezit...

Dostoievski canalizează întreaga această descriere apocrifă a păcatului spre programul „dragostei
active", numai ea în stare să readucă pe drumul cel drept o umanitate pervertită de individualism... de
civilizația tehnico-științifică... de ideile „progresiste". Viața el o opune ideii de viață, fericirea — „cu-
noașterii legilor fericirii", și îl mîntuiește, prin intuirea groaznicei sale damnări, pe ucenicul care de
acum va trebui să propovăduiască mîntuirea. Ippolit se trezește ca un nou prinț Mișkin, incapabil să-și
ordoneze logic sentimentele, și de aceea considerat „nebun", adică „idiot", dar acceptînd batjocura cu
smerenie, fiindcă „principalul e să-ți iubești aproapele ca pe tine însuși, iată ce e important, asta e totul,
de altceva nu mai este de loc nevoie..." /441/.

În *Jurnalul unui scriitor* Dostoievski invocă de cîteva ori *Don Quijote*, cea mai tristă și mai sublimă
dintre cărți, pe care omul nu va uita s-o ia cu sine la Judecata de apoi, spre a dovedi misterul cel mai
profund și mai fatal al său, spre a proba că frumusețea, puritatea, castitatea, candoarea, virtutea,
curajul, inteligența, pot fi toate zadarnice și luate în derîdere. QiQîr-un „Hamlet rus", „omul ridicol"
ajunge un creștin Don vuijote, el îi cere iertare fetei pe care a jignit-o, știind că alți "ecăton insensibili
îl vor jigni pe el — copil nevinovat —, îl

Dostoievski

50

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

vor umili, batjocori și lovi cu pietre. în tristul său apostolat va răsună însă strigătul dătător de speranță : „Nu vreau și nu pot să cred că răul este condiția umană normală ” /440/¹.

*

Specificul ecourilor stîrnite de *însemnări din subterană* ca . și de cîteva romane dostoievskiene constă în subiectivismul lor prelungit, în incapacitatea multor comentatori de a depăși stadiul exagerărilor.

Vina pentru această stare de lucruri o poartă și Dostoievski, autor animat adesea de porniri pătimașe, ea trebuie pusă însă mai ales pe seama permanentei ac-

¹ Scris în numai trei luni și publicat în revista *Zaria* în ianuarie-februarie 1870, *Eternul soț* este situat la jumătatea drumului între *însemnări din subterană* și *Visul unui om ridicol*, împreună cu care formează un alt triptic nuvelistic. Povestire excelentă, densă sub raport ideatic, *Eternul soț* reia problematica „triunghiului” erotic și tema geloziei într-o viziune principial diferită de a autorilor bulevardieri, într-o concordanță absolută cu preocupările celorlalte povestiri și ale romanelor lui Dostoievski. „Amantul etern” și „soțul etern”, mondenul seducător și modestul funcționar încornorat, fațetele opuse ale unui Don Juan dedublat prelungesc, sub raport tipologic, obsesii caracteristice multor personaje. De dragul maximei evidențe, ne limităm la enumerarea, într-o manieră voit abstract-„structuralistă”, a cîtorva laitmotive, unele de acum cunoscute, altele pe cale de a fi elucidate.

Alexei Ivanovici Velcianinov suferă de ipohondrie ; la cei aproape patruzeci de ani ai săi, acest om obosit și „nu tocmai moral”, melancolic, îndurerat și cinic, dorește mai presus de toate să fie lăsat în pace, să „rămînă absolut singur” ; îl preocupă „cauzele *superioare*, la care nu se gîndise niciodată înainte” ; el este chinuit de insomnie și de „modificarea și chiar dedublarea gîndurilor și senzațiilor” ; deplînge pierderea memoriei, faptul de a nu recunoaște oameni apropiați și de a uita cărți nu de mult citite (neajuns care, după mărturia scrisorilor, îl chinuia pe Dostoievski) ; e obsedat de amintiri sumbre despre soția unui învățător pe care a calomniat-o fără motiv, sau despre o fată care nici măcar nu i-a plăcut, dar pe care — mamă tînără fiind — a părăsit-o fără să ia rămas bun ; are „vise ciudate” despre niște crime pe care le-ar fi săvîrșit și tănuțit, și de care acum îl învinuiesc o mulțime de oameni sosiți nu se știe de unde ; ar vrea să scape de toate aceste amintiri, să le distrugă, pentru că își dă seama că este „un om bolnav”...

La rîndul său, Pavel Pavlovici Trusoțki, pe care soția lui, Natali?-Vasilievna, îl înșelase odinioară cu Velcianinov, este de fapt un „tip prădalnic” (ca Versilov), dornic să răzbune cele îndurate, să chinuie și să se chinuie neîncetat ; el este vizitat de stafia soției sale (ca Svidrigai

De la „*omul din subterană*” la „*omul ridicol*”

51

tualități a problemelor dezbatute, actualitate care îi antrenează pe criticii generațiilor următoare în dispute întrecînd uneori prin violență primele reacții. însușit continuu ca un autor contemporan, Dostoievski se situează de un secol în răscrucea arilor ciocniri de idei, nu le permite exegeților săi adoptarea unei poziții impasibile, distanțarea de obiect, liniștită și liniștitoare. Fiecare dintre ei se simte în postura primului comentator, obligat să-și expună opiniile pe urmele fierbinți ale unei, „ar părea, recente apariții ; fiecare încearcă sentimentul confruntării cu alternative prezente, depășite doar în laturile lor accesorii, în rest parcă mai palpitate ca oricînd înainte.

Dostoievski nu se considerase un romancier „istoric” — nici în procesul receptării el nu a putut fi privit astfel. „Sha-kespeare, contemporanul nostru” putea fi un titlu inedit de eseu, și o idee inedită ; „Dostoievski, contemporanul nostru” continuă să fie — pînă în prezent, cel puțin — o evidență, deși susceptibilă de a fi demonstrată din nou și din nou, din

Iov), și ajunge cît pe aci să se spînzure de față cu „copilul nostru” — al celor trei ; adorînd-o pe Liza, el face să sufere cumplit și apoi să moară această ființă nevinovată de numai șapte-opt ani („...privirea dureroasă a copilului chinuit, uitîndu-se la el cu o spaimă ne bună și o ultimă nădejde, i-a rămas /lui Velcianinov — LI./ pentru totdeauna în memorie, i s-a ivit aievea în fața ochilor și i-a apărut în vis” — 5. IV, 483) ; mai tîrziu, el vrea să se căsătorească cu o fată de numai cincisprezece ani, cum se și cuvine să procedeze „un Schiller cu chip de Quasimodo”, un Quasimodo care „iubește estetica” și care dorește „renașterea la viață nouă”. Aflați de cele două părți ale aceluiași mormînt, rivalii nu pot trai unul fără celălalt, Trusoțki îl urăște de moarte pe Velcianinov, l-ar ucide și îl adoră, știe că fără „eternul amant” mi poate exista nici el, „eternul pț”, că ei doi sînt laturi ale aceluiași tot, dublurile unui unic personaj, si că raporturile lor de altădată vor trebui cu necesitate reactualizate (cu Olimpiada Semionovna și un oarecare Mitenka, tînărul ofițer din finalul povestirii). Umbra *Însemnărilor din subterana* plutește deasupra raporturilor chinuitoare dintre Velcianinov și Trusoțki, fiind și decons-P’rată în chip explicit : „duceți-vă la dracu’ — răcni Velcianinov deodată cu un glas ce parcă nu **era** al lui, ca și cum s-ar fi rupt ceva în el! cărați-vă cu toată murdăria voastră subterană, voi înșivă o murdărie subterană ; s-a găsit să mă zăpăcesc pe mine un călău de copii, om josnic, escroc, escroc !...” IS. IV, 503/ ; dar în curînd își dă seama și el ca nu se poate desprinde de „dublul” său, că destinul lor este acela de a f’ împreună și de a se completa în vecii vecilor — „Și totul este aiu-^{2a} : amîndoi sîntem viciosi. snhterani. oameni josnici...” IS. IV, 546/.

i. v KJOTEC A »

52

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

alte și alte unghiuri. Un autor reantrenat mereu în dezbaterile actuale riscă totuși a pierde ceva din acustica sa inițială. El este făcut răspunzător pentru procese altfel petrecute, decît le prevăzuse, asimilat unor poziții de fapt deosebite de ale vremii sale, substituit unor soluții pe care, indiscutabil, nu le-ar accepta. Comentatorii au fost nu rareori tentați să înlocuiască pe nesimțite glasul lui cu propria lor voce, să-i atn- -buie propriile lor simpatii sau antipatii, sau, dimpotrivă, săl

confunde cu vrăjmașii lor contemporani, considerându-L vinovat pentru erorile acestora din urmă. Lipsa perspectivei istorice, a calmului născut din distanțarea de un scriitor controversat a înmulțit pînă tîrziu numărul intervențiilor neobiective. Adesea ele s-au exprimat la mică distanță una de cealaltă, sub forma unor înlănțuiri, ciocniri și renegări nesfîrșite, ca o critică a criticii permanentă și reciprocă, pe parcursul căreia se întîmpla ca o poziție extremă s-o asmuță pe cea opusă ei, să determine exagerări sporite în tabăra adversă, primite la rîndul lor cu contraargumente unilaterale și ele în raport cu substanța operei investigate.

Dacă cineva ar încerca să reconstituie imaginea lui Dos-toevski nu din cărțile scrise de el, ci exclusiv pe baza cărților scrise despre el, ar constata cu surprindere că, folosind bibliografii diverse, obține rezultate diferite pînă la diametral opuse. De pildă, el ar putea „construi” un autor preocupat asiduu de problematica socială a mediului său imediat, dar și unul cufundat în speculații metafizice, un letopiseț al conflictelor din epoca și țara sa, dar și un bard al condiției umane în afară de timp și spațiu, o ființă îndurerată de supliciile funcționarului umil peterburghez, dar și un spirit aplecat cu nesaț asupra nenorocirilor fatale ale omului, un realist critic descins în linie dreaptă din „școala naturală”, dar și un existențialist *avânt la lettre* cu privirea veșnic împăienjenită de durere. Frecventîndu-i pe adepții primei interpretări, el va constata o deosebită atenție acordată, să zicem, romanelor *Crimă și pedepasă* și *Adolescentul*, referirile la soarta familiei Marmeladov vor fi însă mai ample decît analiza articolului în care Raskolnikov fundamentează teoretic dreptul de a ucide, iar puterea distrugătoare a banului în societatea frec-

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

53

ventată de Arkadi Dolgoruki mai minuțios descrisă decît cauzele filozofice ale inadaptabilității lui Versilov. Dacă va cerceta, dimpotrivă, literatura obsedată de viziunea din urmă, / vor fi invocate, de pildă, argumente din *Demonii* și *Frații fCaramazov*, de astă dată însă interesul pentru sinucigașul logic Kirillov va depăși preocuparea față de critica făcută liberalismului tradițional, prin intermediul figurii bătrînului Ver-hovenski, iar nuvela lui Ivan Karamazov despre inchișitorul din Sevilla medievală va eclipsa pildele concrete asupra bestialității invocate de el anterior, în timpul „răzvrătirii” sale. Exemplele sînt relative, dar au poate darul de a circumscrie sensul și natura unor preferințe neîndoielnice.

Metafizicienilor inveterați, care subapreciază sau ignoră substanța socială a operei, apologeților extremiști ai stării de spirit surprinse în *însemnări din subterană*, li se pot opune, cu deplin temei, scrierile și implicațiile accentuat „concrete”, „fizice”, „reale” ale creației dostoevskiene. Convingerea noastră este însă că ei pot fi infirmați și pe terenul lor preferat, în cadrul propriului lor sistem de coordonate, în dezbaterile aspectelor cu deosebire problematice — filozofice — ale marilor romane. Acceptînd postulatul dostoevskologilor iraționalistă asupra rolului excepțional al *însemnărilor din subterană*, vom căuta să demonstrăm cît de nefavorabil le este finalmente motivul „subteranei”, pînă la un punct neîndoielnic lor favorabil. Acceptăm discuția axată pe un singur caracter — lipsit de caracter —, cu certitudinea că dialectica lui Dos-toievski furnizează mai numeroase și mai grele argumente împotriva nihilismului intelectual și moral, decît în sprijinul său. Nu avem dreptul de a nesocoti avertismentul lansat de Dos-toievski cu mai bine de un secol în urmă. Este tocmai ceea ce-și propun să reamintească „fișele” următoare asupra unor «oameni din subterană”.

Modificîndu-se continuu, artistul își păstrează neștirbită identitatea : operele lui sînt variante ale Operei. Fiecare ar-^{le}st se știe autorul unicei sale Cărți, în trei, zece sau treizeci de cărți.

În ultimul deceniu și jumătate al activității sale, Dosto-^{lev}ski a compus cinci romane — sau o pentalogie — sau o tra-

54

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

gedie în cinci acte. Acțiunea se petrece în același sumbru decor citadin, fie la Petersburg (a, b, d), fie în orașe de provincie (c, e). Eroul este același tînăr între douăzeci și treizeci de ani, de aceeași vîrstă cu mai toate personajele centrale ale literaturii occidentale și ruse din secolul al XIX-lea, un erou al timpului său, frămîntat de întrebările fundamentale ale vremii. În diversele sale ipostaze, acest tînăr întreprinde cîte o *experiență*, pentru a-și cunoaște sufletul și a-și determina drepturile în univers. Poți deveni Napoleon ? Dar Rotschild ? Dar mare inchișitor ? Dar Mefisto ? îl poți detrona pe Dumnezeu, pentru a dispune, ca el și în locul lui, de viață și de moarte ? Și, dimpotrivă; te poți comporta între semenii tăi prozaici, într-o lume frustrată de aureola vremurilor străvechi, ca Isus Hristos ? !

întrebările sînt similare, ca și întîmplările prin care prind viață. De aici și similitudinile de construcție. Eroul, unul dintre eroi, comite de obicei o crimă și-și asumă pedeapsa pe care o merită. Dedublării sale sufletești îi corespund echivalente exterioare : două femei între care nu poate alege, hotărîri *pro* și *contra* luate consecutiv sau simultan, *dubluri* care îl reproduc în chip unilateral și categoric. Dostoievski optează întotdeauna pentru același tip de roman, descoperit la intersecția aventurii polițiste, „negre”, cu sinteza social-istorică și tragedia filozofică. Din epos, romanul ajunge dramă ! Scriitorul nu descrie, nu zugrăvește, nu caracterizează : el lasă personajele să se confeseze, să discute, să se înfrunte. *Scena* înseamnă totul, totul ni se dezvăluie scenic. Momentele-cheie sînt extraordinare dialoguri, dezlănțuite într-un restaurant, în cămăruța unuia dintre protagoniști, pe stradă, într-o sală de tribunal ! Întregul, ca și părțile sale, se întemeiază pe principiul dramatic, pe dramatice principii: romanele toate pot fi considerate ca alcătuind o unică tragedie ; dar oare în-tîlnirile lui Raskolnikov cu Porfiri Petrovici sau ale lui Ivan Karamazov cu Smerdeakov nu sînt cîte o tragedie în trei acte ? — dar serata Nastasiei Filippovna sau duelul ei hotărîtor cu Aglaia Ivanovna, destăinuirile nocturne ale lui Kirillov și spovedania lui Stavroghin la starețul Tihon, reuniunea „fără rost” a familiei Karamazov la mănăstire și eroarea judiciară căreia îi cade victimă Dmitri, șantajarea Katerinei Nikolaevna

De la „omul din subterană” la „omul ridicol”

55

Ahrnakova și scena culminantă dintre ea și Versilov, scrisoarea pe care Raskolnikov o primește de la mama lui și peregrinările lui Svidrigailov dinaintea sinuciderii, fiecare dintre aceste împliniri nu poate fi pe drept considerată ca o tragedie, per-heeată după canoane aristotelice, cu eradicare și irimplan nu poate fi pe drept considerată ca o tragedie, perfect încheiată după canoane aristotelice, cu gradație și ritm, expoziție, intrigă și deznodămînt, cu prolog, episod, exod și *înt* al corului, cu respectarea — mai totdeauna strictă — a unității de timp, loc și acțiune ? ! * Drame în drama — iată arta lui Dostoievski, arta coliziunilor sîngeroase și definitorii, legate într-un șir neîntreput, accelerate într-un tempo drăcesc. La începutul întîlnirii cu Aleoșa, cu prilejul căreia frații se vor cunoaște mai îndeaproape, Ivan își definește cu exactitate lumea, fixează coordonatele proprii universului dostoievskian. „Ce crezi tu ce fac azi băieții de o vîrstă cu noi în Rusia ? Sau cel puțin unii din ei ? Să luăm, bunăoară, circiuma asta infectă ; se strîng cu toții aici și se așază în cîte un colț. Nu se cunosc între ei și, după ce vor ieși din local, timp de

Numai și numai în jurul unor probleme de importanță universală : «Ce părere aveți despre existența lui Dumnezeu ? Dar despre nemurire ?» Iar cei ce nu cred în Dumnezeu vor discuta, la rîndul lor, despre socialism și anarhism, despre transformarea lumii după un nou calapod, ceea ce, în definitiv, e cam același lucru, problemele sînt aceleași în fond, numai că sînt privite dintr-un alt punct de vedere. În zilele noastre, un număr înfinit de tineri ruși, care mai de care mai originali, nu fac altceva decît să dezbată asemenea chestiuni. Nu este așa ?” *IKar. V, III/*

¹ Și pentru că veni vorba de *Eternul soț*, să remarcăm îmbinarea spiritului vizionar cu arhitectonica măsurată, sobră, proporționată, simetrică a acestei povestiri. Uimește clasicitatea construcției, conformă și w celor mai severe precepte ale poeticilor de odinioară : între un prolog (legătura dintre Velcianinov și soția lui Trusoțki) și un epilog (întîlnirea „valilor, doi ani după desfășurarea întîmplărilor principale, într-o gară oarecare), evenimentele prezente se desfășoară în trei părți a cîte cinci „tole, cu alte cuvinte, prin intermediul a trei microtragedii în cinci ^{dCte} fiecare cu intrigă și deznodămînt propriu.

56

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Da, îi putem răspunde de astă dată noi, în locul lui Aleoșa, e normal să fie așa : aceiași adolescenți au aceleași preocupări (din diverse puncte de vedere, firește) și ele sînt întotdeauna esențiale. Nimic nu joacă un rol mai mare în existența acestor tineri decît asemenea „chestiuni”, „întrebări”, „probleme”, „experiențe” de importanță universală. Iar viața lor vie este tragedia, actele succesive ale Tragediei. Terminîndu-și studiile universitare, Ivan Karamazov publică un articol destul de curios asupra reformei jurisdicției bisericești, a cărei idee „cu două tășuri” o explică apoi ieromonahilor Iosif și Paisie. „Sînt Raskolnikov, student”, i se recomandă tînărul Rodion viitoarei sale victime, Aliona Ivanovna. El comite o mică inexactitate, deoarece nu mai este student; lipsit de mijloacele necesare a fost nevoit să-și întrerupă învățătura, nu înainte însă de a încredința tiparului un articol, mai ciudat chiar decît al lui Ivan Feodorovicij un articol despre crimă, sau pentru a ne exprima mai precis, tot despre crimă, asupra căreia se va putea curînd întreține cu judecătorul de instrucție Porfiri Petrovici. După cum se observă, începutul și sfîrșitul dramei își răspund pînă în amănunte, cum se și cuvine a fi situația într-o piesă riguros articulată. Tocmai de aceea, să ne «upunem și noi desfășurării evenimentelor, să purcedem adică la vizionare de unde se obișnuiește în orice teatru, la Globus din Londra sau Teatrul Alexandrinski din Petersburg : de la Actul întîi !

A. SKOLNIKOV

CRIMA ȘI PEDEAPSĂ a apărut în revista *Russki Vestnik*, pe tot parcursul anului 1866. Se inaugura astfel o „aritmetică” strictă, de la care acerbul vrăjmaș al raționalizării rar se va mai abate. O scrisoare tîrzie explică mecanismul în felul următor : „Cu mine se întîmplă mai totdeauna așa : încep un roman lung (NB. Forma romanelor mele este de 40—45 coli) pe la mijlocul verii și-L duc aproape de jumătate pînă la Anul nou, apoi, din ianuarie, apare de obicei, în vreuna din reviste, prima parte. După aceea public romanul în respectiva revistă cu unele întreruperi, de-a lungul întregului an, inclusiv decembrie, și-L termin totdeauna în anul în care încep să-L tipăresc” (*Ser.* IV, 31)¹.

Unde, cînd, cum și-a scris Dostoievski primul său roman „mare” ? Iată filmul succint al evenimentelor. Anul 1864 îi rezervase, ne amintim, surprize cumplite. După moartea soției și a fratelui, Feodor Mihailovici încearcă, prin eforturi disperate, să redreseze situația revistei lui Mihail, să achite obligațiile acestuia. Tentativa se soldează cu un răsunător eșec : ££oa sucombă în condiții mai umilitoare decît *Vremia*, scriitorul se trezește înglodat în datorii, amenințat cu închisoarea pentru datornici. În fața cămătarilor, nu-i mai rămîne decît evadarea în străinătate (reeditată curînd și pentru mult timp).

¹ Așa s-a tipărit *Crimă și pedeapsă* (*Russki Vestnik*, 186) *Idiotul* (*Russki Vestnik*, 1868), *Adolescentul* (*Otecestvennie zapiski*, 1875) ; pe Parcurusul a doi ani au apărut, în schimb, *Demonii* (*Russki Vestnik*, 871—1872) și *Frații Karamazov* (*Russki Vestnik*, 1879—1880).

58

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

59

A treia călătorie peste hotare ¹ nu durează decît două luni și jumătate, dar adaugă cîteva file dureroase la biografia romancierului. Dostoievski ajunge spre sfîrșitul lui iunie 1865 la Wiesbaden, se duce imediat la tripou și în cinci zile pierde la ruleta² toți banii pe care-i are. Exasperat, le cere bani lui Her, zen și Turgheniev ; acesta din urmă îi trimite jumătate din suma cerută, cincizeci de taleri, pe care îi pierde de asemeni la casa de joc, ca și sumele primite de la alți prieteni. Scrisorile din Wiesbaden stau mărturie uneia dintre cele mai dramatice clipe din viața scriitorului : el este lipsit de elementare mijloace de trai, nu i se mai dă mîncare, zile în șir nu bea decît ceai. Uneori i se refuză chiar luminarea pentru munca de noapte. În aceste condiții începe să-și scrie romanul : disperările își trimit reciproc ecouri și se amplifică ! Planul amănunțit al romanului este expediat în septembrie redactorului revistei : luînd cunoștință de el, Katkov îi acordă un avans de trei sute de ruble. La 10 octombrie Dostoievski se întoarce, prin Copenhaga, la Petersburg. El continuă să lucreze pe vapor, apoi acasă, dar nemulțumit de rezultat, arunca totul în foc ².

Redactarea definitivă a romanului are loc, probabil, din decembrie 1865 pînă în decembrie 1866.

Munca era întreruptă

¹ Prima, din vara anului 1862, am amintit-o ; a doua, împreună cu Apollinaria Prokofievna Suslova, a avut loc în toamna anului 1863. Feo-dor Mihailovici a ajuns-o din urmă la Paris pe Apollinaria, îndrăgostită de un oarecare student în medicină, profund nefericită, dispusă să-și ucidă iubitul ori să-L ucidă — întru pedepsirea tuturor bărbaților — pe țarul însuși ; chinuindu-se reciproc, cei doi s-au regăsit totuși, la începutul lunii septembrie au părăsit Parisul, au trecut prin Baden-Baden și Geneva (în ambele localități Dostoievski și-a pierdut, la ruletă, ultimii bani), apoi prin Torino, Livorno, Roma, Neapole, au ajuns pînă la Berlin, de unde Suslova s-a întors la Paris, iar Dostoievski a plecat la Homburg (spre noi jocuri și noi datorii). Deși se vor mai vedea, ruptura lor e pecetluită ; călătoria aceasta prin Europa va fi însă transformată într-una din cele mai dense și mai fremătătoare povestiri dostoievskiene, *Jucătorul* !

² „Spre sfîrșitul lui noiembrie aveam scris și terminat mult ; am ars totul ; pot să recunosc acum acest lucru. O formă nouă, un plan nou m-au atras și am început din nou. Lucrez zi și noapte și totuși prea puțin” /*Ser.* I, 430/.

î , de accese de epilepsie, care-i împuneau întotdeauna cîteva 'le de odihnă totală * ; creditorii îl hărțuiau fără încetare și ⁷ ectrul închisorii îl urmărea pretutindeni ² ; redactorii Kat-i v și Liubimov îi făceau șicane³. Singura perioadă mai lutoasă a fost vara petrecută în localitatea Liublino, la sora lui a cărei cumnată, Elena Pavlovna Ivanova, L-a și preocupat vizibil ⁴. Toamna îi rezerva însă un nou supliciu, soldat, Je altminteri, cu cele mai favorabile rezultate. Este vorba de contractul pe care Dostoievski îl încheiase un an în urmă cu speculantul Stellovski, angajîndu-se să-i predea acestuia un roman pînă la 1 noiembrie 1866, în caz contrar cedîndu-i pe timp de nouă anii toate drepturile sale de editare și de autor. Sorocul se apropia din ce în ce, și scriitorului nu-i rămînea alta soluție în afara „rojanului-stenogramă”. Astfel a luat naștere *Jucătorul* (inițial, *Ruletenburg*), dictat în douăzeci și șase de zile, de la 4 la 29 octombrie, tinerei stenografe Anna Grigorievna Snitkina, care în cîteva luni

avea să devină a doua soție a lui Dostoievski, tovarășa lui de viață pînă la capătul zilelor. Numai după ce și-a achitat datoria față de editorul șantajist, a reușit Dostoievski să termine *Crimă și pedeapsă*.

¹ „Am tot timpul crize, din cele mai puternice, și atît de des cum n-am avut pînă acum niciodată. Lucrul îmi merge tare greu...” /Ser. I, 430/.

² „Pot să stric romanul, presimt acest lucru. Dacă mă bagă la pușcărie din cauza datoriilor, îl stric cu siguranță, și nici măcar nu-L termin ; atunci totul se duce pe copcă” /Ser. I, 432/.

³ Este vorba mai ales de scena în care Raskolnikov sărută picioarele Soniei și ascultă în lectura ei parabola învierii lui Lazăr /IV, 1 VA Apărătorii oficiali ai religiei pravoslavnice nu puteau admite o asemenea interpretare liberă a Bibliei, apropierea dintre „bine” și „rău”, Evanghelie și prostituție. Dostoievski a fost obligat să modifice scena, dar redactorii ^{au} mutilat-o și după aceea. Din vina redactorilor de la *Russki Vestnik*, orma inițială a acestui important fragment a rămas pentru totdeauna necunoscută.

Eternul soț va prelucra impresii culese în Liublino. Potrivit *Aminti-*TMor Annei Grigorievna Dostoievskaia, familia Zahlebinin din "carte se mît-udește cu familia Ivanov, iar prin Velcianinov se reproduc jocurile ^{de} de însuși Feodor Mihailovici în această societate.

60

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

61

Bolnav și hăituit, a scris într-un singur an două romane, despre doi adolescenți bolnavi și hăituiți *K*. Aceasta este istoria nașterii lui Raskolnikov ; preistoria ^{ej} începe însă din anii petrecuți de Dostoievski la ocnă și chi, înainte. Propriu-zis, antecedentele și influențele sînt de cel puțin trei feluri : literare, istorice și personale.

O însemnare a romancierului îl invocă drept prototip li. terar al eroului său pe Aleko, criminalul năpăstuit din *Țiganii* lui Pușkin. Tema „napoleoniană” a jucat un rol de seamă în creația poetului, dovadă oda adresată în 1821 împăratului sau referirile — pentru înțelegerea genezei lui Raskolnikoț deosebit de importante — din romanul versificat *Evghem Oneghin* („Nu-i nicăieri prietenie, / Călcînd orice prejudecăți,/ Ceilalți sînt zero toți — se știe !/Iar noi — ilustre unități:/

¹ Proiectul inițial al romanului a fost dat în vileag de Dostoievski într-o scrisoare adresată lui N. N. Strahov, din Roma, în ziua de 18/30 septembrie 1863 :

„Subiectul povestirii este următorul : figura unui rus din străinătate. Luați notă : despre rușii din străinătate a fost o mare discuție, vara, în reviste. Toate astea se vor oglindi în povestirea mea. În general va fi reflectat momentul actual al vieții noastre interne (bineînțeles, în măsura posibilului). Am ales o fire spontană, totuși un om multilateral dezvoltat, dar nedeșăvîrșit în toate cele, care și-a pierdut încrederea, dar *nu îndrăznește să nu creadă*, care s-a răzvrătit împotriva autorităților, dar se teme de ele... Este o figură vie (stă parcă în picioare dinaintea mea), și va trebui să-L citiți, cînd va fi scris. Cel mai important element e faptul că întreaga sa sevă vitală, toate forțele, furia, curajul se duc pe *lule!* E un jucător, dar nu e pur și simplu jucător, după cum cavalerul avat al lui Pușkin nu e pur și simplu un avar. (Asta nu înseamnă că mă compar cu Pușkin. Am spus-o numai pentru a fi mai clar.) într-un fel, e poet, dar singur se jenează de poezia sa, deoarece îi simte josnicia, în timp ce nevoia *riscului* îl și înobilează în propriii săi ochi. întreaga povestire este o povestire despre felul cum de trei ani își încearcă norocul la ruleta în diferite case de joc.

«Casa Morților» a atras atenția publicului pentru că înfățișa ocașn pe care nimeni nu-i mai înfățișase vreodată în mod *palpabil*, iar aceasta povestire va atrage cu siguranță atenția înfățișînd în modul cel mai *palpai*» și amănunțit jocul la ruletă... Poate să iasă ceva de loc prost. N-a fost oare interesantă Casa morților ? Iar asta e tot descrierea unui fel de iadi a unui soi de «baie» de pușcărie. Doresc și mă străduiesc să realizez tabloul...” /Ser. I, 333—334/.

Planul atît de exact din 1863 a fost realizat, în amintirile condiții dramatice, în toamna anului 1866. Descriind înțelegerea umilitoare ^{cu}

Oricine Napoleon se crede, / Iar milioane de bipede / Sînt simte nume. Ne-ndoiș / Să simți e-un lucru caraghios.” În rom. P, George Lesnea și povestirea *Dama de pică* („Acest Her-ann, continuă Tomski, e o figura cu totul romantică ; are fîlul lui Napoleon și sufletul lui Mefisto. Cred că asupra onștiinței lui apasă cel puțin trei crime.”). Dar nu se numără printre precursorii lui Rodion, alături de Evgheni și Hermann, o mulțime de revoltați ai romantismului, puternici sau neputincioși, însingurații lui Lermontov •— Vădim, Demonul și cu deosebire Peciorin ? !

În primele numere pe 1866 ale revistei *Russki Vestnik* au apărut, concomitent, *Crimă și pedeapsă* și *Anul 1805*. Romanul lui Tolstoi era varianta inițială a primelor părți din *Război și pace*. Dar oare la serata Annei Pavlovna Scherer — scena de debut a epopeii — discuția la care sînt antrenați Pierre Bezuhov și Andrei Bolkonski nu se învîrte tot în jurul personalității lui Bonaparte ? ! Cititorului rus i se înfățișaseră astfel, prin intermediul celor două opere simultan publicate»

Stellovski într-o scrisoare către A. V. Korvin-Krukovskaia, Dostoievski adaugă : „Vreau să întreprind un lucru nemaipomenit și excentric, anume să scriu în patru luni treizeci de coli de tipar, în două romane diferite, dintre care la unul voi lucra dimineața, iar la celălalt seara, și să termin la timp”. Și mai departe : „Sînt convins că nici unul dintre scriitorii noștri, din trecut sau în viață, n-ar fi scris în condițiile în care scriu eu *permanent*. Turgheniev ar fi murit numai la ideea unor asemenea condiții. O, dacă ai ști cît e de dureros să strici o idee care s-a născut în capul tău și care te-a entuziasmat, o idee despre care tu însuși știi că e bună — să fu silit s-o strici, și conștient că o strici” /Ser. I, 438/.

(Cuvintele acestea datează din 17 iunie. La 1 octombrie Dostoievski se înțelege cu Miliukov să recurgă la serviciile unei stenografe ; în seara zilei de 3 octombrie i se oferă această muncă tinerei Anna Grigorievna Nitkina, care îl vizitează pentru întâia oară pe cel care-i va deveni soț^{1a} 4 octombrie orele unsprezece și jumătate. În seara aceleiași zile ro-

'Micierul începe să dicteze *Jucătorul*. Munca avea să dureze douăzeci și Sase de zile : dictarea de la orele 12 la 16, urmată zilnic de corectarea respectivei părți. La 29 octombrie este stenografiat ultimul capitol, la 30 Mrie (ziua de naștere a lui Dostoievski) sînt revăzute ultimele pagini e manuscrisului, care este predat la 31 octombrie, în schimbul unei nnte oficiale. în luna decembrie, revista *Ruski Vestnik* a "încheiat ,,,; • *rea romanului *Crimă și pedeapsă*, concomitent cu apariția *Jucăto- ■'''■*, în volumul III al *Operele complete* ale scriitorului.

62 DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

fațetele uneia și aceleiași probleme, de o mare actualitate ,,, momentul istoric dat.

Mărturie acestui interes mai stă încă o carte apărută ,; anul respectiv, *Istoria lui Iuliu Cezar*, scrisă de Napoleon 1 III-lea. Tradus în limba rusă imediat după apariție, acest ma, nifest insolent al cezarismului și al veleităților nemăsurate tj, care era animat noul Bonaparte (cel mic, nu cel mare) a sus/ citat discuții vii în presa vremii. Dostoievski, totdeauna curent cu publicistica timpului, a citit cu siguranță (afirma cercetătorii problemei, Danilov, Ievnin ș.a.) comentariile la pretențiosul și găunosul tratat, ca și prefața Maiestății sale imperiale, în care de la început se postulase teoria drepturi. lor sacrosancte și nelimitate ale personalității conducătoare, dispozițiile căreia se cer orbește executate de către masa amorfă și inertă („Și ce poate fi mai greșit decît să nu recunoști preeminența acestor făpturi privilegiate, care apar cînd și cînd în istorie, ca niște faruri luminoase, ce risipesc beznele epocii lor și luminează viitorul ?* etc). Replica romancierului a fost fulgerătoare și imparabilă !

Să nu o deslușim însă înainte de a întregi sistemul „relațiilor” exterioare, în al căror focar se situează *Crimă și pedeapsă*. Mult mai tîrziu, scriitorul va deconspira o altă „sursă” literară a romanului său, în afara celor amintite. ESK vorba de *Moș Goriot*, de înrudirea dintre Raskolnikov și Ras-tignac. Interesantă sub acest raport e nu doar paralela de ansamblu a caracterelor și situațiilor, amplu comentată în istoriile literare, ci și o scenă concretă din Balzac, anume discuții lui Eugene cu prietenul său Bianohon din Grădina Luxemburg. Ipoteza absolvirii unei crime „mici” prin considerente umanitare „majore” se conturează tot atît de limpede cu acest prilej, ca și ideea drepturilor efectiv diferite de care se bucura în această privință, personalitatea conducătoare și omul i rînd. Referindu-se la Rousseau, Rastignac își întreabă prietenul : „Îți amintești de pasajul în care îl întreabă pe cititoi ce-ar face dacă ar putea să se îmbogățească ucigînd pe u» mandarin din China printr-un simplu act de voință, fafl măcar să se cîntească din Paris ?” Bianchon îi răspunde : „W tu pui o problemă de care se lovește oricine cînd intră în viață

Raskolnikov

63

• rei sa tai nodul gordian cu sabia. Pentru asta, dragul meu, • ești Alexandru Macedon, ori sfîrșești în pușcărie”. Bian-on alege viața umilă și lipsită ide furtuni, deoarece „Napo- on nu mînca seara de două ori și nici nu putea să aibă mai lte amante decît un simplu student în medicină cînd ajunge ' tern în spitalul Capușinilor. Fericirea fiecăruia, dragul meu, va mărgini totdeauna între talpa piciorului și occiput; și fie ca ne va costa un milion pe an sau numai o sută de ludo-vicii percepția intrinsecă a acestei fericiri va fi aceeași în străfundurile ființei noastre. Iată de ce conchid să nu-L ucidem pe chinezul tău” *.

Nu la fel a judecat Pierre Franc.ois Lacener, implicat (stranie coincidență : cam pe vremea apariției romanului balzacian !) într-unui din cele mai răsunătoare procese penale din Franța. Intelectualul ucigaș, criminalul cu veleități poetice și filozofice, „demonul” romantic decăzut în absoluta imoralitate L-a interesat îndeaproape pe Dostoievski. Lacener a fost și el folosit în modelarea lui Raskolnikov și a „criminalului teoretician” în genere. Confirmarea ulterioară a acestui fapt, mai concludentă sub raport tipologic decît dovezile directe dar seci, ne-o oferă *Idiotul*, anume caracterizarea lui Ippolit de către Evgheni Pavlovici Radomski, scurt timp după audierea memorabilei sale spovedanii².

Știrile judiciare, procesele verbale ale anchetelor și dezbaterilor din instanță, depozițiile acuzaților și martorilor s-au numărat printre lecturile constante ale lui Dostoievski. Nici nu se putea altfel pentru cel ce a descris uciderea Alionei Iva-novna și a Lizavetei Ivanovna, a Nastasiei Filippovna, a lui Șatov și Feodor Karamazov. Chiar în timpul elaborării peri-

¹ Reține atenția referirea la aceeași discuție balzaciană, un deceniu ⁵¹ jumătate mai tîrziu, în materialele pregătitoare ale *Cuvîntdru des-P'e Puskin!*

² ...— Sfatul meu e totuși să te ferești de toți Lacener-iiăștia autoh-L ! Am mai spus-o și ți-o repet : crima este un refugiu mult prea frec-

vent pentru toate nulițăile astea lacome și nerăbdătoare". Și apoi : YT" Mă uimești, prințe. Cum, vrei să spui că nu-L crezi în stare să omoare ^{ar} și acum zece oameni ?" — Mai probabil e că nu va uide pe nimeni, Puse prințul, uitându-se îngândurat la Evgheni Pavlovici. Acesta rise ^{ra}«ăcios" Ud. III, VII/.

64

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Raskolnikov

65

peșilor acestei ultime crime, referindu-se nedeclarat la scriitorul se minuna de indignarea cu care e primită transpy, nerea literară a unor fapte zilnic relatate de ziare. „Describe, ți-le — și vor țipa : neverosimil, calomnie, stare de spirit bol. năvicioasă ș.a.m.d. Boala și starea de spirit bolnăvicioasă se află în însuși miezul societății noastre, dar nemulțumirea ge. nerală se îndreaptă împotriva celui ce poate s-o observe și s-o' arate" /Ser. IV, 62—63/.

Crima lui Raskolnikov părea și ea fantastică ; romancie. rul avea însă încredere în fantastic, atunci când îl știa învecinat cu realul și deci perfect verosimil. Că plămuirea cea mai năstrușnică se poate suprapune autenticului palpabil, a demonstrat-o în cazul de față viața însăși, și încă într-o maniera exagerată, aducând a deserviciu. începutul romanului se afla deja în redacție când, la 12 ianuarie 1866, studentul moscovit D. Danilov a ucis-o pe cămătăreasă Popova și pe servitoarea ei. Cum s-ar spune, viața a copiat slugarnic literatura, cu o, penibilă fidelitate, dînd dovadă de o crasă lipsă de inventivitate, pe care criticul procedeeleor naturaliste ar fi fost în drept s-o admonesteze sever !

Crima din ianuarie a fost urmată la 4 aprilie de un răsunător atentat politic, săvîrșit de studentul Dmitri Karakozov împotriva țarului Alexandru al II-lea. Revoluționar terorist, adept al unor acțiuni anarhice, Karakozov făcea parte, împreună cu alți tineri, în majoritate studenți din Moscova și Petersburg, din gruparea vărului său Nikolaii Ișutin ¹. Pentru autorități, cazul „ișutiniștilor" a fost un bun prilej de a dez-lănțui un nou val de teroare împotriva intelectualilor progresiști, de a persecuta iluștri oameni de cultură și suprima revistele lor (printre ele, organul revoluționarilor democrați, *So-vremennik*). Întîmplarea L-a zguduit puternic pe Dostoievski — de la părăsirea închisorii, în măsură tot mai accentuată

¹ Detalii semnificative : în momentul atentatului nereușit, Karakozov¹ și Ișutin aveau amîndoi douăzeci și șase de ani — vîrsta eroilor i" Dostoievski ; primul a fost executat public la 3 septembrie, al doilea co»' damnat la moarte, iar pedeapsa comutată în ultima clipă (pe eșafod în muncă silnică pe viață — ca în cazul scriitorului !

Jep smerit al monarhului — și L-a determinat să întărească 'din mers" patosul „antinihilit" al romanului său, îndeosebi 'in intermediul reflexiilor lui Razumihin (vezi, de pildă, în-venții^e lui cu prilejul primei discuții dintre acuzat și anche-Stor - IU, V).

Faptul confirmă o dată mai mult stilul de lucru, lax, mo-ujl fluent al lui Dostoievski, neputința sa de a-și definitivă cJintr-o dată și pînă la capăt intențiile, obișnuința lui de a introduce neîncetat modificări, mergînd pînă la răsturnări de fond, de a aduce planurilor sale noi și noi corective, salutare sau regretabile, toate izvorîte însă din dorința de a fi pe urmele actualității imediate. Ideea de bază a romanelor sale are adesea o vechime considerabilă, dar pe parcursul concretizărilor ea este permanent dezvoltată și transformată, inclusiv în faza ultimelor (nu a ultimei !) redactări.

Dostoievski și-a anunțat fratele la 9 octombrie 1859 despre intenția sa de a scrie un „roman spovedanie", conceput încă la ocnă. Perioada de germinație poate fi considerată așadar, potrivit unei socoteli mai riguroase, de șase ani, dar ea se lasă ușor dilatată pînă la un deceniu și jumătate. Ipoteza din urmă ni se pare în esență cea adevărată, „Casa morților" fiind de drept și de fapt împărăția „crimei și pedepsei". Este încărcată de o intenție profund simbolică suprapunerea dintre finalul poveștii lui Raskolnikov și cîteva elemente ale experienței evocate de scriitor în celebra sa carte de amintiri. Din acest unghi de vedere, *Amintiri din Casa morților* continuă în linie dreaptă *Crimă și pedeapsă*, mărturie eclatantă a filiației reale inverse.

Raskolnikov remarcă consternat ura ocnașilor țărani față de el, „boierul", față de intelectuali în genere. Dar nu același lucru îi fusese dat să observe și povestitorului autobiograf ?¹ E drept, ideea celor „două națiuni deosebite", despărțite prin-

¹ n «Păsări de pradă — iată ce sînteți voi, boierii, din pricina voas-ă n-avem un loc sub soare. înainte ai fost boier, ai înșelat norodul, iar acum ai ajuns cel de pe urmă, ai ajuns de-o seamă cu noi, ocnașii» — iată ^{C1}ntecul care mi-a sunat în urechi timp de patru ani" /Ser. I, 136/.

Dostoievski

66

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

tr-o prăpastie de nestrăbătut, capătă în acest context accente nedisimulat retrograde : intelectualii ruși de viață și de popor sînt deportații politici, cantonați cu fanatism în cercul strimt al convingerilor lor abstracte și — pentru Dostoievski — absurde, „teoreticieni” pe care doar contactul cu mușul pravoslavnic i-ar putea regenera treptat. Încrederea pe care Raskolnikov o încearcă față de țărani simpli și incuți prevestește însă — dincolo de prejudecățile antiintelectualiste și de încercarea vizibilă de a ne sugera în acest fel „autocritica” nihilistului, capabil de renaștere sufletească — antologica exclamație prin care Dostoievski însuși își ia adio de la Casa morților : „Cîtă tinerețe, cîtă putere irosită se înmormînta isto-vîndu-se între aceste ziduri ! Căci trebuie s-o spun deschis: toți acești oameni erau poate cei mai înzestrați și cei mai puternici din sînul poporului nostru. Și uite că s-au pierdut fără folos atîtea forțe, în mod absurd, nefiresc, zadarnic. Și diu vina cui?” /O. III, 718/.

„învierea din morți”, motivul care încheie *Amintiri din Casa morților*, e reluat în finalul romanului, prin parabola învierii lui Lazăr — deci a lui Raskolnikov. „Viața nouă” a autorului s-a dovedit o iluzie la fel de deșartă ca și trecerea eroului „dintr-o lume într-alta”. Programul pozitiv conceput întru mîntuirea sufletelor căzute în ispită rămîne oricum identic. Mult mai importante ni se par însă punctele comune în circumscrierea ispitei însăși și a urmărilor ei funeste.

Depănîndu-și amintirile din ocnă, autorul înserează în text meditații despre crimă și criminali, despre stima de care se bucură în societatea modernă călăul-gentleman (spre deosebire de gîdele comun), despre felul în care instinctele josnice pun stăpînire pe sufletul unui îns aparent respectabil, sau despre „Crede-mă, sînt firi profunde, puternice, minunate, și cît de fericit eram să descopăr aur curat sub crusta grosolană care-L acoperea” /Iscr. I, 128/. „Ce galerie de tipuri din popor, de caractere am adus cu mine de la ocnă ! M-am amestecat cu ei și de aceea îi cunosc, se pate, temeinic. /.../ în genere, pentru mine vremea nu s-a irosit. Dacă n-aW reușit să cunosc Rusia, am reușit în schimb să cunosc bine poporul rus și încă așa de bine, cum nu cred să-L cunoască mulți” /139/.

„tiranului și a tiraniei”^x — reflexii pe care un Mișkin, Stavroghin sau Ivan Karamazov le vor reproduce în termeni propiați (denunțînd sau denunțîndu-se), iar un Svidrigailov sau Smerdeakov le vor transpune întocmai în practică. Ideile [e acest fel sînt întruchipate în caractere, cu o identitate precisă (și trăsături distincte, atît de exact singularizate... încît e recunoaștem imediat dublurile din marile romane, halucinant de asemănătoare și totuși de fiecare dată diferite.

„...această întimplare împrăstiasă deodată monotonia apăsătoare a zilelor nesfîrșite din temniță și răscolise furnicarul” /O. III, 709/, notează Dostoievski în legătură cu tentativa nereușită de evadare a lui Aristov și Kulikov. „Furnicarul”, termen favorit al omului din subterană, e fără îndoială o coincidență frapantă, dar, avînd în vedere și contextul în care de astă dată apare, întîmplătoare, de detaliu. În nici un caz nu poate fi socotită însă accidentală potrivirea dintre felul de a fi al lui Aristov și cei mai odioși soli tîrzii ai subteranei. Aristov — s-a stabilit — este prototipul real al lui Svidrigailov (tot literar, de vreme ce posteritatea îl cunoaște doar din Transpunerea artistului). Chiar dacă rudenia lui „de sînge” n-ar fi fost însă descifrată de către istoricii literaturii, familia sa tipologică se lasă lesne stabilită. Un tînăr provenit dintr-o familie de nobili (ca Stavroghin) și mînat de o nestăpînită poftă de plăceri josnice (ca Svidrigailov) ticluiește un denunț fals prin care vinde, în schimbul unei recompense în bani, viața a zece oameni (cum ar fi procedat Smerdeakov) și, drept urmare, ajunge la ocnă, unde continuă să fie cu desăvîrșire

¹ „Tirania e o deprindere ; ea manifestă tendințe constante de a se dezvolta tot mai mult și în cele din urmă devine o boală. /.../ Sîngele și pîterea îmbată ; duc la cruzime și desfrîu ; mintea și simțirea omului „Jung să accepte și la urmă să guste lucruri din cele mai nefirești. Omul U cetățeanul pier pentru totdeauna din ființa tiranului, și atunci reveni-

¹ „a demnitatea omenească, la pocăință, la învierea morală îi este 'roape cu neputință” /O. III, 608/. Aceste remarci le concretizează des-

•rea maiorului — „mereu îmboldit să lovească, să-L oprime pe om, să-L sînească” — sau a locotenentului Jerebiatnikov, „un monstru între „noștri”, virtuoz rafinat al pedepsei corporale, încercînd cu ocazia fie- ei execuții comedia unui părinte îndurător, pentru ca apoi, cu plăcerea icului, să-i supună pe condamnați torturilor celor mai aspre.

lipsit de scrupule (ca Piotr Verhovenski). Era cel mai dătător exemplu de descompunere, înjosire și ticăloșie la poate ajunge un om, exclamă povestitorul, fără simț moral, fără căință, pervers și cinic, o bucată de carne înzestrată cu dinți și cu poftă bestială, în stare pentru împlinirea lor să înjunghie, să sugrume, să omoare, cu singura condiție de a nu fi descoperit.

Acest „Quasimodo moral”¹ nu este unicul emisar autori-zat al morții printre pașnicii sau chiar simpaticii țîlhari, des-frînați și ucigași pe care-i descrie letopisețul acelor ani de cumpănă². Un altul este Gazin, tătarul crud, monstruos, despre care se spune că atrăgea în locuri ferite copilași și, desfă-tîndu-se de spaima lor, îi înjunghia apoi cu o voluptate sadică (necinstirea copilelor, uciderea lor morală care le împinge la sinucidere reapare în portretul lui Svidrigailov și Stavroghin); Gazin e văzut de povestitor ca un „păianjen uriaș de mărimea

¹ „...am recunoscut în el cea mai groaznică întru chipare a omului stăpînit numai la latura animalică a ființei sale, de pornirile lui trușești, nezăgăzuite de nici o opreliște izvorită din forul său interior, de nici un resort moral, de nici o lege. O, cît mă scîrbea zîmbetul lui veșnic batjocoritor ! Era un monstru, un Quasimodo moral, și cînd mă gîndesc că nu era lipsit de șiretenie, deșteptăciune și frumusețe, de o oarecare spoială de cultură, precum și de alte însușiri... Dar, nu ! Mai bine focul, ciuma, foametea, oricare altă urgie, decît să admiți prezența unui astfel de om în societate !” /O. III, 480—481/.

² Unii dintre ei sînt cu totul pașnici ; între aceștia facem cunoștință cu bătrînul raskolnik din Starodubie, „moșul” purtînd în suflet o tristețe fără leac, sau cu Akim Akimici, fostul sublocotenent din Caucaz, care și-a asumat singur dreptul de a-L judeca și executa pe prințul muntean vinovat de a fi incendiat o cetate pașnică, personaj naiv și sfios, cu desăvîrșire impasibil și neputincios să priceapă pentru ce a fost condamnat la doisprezece ani muncă silnică ; din aceeași categorie mai fac parte giuvaergiu și cămătarul Isai Fomici Bumștein, vestit printre ocași pentru cît timp poate rezista în baia de aburi, și așteptînd „să se însoare la sfîrșitul condamnării sale de douăzeci de ani ; Baklușin, care L-a ucis f un neamț bogat, noul pețitor al logodnicei sale Luiza, numai pentru c* acesta credea că i-ar lipsi curajul de a-L ucide ; falsul paricid care i^{te}? să-i inspire lui Dostoievski povestea lui Dmitri Karamazov ; sau Lomo'i¹ învinuîți și ei pe nedrept de a-și fi ucis slugile, și știind că Gavrilka, afla¹ printre ei la ocnă pentru o altă crimă, este adevăratul făptaș...

ni om” (motivul păianjenului revine și el într-o formă indi-¹ ță în vedenia lui Svidrigailov despre veșnicie¹).

Și mai e încă unul, Petrov, deținutul care îl vizitează ade-ne povestitor, antrenîndu-L în discuții. Ocaș dintre cei mai îndrîjiți și pnmejdioși, Petrov ar ti putut cu ușurința omorî un seamăn de-al său pentru douăzeci și cinci de copeici, peocamdată el se supune rațiunii, atîta timp cît nu se cuibărește în el vreo patimă ; de îndată însă ce dorește ceva, nici o stavilă nu-i mai stă în cale. Principiul volițional este dominantă ființei sale, nu e de aceea întîmplător faptul că tocmai el readuce în discuția eroilor tema napoleoneană². Nu, nu greșim folosind termenul „readuce” în cazul unei lucrări relativ timpurii : acest motiv apăruse în creația lui Dostoievski mult mai devreme, pentru întîia oară încă în povestirea din 1846, *Domnul Probar cin*. Semion Ivanovici Proharcin, muribundul pe care toată lumea îl crede sărac lipit pămîntului, în vreme ce el agonisise tainic o avere frumușică (nu un milion, cum se crede la descoperirea tezaurului, dar oricum 2.497 ruble), este primul erou dostoievskian pe care interlocutorul său îl compară un moment cu Napoleon — în intenție, antitetic, ca două extreme care se exclud, de fapt și fără a ști, surprinzînd o efectivă năzuință „napoleoneană” (sau „rot-schildeană” — vezi obsesia lui Arkadi Dolgoruki) în acest tipic reprezentant al „oamenilor sărmani” peterburghezi³.

Voința ca forță motrice absolută a comportării, o conturează Petrov, dar o desăvîrșește figura lui Orlov, ultimul din-

¹ „...și dacă veșnicia nu este decît o maghernită oarecare, una singură, un fel de baie țărănească, afumată, cu pînze de păianjen prin colțuri ? Eu, uneori, așa îmi închipui că este” /Cr. IV, II.

² «Țineam să te întreb ceva în privința lui Napoleon. Nu-i așa că e rudă cu cel din 1812 ? /.../ — întocmai. — Se spune că-i președinte. Ce fel de președinte ? Și unde ?” /O. III, 508—509/.

³ „— Dar în definitiv, ce-i fi fiind dumneata ? tună în sfîrșit Mark Ivanovici, sărind de pe scaunul pe care se așezase ca să se odihnească.

Și Se „.....”),...s
scos tărâu

¹ Se pare că lumea-i făcută numai pentru dumneata ? Te crezi, poate, vreun Napoleon oarecare ? Ce ești ? Cine ești ? Un Napoleon, hai ? *Pune : ești Napoleon, ori ba ?...” /O. I, 341/.

tre deținuți pe care i-am amintit. Celebrul țîlhar, capabil s înjunghie ș a el cu sînge rece bătrîni și copii, nu este un laș ; el e, dimpotrivă, un om înzestrat cu o hotărîre teribilă și cu conștiința voinței sale de nebiruit. Orlov este mîndru, orgo. lios, trufaș, pentru că se știe superior celorlalți ocași, pentru că suportă pedepse pe care nici un alt deținut nu le-ar suporta, pentru că se știe posesorul unor nelimitate

energii sufletești. „Supraom” nu din rîndul demonilor nobili ai romantismului, ci al „bestiilor blonde” în curs de constituire, el își folosește forța, într-adevăr ieșită din comun, ca să-și afirme singularitatea prin foc și sînge, indiferent de numărul celor ce se cer jertfiți pentru aceasta. Fire nevăzute îl leagă pe Orlov *dt* Raskolnikov, iar apoi de Stavroghin și Ivan Karamazov, care vor încerca și ei să realizeze, pe un plan sublimat, firește, năzuința de loc sublimă a „supraomului”.

Tabloul genezei acestui tip literar trebuie întregit, pentru a fi cît de cît complet, prin încă un erou dostoevskian, tiran și călău al ființelor umilite și obidite : prințul Valkovski !

„Nu cumva ți se pare că lumea-i făcută numai pentru dumneata ?” întrebării adresate domnului Proharcin, îi răspunde, brutal și categoric, prințul Piotr Alexandrovici Valkovski : „Nu este absurditate numai propria mea persoană, eu însumi. Totul e făcut pentru mine și lumea toată numai pentru mine există” /O. III, 289/. În capitolul central al romanului *Umiliți și obidiți* (partea III, capitolul X), într-una dintre cele mai viguroase scene ale întregii creații dostoev-skiene premergătoare marilor romane, Valkovski îl invită pe vrăjmașul său principal, scriitorul Ivan Petrovici, la restaurant, loc al atîtor destăinuiiri viitoare, și pe parcursul unui formidabil monolog, întrerupt doar cînd și cînd de interlocutorul său, i se dezvăluie acestuia în toată goliciunea lui hidoasă. Cuvintele din urmă nu corespund doar unui fel de a vorbi convențional, ci unei imagini concrete : prințul povestește cazul funcționarului nebun de la Paris, care se dezbrăca în pie-(ea goală, se învăluia într-o pelerină, pe care o desfăcea cu o mină foarte gravă în fața vreunui trecător, bărbat, femeie ori copil, iar apoi „trecea pe lîngă spectatorul său uluit, trecea grav, maiestuos, ca umbra din «Hamlet»” /O. III, 286/. Ne-
, „] Hamlet^x în pelerină este chiar Valkovski — sau omul *A'n* subterană, sau Ippolit, sau Svidrigailov ■ — dornic să-și h'ta joc de oameni, resimțind o voluptate cu totul aparte de e urma smulgerii neașteptate a măștii sale. Prințul urăște aivitățile („pastorale și schillerisme” !), dar se preface pentru n
țirnp că le admiră, în discuțiile ipocrite cu Natașa Ihme-^{neva} de exemplu, sau cîntă în strună „vreunui Schiller d-ăștia veșnic june”, pentru ca apoi „să-mi smulg deodată masca extatica în fața lui și să-L uluiesc cu o strîmbătură, să-i arăt limba exact în clipa în care s-ar fi putut aștepta mai puțin ca oricînd la așa ceva” /O. III, 281/².

Valkovski nu este un dedublat; el e un cinic mascat, ceea ce înseamnă cu totul altceva. Nare idealuri și nu vrea să aibă, n-a simțit niciodată nevoia de a le avea. Morala o consideră un joc de societate, inventat din comoditate și pentru plăcerea de a o nesocoti. El seamănă leit contesei din propria lui istorioară, aparent virtuoaasă, severă, inaccesibilă, de fapt o întruchipare a desfrîului, de la care și marchizul de Sade ar fi avut ce învăța — femeia care nu cunoștea voluptate mai adîncă decît aceea de a călca în picioare și terfeli tot ce propovăduia în public. Pe vremuri, Valkovski își cotonogea țărani în bătaie, sau era gata să trimeată la armată bărbatul unei „adorabile păstorite” seduse de el (dar care a murit „în spitalul meu...”); în ultimul timp face înșă pe mironositul

¹ Egoistul „tot filozofînd, a ajuns să nege totul, totul, pînă și legitimitatea tuturor îndatoririlor normale și firești ale omului și a mers pînă într-acolo, încît a desființat totul ; constatînd însă că în ultimă instanță nu s-a ales decît cu un zero, nu i-a mai rămas nimic altceva de făcut decît să proclame că în viață lucrul cel mai bun este acidul cianhidric. Ai să-mi spui poate că în cazul de față este vorba de un Hamlet...” '9' HI. 289/. E prevestit cu exactitate raționamentul lui Ippolit și al «sinucigașului logic» descris în *Jurnalul unui scriitor* !

² Omul din subterană își scoate tot așa limba către edificiul de cleș-j-ar, pentru că „frumosul și sublimul” îi provoacă din principiu o strîm-oitnă nerespectuoasă. Deși, ca un adevărat dedublat, într-un ascuns °.lț al ființei sale jinduiește după o clădire căreia să nu-ți vie a-i arăta

”ba, năzuință pe care cu trei ani în urmă prințul Valkovski n-o resim-: «Dacă am ajunge în situația să nu-mi vină a scoate limba nici 'ttotro, de loc, niciodată, atunci, din recunoștință, aș îngădui bucuros^{sa}-«u fie tăiată limba pe loc” IS. IV, 163/.

72

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

73

(„acum noi toți nici nu facem altceva decît să jucăm tea-tru — așa e vremea...”), nenorocind în continuare pe oricine îi iese în cale : pe bătrînul Ihmenev, pe Natașa, pe micuța Nelli... Și aceasta nu numai în virtutea unui individualism spontan, ci ca urmare a filozofiei sale de viață, formulată ostentativ la capătul aceleiași discuții : „...la baza tuturor virtuților ome- , nești zace egoismul cel mai feroce. Și cu cît o faptă pare a implica mai multe virtuți, cu atît mai mult egoismul se ascunde într-însa. lubește-te pe tine însuși, iată o maximă pe care o accept” IO. III, 289/

Denunțînd această viziune, Dostoevski țintea în „egoismul rațional” al democraților revoluționari, în

speță în tratatul lui Cernîșevski *Principiul antropologic în filozofie*, apărut nu demult și furtunos controversat; el își trădează intenția, atunci când introduce în perorația lui Valkovski un citat, dat între ghilimele, indicînd deci proveniența exterioară a respectivei concepții („cu cît virtutea este mai virtuoasă, cu atît mai mult egoism se ascunde într-însa”). Ca în atîtea ocazii, romancierul a greșit și aici adresa : „egoismul rațional”, acordîndu-se perfect cu slujirea altruistă a umanității, exprima tocmai năzuința spre o îmbinare armonioasă a intereselor personale și obștești. Cernîșevski și Pisarev nu aveau cum să se recunoască în Piotr Alexandrovici; dintre cugetătorii timpului, acest drept de loc onorabil îl putea revendica mai degrabă Max Stirner !

¹ În *Umiliți și obidiți* întîlnim și alte cîteva motive ce merită menționate : „În zilele noastre prințul prinților este Rothschild”, îi spune Aleoșa Valkovski Natașei, iar apoi povestește cum, la o recentă ședință de spiritism, a „chemat spiritul lui Iuliu Cezar” /O. III, 109/ ; incapta-citatea lui Aleoșa de a alege între Katia și Natașa, pe care o vom reîntîlni la prințul Mișkin și la Dmitri Karamazov ; în epilog aflăm că Valkovski se pregătește să se căsătorească cu o fată de cincisprezece ani — vezi proiectul similar al lui Svidrigailov ; înainte de moarte micuța Nelli (epileptică, ca Mișkin sau Smerdeakov) își blestemă tatăl, deși citește în Evanghelie că dușmanii trebuie iertați — Ivan și Aleoșa Karan'S' 2ov vor fi și ei uniți în a nu-i ierta pe călăii copiilor ; în fine, pe parcursul romanului este de mai multe ori invocat Schiller, sinonim pentru „tot ce-i frumos și sublim”, pentru naivitate și încredere umanitară în idealuri — Svidrigailov îl va apostrofa cu același epitet pe Raskolnikov ■

Pupa exemplul burghezului gentilom, Valkovski este stir-rian fără s-o știe. Coincidențele frapază pe oricine parcurge cartea lui Stirner, alias Johann Caspar Schmidt, *Unicul și pro-ptietatea sa* (Leipzig, 1845) ; nimic mai simplu decît să alături e clouă coloane cîteva fragmente. Tînărul hegelian s-a ridicat, se știe, împotriva învățătorului său și a întregii filozofii clasice germane, opunînd principiului general individualul, necesității — libertatea, ideii — persoana concretă, obștei — Unicul. Reacția, tipic mic-burgheză, prevestea starea de spirit haotică, anarhică, absurdă a atomului sărit de pe orice orbită. După opinia lui Stirner, ideile abstracte, idealurile, toate sînt himere, singura certitudine este omul concret, nu mijloc, ci scop suprem, realitate existențială unică, lipsită de vreo menire în afara ei însăși. Nu există decît Eu-L original, singular, ireversibil, ireductibil, liber de orice servitute, superior tuturor valorilor pînă acum considerate universale. De ce am sluji omenirea, patria, dumnezeirea, adevărul sau binele, cînd cu toții se slujesc doar pe ei înșiși; decît să fim la cheremul altor egoiști, nu e mai firesc să fim egoiști noi înșine ? Să celebrăm deci Unicul, dincolo de legi, în afara binelui și a răului, independent de moralitate, Unicul legitimat și absolvit de sine însuși („...pentru egoist are valoare doar propria sa istorie, deoarece el vrea să dezvolte doar eu-L lui, și nu ideea omenirii, nu planul lui Dumnezeu, nu intențiile providenței, nu libertatea ș.a.m.d.” ¹). Nimic nu rezumă mai lapidar solipsismul și individualismul radical profesat de Stirner, aberanta și anihila-lanta sa construcție, decît maxima introductivă a cărții, reluată sfidător și în finalul ei : „Mi-am întemeiat cauza pe neant”. Acest moto este identic cu al lui Valkovski, cu al omului ffln subterană, limoralist smintit dar nu și dezinteresat, împăcînd adesea foarte bine anarhia cu parvenitismul. Iar recunoașterea lui Max Stirner ca precursor al existențialismului (vezi cartea lui Henri Arvon *Aux sources de l'existencialisme* : „*ax Stirner*”, Paris, 1954, înmulțește argumentele în favoarea iuiatiei dintre „subterana” dostoievskiană și omul

re-

Max Stirner *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig, 1924, p. 428.

74

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

voltat al literaturii occidentale contemporane, ființa a cărei răzvrătire e uneori justificată, dar care și mai des își găsește unica sa justificare în răzvrătire („Cu ajutorul *revoltei* trecem în noua lume egoistă”, remarcă întemeietorii marxismului J_n critica individualismului stirnerian din *Ideologia germană* - I după analize intitulate, de pildă, *Fenomenologia egoismului*, împăcat cu el însuși sau teoria justificării ori Apropierea, cri-meii și pedepsei prin antiteză!).

Cu aceasta am epuizat panorama motivărilor și înrudirilor exterioare, pe larg descrise de către istoricii literaturii. Prins în cercul personajelor „de familie”, Raskolnikov își reclama propria sa fișă de identitate, în care să se consemneze și diferențele sale specifice, așa cum reies ele dintr-o acțiune singulară și din raporturile concrete cu alți eroi ai romanului. Va trebui să dăm uitării exegezele și bibliografiile, explicațiile istorice și biografice, concentrîndu-ne asupra cărții însăși. În formularea observațiilor vom recurge, în afara ei, la un unic sprijin constant, pe care nu-L putem considera străin substanței intime a romanului, întrucît el este autocomentariul lui Dostoievski din epoca gestației: cele trei *Carnete la Crimă și pedeapsă*. Publicate de către profesorul I. Glivenko în 1932, ele conțin un material documentar extrem de valoros, în multe privințe indispensabil înțelegerii exacte și nuanțate a intențiilor scriitoricești. *Carnetele* prezintă, în raport cu redactarea definitivă, o particularitate care-ă favorizează pe cercetători: formulările lor sînt mai nude, mai „teziste”, eliberează scheletul ideatic de

învelișul și pulsația sa vie, în cele din urmă indispensabile dar și derutante. Hotărîtor este produsul finit; nici un comentator onest nu poate însă nesocoti fazele succesive prin care a fost zămislit. Imperativul în cauză sporește în posesia unei ample și minuțioase mărturii de laborator. Ajutorul obiectiv suprem ni-l furnizează, în cazul operelor de ca-pătîi ale lui Dostoievski, aceste jurnale în cel mai înalt grad subiective, adevărate „romane ale romanelor”, e drept, nu totdeauna ușor de descifrat. Cititorul lor se simte antrenat într-o palpitantă introspecție geologică, cunoaște diferite straturi, suprapuse nu într-o strictă ordine temporală, ci amestecate o^e voința unui demiurg fantezist. Dar chiar dacă sistemul noW'

Raskolnikov

75

'lor se reconstituie cu oarecare dificultate, disparat ele își ă nealterat sensul. Autorul preferă să fixeze replici, i, mici scene, adică însemnări de tip dramaturgie, înso-i de sfaturi regizorale și alternîndu-le cu aminti

oguri, iuu cn-oju., ouau luaiuidii uc mp dramaturga, uneori de sfaturi regizorale și alternîndu-le cu amintita fătișă a ideilor, intențiilor nroorii
âial

tite uneori ae sratun regizorale ș

ostulare fățișă a ideilor, intențiilor proprii.

Modalitatea de expunere a povestirii din *Carnete* se schimbă de la „eu” la „el”, mărturie a oscilațiilor lui Dostoievski între confesiunea directă și forma ei mascat-obiectivă. Romanul a f^{ost} conceput inițial ca o „Icherzählung” a eroului, din destăinuirile căruia (frecvente cu osebite în cel de al doilea carnet, cronologic mai vechi) s-a și reconstituit documentul cunoscut în istoriografia literară sub numele de *Jurnalul lui Raskolnikov*. „Voi povesti totul. Voi consemna totul. Scriu pentru mine însumi, dar să citească și ceilalți și toți judecătorii mei. E vorba de o confesiune. Nu voi ascunde nimic” /C. Cr. 697/. Dostoievski arse, probabil, tocmai varianta spovedaniei, optînd în redactarea definitivă pentru formula distanțării epice. Motivarea acestei opțiuni o găsim în primul carnet: mărturisirile criminalului păreau să depășească limita rîvnită de autor (ca tonalitate, pondere, „castitate”) și, totodată, să nu o atingă (în privința obiectivului de a încruși în roman „toate problemele” epocii). În cazul unei întâmplări atît de delicate, aflată la răscrucea atîtor procese istorice esențiale, măsura și densitatea lor exactă putea fi asigurată numai de către autorul „omniscient și impecabil”, calm, drept, nepărtinitor, situat parcă în afara și deasupra patimilor înfățișate %, Schimbarea unghiului din care se desfășoară povestirea nu a putut însă schimba caracterul prozei dostoievskiene, de a fi întotdeauna (în sensul estetic cuprinzător) o spovedanie. În apropierea amintitelor precizări, găsim următoarea remarcă asupra raporturilor dintre Rodion și Sonia : „După ce ea a fost obidită și umilită și a vrut să se justifice, EL I SE SPOVEDEȘTE” /C. Cr. 730/. E vorba de un pasaj concret și de-

»De e confesiune, unele pasaje nu vor fi caste, va fi dificil de"

Plicat de ce este scris". „DAR ÎN NUMELE AUTORULUI. Trebuie

^a multă naivitate și franchețe. Trebuie presupus că autorul este o-

"Ința OMNISCIENTĂ ȘI IMPECABILĂ care prezintă în vîzul tuturor

^e u«ul din membrii tinerei generații* IC. Cr. 725/.

Raskolnikov

77

76

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei'

venit celebru al romanului, dar remarcă nu poate fi privată ele implicații generale. Sonia Marmeladova e cuprinsă într-o cunoscută categorie de eroi (de aceea e și citat în ascuns titlul I romanului premergător), ca și Raskolnikov, situat printre eroi; ■care se spovedesc. Chiar dacă romanul întreg nu este conceput rsub forma unui „jurnal”, momentele sale cheie sînt destăinui- , ""Vile. Raskolnikov i se spovedește lui Razumihm, lui Pbrfiri sau Soniei (și invers), autorul evitînd intimismul prin corela-rea multor jurnale sau fragmente intime de jurnal ! Cu alte cuvinte, trăsătura „confesivă” stabilită cu prilejul discutării însemnărilor din subterană rămîne o coordonată esențială a romanului dostoievskian, indiferent dacă el se desfășoară aparent la persoana întîi, ca *Adolescentul*, sau — tot aparent ! — la persoana a treia (formă justificat preferată de majoritatea romancierilor din secolul trecut).

Crimă și pedeapsă ilustrează mobilitatea metodei dosto-ievskiene de lucru, sistemul de mutații proprii creativității de acest tip. Situat la antipodul clasicismului nu numai prin sur- sele de inspirație și rezultatul finit, ci și prin drumul parcurs de la obiect la conținutul artistic, romancierul își schimbă per-

manent proiectele, pe tot parcursul realizării lor. Unghiul său de vedere este cu desăvîrșire lipsit de fixitate, și oricît de certe la începutul elaborării, intențiile sale suferă pînă la sfîrșit întotdeauna transformări esențiale. Romanul lui nu ni se înfățișează de aceea ca monolit, sculptat într-un unic și nefisurat bloc de marmură, ci ca o împletire de motive muzicale contrastante și chiar contradictorii. Sau, de-ar fi să încercăm o comparație vizual-obiectivă, am putea vorbi de stratificări, amestecul unor roci diverse, un conglomerat de elemente, im-presionînd în cele din urmă prin unitatea sa firească, printr-o organicitate naturală, o fuzionare intimă.

Haosul se cere distilat în ordine, dar Dostoievski își ascunde ținta integratoare îndărătul unei gesticulații opuse, deseori de-a dreptul derutante. Urmărind procesul elaborăm romanelor sale, nu întîlnim în prim plan actul clasic al rotunjirii, cizelării, șlefuirii, cu alte cuvinte, al ordonării și unificării materialului de viață eterogen; dimpotrivă, autorul^{se} adaptează fără încetare diversității obiective printr-o dive"

'ficare subiectivă corespunzătoare, diversificarea succesivă^s u simultană a punctelor sale de vedere, în genere a acelei forțe demiurgice, pe care din aceleași vremi clasice ne-am bișnoit s-o considerăm riguroasă, constantă, totdeauna egală cu sine

perfectiunea presupune delimitări, de aceea scriitorul, prin-icipial străin atîtor foste și viitoare îngrădiri, ni se pare adesea 'niperfect. Nu poate fi impecabil un edificiu pe care arhitecturii modifică în timp ce-l clădește, introducînd în construcția lui noi și noi elemente neprevăzute. Nu poate fi perfectă o acțiune motivată în zeci de feluri, un caracter văzut înfii dintr-un unghi, apoi dintr-altul substanțial diferit, o comportare care se contrazice la tot pasul. Trăsăturile unei opere, inclusiv cele nefirești, sau pe care istoriografia literară le consideră — uneori, întemeiat — deficitare, rezultă firesc din metodologia ei. *Crimă și pedeapsă* este dintre toate romanele lui Dostoievski cel mai „rotund”, cel mai „construit”, cel mai apropiat/ perfectiunii tradiționale. S-a afirmat pe drept cuvînt că, așezînd mîna pe pentalogiei în ansamblu, această primă parte a ei poate fi interpretată tot ca o tragedie clasică: prologul este crima propriu zisă (Partea I); cele cinci acte înfățișează pedeapsa, într-o riguroasă înlănțuire a etapelor ei (Părțile II—VI); cay tastrofa e urmată de un epilog care o și atenuază oarecum.

Dar poate tocmai fiindcă avem de-a face cu cea mai stabilă construcție a romancierului, se cuvine subliniat aci cu deosebire mobilitatea metodei sale de lucru, acele stratificații și deplasări prin care i-am caracterizat opera în totalitatea ei. Trecerea de la „IcherzaMung” la povestirea obiectivă, îmbinarea confesiunii lirice cu imperativele prozei epice ilustrează tocmai oscilarea între variante cîndva antitetice. În același sens, ne vom referi la alte cîteva mutații, neobișnuite și ele pentru un roman sferic: din planul social în cel filozofic, de la „ideea lui Rastignac” la „ideea lui Napoleon”, de la polemică împotriva democraților revoluționari la critica individualismului burghez...

într-o primă variantă, cartea se intitula *Bețivanii* și arăta să înfățișeze decrepitudinea morală a orașului capitalist.)

78

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

79

Proiectul a fost abandonat, mai bine zis inclus într-altul, cuprinzător. *Crimă și pedeapsă*, așa cum o cunoaștem, este o antologică sociografie peterburgheză, monografia orașu monoton și cenușiu, mohorît, muced, dospind de vicii, cu ulițe întunecoase și piețe murdare, cu birturi în care scandalurile se țin lanț și camere de hotel în care s-au cuibărit ploșnițele, cu umbre slăbite de foame, înecate în alcoolism și prostituție, cu » podurile de pe care nenorociții ajunși la capătul puterilor se aruncă în apa tulbure și rece a Nevei (o comparație cu descrierea cartierelor sărace ale Londrei în cartea lui Engels *Situația clasei muncitoare din Anglia* ar putea evidenția multe similitudini, chiar de detaliu).

Cel mai trist oraș din cîte există pe lume! — va exclama autorul *Jurnalului unui scriitor*, descriind cîteva *Mici scene* peterburgheze, căldura și praful sufocant al capitalei, arhitectura ei haotică, întru totul corespunzătoare unei epoci haotice, duminicile sale triste, cu mujicii, meseriașii, mic-burghezii ei triști, cu măruntele ei făpturi ingrate, plînde, gâlbejite, anemice, triste — copiii, ca întotdeauna invocați drept criteriu suprem al delimitării binelui de rău. Copilul are nevoie de lumină, de aer curat, de libertate, și, în loc de toate astea, stă într-un subsol înăbușitor cu iz de cvas și de varză, cu igrasia -scurgîndu-se de-a lungul pereților, într-o duhoare înspăimîntătoare, între gîndaci. Tații beau, mamele beau, pruncii beau! După eliberarea țăranilor — scrie Dostdievski în legătură cu o dramă a lui

Kişenski, consacrată urmărilor nefaste ale beţiei — egoismul, cinismul, robia, lipsa de solidaritate, mer-L cantilismul în loc să dispară, s-au agravat şi s-au multiplicat: totul e tranzitoriu, totul se clatină, nu se văd nici măcar germeii unui viitor mai bun. (În cartea amintită Engels recunoaşte aceleaşi urmări ale înăvuirii şi pauperizării capitaliste: indiferenţa brutală, nepăsarea cu care fiecare se izolează în cercul intereselor sale particulare, egoismul nemărginit, dizolvarea omenirii în monade, avînd fiecare un principiu de viaţă deosebit şi un scop deosebit, atomizarea împinsă — anume în învîlmăşeala marelui oraş — pînă la paroxism !¹)

Stimate domn, încep Marmeladov aproape solemn, să-a nu este un viciu, acesta este un adevăr. Mai ştiu, şi asta este mai puţin adevărat, că nici beţia nu este o virtute. rw mizeria, stimat domn, mizeria este un viciu. în sărăcie -,; castram mea nobleţea sentimentelor înăscute. În mize-•e fasa, nu le mai păstrează nimeni şi niciodată /Lr. 1. 11/. Aşa îşi începe „măscăriciul” confesiunea din circumă, şi astfel ajunge Raskolnikov să-L cunoască pe fostul consilier titular, ap^oi P^e Katerina Ivanovna şi pe cei trei copilaşi din magherniţa lor friguroasă, solii celei mai deznădăjduite mizerii peterburgheze. Beţivul va fi călcat de o trăsură, soţia lui îşi va ieşi din minţi, iar Polinka şi Lidocika vor evita doar prin-tr-o minune destinul Soniei.

Acţiunea romanului se desfăşoară în anul 1865, marcat de o âfâ.^v ^{CXIZ}- financiară, şi nu întâmplător debutează poveşteanif”Raskblriikbv sub semnul aceleiaşi crize. Familia lui se află în pragul mizeriei, el însuşi trebuie să-şi întrerupă studiile din cauza stării materiale precare ; pentru a-şi ajuta mama şi fratele, Dunia vrea să se vîndă, întocmai ca prostituatele de rîrad („Sonicika, Sonicika Marmeladova, eterna Sonicika, a cărei soartă va dăinui cît lumea şi pămîntul !” — I, IV). Ce putea fi mai firesc în Petersburgul mizeriei şi al cămătarilor, decît uciderea şi jefuirea unei cămătărese ? ! Tema capitalului şi a pauperităţii îşi ocupă pentru înţia oară locul său central în literatura rusă, motivul banilor, intonat în *Oameni sărmani* J şi reluat în variaţiuni continue în *Adolescentul*, devine un adevărat laitmotiv în *Crimă şi pedeapsă*. Mai precis : una dintre temele sale centrale, unul dintre laitmotoivele ei !

Familia Marmeladov este nucleul dezbaterii nemijlocit şi f ostentativ sociale întreprinse de Dostoievski în romanul său.-’ Vechea şi permanenta lui preocupare pentru umiliţii şi obidi-i soartei îşi atinge adevăratul ei apogeu. în scena praznicului dat în memoria defunctului părinte, iar apoi în spectacolul isteric de pe stradă, încheiat prin hemoptizia care o şi ucide, Katerina Ivanovna capătă dimensiuni de mare eroină tragică, o Antigona modernă, înfruntînd vicisitudinile existenţei şi sfîdindu-le cu ostentaţie. în imaginea ei de un indiscutabil su-

¹ v. Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, voi. 2, 1962, p. 273.

bli

l^rn, nenorocirile se revarsă însă din matca lor iniţială, du-

80

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

rerea e amplificată la nivel metatragic. Procedul îl caracteriz. zează pe scriitor : datele concrete el le transformă întotdeauna în simboluri cuprinzătoare, ca în coşmarul înfiorător al l_{uj} Raskolnikov despre mîrtoaga ţărănească omorîta de Mikolk_a în bătaie, lovită „chiar peste ochi” numai pentru că „e a] meu !” /I, V/, în care chinul fiinţei necuvîntătoarejievine sertv nul laconic şi expresiv al tuturor suferinţelor abătute asupra tristei noastre planete.

Dincolo însă de lărgirea obişnuită a semnificaţiilor, evj. **dentă** şi în peripeţiile familiei Marmeladov, întîlnim o te_n. dinţa asemănătoare şi totuşi diferită de ea, în care amplifj. carea se obţine graţie substituirii datelor social-istorice prin incursiuni precumpănitor etice, religioase, filozofice. Cel mai simplu ar fi să ne rezumăm la ideea potrivit căreia cele doua planuri se împletesc continuu, coexistă în fiecare scenă, în fond acesta fiind şi adevărul. Dar diferenţiind acest incontestabil adevăr, nu greşim surprinzînd o anume deplasare din timpul elaborării cărţii de la motivele direct şi cu precădere istorice spre altele doar mijlocit sociale. „Linia” familiei Mar-l meladov, prelungind şi îmbogăţind tema „beţivanilor”, acaparează în măsură descrescîndă atenţia romancierului, Sonia însăşi interesîndu-L tot mai vădit prin rolul ei etic-religios decît prin poziţia ei efectivă în societate. Un proces similar se produce prin trecerea oarecum în umbră a domnului Lujin, paralel cu ţîşnirea în prim plan a lui Svidrigailov. Acesta apare tîrziu, dar ajunge să-L umbrească aproape, în ultima parte a romanului, pe Raskolnikov, *Carnetele* încheindu-se şi ele cu ample şi detaliate însemnări despre el. Or, imoralitatea lui Arkadi Ivanovici nu o pot elucida doar considerentele economice, istorice, sociiale, ca în cazul exploatatorului pursîngc Piotr Petrovici ; dacă Lujin este întruchiparea egoismului claselor stăpînitoare, Svidrigailov hipertrofiază individualismul şi cinismul, la urma urmei tot burgheze, în vicii

abisale. Iată dacă în portretizarea celui dintâi precumpănește „sociologia” pentru caracterizarea acestuia din urmă se cere investigată m¹ ales „filozofia” sa.

Deosebiri amintite sînt relative, se lasă depistate doar^{el} tendințe generale și de subtext. Orice aplicare a lor primiri

Raskolnikov

8]

avea efecte estetice dezastruoase. Cititorul poate, de altfel, ? vo ca nenumărate exemple „inverse”, demonstrînd fie pre-ența masivă a substanței metafizice din chiar primele căpițe ale romanului (Marmeladov își încheie perorația prin evocarea Atotputernicului care-i va ierta pe bețivi, pe cei slabi de înger și păcătoși, și-i va chema în împărăția sa *), fie, dimpotrivă, constanța caracterizărilor sociale pînă la capătul căr-«i (vezi, de exemplu, cadrul dantesco pe deplin real în care Svidrigailov își petrece noaptea dinaintea sinuciderii). Acest lucru nu demonstrează decît insuficiența oricărei analize teoretice, față de care arta vie își păstrează infinita sa complexitate, în măsura în care știința are totuși dreptul de a stabili tendințe de ansamblu — și are neîndoielnic acest drept — de ce nu ne-am exprima și noi opinia după care pe parcursul elaborării romanului se constată nu numai îmbinarea aspectelor sociale și filozofice, dar și o pendulare între varianta romanului *social* și cel *filozofic*, cu accente din ce în ce mai vizibile în favoarea celei din urmă ? !

În sprijinul acestei păreri pot fi invocate și feluritele motivări ale crimei comise de Raskolnikov. Uciderea Alionei Ivanovna e declanșată de disperarea fostului student, ajuns în stare de mizerie, împreună cu întreaga lui familie. Acesta pare a fi în orice caz mobilul inițial și hotărîtor al omorului, dovadă efectul zguduitor al scrisorii Pulheriei Raskolnikova asupra tînărului. Alături de cauzele practice, din chiar primele clipe ale acțiunii se conturează însă un motiv ideal, ideologic, filozofic, mai întîi în surdină, apoi în fortissimo, pînă la eclipsarea oricărui alt argument. De la măsura vecină, Rodion ascultă întîmplător (!) discuția unui student cu un tînăr ofițer, și are sentimentul că aude justificarea teoretică a crimei tocmai în clipa în care și în mintea lui încolțesc aceleași gânduri : «■...nu crezi tu că mii de binefaceri ar justifica o crimă, o singură crimă neînsemnată ? /.../ O singură moarte și, în schimb, sute de vieți salvate — nu vezi, e aproape o chestiune de arit-

..În Rusia bețivii sînt cei mai buni — stă scris mulți ani mai tîrziu *Carnetele la Frații Karamazov*. La noi cei mai buni sînt cei care ^{Oca}u cel ^{mai} mult...” /846A

Dostoevski

82

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

83

metică l' /I, VI/. Această „aritmetică” seamănă deocamdată cu a lui Rastignac, invocă argumente umanitare, absolvă crimă „mică” în numele binefacerilor „mari”. Cu ocazia primei con. fruntări și înfruntări cu anchetatorul, aflăm însă de articolul pe care Raskolnikov îl publicase înaintea crimei, și în încheierea căruia schițase deja împărțirea oamenilor în „obișnuiți” și „neobișnuiți”, ca și dreptul celor aleși de a trece peste legi și de a comite crime — adică celebra sa „idee napoleoneană”. „Eu cred însă în ideea mea — îi mărturisește el cu acest prilej lui Porfiri Petrovici, anume pentru a-L ațîța, minat de patima jocului, dintr-o pornire hazardată de „vivere pericolosa-mente” ■— și anume că oamenii, prin însăși firea lor, se împart în două categorii : în inferiori (oameni obișnuiți), material uman care servește numai la procreare, și în oameni în adevăratul înțeles al cuvîntului, cei care au darul sau talentul de a spune în mediul lor *un cuvînt nou*” /III, VI/. Nu mai este vorba aici nici de starea sa materială, nici de liniștea mamei sau de onoarea Duniei, ci de o *experiență filozofică*, menită să verifice prerogativele ieșite din comun ale supraomului. Numai prin prisma acestei destăinuirii tîrzii se înțelege pe deplin disprețul manifest pentru banii jefuiți, ascunși „Tuf” doar din teamă, ci și dintr-un dezinteres neechivoc față de latura practică a evenimentului. Majoritatea ucigașilor și sinucigașilor lui Dostoevski sînt teoreticieni, interesați nu de fapta ca atare, ci de ideea ei, antrenați prin intermediul faptei într-o *aventură intelectuală* care îi obsedează mai presus de orice implicații practice.

Deconspirîndu-i Soniei omorul, Raskolnikov enumera pe rînd diverse explicații posibile, șovăie chiar — asemenea scriitorului ■— pentru care dintre ele să opteze, dar alege în cele din urmă varianta nietzscheană, absolut inedită pentru acele timpuri și ale cărei dimensiuni abisale omenirea le va putea percepe doar în lumina experiențelor ei viitoare.

„...n-am fost chiar atît de flămînd... am vrut într-adevar s-o ajut pe mama., dar... nici ăsta nu este tot adevărul...” „...dacă aș fi ucis numai din pricina foamei, urmă el apăsînd pe fiecare cuvînt, și privirea lui, deși sinceră avea ceva enigmatic, aș fi fost... *fericit* acum !” /V, IV/. Ar fi fost fericit, pen-

că, deși mizeria este neîndoielnic un viciu, ea este un viciu ^W atur'al", iar nelegiuirile la care împinge sînt oricum explica-f-i_e și deci pot fi mai lesne iertate, cîtă vreme crima din motive or'etice, comisă cu premeditare și sînge rece, numai pentru ^{ref}ficarea aptitudinilor excepționale ale făptașului, este o monstruozitate absolută, rezultatul inumanității totale, „geometrice”. Rodion îi explică fetei cu zîmbet de copil — cu presia Lizavetei, așa cum i se întipărise în minte, în timp ce se apropia de ea cu toporul — că a ucis pentru că a vrut să fie Napoleon, asigurîndu-și cariera prin suprimarea unei băbuțe oarecare și caraghioase, a unui păduche inutil, scîrbos și dăunător, dar își dă seama din nou că fusese împins de cu totul alte cauze. Poate de faptul, continuă el, că se înrăise, ascuns în colțul său ca un păianjen, și dorise să-ri înfrunte și să-i disprețuiască pe oameni, să devină legiuitorul lor, respectat pentru nemăsurata lui cutezanță. Ii apăruse adică ideea de a trece peste piedicile absurde pe care oamenii și le ridicaseră în față, de a-și verifica personalitatea, de a încerca, de a îndrăzni. „N-am ucis ca s-o ajut pe mama, astea-s vorbe ! N-am ucis ca, obținînd mijloace și putere, să ajung binefăcătorul omenirii ! Nu pentru asta ! Am ucis și atîta tot; am ucis pentru mine și, în clipa aceea, desigur, nu mă gîndeam de loc dacă am să ajung binefăcătorul omenirii sau am să fiu toată viața un parazit social !... N-a fost banul motivul principal că am ucis. Sonia, altceva m-a îndemnat /.../ atunci voiam să știu dacă sînL.șjguun jgăclujcheca ceilalți sau sînt un om mtoată puteTea cuvîntului. Dacă voi putea să trec peste unele pie3îcT? Dacă vurcuteza să mă aplec și să ridic de jos puterea ? Dacă sînt o făptură tremurătoare sau am dreptul...” /V, IV/.

înlăturînd rînd pe rînd straturile de suprafață, aparențele, nu lipsite de cîte un dram de adevăr, dar numai de cîte unul, depășind pînă și aspectele secundare ale ideii napoleoniene, Raskolnikov pune în sfîrșit degetul pe rană, numește cel mai important mobil al comportării sale — același care îl împinsese la acțiunile sale grotești pe locuitorul subteranei, același care va ^{***a} la temelia nesăbuitelor excese ale lui Stavroghin. Fiecare dintre aceste personaje are de fapt o unică dorință : de a nu ¹¹ Păduche, de a se comporta ca un om în toată puterea cu-

84

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

85

vîntului, ca o personalitate cu drepturi nelimitate, de a veri- ' fica dacă într-adevăr ele nu au limite. Piedica peste care ^{se} simte obligat să treacă este viața aproapelui, fie el tată, iubita sau un necunoscut oarecare ; înlăturîndu-i, aparent motivat sau gratuit, aceste ființe își asumă prerogativele judecătorului su-prem, se substituie — în viziunea dostoievskiană — lui Dumnezeu. Cutezanța lor nu poate rămîne nepedepsită, compor- ' tarea lor se dovedește în cele din urmă a fi fost tocmai o comportare de păduche. Cercul se închide astfel, dovadă că nimeni nu are dreptul să nesocotească legile morale și religioase, niciodată, în nici un fel !

Urmărind o atare concluzie, scriitorul s-a preocupat permanent de o cît mai exactă motivare a crimei. *Carnetele* probează o evoluție similară cu a romanului, ultimul dintre ele cuprinzînd notațiile cele mai elocvente : „am nevoie de putere” *IC. Cr.* 847/; „ideea lui : să devină stăpînul acestei societăți. Despotismul — trăsătura sa caracteristică” /849/ ; „Știu că vreau să domin și asta e de ajuns” 7849/; „Nu simt nici o I nevoie de a săvîrși vreun bine. Este pentru mine, da, pentru f mine” 7852/ ; „E nevoie de o lege pentru toți, dar nu pentru aleși” /865/ ; a săvîrșit crima într-un „ELAN DE JYQINȚĂ. Ideea s-a copt în toate astea — iată ce e important” /878/; „sînt un despot — detest întreaga lume” /880/ etc. Experiența eșuează lamentabil, și Raskolnikov știe acest lucru. „NB. (Niciodată, niciodată nu voi mai putea vorbi cu oamenii)” 19791. Romancierul îi atribuie această exclamație, reluînd ideea de cîteva ori : asasinul se simte izolat, însingurat, incapabil de a-și iubi mama ori sora, de a dialoga cu semenii săi (cu excepția Soniei, care îi rămîne fidelă tot timpul). Este semnificativă intenția romancierului de a-și constrînge eroul „să-și zboare creierii” /904/, ca și grațierea lui ulterioară. Pedepsa capitală autorul i-a rezervat-o ființei etic irecuperabile, Svidrigailov, acel alter ego al eroului care a avut misiunea să-i ducă pînă la capăt concepțiile. în ceea ce-L privește pe Raskolnikov, condamnarea lui a fost comutată în doar opt ani de muncă silnică, judecătorul-autor prevăzînd din timp disponibilitățile sale pentru „învierea lui Lazăr”. „Adevărul lui Dumnezeu, legea terestră dobîndesc ceea ce li se cuvine, el sfîrșește prin a fi obligat să se autodenunțe, pentru a ' ntîlni oamenii, fie chiar și în deportare. Conștiința izolării

ale a rupturii cu umanitatea, pe care a resimțit-o imediat Hup'a comiterea crimei, îl fac să sufere prea mult. Criminalul decide el însuși să accepte pedeapsa pentru a-și răscumpăra fapta” /841/. Schițînd

astfel subiectul romanului său în ciorna scrisorii expediate revistei *Russki Vestnik*, Dostoievski își manifestase de la început intransigența față de crimă, intenția de a desfășura romanul în principal ca o poveste a „pedepsei” și „pedepsei de sine”, dar în sprijinul acestei atitudini invocase două șiruri de argumente, pentru el complementare și firesc legate între ele : terestre și cerești, etice și religioase. Raskolnikov este situat la răspîntia a două forțe care doresc a-L acapara în egală măsură. Lupta din sufletul său corespunde dedublării exterioare în „bine” și „rău” ; solii acestor principii antitetice, cavalerii marelui turnir la care se decide soarta eroului sînt Sonia și Svidrigailov. Schema „triumfulară” a romanului a fost explicată de autor în finalul notelor sale : „Svidrigailov — disperarea cea mai cinică. Sonia — speranța cea mai nerealizabilă. (Raskolnikov însuși trebuie să exprime asta). El este cu pasiune atașat de amîndoi” 7904/. Svidrigailov personifică damnarea definitivă, infernul ; Sonia e o nouă Beatrice care deschide porțile raiului ; Raskolnikov se găsește deci într-un purgatoriu cu două ieșiri, într-o poziție „intermediară”, cu șanse aproximativ egale de a merge în „jos” sau în „sus” ; în mod paradoxal, dacă va alege viața — va muri, iar dacă va găsi într-însul suficiente forțe pentru a muri — va renaște. Situația lui Dmitri Karamazov va fi similară, iar celebrul moto al ultimului roman ar putea precede cu egală îndreptățire *Crimă și pedeapsă*.

„NB. De la această crimă începe de fapt dezvoltarea sa morală și apare posibilitatea anumitor chestiuni care nu existaseră înainte” /736/. Etica sui generis a autorului este integral cuprinsă în această notație. Pe Dostoievski nu-L preocupă cel „care n-a gustat fructul oprit, omul neatins de ispite, ci păcăto-” l și căile mîntuirii sale. El nu concepe binele decît ca asimilare și înfrîngere a răului. Sfînt i se pare acela, care a trecut

86 DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

prin toate încercările, a cunoscut toate abisurile, a gustat din toate păcatele și s-a curățat de ele. Zosima însuși va avea o tinerete zbuciumată, și-L va trimite pe Aleoșa în lume, pentru a cunoaște îndeaproape durerile și tentațiile ei.

Dostoievski nu s-a interesat în mod concret și detaliat de Dumnezeu-tatăl, tronînd în azur nemișcat și impasibil, înconjurat de arhangheli, heruvimi și serafimi, la distanțe enorme de l sărmana noastră planetă, ci totdeauna de Hristos Dumne-zeu-fiul, Dumnezeu-omul, ființa supremă transfigurată în muritor de rînd, martinul, crucificatul ! De aceea comparația de mai sus este de fapt inexactă : raiul pote fi atins numai stră-bătînd cercurile infernului, raiul *nu este* altceva decît iadul repudiat după ce a fost cunoscut. Această concepție religioasă nu se suprapune nici unei doctrine bisericești; ea este un ortodoxism apocrif, pe care exponenții oficiali ai bisericii pravoslavnice nu l-au putut accepta pînă la capăt. Respingînd amintitele pasaje ale romanului, esențiale pentru autor, Katkov și Liubimov apărau biserica de Dostoievski : ei nu puteau nicicum fi de acord cu transformarea unei biete prostituate în ! Madonă, în idealul suprem al omului, glasul cel mai autorizat al creștinătății, judecătorul fără greș, ipostaza modernă a Mîntuitorului, a patimilor sale și a dragostei neistovite pentru l păcătoși. oCenzurînd un capitol, oricît de important ar fi fost el, redactorii n-au putut totuși extirpa patosul întregii cărți. Înainte de a citi împreună capitolul unsprezece, din Evanghelia lui Ioan, despre taina învierii lui Lazăr din Betania, prefigu-rînd în viziunea romancierului propria lor înviere, a amîndu-ora, sub semnul smereniei și dragostei creștinești, Rodion se pleacă pînă la pămînt și-i sărută Soniei picioarele : „Nu m-am plecat în fața ta, ci în fața întregii suferințe umane, spuse el straniu...” /IV, IV/. Tot astfel se va lăsa bătrînul Zosima în genunchi în fața lui Dmitri Feodorovici și va bate o mătank, explicîndu-i a doua zi lui Aleoșa : „...m-am închinat pînă la (pămînt în fața patimilor ce-L așteaptă” /Kar. VI, 1/. Suferința este ideea etică centrală a lui Dostoievski. Omului îi e hărăzită suferința, el trebuie să se curețe de păcat prin chinuri multe. Lovitura de teatru de la capătul celei de a doua

Raskolnikov

87

* tîlniri cu anchetatorul — neașteptata mărturisire a falsului jîninal, tocmai arad nervii lui Raskolnikov sînt pe cale de a •eda ?i arta psihologică a lui Porfiri Petrovici a reușit aproape •i înfrîngă rezistența — îndeplinește în roman nu numai o funcție arhitectonică, ci și una de conținut, morală și filozofică. Ea amina deznodămîntul fatal, pentru că Dostoievski nu vrea ca Raskolnikov să cadă într-o capcană, ci să-și recunoască el însuși vinovăția, în numele unei anume „idei” — și de fapt apropie acest deznodămînt în măsura în care ilustrează în ochii adevăratului ucigaș această idee ! Dacă oameni nevinovați se denunță, vor să se descarce de păcatele lor suferind pentru ale altora, atunci cu atît mai mult se cuvine recunoscută crima făptuită cu adevărat ! „Fiindcă suferința este mare lucru, Ro-

dion Romanici /.../ ; nu rîde, în suferință este o idee" /VI, II/, lata argumentul principal prin care Porfiri Petrovici, dîndu-și definitiv cărțile pe față cu ocazia celei de a treia discuții, își înfrînge victima. De unde pînă acum anchetatorul apăruse în postura unui abil logician, urmărind fără scrupule și fără justificări morale deosebite, prin simpla mecanică a profesiei sale, dezarmarea adversarului, de unde pînă acum îl suspectasem a fi un om rece și viclean, chiar cinic, Dostoievski îl „reînvie” și pe el, acordîndu-i favoarea de a o reprezenta pe Sonia, de a fi emisarul învățăturii lui Hristos. în pledoaria lui, idealul etic umanist („vorbesc ca Schiller”) se îmbină cu idealizarea supunerii creștinești. „Știi ce părere am despre dumneata ? Dumneata ești dintre acei cărora poți să le scoți și mațele și au să stea să se uite zîmbind la călăii lor, numai să-și fi găsit o credință sau un Dumnezeu. Ai să-L găsești și ai să trăiești” /VI, II/. Dostoievski a repetat fără încetare că omul nu poate trăi într-un veac haotic și dezechilibrat, decît găsindu-și sau regă-sindu-și *credința* ; vorbind de „o credință sau un Dumnezeu”, SLpt el nu concepea decît credința în Dumnezeu ! Pentru el nu există o altă alegere decît între Svidrigailov și Sonia. La mceput Porfiri Petrovici, mînuitor al legilor lumești, pare în-^{tf}ucîtvă înrudit cu Svidrigailov. Razumihin îl caracterizează ^{ist}fel : „...e bănuitor, sceptic, cinic... îi place să tragă oamenii

: „foară, adică mai bine zis îi place să păcălească lumea” /III,

88

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

89

IV/ * ; iar el însuși știe că „sînt un om sfîrșit, nimic mai mult” I în final el îi apare însă autorului — și desigur și nouă, chi_{ar} dacă nu într-un totu consecvent cu premisele sale caracterologia — ca un aliat nedezmințit al Soniei.

Razumihin, Dunia, Pulheria Raskolnikova sînt în aceeași tabără, unite în jurul păcătoasei și sublimei Sonia Marmeladova, Ca în atîtea rînduri la Dostoievski, inima înfrînge rațiunea, * compasiunea se dovedește superioară tuturor teoriilor reci, abstracte. „Ideea romanului”, care este ideea Soniei și devine ideea lui Raskolnikov, a fost postulată de autor în acest credo

Ial său lapidar : „Nu există fericire în confort, fericirea se răs-L1 cumpără prin suferință. Omul nu e născut pentru fericire. Omul I își merită fericirea totdeauna prin suferință. în asta nu e nici o I nedreptate, deoarece cunoașterea vieții și conștiința (cu alte cuvinte ceea ce sufletul și corpul simt nemijlocit, adică întregul proces vital) se dobîndesc printr-o experiență PRO și CONTRA, pe care trebuie să ți-o asumi” /C. Cr. 848—849/. Dintre toți damnații, Raskolnikov are din capul locului cele mai evidente șanse de a obține îndurarea romancierului, i

¹ Neîncrederea lui Dostoievski față de jurisprudența liberală, ani- ' mată de „doctrina mediului”, față de judecata lumească, funciar imper-fectă, va atinge apogeul în *Frații Karamazov*. în articolul *Mediul* din *Jurnalul unui scriitor* el se ridică împotriva judecătorilor obișnuiți să l găsească oricărui criminal circumstanțe atenuante, dispuși să „explice” cele mai inumane fapte și să-i absolve pe criminali. Opunînd viziunea i sa creștină liberalismului burghez, Dostoievski cere ca și de acum înainte crima și criminalul să fie numiți pe nume, în spiritul acelei echități ' populare străvechi, care îl deplînge pe vinovat, îl consideră un „nenorocit”, **dar** care nu va pronunța niciodată, verdictul : „nevinovat, deoarece nu «xistă crimă !” Ambiguă în partea ei teoretică, împletind argumente elevate cu un indiscutabil conservatism, pledoaria sporește nespun în intensitate tragică, grație „micilor scene” cu care se încheie. Povestea femeii — o virtuală Julietă, Beatrice sau Gretchen — stîlcită în bătai și care se spînzură într-o dimineață de mai sub privirile îngrozite ale fiicei sale, sau întîmplarea cu pruncul de un an, opărit cu apa clocotită din samovar chiar de maică-sa, pentru a nu-L mai auzi plîngînd, sînt pilde din îngrozitorul panopticum al cruzimii, completîndu-le pe cele înfățișate de către Ivan Karamazov fratelui său, iar reacția lui Dostoievski — din al cărui suflet nu a fost extirpată setea „schilleriană” de tot ce-i „frumos și sublim” — nu poate fi decît identică cu aceea a lui Aleoșa : nici o indulgență față de monștri care chinuie copii și femei, care își ucid F cu sînge rece semenii lipsiți de apărare !

ț ocuitorii subteranei dostoievskiene pendulează întotdeauna ' tre sentimentul viu, dragostea eliberatoare și teoriile egoiste ' 'are mortifică sufletul. Rareori va înclina însă balanța atît de hotărît spre virtute, ca în cazul lui Raskolnikov, în «tare nu Hoar să ucidă pentru a-și verifica „drepturile”, ci să-i și ajute _{cu} ultimii săi bani pe năpăstuiți, s-o compătimească pe Sonia, sa dorească arzător fericirea Duniei, să-L urască pe domnul Lujin, să nu cedeze tentațiilor lui Svidrigailov. Raskolnikov este cel mai „pozitiv” dintre „negativii” lui Dostoievski (pe alt plan, un altul va fi Ivan Karamazov), în caracterul său sfîșiat de contradicții surprindem doza cea mai mare de valori (reale sau presupuse de autor), disponibilitatea afirmativă cea mai evidentă. El este nu doar frate bun cu omul din subterană, dar și opusul lui ; pe scara păcătoșilor Raskolnikov ocupă în orice caz o treaptă relativ îndepărtată de a predecesorului sau, cu toate că, în sens propriu, acela nu-și mînjise mîinile cu sînge ! Oricît de complicați i-ar înfățișa, Dostoievski își denunță imoralității ca fiind „mecanici”, și ceea ce-i

pierde este tocmai „aritmetica” simplistă, străină vieții. Pedepsa lui Raskolnikov începe din clipa uciderii Lizavetei, o ființă blândă, curată, nevinovată, alt copil de tipul Soniei, pe care nici prin gând nu-i trecuse s-o omoare. Practica nu se conformează teoriilor prestabilite, aceste teorii se sfârșim inevitabil în confruntarea cu dinamica vie a evenimentelor. Anchetatorii și judecătorii oficiali sînt în fond neputincioși în demascarea criminalului, pentru că operează cu paragrafe, precepte, concluzii logice ; la îndemnul Soniei și din imperative etice lăuntrice, Raskolnikov își asumă singur sarcina de a se ancheta, acuza și judeca. El își pronunță singur rechizitoriul și se pedepsește exemplar — ■ unica procedură care îl poate finalmente absolvi... Nenumărate în-țimplări obiective favorizează alibiul, îngrămădite tocmai cu mtenția de a curăța terenul pentru o dezbateră pur lăuntrică, entru a lăsa verdictul pe seama conștiinței. Teoria lui Raskolnikov sucombă sub loviturile conștiinței lui Raskolnikov - acest rezultat al înclăștărilor sufletești romancierul îl celebrează ca pe cea mai de seamă victorie a omului asupra ne-°meniei.

90

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

91

„Voi aveți aritmetica, dar aici este viața” *IC. Cr. 844/*. Opoziția tranșantă o cunoaștem din *Însemnări*; patosul ei a rămas neschimbat. O discuție a lui Raskolnikov cu Zametov are loc în circuma „Palatul de Cristal” (prevăzînd întîlnirea, autorul notează numele cîrciumii în limba franceză : „Palais de Cristal” •— 874), iar Razumihin, aflat pe urmele prietenului său dispărut, i se adresează pe un ton violent : „Idiotule !.., i Ce ai făcut la «Palatul de Cristal» ? Mărturisește, mărturisește chiar acum !” *ICr. II, VI/*. Trebuie oare să amintim și reluarea imaginii „furnicarului”, sau cruzimea cu care la un moment dat Rodion îi înfățișează Soniei — întocmai precum omul subteran Lizei — ce are să se întîmple atunci cînd prostituția o va duce la boală, iar Katerina Ivanovna și copiii vor ieși cu toții în stradă, „ea are să tușească, să ceară pomană și să se dea cu capul de pereți ca astăzi, iar copiii au să plîngă... Apoi are să cadă, au s-o ducă la secție, de-acolo la spital, are să moară, și copiii...” */IV, IV/* (previziune în mare măsură exactă).

Suprapunerile de detaliu între *Crima și pedeapsă* și în- i semnări din subterană interesează mai cu seamă în lumina asemănărilor de substanță ale spiritului polemic. În ambele cazuri sînt vizați atît socialiștii cît și individualiștii burghezi, iar autorul amestecă din nou țintele în chip derutant.

Nefirescul mix- ț turii îl probaseră și *însemnările* ; în roman el ne apare cu o evidență de netăgăduit. Logica obiectivă a cărții înfrînge însă treptat prejudecățile scriitorului, lupta sa împotriva teoriei și I practicii egoiste detașîndu-se net de polemica purtată cu democrații revoluționari și eclipsînd-o pe aceasta.

Cunoscuta mistificare o întîlnim de cîteva ori pe parcursul cărții în exprimări *teziste*. Domnul Lujin se situează pe poziția „egoismului rațional”, pe care-L vulgarizează pînă la extrem: trebuie să nu-ți iubești aproapele, ci să te iubești pe tine însuși, i căci totul pe lumea asta se bazează pe interesul personal ! „încearcă să duci pînă la capăt ceea ce ai susținut adineauri și vei ajunge la rezultatul că ai tot dreptul să ucizi...” */II, V/*, îi I replică Raskolnikov, sugerînd filiația sa cu Cernîșevski.

Și după părerea lui Razumihin, „punctul de vedere al socialiștilor” ar justifica omorul. Prietenul moralizator este d°

c ot oponentul lui Raskolnikov, precursorul lui Mîșkin, an-, -cnat în polemica deschisă cu nihilismul. „De aceea urăsc ei tît de mult procesul viu al vieții : ei nu au nevoie de *suflete* ni! Sufletul viu cere viață, nu vrea să se supună ca un automat, sufletul viu este suspect, sufletul viu este retrograd !” *III, V/* îi ironizează el pe cei ce reduc totul la influența mecanică a mediului și visează instaurarea falansterului.

Razumihin e „vocea” lui Dostoievski și nu, cum pretinde autorul, „un caracter”, „o natură foarte puternică” *IC. Cr. 50/*. El este manifestarea „pozitivă” a unor prejudecăți, exprimate „negativ” prin Lebeziatnikov. Această din urmă „voce” extremistă a fost concepută pentru a-i denunța pe „progresiști, uihiliști, demascatori etc”, pentru a înfățișa aievea ua reprezentant al „sufletelor moarte”. Tandrei Semionovici este sperietoarea caricaturală a „științei” și „socialismului”, prin el se urmărește discreditarea lui Darwin, Fourier, Pisarev și Cernîșevski. „Propagandist” și adept al „comunei”, Lebeziatnikov dez-voltă teorii ridicole despre felurite „probleme” — „problema copiilor”, „problema feminină”, „problema coarnelor” — înlocuind criteriul etic prin utilitarismul șarjat. Parodiare a opiniilor lui Lopuhov, Kirsanov și ale Verei Pavlovna din *Ce-i de făcut ?*, Lebeziatnikov îi servește

romancierului pentru a acoperi de ridicol chemarea la o activitate concretă în folosul societății. Raporturile dintre Raskolnikov și Lebeziatnikov prefigurează legăturile lui Ivan Karamazov cu Rakitin : răzvrățiții subteranei îi urăsc din suflet pe acești însoțitori ai lor hidoși, dar se oglindesc într-înșii, nu pot să nu-i recunoască drept dublurile lor !

În desfășurarea concretă a intențiilor sale polemice, Dostoievski s-a îndepărtat vizibil de amintitele premise teziste. Opiniile subiectiviste s-au dovedit ele însele a fi mecanice și prin urmare moarte : viața vie a romanului nu s-a conformat „aritmeticii” antisocialiste, postulate de autor prin Razumihin și Lebeziatnikov. Ideea napoleoneană, amestecată în teorie cu 'dealul socialist, s-a detașat net de el în practică, s-a deplasat ^{1a} antipodul acestuia. Gîndindu-se la cîrmuitorul care distruge Toulon-ul, dezlănțuie un măcel la Paris, uită o armată în S'Pt, pierde o jumătate de milion de oameni în campania din

■92

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Raskolnikov

Rusia, căruia adică „totul îi este permis”, Raskolnikov trece la analiza propriei sale aventuri, și exclama furios : „Pentru ce prostănaclul de Razumihin i-a ocărit deunăzi pe socialiști; 5mt oameni muncitori, pricepuți în afaceri, preocupați de «fericirea generală»... Nu, eu am o singură viață și ea n-are să se mai repete niciodată ; nu vreau să aștept «fericirea generală». Vreau să trăiesc *eu!* Altminteri prefer să nu mai trăiesc de loc” /III, VI/. Citim în *Carnete* cuvintele adresate de Raskolnikov Soniei : „Eu nu sînt ca socialiștii. Și de **altfel** nu-mi trebuie mimic, vreau să domin” *IC. Cr.* 885/. Delimitarea este încă ambiguă, socialiștii autentici nefiind nicidecum „pricepuți în afaceri”, dar individualismul — categoric opus, în orice caz, pornirilor cu adevărat sau presupus colectiviste. Cît despre domnul Lujin, cititorul nu se întreabă nici o clipă dacă el are în vedere fericirea generală sau numai pe a sa proprie! Piotr Petrovici este primul care acționează sub impulsul convingerii că totul îi e permis, și anume în calitate sa de reprezentant autorizat al ordinii burgheze. Experiența lui Raskolnikov este în fond înrudită cu a lui Lujin, atîta doar că ei doresc să obțină puterea cu mijloace diferite : unul prin crimă, altul cu ajutorul banilor ¹. În ciuda paralelei insistent sugerate cu Bazarov sau Rahmetov, Rodion îi este mai apropiat lui Lujin, și desigur lui Svidrigailov, tot așa cum Smerdeakov va deveni principala dublură a lui Ivan (iar Rakitin își va deconspira înrudirea cu bătrînul Karamazov și cu Smerdeakov, ascunsă temporar în spatele unei mincinoase frazeologii democratice).

Afirmasem că, pe măsura definitivării romanului, autorul i-a acordat lui Svidrigailov un rol din ce în ce mai hotărîtor. De fapt, celelalte deplasări o explică și pe aceasta : trecînd în prim planul dezbaterii, filozofia supraomului trebuia să-și găsească o întrupare cît mai adecvată cu putință. Or, Svidrigailov este un ultra-Raskolnikov, un Raskolnikov eliberat de prejudecăți morale, sterilizat de scrupule, un Raskolnikov

¹ Dostoievski îl caracterizează astfel : „NB. EL ESTE AVAR. E ceva din baronul avar al lui Pușkin în avariția lui. El s-a prosternat în fața lanilor — căci dacă totul piere, banii nu pier...” *IC. Cr.* 852/.

dornic să-și înfăptuiască integral teoriile¹. Svidrigailov înseamnă pentru Rodion ceea ce Piotr Verhovenski reprezintă pentru Stavroghin, iar Smerdeakov și diavolul pentru Ivan : posibilitatea realizată, jdeea transpusă în fapt, închipuirea trăită. Unii elaborează teoretic experimentul, alții îl realizează. În cazul lui Raskolnikov, nu crima, ci justificarea ei este esențială ; ucigașul autentic rămîne de fapt Svidrigailov, chiar dacă nu asistăm la chinuirea pînă la moarte a soției sale, Marfa Petrovna², la omorîrea, cu voluptate, a slugilor sale sau la necinstirea copilelor de treisprezece-paisprezece ani³.

„...îmi pare că e ceva în dumneata care face să ne asemănăm oarecum...” /IV, 1/, îi repetă el cu insistență lui Raskolnikov, iar groaza acestuia crește pe măsură ce trebuie să-L aprobe. Ce-i drept,, Rodion e un „posedat” umanitarist, „curat Schil-ler”, cum îl apostrofează interlocutorul („...dumneata oftezi într-una ! Schiller din sufletul dumitale se revoltă” — VI, V) ; dar bătîndu-și joc de sentimentele înalte ale tînărului, precum diavolul de ale lui Ivan, Arkadi Ivanovici nu urmărește decît să demonstreze tainica, dar tot mai fățișă identitate dintre ei. „...și dumneata ești destul de cinic. Cel puțin ai stofă, și încă în cantitate uriașă. Ești în stare să cuprinzi cu mintea multe lucruri... de altfel poți să și faci multe.” Și conchide : „...n-ai să-mi scapi... Așteaptă numai...” /VI, IV/. Aceasta-i o replică fundamentală, replica lui Mefisto în fața unui Faust încă nu iremediabil decăzut, dar care trebuie pervertit pînă la capăt. Svidrigailov este demonul modern și prozaic ce-L va împinge pe Stavroghin la sinucidere (gestul lui și al lui Smerdeakov e propus de cîteva ori lui Rodion) și pe Ivan la nebunie (cu pri-

în treacăt fie spus, și Svidrigailov este un critic acerb al socialismului și invocă în delimitarea sa de socialiști exact aceleași

argumente ca 5' Raskolnikov (vezi C. Cr. 855) ; e încă o dovadă că „egoismul rațional”¹¹ revoluționarilor democrați nu poate fi apropiat de egoismul locuitorilor subteranei !

... »NB. Povestește în mod comic, cu un rîs cinic, cum o bătea. De-va rîs iCe a apucat^{mo} de nas a ciupit-o" IC- Cr. 857/. Gestul din urmă

3 reTMat uS^{or} modificat, în *Demonii*.

„■ ■ »Fără vreo remușcare de conștiință povestește că în timpul iobă-sa a biciuit de moarte doi oameni și că profita de INOCENTE" ^U Cr. 858/.

94

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Raskolnikov

95

lejul primei lor discuții, Raskolnikov îl crede cu adevărat

„nebun" !).

Dostoievski este însă un dialectician consecvent, și la un moment dat chiar și oribilul călău se întreabă dacă nu cmrfvj e mai degrabă o victimă ! în *Carnete* e notată mirarea ca_{re} îl cuprinde la gîndul că i-a putut vorbi lui Raskolnikov despre Dunia în termeni elevați, știind că într-o oră o să încerce s-o violeze, „...ce dedublare stranie, aproape de necrezut. Și totuși așa este : era în stare de toate acestea" IC. Cr. 854/. Da, ro-mancierul nu se sfiește să ni-L înfățișeze pe acest dușman al sentimentului viu ca fiind capabil totodată să încerce un asemenea sentiment (fie pentru o clipă măcar și agățîndu-se de el ca de un ultim colac de salvare), înfrățit cu Raskolnikov nu numai în cumplitul său cinism, dar și printr-o ascunsă speranță de a-L birui, „...dumitale îți place Schiller ? Mie îmi place grozav !" /VI, III/ — sînt cuvinte nesincere și sincere, cuvintele unui fanfaron, care nu este numai un fanfaron ! Om din subterană și el, Svidrigailov se comportă ca o tîrîtoare ■ și ca un deznădăjduit. „Un zîmbet ciudat îi strîmba fața, un I zîmbet jalnic, trist, slab, zîmbetul deznădejdiei" /VI, V/. Ne ¹ aflăm în camera închiriată de Arkadi Ivanovici, la capătul teribilei scene în care încercase s-o cucerească pe Avdoția Ro-manovna ,și prin ea să se recucerească pe sine, și dîndu-și seama de imposibilitatea ambelor tentative, dorise să fie omorît de femeia adorată. în acest final regizat cu o veselie sinistră, Svidnigailov continuă să pozeze, dar și înțelege că i-a bătut •ceasul, comedia e încheiată, trebuie să-și ia rămas bun de la viața sa nedemnă. încercînd să se lase ucis, el comite de fapt o tentativă de sinucidere ; soarta nu-i poate fi însă ușurată, iar verdictul îl va duce curînd la îndeplinire el însuși, cu o meticulozitate diabolică, nu înainte de a-și dona banii familia Marmeladov și logodnicei sale minore, pe care, cu inima ușoară,

ar fi nenorocit-o...

înțelegîndu-i drama și trezind pentru cîteva clipe o uni de compasiune în sufletul cititorului, Dostoievski se arată totuși neiertător față de acest inamic al omului, cum neiertător va fi și față de „demonii" viitoarelor sale opere. Neîndupk'

„ea autorului își găsește expresia de nenumărate ori în *Car-*^{cz}_{te} î. Svidrigailov este *pedeapsa* lui Raskolnikov, pedeapsa su-

ernă a crimei și a ideilor criminale : de aceea i se rezervă *J* fui anume *sfișitul* romanului ! Arkadi Ivanovici *amintit* îtr/ -jsoarea Pulheriei Raskolnikova (partea întîii) ; el *apare* spre mijlocul cărții (partea a treia), cînd este și descris, deocamdată ^{exterior}, deși cu unele semne importante („Ochii albaștri aveau o privire rece, serioasă, fixă...", III, IV)² ; e *confruntat* cu Raskolnikov într-o discuție revelatoare (partea a patra), în care își deconspiră viciile cu franchețea și voluptatea prințului Valkovski ; în continuare *intră în acțiune*, spionîndu-L pe Raskolnikov, este prezent în chip tainic — cum se și cuvine unui diavol — la destăinuirea crimei făcută Soniei de către ucigaș, nicidecum pentru a-L denunța, ci dimpotrivă, pentru a-L asigura de înțelegerea și bunăvoința lui, de complicitatea și frăția lor. Toate aceste scene, puține la număr și dispartate, formează insa doar preistoria fiarei ; istoria sa propriu zisă e relatată în capitolele III—VI ale părții a șasea. Svidrigailov, mai pre-

¹ Iată alte însemnări caracteristice, surprinzînd cîteva cauze și efecte :

— „NB. Svidrigailov la început vorbise îndelung cu Raskolnikov (despre depravarea sa), dar e imposibil să povestești asta. Nu simțea nici o stavilă și expunea totul chiar cu VOLUPTATE..." C. Cr. 854/.

- „NB. — UN OM NEOCUPAT (a lenevit toată viața, n-a făcut nimic)" /856/.

— „Cum se face că nu credeți în ceva mai bun, mai just. — Dar poate că tocmai ASTA SĂ FIE JUST..." /856/ (adică viziunea „veșniciei" — vezi și Cr. IV, I).

— „Despre violarea copilelor, dar într-o manieră imposibilă. NB. Anecdotele sale sînt îngrozitoare" /858/.

— „Pare rece, dar oribil. NU ȘTIE CE SĂ FACĂ" /858/.

— „Nu e batjocoritor, scuză pe **toți** și totul (neagă totul din cinism 5i admite totul)..." /859A

— „...NB. nici entuziasm, nici ideal. Nu i-a fost dat să aibă vreo orientare" /859/.

„NB. PRINCIPALUL. — Svidrigailov e conștient de o serie de ocitări misterioase pe care nu le istorisește nimănui,

dar pe care le 'ela prin fapte : e o nevoie spasmodică, bestială de a sfîșia, de a omorî, ^{cu o} 2 pasiune rece. Este o fiară. Un tigrul" /859/.

în același capitol, Porfiri Petrovici ascultă explicațiile privitoare ^a «area financiară a lui Raskolnikov cu „răceală” și apoi face o obser-V^e „liniștit și rece” — dovadă a disponibilităților sale svidrigailoviene, ^{mai} ^{sus} **precizate**.

Raskolnikov

96

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

cis Svidrigailov ca ipostază extremă a lui Raskolnikov, devine eroul central al acestei părți. După ultima confruntare cu ^a n, chetatorul, cînd hotărîrea finală devenise iminentă, Rodion se grăbește să ajungă la Svidrigailov, omul cu o putere misterioasă asupra lui, și care reprezintă una din opțiunile *sale* posibile o variantă a deznodământului *sau*. ' „...oare nu cumva așteptj să afle de la el ceva *nou*, o indicație, un mijloc de scăpare) ' Omul care se înecă se agață și de un pai !" Și apoi : „Avea de ales: sau drumul lui, sau drumul ei" /VI, III/, al Soniei, Tot ce discută Svidrigailov cu el sau cu Dunia, tot ce întreprinde Svidrigailov în aceste capitole, monstruos și deznădăjduit, inclusiv sinuciderea finală, le face *pentru* Raskolnikov, *ca* un Raskolnikov ce a ales „drumul lui”. Și tînărul recunoaște că, acceptînd varianta aceasta, va primi el însuși vizitele „stri-goilor” — și oare Lizaveta nu se numără de acum printre ei? — , își va reprezenta veșnicia ca o baie țărăneasă, afumată, cu pînze de păianjen prin colțuri, că nu va avea dreptul să și-o l închipuie mai liniștitor și mai drept, și că visul voiajului „aero- . naut” în balonul lui Berg va eșua într-o călătorie „în America” la fel de iluzorie ca în cazul lui Arkadi Ivanovici ! Peripețiile grotești și îngrozitoare ale lui Svidrigailov simbolizează deci o *alegere virtuală* a eroului. Iar sinuciderea monstrului denotă nu doar eșecul tentativei de a o cuceri pe Avdotia Romanovna, ci și neputința de a-L subjuga pe Rodion Romanici. Fratele și sora au respins oferta diavolului, dracul., trebuie să se întoarcă în infern fără sufletele ce-i fuseseră făgăduite, în acest sens, sinuciderea este premisa renașterii: Rodion a ales definitiv „drumul ei” ! Arhitectonic, cazul Svidrigailov este o imensă paranteză intercalată între îndemnul anchetatorului (al Soniei, de fapt) ca vinovatul să-și recunoască vina, i depozitia lui. La secția de poliție Raskolnikov află vestea sinuciderii lui Svidrigailov : a scăpat de cătușe, nu-i rămîne decit. să-și pună cătușele !

Crimă și pedeapsă este povestea unei aventuri, a unui destin. Nu doar pentru că Raskolnikov participă la douăzeci 5j șapte din cele patruzeci de scene ale romanului, sau pentru ® în cele două săptămîni, scurse de la prima vizită la bătrîn' cămătăreasă pînă la autodenunțare, el se află permanent ^[1] j

97

«•ni acțiunii (care durează efectiv doar nouă zile și jumă-te); ci **mai cu seama iundca toți ceilalți eroi ai cărții — sora** âma lui, Sonia și Razumihin, Lujin și Svidrigailov — sînt ?' „;le, valențele, posibilitățile sale, tot atîtea fațete ale unuia ■ aceluiași caracter. *Crimă si pedeapsă* este povestea unei idei, 'e care o întruchipează, pro și contra, toate personajele cărții, u numai Raskolnikov : ideea naturilor superioare, înfrîngînd obstacolele, a luptei cu stupidele prejudecăți umanitariste, a aleșilor ce dispun în voie de inertul material uman, a conducătorilor cu drepturi nelimitate și subjugînd pe temeiul unui ptân" calculat la rece milioanele de sclavi, a forței neîndurătoare căreia trebuie toți să i se supună fără să crîcnească, ideea cezarismului, ideea napoleoneană, ideea supraomului !

i

...și Zarzthustra

și Zarathustra

I

„DOSTOIEVSKI ȘI NIETZSCHE” este o temă enormă. Ea a fost din capul locului și va continua cu siguranță să fie încă multă vreme un teren propice confruntărilor și înfruntărilor de opinii, constrîngîndu-i adesea pe cercetători la polarizarea punctelor de vedere. întrebarea fundamentală ce se impune, pe lingă și în concluzia nenumăratelor investigații de detaliu posibile, și care le smulge specialiștilor profesiuni de credință categorice, este aceeași, din oricare parte am for- f mula-o : este Dostoievski nietzschean, este Nietzsche dostoiev-skian ? Se poate, cu alte cuvinte, constata cu

adevărat suprapunerea pozițiilor, identificarea celor doi gânditori în opțiunile lor esențiale, paralelismul de substanță dintre operele lor, desăvârșirea pe sol german a viziunii fundamentate în termeni „rusești” ?!

Dezbaterea implică, de fapt, două niveluri, al *postulării* ! și apoi al *rezolvării* problemelor de către Dostoievski și Nietzsche. Faptul că cele două creații se interferează și își trimit reciproc ecouri din adâncurile lor, ni se pare o evidență pe care astăzi n-o mai poate nimeni pune la îndoială. Ne interesează însă nu numai surprinderea unor procese de destră-ire mare obiective, ci și atitudinea subiectivă față de ele. Fără doar și poate, ambii autori semnalează în mod genial criza profundă de care fuseseră marcate viața și conștiința burghezei din ultimele decenii ale secolului trecut. Seismograful artistic și filozofic împletește însă totdeauna un *ce* și un *cum*, și este

eu de precizat până unde sînt cutremurele... pur. și simple, și, trate, și de unde începe interpretarea, explicarea lor, rătăcit în privința înregistrării șocurilor și catastrofelor, dat de - jfy. grăit-a Zarathustra, Dincolo de bine și de rău, Genealogia moralei, Anticristul, Ecce homo sau Voința de putere, adică di" scrierile ținînd de ultima etapă a creației nietzscheene, prezintă similitudini uneori uluitoare cu romanele lui Dostoievski, atitudinea prin care sînt asimilate aceste observări. Lui se pare calitativ diferită la cei doi scriitori.

Ceea ce definește un fapt de conștiință, îndeosebi unul artistic, este *patosul* *JMU* iar cazul expresiilor opuse sub raportul patosului care le animă este deosebit de interesant tocmai cînd prelungește observații oarecum similare. Unii comentatori iraționaliști confundă voit nu doar diagnoza stabilită de Dostoievski și Nietzsche, ci și raportarea lor față de boala diagnosticată, recomandările făcute în vederea însănătoșirii. La antipodul acestor interpretări, la care ne vor da prilej să revenim și opiniile lui Șestov, avem convingerea că pozițiile lui Feodor și Friedrich sînt antitetice, că pe măsura adîncirii, orice exegeză comparativă va trebui să treacă de la consemnarea asemănărilor la recunoașterea deosebirilor și în cele urmă la descoperirea opoziției ireductibile de principii. Opinia aceasta decurge logic din premisele cercetării pe care o întreprindem. Într-adevăr, numai cei care-L substituie pe Dostoievski lui Raskolnikov, Stavroghin sau Ivan Kara-mazov pot susține, în continuare, identitatea lui cu Nietzsche. Dimpotrivă, cercetătorul care interpretează atitudinea romancierului față de eroii săi subterani ca fiind orientată în spiritul aceleiași dublări *pro și contra*, finalmente străbătută de un ^{as}cuțit tăiș polemic, nu poate să nu extindă în egală măsură patosul acestei polemici asupra lui Nietzsche. Dacă ar fi să ^{lie} exprimăm lapidar, cu riscul unei anumite îngroșări și simplificări, am spune că nu Dostoievski, ci Rodion Raskolnikov ¹ semenii săi trebuie asemuți Nietzsche, filozof condamnat la o tragică existență în „subterană” și preocupat permanent să transfigureze subterana într-o valoare supremă a existenței.

100 DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

tentei^l. în calitatea sa de moralist convins, după dialect! trecere în revistă — plină, negreșit, de tentații și chinuri a tuturor argumentelor pentru și împotriva, Feodor Minai, lovici nu s-ar putea însă decît desolidariza de imoralismul nietzschean.

În cărțile sale tîrzii, Nietzsche s-a referit de mai mult ori la Dostoievski. Epilogul *Cazului Wagner* opune compoziția stăpînitorului profesată de filozof, axiologiei creștine, pos. tulînd în ascuns antagonismul său cu Dostoievski². *Amurgul idolilor* conține celebra mărturisire a influenței lui Dostoievski, care ar întrece-o chiar pe cea a lui Stendhal, citată de obicei fragmentar, în afara contextului care exaltă tipul criminalului, cu o trimitere semnificativă la Napoleon ³. *Reș. evaluarea tuturor valorilor*, cartea întîi *Anticristul*, îl citează din nou pe Dostoievski a propos de lumea bolnavă în care

¹ „Acum sînt singur, absurd de singur ; în bătălia nemiloasă și subterană pe care o duc (sub semnul Transmutării Valorilor) împotriva a tot ceea ce a fost pînă acum stimat și iubit de oameni, am devenit eu l însumi, fără să bag de seamă, un soi de cavernă,... ceva tănuț, imposibil l de regăsit, chiar dacă s-ar porni în căutarea lui. Dar nimeni nu pornește... l Intre noi fie vorba, nu e imposibil ca eu să fiu primul filozof al epocii, și poate chiar mai mult decît atît, un fel de element decisiv și fatal, k granița ce desparte două milenii.” (Nietzsche, *Lettres choisies*, Gallimard, 1931, p. 272)

² „... (Evangheliile ne înfățișează exact aceleași tipuri psihologice, ca i cele create în romanele lui Dostoievski)...” *IN*. VIII, 48—49/ /citatele sînt date după ediția *Nietzsche's Werke*, în 16 volume, Alfred Kroner și apoi C. G. Naumann, Leipzig/.

³ Din lipsă de spațiu vom cita și noi doar esențialul : „Societatea, domestică, mediocră, castrată noastră societate, este aceea, în care omul naturii, venind din munți sau din aventurile mării, degenerază necesarmente în criminal. Sau aproape necesar : căci există cazuri, cînd un asemenea om se dovedește mai puternic decît societatea : corsicanul Napoleon este cel

mai celebru exemplu. în problema de față, importantă este mărturia lui Dostoievski, în treacăt fie spus, singurul psiholog de la care am avut ceva de învățat : el face parte din cele mai fericite întâmplări din viața mea, mai mult chiar decât descoperirea lui Stendhal. Acest om *profund*, care avea înzecită dreptate când îi aprecia ca neînsemnați pe nemții superficiali, i-a perceput cu totul altfel, decât chiar el însuși se aștepta, pe ocazii din Siberia, în mijlocul cărora a trăit multă vreme* și pentru care nu mai exista o cale de întoarcere spre societate — apt* ximativ ca fiind ciopliți din lemnul cel mai bun, mai tare și mai «cuffP care crește pe pământul Rusiei" *IN. VIII, 158/*.

...și Zarathustra

101

introduc Evangheliile și de tipul infantil, idiotizat, bolnav pe nervi al Mîntuitorului¹. Operele postume ale lui Nietz-

che înmulțesc șirul referirilor. Dostoievski e citat, spre exemplificarea viziunii pesimiste, alături de Schopenhauer, Alfred

» Vigny, Leopardi, Pascal A/V. XIV, 371/ sau Tolstoi /N. **jjV** 201/ — ou ultimul asemănat și prin slăvirea omului „miit, ^a mușicului, observație pertinentă, dar subordonată unui atac împotriva virtuții și moralei /N. XV, 464/. Pesimismului i se opune la un moment dat un optimism ambiguu, cu efecte tot atât de anihilante, pe care l-ar ilustra același Dostoievski². Ultimele notații le găsim în *Voința de putere*, în care se revine și la *Amintiri din Casa morților*, din nou pentru a înmulți argumentele în favoarea unei concepții anticreștine și imorale, din temelii nedostoievskiană³. Patosul invocării repetate a „Casei morților" e pe deplin explicat de aforismul nr. 788 din aceeași carte postumă a filozofului german : „Redarea conștiinței împăcate omului rău — asta să fi fost osteneala mea involuntară ? Și anume omului rău în măsura în care el este *omul pute/nic* ? (Aprecierea lui Dostoievski asupra criminalilor din închisori trebuie citată aici)" *IN. XVI, 222/*.

Subiectivismul textelor invocate este evident. Fără să ne referim la cunoașterea, după toate probabilitățile, fragmen-

¹ „Ar trebui să regretăm că în preajma acestui foarte interesant *decadent* n-a trăit un Dostoievski, vreau să spun cineva în stare să perceapă vraja zguduitoare a unui asemenea amestec de sublim, bolnăvicios și copilăresc" /N. VIII, 255/.

² „...nu există artă pesimistă... Arta spune da. Hiob spune da. — Dar Zola ? Dar frații Goncourt ? — Lucrurile pe care le înfățișează

sînt urite : dar *faptul* că le arată tocmai pe acestea decurge din *bucuria e care o află în urît*... Degeaba ! Vă autoînșelați, susținînd altceva. ■ — Ce salvator e Dostoievski !" *IN. XVI, 247/-*

³ „Criminalii în mijlocul cărora a trăit Dostoievski la închisoare „șu cu toții, fără excepție, naturi neînfrînte • — nu sînt ei de o sută de

ri mai valoroși decât un Crist «frînt» ?" *IN. XV, 313/*. „Nu fără temei "Punea Dostoievski despre internații respectivelor pușcării siberiene că „I" constituie partea cea mai puternică și mai de preț a poporului rus. "acă la noi criminalul e ca o plantă prost hrănită și pipernicită, acest

Ucr nu face cînte raporturilor noastre sociale ; în timpul Renașterii

"imiulul prosperase și-și dobîndise un anume soi de virtute, virtute în

Renaissance, bineînțeles, *virtu, o virtute amorală*" *IN. XVI, 188/*.

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

...fi Zarathustra

m

tară a romancierului, bate la ochi mai ales asimilarea tendențioasă a operei sale, într-o rigidă acordare cu pozițiile proprii ale filozofului. Etica autentic dostoievskiană este — printre rînduri — respinsă, osanalele adresîndu-se de fapt unui autor în bună măsură substituit comentatorului. Prejudicata identității celor doi este inaugurată așadar, la nivelul unor sugestii, de Nietzsche însuși. El pare a nu recunoaște sau a nu dori să accepte adevărul — limpede chiar și pe baza lecturii I *Amintirilor din Casa morților* — că reabilitarea urmărită de Dostoievski privește pe criminalii care *de fapt nu sînt și întrucît nu sînt* criminali — sub raport etic și sufletesc — și că ea rămîne de neconceput față de un Aristov, Gazin sau Orlov. Cu alte cuvinte, luciditatea lui Dostoievski în caracterizarea criminalilor „puternici", lipsiți de scrupule, incapabili de remușcări, gata să comită cu sînge rece noi fărădelegi, este (și va fi mai ales) profund dezaprobată, și dimpotrivă, toată simpatia sa se îndreaptă (și se va îndrepta, mai cu seamă, în romanele ulterioare) spre păcătoșii „slabi", care și-au recunoscut smerit vina și vor să se lepede de ea. Binele și răul sînt pentru creștinul Dostoievski imperative categorice ale comportării, și, surprinzînd legătura sau interpenetrarea lor derutantă, el continuă să urmărească încăpățînat delimitarea lor finală. Dostoievski este optimist — în măsura în care reușește să-și înfrîngă pesimismul — nu pentru bucuria pe care ar afla-o în urît, ci pentru că își păstrează speranța într-o purificare creștinească a celor căzuți în păcat; criminalul apare în ochii lui nu de o sută de ori mai valoros decât un Hristos „frînt", ci valoros tocmai fiindcă poartă în sine germenele unui asemenea

Hristos ; el nu dorește de fel să restituie omului rău și puternic conștiința împăcată, ci dimpotrivă, să-i trezească conștiința încărcată, adică să-i redea calitatea de om bun, identic adesea în concepția sa cu un om — aparent, cel puțin — slab ! Atributele religioase ale moralității dostoevskiene pot fi considerate drept principala ei scădere, acest lucru nu schimbă însă cu nimic incomp. atib. i litatea structurală a întregului eșafodaj cu imoralismul Anticristului german.

povezi mereu noi în sprijinul acestei incompatibilități vor Juce scrierile de mai târziu ale romancierului — de pildă, »tre cele până acum neamintite, trei povestiri de mică întindere înserate în *Jurnalul unui scriitor* din 1876. Dostoievski își marturisește sentimentele tandre și îndurate față de copii* și bătrâni, la fel de neputincioși și nevinovați, în *Povestea de Crăciun* și în „tabloul fără subiect” *Centenara*.

Băiețelul în-gHețat „într-un oarecare oraș mare, pe un ger grozav”, în timp^{ce} ^{YIS3} - s aibă și el un pom de Crăciun, „bradul lui Iristos”, împodobit mirific, și Măria Maximovna, care, precum milioane, a trăit neobservată și moare neobservată, la o vîrstă matusalemică, ne reintroduc în lumea sărăcimii peter-burgheze, evocate în povestirile de debut și în *Crimă și pedeapsă*. „Miluiește, doamne, viața și moartea bunilor oameni simpli !” *IS. X, 377/*. Un astfel de om, simplu și bun, fusese și Marei, care îl liniștise odată pe micul Fedia, speriat de un lup închipuit. Întîmplarea din copilăria scriitorului, este descrisă în *Mujicul Marei* ca o „amintire în amintire” : „acel zîm-bet tandru, matern, al sărmanului mujic iobag, cum se închina, cum clătina din cap : Io-te, s-o spăriat puștiul” *IS. X, 370/* îi apăruse lui Dostoievski douăzeci de anii mai târziu, după una din groaznicele încăierări din Casa morților, ca echivalent suprem al certitudinilor populare. „Je hâis ces brigands !” — exclamației condamnatului politic dintre nobilii polonezi (trei atribute „străine”), romancierul îi contraposea de pe atunci încrederea în Marei, mujic rus și creștin, care chiar în postura ocnașilor bețivi rămîne „același Marei”. Poveste simplă, *Mujicul Marei* este și simbolul sugestiv al convingerilor etic-religioase invocate de Dostoievski întotdeauna cînd „halucinațiile” sale i-au scos „lupul” în cale, simbolul în care e

incifrată întreaga lume antinomică a romanelor și prin

tirii „Jscuta” : „n comparație- cu copiii n-ar trebui să ne lăudăm pen-

sintem mai răi decît ei. /.../ Ei ne umanizează sufletul cu simpla

„Panție printre noi. De aceea ar trebui să-i stimăm, să ne apropiem

vj, „espe j” de „f” or îngerească (chiar dacă am avea ce să-i în-țl) de nevinovăția lor, chiar dacă ar avea anumite obiceiuri

vicioase, iresponsabilitatea lor și de mișcătoarea lor lipsă de apărare”

”■ X, I, 83—84/.

104

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

...și Zarathustra

105

care poate fi înțeleasă mîntuirea preconizată a lui Raskoln; kov, ajuns și el printre mujicii ocnași K Personajul central al cărților lui Nietzsche, obsesia]u] permanentă, visul său suprem este însă Raskolnikov cel H. e dinainte, nedispus de a-și asuma pedeapsa ocnei ; fuozoful; nimic nu i se pare mai imperios necesar în ajunul unor în. / cleștări fioroase, și pe care le dorește fioroase, decît eliberarea eroului de lanțurile seculare ale prejudecăților umaniste. „Am fost oare înțeles ? — *Dionisos împotriva Crucificatului...*” //y XV, 127/. Finalul autobiografiei, concluzia tuturor raționamentelor sale înseamnă de fapt, în limitele operei discutate, Raskolnikov împotriva Soniei, Ippolit împotriva lui Mișkin, Versilov împotriva lui Makar Dolgoruki, Stavroghin împotriva lui Șatov, Ivan împotriva lui Aleoșa Karamazov ! Foru lui Dionisos implică, în viziunea apocaliptică a lui Nietzsche „cruzimea”, apoteoza barbariei (în termenii lui specifici : apoteoza lumii greco-romane pe ruinele civilizației iudaic-creștine, victoria secolului al XIX-lea asupra veacului precedent, al luminilor), depășirea absurdei antinomii dintre bine și rău, respectiv înlocuirea antinomiei morale „Gut und Bose” prin cea pragmatică „Gut und Schlecht” și în cele din urmă prin opoziția, singura valabilă, dintre „nobil” și „comun”, „aris- jocratic” și „plebeu”, „aleși” și „sclavi”, „omul mare” și „omul mărunț”, „stapm și „pastor”, „bestia blonda și „masa .

tații și a nihilismului. „Dostoievski și-a apropiat Întregul mniism și încercat din plin toate variantele” (W. N. *Religiose Denker*, Bern, Ver-lag Haupt, 1942, p. 130), arată el, dar, într-o polemică directă cu Șestov, subliniază că „autorul lui «Raskolnikov», al «Demonilor» și al «Kari-mazovilor» percepe nihilismul fără echivoc ca pe un dușman, care, după părerea sa, îl face pe om nestatornic. Pentru Dostoievski, nihilismul es^C învățătura cu care este confruntat omul modern, este acel abis care s^ē deschide în fața lui și în hăul căruia privește cu spaimă. Pentru nihilis' totul a fost pus sub semnul întrebării ; el a sfărîmat toate valorile moștenite /.../. Acesta este motivul pentru care Dostoievski a văzut în nil” lism o descompunere generalizată, o putrezire lentă. El îl consideră ” boală sufletească-spirituală a omenirii, și încă o boală foarte gravă, *5^J ca nu degeaba încearcă Dostoievski în fața extinderii nihilismului ° spaimă încărcată de panică” (p. 125).

c_u v% învăt Supnzomul” IN. VI, 13/, exclamă Zarathustra, ” u] e o funie înnodată între animal și

supraom, „sinteză a *Unmului și supraomului*” /VII. 337/. ..subanimal

jSJ..SUP-,,-----,

și *supraomului*’ /VII, 337/, „*subanimalului și su-malului*” /XVI, 377/. Totul în această învățătură este ; convingerilor lui Dostoievski : ideea cezarismului cul-flîinîn'd în glorificarea lui Napoleon ¹, apologia „individului suveran”, stăpîn al voinței *libere*”², ditirambe la adresa individualismului”³, „egoismului”⁴, „îmoralității”⁵, „omu-fui mare”⁶, identificarea „supraomului” și a „criminalului”⁷. Totul îi este opus pentru că duce „ideea raskolmikoviană” pînă la consecințe, la care au ezitat să subscrie — din cauza violentelor resentimente ale romancierului — nu numai Raskolnikov, dar chiar și frații săi mai puțin scrupuloși. Nucleul ideatic este totuși același. „Eu vă învăț că există oameni superiori și inferiori, și că o personalitate singulară poate, în anumite împrejurări, să le justifice existența pe timp de milenii întregi — mă refer la omul deplin, bogat, mare, întreg, raportat la nenumărații nedesăvîrșiții oameni-fragmente” /N. XVI, 359/. „Eu cred însă în ideea mea, și anume că oamenii, prin însăși firea legii, se împart în două categorii : în inferiori (oameni obișnuiți), material uman pentru procreare, și în oameni în adevăratul înțeles al cuvîntului, cei care au darul sau talentul de a spune în mediul lor *un cuvînt nou*,” /Cr. III,

¹ „Oamenii ca Napoleon trebuie să tot apară și să întărească credința în suveranitatea persoanei singulare...” /N. XVI, 376/.

² Fructul ultim al dezvoltării ar fi „*individul suveran*” care „s-ar compara numai cu sine însuși, reeiberat de morala tradițională, individul autonom, în afara moralei (căci «autonom» și «moral» se exclud reciproc), într-un cuvînt omul voinței unice și de sine stătătoare, care are *dreptul să făgăduiască*...” /VII, 346/.

³ „*Individualismul* este o modestă și încă înconștientă formă a «voinței de putere»...” /XVI, 214/.

⁴ Paragraful 785 din *Voința de putere* este intitulat „Corectiv la oțiunea de «egoism»” /XVI, 216/ /corectiv în sens de reabilitare !/.

⁵ „Ca să eliberăm viața, trebuie să nimicim morala” /XV, 392/.

⁶ „nînsușirile specifice vieții, nedreptatea, minciuna, exploatarea, sînt *oamenii mari* — cele mai mari” /XVI, 345/. Din cauza tipului nereușit de criminal propriu lumii civilizate, „nenii se opun „concepției după care *toți oamenii mari* an fost *cri-“nali* (numai în stil mare, și nu mizerabil), după care crima ține de *ma-re*...” /XVI, 185/.

106

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

...și *Zarathustra*

107

VI. Lupta lui. Nietzsche împotriva lui Rousseau și al sau „om bun” /XVI. 376/ este dictată de aristocratismul care-i opune lui Schiller și principiului „frumos și sublim” pe oamenii din subterană ! își fac apariția „barbarii cei noi : cinicii, ”cei ce împing în ispită, eliberatorii...” /XVI, 308/, exclamă Nietzsche entuziasmat, în unison cu locuitorii aceleiași subterane care în ciuda eforturilor disperate ale făuritorului lor nu se pot pînă la urmă debarasa de presupunerea — tipic „napo, leoneană” — că singurul succesul sancționează justetea unei acțiuni : „Dar oamenii aceia — meditează Raskolnikov în exil — au mers pînă la capăt, și de aceea ei *au dreptate*, iar eu n-am fost în stare și, prin urmare, n-am avut dreptul să-mi permit să fac acest pas” /Epilog, II/. Celor puternici totul le este permis — iată axioma lui Ivan Karamazov și a tuturor celor ca el, axiomă, după opinia lor, decurgînd din pierderea credinței în Dumnezeu (și tocmai de aceea stigmatizată de Dostoievski!). „Dumnezeu a murit” este și punctul de plecare al lui Nietzsche („... de fapt repudiat este doar dumnezeul *moral*” — XIII, 75) — de aci și identitatea concluziei sale cu a lui Ivan : „Nimic nu e adevărat, totul este permis” /N. XII, 410/, dorim să arătăm stăpînitorilor drumul ce-L au de urmat „în măsura în care lor (ca și statului de altfel) le e permis totul, tot ceea ce este interzis ființelor de *turmă*” /N. XIV, 321/.

Să revenim la *Zarathustra*, recomandată de către autor profesorului Karl Knortz drept „cea mai profundă operă din cîte există în limba germană, de asemeni cea mai perfectă în privința stilului” /K. Operă cu adevărat capitală sub raport literar, *Așa grăit-a Zarathustra* este și cea mai sistematică expunere a „filozofiei victu”TM Nietzscheene, atît de nesistematică și voit refractară sistematizării, este o Biblie-Antibiblie, un foarte nou și extrem de vechi Testament, care-i opune Mîin-tuitorului, „prea de timpuriu” răstignit /N. VI, 107/, pe cumplitul predicator al energiilor vitale terestre. Spirîtu’, învăță Zarathustra, se preschimbă în cămila, care duce poverile deșert, în leul care sfîșie și sfarama valorile milenare pentru

¹ Nietzsche, *Lettres choisies*, 1931, p. 285.

„și fauri libertatea de a făuri, și în tiȘJgjjMiliiiiJpfıSBil» §^{ata}
j reînceapă jocul noilor edificări /VÎ7”?5-6//Programul
are complet, dar esențial într-însul rămîne veriga de legătură

dintre un trecut împovărat de inutile încărcături, și un viitor
Jorît inocent și (iarăși, deși altfel) constructiv: distrugerea
prezentă !

"Te micul Feodor Mihailovici „lupul” îl speriașe îngrozitor, copilul” lui Zarathustra se încrede întru totul în acțiunile leului". Multe pagini ale celebrei cărți, tălmăcite și răstălmăcite în fel și chip, sint înscrise evident în zodia necruțătorului animal de pradă, căruia Nietzsche îi încredințează misiunea de a înlătura toate obstacolele din calea ce duce spre supraom. Pătimașei furii destructive îi cad rînd pe rînd victima tocmai valorile pe care Dostoievski le considerase indispensabile ființei umane — pentru a permite apologia unor atitudini, repudiate de romancierul rus ca fiind criminale ! (Vezi reabilitarea „celor trei rele” : „voluptatea, setea de pu-tere, egoismul” - VI, 274.)

„Dar iată, prieteni, ca va dezvălui cu totul mama mea r *dacă* ar exista dumnezei, oare cum aş putea eu suporta să nu fiu unul dintre ei ! *Prin urmare* nu există nici un fel de dumnezei” /VI, 124/. „Morți sînt toți dumnezeii : a venit timpul să vrem ca supraomul să trăiască...” /VI, 115/. Raționamentul este identic ou al inginerului Kirillov, dar ceea ce în *Demonii* apare drept cel mai adînc și mai înfricoșător simptom al crizei, devine aci premisa sigură a tuturor împlinirilor. Zarathustra-„leul” sfărâmă tablele legii — pe cele tradiționale Și pe cele de proveniență mai recentă ^x —, respinge toate credințele, credința în Dumnezeu, cel mai aprig vrăjmaș al supraomului, credința în „bine” și în „rău”, precepte inventate jT*sîa.Bi pentru a-și masca astfel slăbiciunea. Nu există,

p jPnvește-i pe cei buni și drepti f Pe cine urăsc ei cel mai aprig ?
i acel care le sparge tablele valorilor, pe spărgător, pe infractor :
acesta este însă cel care creează. Privește-i pe credincioșii tuturor
toțelor! Pe cine urăsc ei cel mai aprig? Pe acel care le sparge
ele valorilor, pe spărgător, pe infractor : — acesta este însă cel care
cr*ază« /vi, 27-28/.

108

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

...fi Zarathustra

109

își continuă el revelațiile, lume de apoi, ci doar această lum, pămîntul de care omul trebuie să se reapropie, luîndu-L ;n' stăpînire, tot așa cum trebuie să se reapropie de corpul său sălaş al unei înțelepciuni superioare mult trîmbițatelor adevăruri. Viața este superioară antinomiilor ei și de morală haba, n-are, de aceea ea trebuie înțeleasă și salutată în întreaga e; duritate : salutată fie aventura bărbătească și prăbușirile sale ' inerente, existența solitară și vijelioasă, frustă, violentă, din- I colo de idoli și de dumnezei, departe de „muștele pieței”, je ! vulgul ignobil, războiul aprig cu vrăjmași necruțători¹, moartea rapidă și sărbătorească („mori la timp” — VI, 105), spi-ritul-sînge, înțelepciunea „senină, sfidătoare, brutală”. Prea mulți trăiesc, prea mulți vor să trăiască ², dezlănțuie-se furtuna spre a-i smulge, asemenea frunzelor putrezite, de pe copacul viguros al vieții, furtuna neiertătoare în care se cade să piară cei slabi și să supraviețuiască cei puternici, străini de sentimentalisme și chiar de sentimente, luptători dornici să-și autodepășească condiția.

Nu putem decît să reluăm observația anterioară : totul în această filipică la adresa

„decadentismului” îi este străin I lui Dostoievski ; străin pentru că se îndreaptă nu numai împotriva unor vicii burgheze și presupus socialiste, ci și împo- j triva unei tradiții culturale milenare, creștine, umaniste, medi- j teraneene. în ochii lui Zarathustra, dușmanul preoților (subjugați celui pe care-L venerază drept mîntuitorul omenirii), al plebei, al egalității de orice fel, sociale și teologice, și mai presus de toate dușmanul neîmpăcat al „compasiunii”, considerată a fi pornirea cea mai funestă a tuturor timpurilor, nici că ar putea exista fapte mai decadente decît Mișkin, Aleoșa sau Zosima.

Omul nu are de ce și cum să-și iubească aproapele, ci doar pe cei foarte îndepărtați de el /VI, 88/.

¹ „Războiul și curajul au realizat lucruri mult mai mărețe decî dragostea de aproape. Nu mila, ci temeritatea voastră a fost aceea car a salvat pînă acum pe cei nenorociți” /VI, 67/.

² „Plin e pămîntul cu cei de prisos, știrbită e viața din cauza CT t-prea-mulți. De-am putea să-i momim cu «viața veșnică/ să p^e

mult-prea-mulți.

din viața asta !” /VI, 63/.

1

învață Zarathustra, în unison cu Versilov și Ivan Karamazov, O_ntînile adînci ale spiritului său se cer menținute „reci ca gheața” /VI, 152/ — precum spiritul lui Stavroghin sau al aceluiași Ivan —, omul să se chiriue neîncetat, urmărind nu fericirea, ci opera pe care o are de zămislit, și smulgînd din inima lui

pînă și „compasiunea față de omul superior”.

„A venit leul, copiii mei sînt pe aproape, pîrguitu-s-a Zarathustra, veni ceasul meu...” /VI, 476/.

Niciodată această ora nu va să vină pentru Raskolnikov și frații săi damnați ; ea nu poate veni pentru că fiecare dintre ei a păcătuit (Zarathustra nu crede în păcat) și deci trebuie ori mințim (Zarathustra nu crede în mîntuire), ori definitiv condamnat (Zarathustra nu crede în pedeapsă, pentru că nu recunoaște crima). Prin componentele lor fataliste și indeterminate, cele pozitiviste, voluntariste și ateiste în egală măsură, „filozofia vieții și „amor fati” sînt concepții incompatibile cu Dostoievski, în ochii căruia contează nu „viața”, ci „omul”, anume în Taouă ipostaze opuse, chiar dacă, uneori, amestecate, omul păcătos și cel răstignit, călăul și victima. Faptul L-a intuit, de altfel, Nietzsche însuși, în scrisoarea trimisă din Torino lui Georg Brandes, la 20 noiembrie 1888. scrisoare în care *tcctTomo* este caracterizat ca o carte integral anticreștină¹, după această extrem de semnificativă mărturisire : „... sînt absolut convins de ceea ce spuneți despre Dostoievski ; pe de altă parte îl consider ca pe cea mai prețioasă materie psihologică din cîte cunosc : *îi sînt recunoscător într-un mod cu totul jingular, în ciuda faptului că repugnă enorm instinctelor "iele celor mai profunde*. Este ceva în genul

sentimentelor mele față de Pascal, pe care, fiindcă am învățat de la el ne-

¹ „M-am povestit pe mine însumi cu un cinism care va intra în

*ia universală. Cartea ie cheamă *Ecce hotno* ; este un atentat fără

■ o rețineră împotriva crucificatului ; el se termină în tunete și fulgere
itoare, care desființează tot ceea ce e creștin sau miroase a putre-
Zciune creștinească”. Este preludiul pentru „Transmutația generală a

, „îlor” : „...vă jur că în doi ani vom fi aruncat întreg pămîntul
m convulsii. Eu sînt o fatalitate.” Și iscălește : „Al vostru NIETZSCHE,

^{le} aci înainte Monstru” (*Lettres choisies*, 1931, pp. 301—302).

110

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

...fi Zarathustra

111

numărate lucruri, aproape că-L iubesc ; e singurul creștin l» gic” (subl. n. I. I.) ».

Să recapitulăm. Dostoievski și Nietzsche au fost destul de contradictorii pentru a îngădui cele mai stranii jonglerii pe seama lor. Refuzul sistematizării, expunerea aforistică, priu intermediul a nenumărate nedesăvîrșite idei-fragmente, care nu o dată se bat cap în cap, înlocuirea rigorii științifice cu , sugestia artistică a împrumutat cugetătorului german o fizionomie labilă, pasibilă de exegeze diferite sau opuse. Dacă depășim totuși nivelul referințelor întîmplătoare și căutăm să determinăm magma solidificată a vulcanului nietzschean, va trebui să o recunoaștem nu doar înrudită rocilor eruptive ale demiurgului slav, ci și structural deosebită de ele.

Dacă nihilismul etic, religios, filozofic a fost neîndoielnic obsesia amîndurora, iar semnele distinctive ale acestui comun „mal du siècle” circumscrise în termeni apropiați, leacul nu putea în schimb semăna : Dostoievski preconiza consolidarea moralității creștine, Nietzsche — dinamitarea ei definitivă pentru a netezi drumul „optimismului” dionisiac, barbar, ne- j îngrăditei „voințe de putere” a personalității alese. Gradul de I afinitate al acestui din urmă presupus panaceu universal cu pornirile sincere și haotice, tragice și nedemne ale eroilor lui Dostoievski ni se pare o palpitantă temă de cercetare a literaturii comparate (nici ea rezolvabilă prin simple paralele, j folosite mai sus nu pentru că n-am cunoaște și recunoaște ele- j mintele divergente ale comparației, ci pur și simplu pentru a sugera caracterul ei posibil și fructuos). „Zarathustra și Ivan Karamazov” — iată un excelent prilej de a surprinde înru- I diri reale, fără anihilarea diferențelor specifice. Iar în măsura în care Zarathustra este *fiul* lui Nietzsche, devine posibilă și tema „Nietzsche și Ivan Karamazov”, deși de astă dată diferențele specifice vor fi mai numeroase și mai esențiale. în .

¹ *Lettres choisies*, 1931, pp. 301—202. Amintim că într-o scrisoare către Malwida von Meysenbug (12 mai 1887), Nietzsche afirmă că „ep ca și mine, cucerită de Dostoievski” (Op. cit., p. 249), iar într-alta, adreșată lui Hippolyte Taine (4 iulie 1887) își exprimă impresia, în legătură cu Paul Bourget, că „spiritul lui Dostoievski nu lasă nici o cl/pă de liniște acestui romancier parizian” (p. 253).

onțuarea accentuării acestor diferențe, se ajunge însă la o calitate cu totul nouă în momentul în care investigația ajunge u subiectul „Nietzsche și Dostoievski”. Aceasta din motivul e Ivan Karamazov, în sens estetic propriu, nu este fiul lui posfoievski, sau nu e doar fiul .lui, sau — dacă e — este *fiul* *Tratți^{cior}* ca {e va trebui să se întoarcă la sînul părintesc, caindu-se amarnic, pentru a fi iertat.

Deși confuz în adrese și ineficace în soluții, antinihilismul

na conținut să i se împotrivescă, chiar dacă prin mijloace ce nu puteau duce la izbîndă ; convins că L-a biruit definitiv, „ietzsche a capitulat de fapt în fața haosului. Greu încercat de propriile boli și de bolile

epocii, romancierul rus a căutat să rămână pînă în ultima clipă fidel misiunii pe care și-o știa încredințată, să nu cedeze ispitei diabolice, să reziste tentațiilor oare deseori *j-au* dus drept la pierzanie pe iubiții și nesuferiții săi fii rățăcitori. Nietzsche a încheiat pactul cu Satana : ca Ivan Karamazov, el a trebuit să-și piardă rațiunea !

Ippolit

113

B.

IPPOLIT

SĂ PLECE în Orient, la Constantinopole sau Ierusalim și să rămână acolo tot restul vieții ? Să se ducă în străinătate și să se arunce cu disperare în viitoarea ruletei ? Să se căsătorească a doua oară și să caute fericirea în viața de familie ? Posibilitatea alegerii între aceste trei drumuri Dostoievski i-o mărturisise stenografei sale în timpul colaborării la *Jucătorul* — cu siguranță pentru a-și ușura alegerea ! A doua căsătorie s-a încheiat exact la un deceniu de la nunta din Kuz-nețk, și în cei paisprezece ani cît avea să dureze, a eclipsat definitiv vicisitudinile uniunii dintîi. Și acest lucru în pofida faptului că soții aveau, în momentul cununiei, patruzeci și patru și douăzeci și doi de ani, că celebrarea ei a fost urmată de un dublu atac epileptic, că situația materială a familiei a fost de la început și a continuat mulți ani să rămână precară, iar opțiunea din urmă nu a slăbit fascinația exercitată de ruletă asupra scriitorului...

Călătoria de nuntă a fost pentru Dostoievski un nou prilej de evadare din fața creditorilor, de astă dată pe un răstimp de patru ani, suficient pentru a scrie *Idiotul*, *Eternul soț*, *Demonii*, nu și pentru a scăpa de datoriile, pe care la întoarcere le va găsi sporite la douăzeci și cinci de mii de ruble!

Amintirile Annei Grigorievna consemnează scrupulos etapele exilului. După un scurt popas berlinez, soții se instalează, în aprilie 1876, la Dresda, oraș care gustase tocmai amarul înfrîngerii austro-saxone și al ocupației prusace, conrinuînd să fie, în chiar aceste condiții, un centru al culturii eu."

Vraj^a l^{unor} trăite în preajma celebrei Gemäldegalerie e frîntă de cele cinci săptămîni petrecute la Baden-Baden. Patima lui Dostoievski răbufnește violent, transformînd existența sa a tmer^e sa^e soții într-un neînterupt coșmar. Poate niciodată umilînța îndurată de scriitor după chipul și ase-jnănarea personajelor sale nu a atins proporții atît de neomenoase, sigur însă că ea nu a ajuns la acest prag apocaliptic f_n viața vreunui confrate al său¹.

După o întrerupere a drumului la Basel, familia se stabilește, pentru alte cîteva luni, la Geneva.

Izolarea lui Dostoievski continuă să fie aci aproape totală², exceptînd cîte o întîlnire cu emigranții ruși. El lucrează intens, cu precădere noaptea, citește romane (Balzac, George Sand), dar mai ales ziare, cît mai multe ziare rusești și apusene ; în septembrie urmărește lucrările *Congresului păcii și libertății*, marcat de prezența unor personalități de talia lui Garibaldi sau Baku-nin, și își exprimă față de acest eveniment dezacordul în termeni categorici³. Își încearcă din nou norocul la Saxon Ies

¹ Scrisorile trimise soției stau mărturie încercărilor la care a fost supus în aceste cumplite zile :

— 17 mai : Dumnezeu „mi te-a dăruit ca să-mi pot prin tine răscumpăra marile mele păcate" /Ser. II, bl.

— 18 mai : o roagă să nu arate aceste scrisori nimănui — „nu vreau ca ticăloasa mea soartă să ajungă în gura lumii" /IScr. II, 8/.

— 19 mai : „Am jucat cam zece ceasuri și am terminat pierzînd" /Ser. II, 8/.

— 20 mai : a pierdut tot — „dar mi-am amintit de ceas și m-am. dus la ceasornicar să-L vînd sau să-L amanetez" /IScr. II, 10/.

— 21 mai : iarăși cîștigase pentru a pierde apoi totul ; „...trebuie să plec, dar n-am bani" /IScr. II, 12/.

— 22 mai : „Nu joc din amuzament. Jocul era singura ieșire — și uite, totul a fost pierdut dintr-o socoteală prostească" /IScr. II, 15/.

— 24 mai : „Sînt un criminal, am pierdut tot ce mi-ai trimis, totul Pmă la ultimul creițar, ieri i-am primit, tot ieri i-am pierdut la joc /.../. Numai judecata ta mă înspăimîntă" /IScr. II, 17/.

La Baden-Baden are loc și memorabilul conflict cu Turgheniev, în legătură cu atitudinea intelectualității față de problemele Rusiei și Euro-ei occidentale, învrăjbirea celor doi scriitori atenuîndu-se doar cu prilejul festivităților din 1880 în cinstea lui Pușkin !

² „Viața burgheză este dezvoltată în această josnică republică pînă la nec plus „Ura" /IScr. II, 64/.

«Și această porcărie emoționează amărîta speță muncitoare!" /Ser. II, 44—45/.

— Doscoievski

114

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ippolit

I

115

Bains, pierde totul *, pentru ca la întoarcere să așterne pe hîrtie în numai douăzeci și trei de zile nouăzeci și opt de pa. gini din *Idiotul*. Nenorocirile se țin lanț : atacurilor frecvente de epilepsie ² li se adaugă un început de astmă, care se va agrava treptat, iar prima sa fiică, botezată Sonia în cinstea unei nepoate iubite și a Soniei Marmeladova, moare înainte de a împlini trei luni. Încearcă totuși să scape de zeii cruzi ce-L urmăresc, refugiindu-se la Vevey pe timpul verii și tre-cînd în toamna lui 1868 în Italia. Perioada din Milano și Florența pare mai senină, în ciuda acelorași acute neajunsuri materiale ³. Prin Bologna, Veneția și Praga, familia se întoarce apoi la Dresda, unde se și mărește cu Liubov Feodorovna, autoarea de mai tîrziu a unei neinspirate cărți de amintiri despre tatăl ei (apărută în 1921 la Miinchen). Într-un moment de adîncă depresiune, Dostoievski e sfătuit de însăși soția lui să facă o excursie la Wiesbaden. De astă dată se săvîrșește minunea în care nimeni nu mai credea : pierzîndu-și toți banii în decursul unei săptămîni, Feodor Mihailovici promite solemn să nu se mai apropie de ruletă⁴ — făgăduință pe care o va ține cu strășnicie !

Plecarea spre casă, atît de chinuitoare dorită ani în șir ⁵, are loc în sfîrșit la 5 iunie 1871. De teama grănicerilor, fostul deportat politic arde în ajun manuscritele romanului *Idiotul*, povestirii *Eternul soț* și varianta originală din *Demonii*; soția lui reușește să păstreze totuși carnetele de note privind aceste opere, aduse ulterior în Rusia de mama ei. Opt zile după so-

¹ „Mi-am amanetat și inelul și paltonul și am pierdut totul la joc" /Ser. II, 55/.

² „La zece zile cîte o criză, iar apoi vreo cinci zile nu-mi vin în fire. Sînt un om pierdut !" /Ser. II, 37/.

³ „Blestemații creditorii mă dau gata definitiv" /Ser. II, 150/.

⁴ „Crede o ultimă dată și nu te vei cai" /Ser. II, 347/.

⁵ „Peste trei luni se împlinesc doi ani de cînd sîntem în străinătate. După mine, e mai rău decît deportarea în Siberia" /Ser. II, 160/, se tînguiuse el încă din Florența, asociind mai tîrziu ruleta cu călătoria în străinătate : „De-am ajunge mai repede în Rusia ! Gata cu blestemata străinătate și cu închipuirile ! O, cu cîtă dușmănie îmi voi aminti "e timpul acesta" /Ser. II, 351/.

• a l^a P^{etersburg} g' Anna Grigorievna îl aduce pe lume pe Vul Feodor, întru fericirea etern hărățitului ei soț.

Îsfumînd Europa occidentală un splendid cimitir, eroii ul-•melor romane vor da glas, firește, unui sentiment încercat » creatorul lor. Cei patru ani de peregrinări au întărit în mod lecisiv prejudecata lui Dostoievski privind incapacitatea Apu-ului de a soluționa fundamentalele nevoi umane, dar l-au ajutat să perceapă trecutul prinos vest-european la destinele culturi. Pe meleagurile vizitate, frumusețea i s-a părut un apanaj al vremurilor apuse, motiv de melancolie și entuziasm : e păcat că minunile s-au sfîrșit, ce fericire că ele existaseră aievea. În marile muzee de artă, la Zwinger sau Palazzo Pitti, Dostoievski descoperă reversul tonifiant al meschinei vieți înconjurătoare. Vizitîndu-le cu o stăruință de care niciodată nu avusese și nu va mai avea parte, el se simte martorul privilegiat al unor extraordinare aventuri, se contopește cu aspirațiile cele mai sublimale ale sufletului, trăiește din nou și din nou miracolul perfecțiunii.

Măcinat de obsesii constante și de aceea selectiv pînă la unilateralitate în receptare, romancierul trece ușor, aproape insensibil, peste numeroase capodopere ale picturii, dar nu se poate smulge vrajei cîtorva pînze celebre, se lasă aproape tiranizat de ele, amplifică plăcerea contemplării lor în durere, în frenezia din pragul șocului epileptic. Apoteoza corpului, pagină și senzuală, antică și meridională, era, de pildă, total străină acestui spirit aspru, ascetic. Dacă i-au plăcut în schimb autoportretele lui Rembrandt cu tînăra Saskia, aceasta se da-torește fără îndoială și înrudirilor incontestabile și de multe ri relevate dintre stilistica pictorului flamand și minuiorul oeterburghez al umbrelor, dar mai ales similitudinii situații-r familiale, care nu puteau să nu genereze afecțiune. Romancierul, ale cărui porniri idilice viața le frînsese de timpuriu, era capabil poate tocmai din acest motiv să admire "nza lui Claude Lorrain *Acis și Galatea*, tabloul din care yor inspire Stavroghin, „rusul european" Versilov și „omul col", în poetica lor viziune asupra veacului de aur.

Revelația artistică fundamentală a acestor aventuri muzeo-e rămîne însă pictura renașterii pe teme biblice ; Dos-

116

nOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ippolit

117

toievski este un pasionat al ideii, plastica îl atrage prin rîlji aceluiași preocupări morale, religioase, filozofice. Pentru ei importă mai presus de orice substanța meditativă, de aceea cunoscînd valoarea inegalabilă a originalului, îl va putea sa' tisface chiar și o copie a sa. La prima vedere pare ciudat* aplecarea insistentă asupra

picturii a unui scriitor uzînd p_{re} puțin de mijloace picturale și, respectiv, contactul destul f superficial al unui creator preponderent „muzical” cu stih; a melodică. Întîlnirea dintre Dostoievski și Rafael surprind prin paradoxul ei, ca orice încrucișare dintre romantic și c]a sic, sentimental și naiv, dionisiac și apolinic. Dar pe lîngă fap. tul că asemenea întîlniri sînt dorite adesea tocmai în vederea obținerii echilibrului tipologic sau pentru că naivitatea îi apar_{re} exaltatului asemenea unui paradis pierdut și pe care l-ar vrea I recuceri, în cazul de față remarcăm o manieră de asimila particulară care apropie din ce în ce mai vizibil obiectul con-L templat de tendințele intime ale contemplatorului. Dacă, pe de o parte, Dostoievski admiră 'Seninătatea clasicismului ci nostalgia omului matur, care reconstituie liniștita și liniștitoa-j rea împărăție a copilăriei sale, pe de altă parte el modelează I tiranic toate impresiile receptate din această lume feerica după f chipul și asemănarea sa actuală. Așa se face că, deși mai intens preocupat de pictură decît de muzică, chiar și pe maeștrii renascentiști el îi receptează mai degrabă muzical, literar, filo- i zofic decît propriu-zis plastic, transfigurîndu-i nu o dată iii romantici exaltați.

Toate pînzele lui Rafael admirate în muzeele italiene n«{ au putut eclipsa impresia copleșitoare și durabilă produsă î¹ Zwinger asupra lui Dostoievski de *Madona Sixtină*. întreți-nîndu-se mulți ani mai tîrziu cu contesa Sofia Tolstoi desptf galeria din Dresda, romancierul va așeza Madona Sixtină m* presus de toate capodoperele picturii, exprimîndu-și regtrli de a nu fi procurat în străinătate o bună copie a tablouW¹ Interlocutoarea reține dorința și de ziua nașterii romancier¹¹ lui, 30 octombrie 1879, îi dăruiește reproducția dorită, în Mj căreia Anna Grigorievna avea să-L surprindă adesea, extaz* în ultimul său an de viață. Și dacă idealismului emc Lebe*

A» V 1 A- « A / 'e /IP
ii opune „cărutele menite sa care pune omenirii între? 51 " :

ıV/ în rom inul următor, la antipodul acelorași „cărute”, •mbolizînd interesul economic îngust, Stepan Trofîmovici va ■ma nu întîmplător *Madona Sixtină* /Dem. II, II/, echivalent perfect în ochii lui Dostoievski al celor mai dezinteresate aspirații umane ¹.

Tablourilor lui Murillo, Coreggio sau Carracci pe subiecte jgigioase, îndelung admirate de vizitator, li se cuvine alăturată capodopera lui Tizian, *Dinarul cezarului*, de al cărui spi-ıt va fi impregnată întîlnirea dintre Hristos și marele închizitor, dar în primul rînd tabloul lui Hans Holbein cel tînăr, *Coborîrea lui Hristos în mormînt*, pentru care romancierul s-a și oprit o zi la Basel, și care, cum își amintește Anna Grigorievna, L-a zguduit pe romancier. Cumplita viziune holbe-ineană s-a amplificat într-un laitmotiv al raporturilor dintre Mișkin, Rogojin și Ippolit. Spiritul și corpul, chinul sufletesc și efectele crucificării pe deplin materiale, destrămarea cea mai palpabilă, sădind îndoiala în viața de apoi, ființa perfectă denunțată în întreaga sa imperfecțiune luminească, teribila descoperire la care destinul îl va constrînge și pe Aleoșa Kara-mazov față în față cu rămășițele veneratului său dascăl, supuse celor mai banale și mai degradante eroziuni pămîntești, și efortul său suprauman de a redobîndi credința în pofida și chiar prin intermediul acestor ignobile încercări — iată miezul dezbaterii teologice și metafizice prilejuită de viziunea dură a pictorului german, tot atît de netradițională ca și ortodoxismul profesat cu ajutorul ei de către Dostoievski. Nimic întîmplător în modul de a folosi acest motiv de către romancier : copia după Hans Holbein se armonizează de minune cu atmosfera casei în care se urzesc planuri întunecate, este firesc ca tabloul să-i placă anume lui Rogojin și destăinuirea sa să-L îngrozească pe prinț („Păi, eu cred că privind tabloul esta, unii ar putea mai degrabă să-și piardă credința decît Șa se întărească în ea !” — *Id.* V, IV) ; perfect justificată psiho-¹⁰gic este reapariția motivului pentru o clipă în mintea tul-

Poate tocmai de aceea L-a determinat pe Svidrigailov să comen-?e asemănarea logodnicei sale de șaisprezece ani cu Madona, astfel : *ona Sixtină are un obraz fantastic, o expresie de durere și nebulie, ^{nu} t»-a sărit în ochi acest lucru ?” *ICr.* VI, IV/.

118 DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

burată a lui Mișkin („Și ce curios e totuși tabloul acela al iı: Holbein !” — II, V), pornit în căutarea ascunzătoarei Nast siei Filippovna, și urmărit îndeaproape de „ochii aceia”, ock j lui Parfion care i se arată de trei ori înainte ca „boala rea” s scape de lovitura de pumnal a acestuia ; în fine, este în cej **mai** înalt grad caracteristic amplul comentariu „negativ”]s același tablou făcut de Ippolit în confesiunea sa /III, VI/, Q /davru omului lovit, schingiuit, torturat, sfîrșit în cazne groaz, nice și pe care artistul L-a zugrăvit „cu un realism neîndurător”, reprezintă în ochii lui Ippolit cea mai elocventă dovada a absurdității existenței umane și a imposibilității vreunui ideal. Prin voința autorului, Ippolit însuși identifică taci; idealul cu credința în nemurire, și spulberînd-o pe cea din urmă are sentimentul să4 fi învins definitiv pe cel dintîi. Vă-zînd aceste rămășițe jalnice ale martirului, se întrebă el, cum ai mai putea crede în învierea sa ? cum ai putea învinge legile atît de hidoase ale morții ? și s-ar mai fi suit oare pe cruce învățătorul, dacă ar fi putut vedea acest chip în ajunul supliciului ? „Cînd privești tabloul acela, cercetîndu-L, natura ți se năzare în chip de fiară enormă, mută și neînduplecată I sau, mai bine zis, oricît de ciudată ar părea comparația, ca o i mașină imensă, de construcție modernă, care, surdă și nesim-L țitoare, a înșfăcat, zdrobind în măruntaiele ei o ființă magnifică, fără de preț...”, exclamă Ippolit, circumscriind *avânt k iettre* cu halucinantă exactitate puterea sfidătoare, de o veșnicie stupidă, căreia totul îi este supus și care fatal ți se impune, din *Colonia penitenciară*, forța aceasta întunecată, surdă, oarbă și mută, luînd înfățișarea unui păianjen enorm și respingător, pentru a-și bate

joc de indignarea victimelor sale, i din *Procesul* sau *Castelul* (cu excepția titlurilor kafkiene, totul în această caracterizare continuă să fie scrupulos extras din diagnosticul lui Ippolit !).

· (

Iată o mostră concretă a felului în care Dostoievski asirru-lează picturile văzute în străinătate, subordonându-le debaterilor de idei pe care le urmărește și integrându-le într-o structură tipologică prin forța împrejurărilor exaltată, tene; broasă, sfîșiată de antinomii. În discuțiile din casa generalul¹ Epancin, prilej prim și esențial de a-L caracteriza pe Mișkinⁿ

Ippolit

119

ceastă înfățișează interlocutorilor săi cîteva „tablouri” caracteristice. Așteptînd în anticameră, el povestește mai întîi lacheului despre ghilotinarea unui anume Legros, pentru a putea expune, pe marginea celor văzute și de infinite ori revizuite, gîndurile asupra sentinței de condamnare la moarte și, desigur, pentru a-i permite romancierului „citarea” unor amintiri personale („Poate că a existat vreodată un om căruia, după ce i s-a citit sentința de condamnare la moarte și a fost lăsat o vreme pradă spaimei, să i se spună pînă la urmă : «Du-te, ai fost iertat !». Ei bine, omul acela ar ști poate să ne povestească prin ce a trecut. Hristos însuși a vorbit de acest înspăimîntător supliciu. Nu, nu se cade ca omul să fie chinuit astfel !” — I, II). Prințul vede fotografia Nastasiei Filippovna și pentru prima oară își pune întrebarea oapitală dacă ea este bună sau rea la suflet („Ah, ce mult aș vrea să fie bună ! Atunci totul ar fi salvat !” — I, III). Primit de Lizaveta Prokofievna și de cele trei fiice ale ei, el evocă din nou clipele ultime ale condamnaților la moarte și execuția capitală văzută la Lyon, satul elvețian în care trăise înfrățit cu copiii și în preajma sărmanei Mărie, revine la frumusețea Nastasiei Filippovna („Această frumusețe răpitoare era aproape de nesuportat, atît de bizară apăsătoare cu fața aceea palidă, obraji ușor supti și ochii arzători. Stranie frumusețe ! Prințul nu-și putu lua ochii de pe fotografie...” — I, VII), compară chipul Alexandrei Ivanovna cu Madona lui Holbein de la Dresda (*Madona cu familia burgmistrului Jacob Meyer*), și, fantaziind liber pe marginea unei picturi văzute la Basel, îi sugerează Adelaidei un subiect de tablou : „chipul unui condamnat la moarte în clipa care precede căderii cuțitului, cînd stă încă în picioare, înainte de a-și pune capul pe butuc” /I, V/. Lev Nikolaievici promite să descrie o dată acest tablou real — „Am să vă povestesc într-o zi...” (este vorba probabil de *Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul* de Hans Fritz)

- ceea ce nu se întîmplă însă, fie pentru că autorul a uitat între timp promisiunea eroului sau, fie deoarece nu i-a putut insufla un patos care să fi contracarat decisiv negativismul lui Ippolit. De altfel, în viziunea dostoevskiană, Mișkin are o parte sa nu atît judecata impecabilă, cît comportarea mă-

120

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

reață în însăși aparența sa dezordine, de aceea pare conform construcției de ansamblu a romanului să i se rezerve demonstrația logică tocmai lui Ippolit, cu riscul pe care scriitorul și-L asumă conștient, de a nu-i putea opune totdeauna un punct de vedere explicit și argumentat.

Dacă alături de exemplele invocate avem în vedere și tabloul fictiv descris de către Nastasia Filippovna într-o scrisoare adresată Aglaiei, tablou în care Hristos este închipuit singur, fără apostoli, cu un singur copilaș în preajma lui — aluzie gravă la adresa prințului și ironică la adresa Aglaiei Ivanovna, care privește „țintă în ochii lui” /III, IX/ — ne putem bime da seama de ponderea neobișnuită a „citatelor” plastice în acest roman, urmare neîndoioasă a frecventării atîtor muzee vest-europene. *Idiotul* este dintre toate cărțile lui Dostoievski cea mai picturală și mai lirică, cartea în care aspectului estetic al fizionomiei și comportării umane i se acordă atenția cea mai constantă, o amplă dezbatere asupra urmărilor purificatoare sau malefice ale frumosului, asupra relațiilor atît de contradictorii dintre frumusețe și virtute. „Frumusețea e o enigmă” /I, VII/, exclamă „cavalerul sărman”, pe care Aglaia îl va numi „întrupare a frumuseții pure” /II, VI/, aceeași Aglaia, oare potrivit mărturisirii lui Ippolit „e atît de frumoasă, că adineauri, intrînd aici, am recunoscut-o imediat, cu toate că n-o văzusem niciodată” /II, IX/; recunoașterea, cu ienă și cu un zîmbeș chinuit, îi aparține tocmai celui ce se năpustește asupra lui Mișkin și a prietenilor săi, fiindcă le „place grozav ca totul să pară frumos, distins...” /II, X/. „Domnilor, strigă el, adresîndu-se tuturor, prințul susține că frumusețea va salva lumea !” /III, V/. Aceasta este de fapt temelia crezului care-L animă pe Mișkin și cauza ultimă a antagonismului său cu Ippolit, profesînd o estetică a urîului, temelia atitudinii sale față de Nastasia Filippovna, simbolul frumuseții greu încercate. Dar convingerea nobilă a prințului, luată în deridere de oponentul său, se sfarîma o odioasele relații și porniri umane. Esteticul și eticul nu se împletesc încă armonios în existența acestor ființe complicate, visele sublimе se năruie rînd pe rînd sub

loviturile neîndurătoare ale unui destin orb, se irosește în chip absurd neprețuit³ frumusețe a Nastasiei, noua Măria Magdalena, pe care noul

Ippolit

121

tiristos nu o poate pînă la urmă mîntui (Mărie din satul el-tian și cruzimea oamenilor față de ea prefigurează chinurile care lumea o va supune pe eroina principală a romanului), iostoievski amintise încă în *Netocika Nezvanova* de un ta-lou înfățișînd iertarea păcătoasei de către Mîntuitor. De astă Hata, mitul femeii căzute în păcat și mîntuite, prelucrat de Tizian, Venonese, Murillo, Rubens, Rembrandt și atîția alți maeștri ai artei universale, devine tema fundamentală a unui roman, rezolvată însă nu în spiritul conciliant al originalului și al atîtor prelucrări ale sale ulterioare, ci conform unei vi-₇uni adînc pesimiste. Și din nou iese la iveală incapacitatea lui Dostoievski de a se conforma preceptelor înaintașilor, fie ele chiar și ale Sfintei Scripturi — cartea neîncetat consultată, citată și recomandată drept sursă a supremei înțelepciuni —, se conturează caracterul absolut original al tabloului pe care marele scriitor îl oferă spre asimilare pro și contra contemporanilor și urmașilor săi.

Început la Geneva, la 14 septembrie 1867 (potrivit primei referințe de care dispunem), *Idiotul* a fost terminat în ziua de 17 ianuarie 1869, la Florența. Acest răstimp e compus din două perioade inegale, în care scriitorul elaborează de fapt două romane diferite. El distruge o variantă inițială la 4 decembrie, consacră jumătate de lună noilor proiecte (concepînd zilnic cel puțin cîte șase) și trece efectiv la redactarea cărții — cunoscută nouă — la 18 decembrie 1867. Datele amintite ni le furnizează o scrisoare care conține și prima formulare clară a ideii urmărite de autor : „Această idee e de a *înfățișa un om pe de-a întregul minunat*. Nu cred că poate fi ceva mai greu,

vreamea noastră cu deosebire" /Ser. II, 61/ ¹. Corespondența

¹ Observația este reluată într-o scrisoare către S.A.Ivanova : „Prin-

² Pala idee a romanului e să înfățișeze un om pozitiv, minunat. Ceva

u greu decît asta nu există pe lume, în special acum. Toți scriitorii, nu

numai ai noștri, dar chiar și cei europeni, oricine s-a apucat de înfăți-

³ *șp* ^a *pozitivului*, frumosului, s-a poticnit. Pentru că sarcina asta este

•limitată. Frumosul este un ideal, or nici idealul nostru, nici cel al civi-

'Zatei Europe nu a fost încă elaborat. Pe lume nu există decît o singură

Jșwă pozitiv-minunată — Hristos, așa că apariția acestei figuri nes-

!Șiț și nemărginit de frumoase nu poate fi decît un miracol fără mar-

șli /Ser. II, 71/. Printre încercările pozitive ale literaturii universale

«ați Don Quijote, Picwick, Jean Valjean...

122

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

Ippolit

123

cu cei rămași acasă reproduce fidel geneza fiecărei părți tj_e roman : în numai două luni scrie și expediază redacției u_{ns} prezece coli și jumătate de tipar ; acest roman îl ohinuie c_e, nici unul anterior, prea multe speranțe sînt legate de reuș_i_u lui ; într-o noapte de martie schimbă radical planul următo_a. relor părți; la începutul verii scrie capitolele în care prinți I face cunoștință cu prietenii lui Burdovski și se apără de în_e. vinuirea că acest „episod al pozitivistilor contemporani d_n rîndurile tineretului celui mai extremist” ar fi naiv și neverosi. mii ; „Acum, cînd văd totul ca prin sticlă, am convingerea amară că în viața mea literară n-am avut niciodată vreo iciee poetică mai reușită și mai generoasă, decît aceea care mi s-a i ronturat în prezent, în modul cel mai detaliat pentru partea a patra” /Ser. II, 141/ ; ultimele capitole le scrie zi și noapte, „în cea mai îngrozitoare tristețe și neliniște” /Ser. II, 159/; este nemulțumit de romanul său, care „nu exprimă nici a zecea parte” din ceea ce ar fi trebuit să exprime, deși continuă să-și iubească „ideea nereușită” /Ser. II, 160/ ; și în cele din urmă numește totuși *Idiotul* o „marfă bună” /Ser. II, 195/. I

Din cele relatate se vede că la urma urmei Dostoievski și-a scris cel de al doilea mare roman tot într-un an și ceva, și că pe parcurs i-a modificat structura de cîteva ori, îngri-’ jorat, asemenea prințului, să nu-și compromită „ideea principală”, dornic de a inventa noi și noi întâmplări care s-o poată reliefa cît mai viguros. În căutarea logodnicei sale dispărute și a fratelui său de cruce care o răpise și între timp în-L *junghiase*, pe Mișkin îl cuprinde o senzație dureroasă care tinde să se transforme într-o idee ; „dar cu toate străduințele de a ghici substratul acestei frământări chinuitoare, el nu iz-L buti să descopere în ce constă ideea aceasta nouă care cu îndărătnicie se cerea eliberată din haosul obsesiei incerte”. Cititorul însuși, parcurgînd romanul, se găsește adesea într-o» stare sufletească înrudită cu a lui Mișkin, el reușește cu greu să coaguleze impresiile în idei și tresare ca atins de o iluminare

subită atunci cînd „ideea nedeslușită care-L obsedase adineauri începe să se închege, luînd contururi din ce în ce rrw¹ precise în mintea lui" /IV, IX/. Cu alte cuvinte, *Idiot/d estfl* dificil de urmărit și de înțeles. Prima sa parte se b^umpaza

'nea p^e clasica unitate de timp, spațiu și acțiune, o desfășurare, evenimentelor relativ logic-lineară, o tensiune dramatică magistral dozată și culminînd cu „proba focului" la care Nas-ia Filippovna îl supune pe fostul ei locodnic. Ganecik

P

tasia Filippovna îl supune pe fostul ei logodnic, Ganecika jvolghin, în hotărîrea ei paradoxală de a alege — și din compasiune pentru Mișkin — calea ce-i fusese oferită de Rogojin. Această primă parte este o tragedie de sine stătătoare și încheiata (transpusă pe ecran ca atare de regizorul Pîriev), r continuare în linie dreaptă a experienței arhitectonice din *Crimă și pedeapsă*. În ciuda acestui caracter al lor, primul roman și partea introductivă a celui următor conțineau însă și germenii unor modalități de construcție mai eterogene, mai complicate și „haotice", aplicate pentru întâia dată cu ostentație în părțile II-IV din *Idiotul*, și punîndu-L pe cititor la grea încercare. „îmi permit să vă atrag atenția cu acest prilej că aproape întotdeauna realitatea, cu toate că e supusă unor legi imuabile, pare neverosimilă și de necrezut. Ba cu cît este mai reală, cu atît pare mai neverosimilă și de necrezut" /III, IV/. Convingerea lui Lebedev îi aparține de fapt scriitorului, stă la temelia întregii sale estetici, expusă și apărută fiind într-o scrisoare către N. N. Strahov anume în legătură cu „fantasticul meu Idiot" : „Eu privesc realitatea (în artă) într-un mod deosebit, și ceea ce majoritatea consideră aproape fantastic și excepțional, este uneori pentru mine însăși esența realității. Caracterul cotidian al evenimentelor și concepția stereotipă la adresa lor nu înseamnă încă, după părerea mea,, realism, ba poate chiar din contra" /Ser. II, 169/.

Pe linia inaugurată de romanul lui Raskolnikov, dar într-o măsură simțitor sporită, *Idiotul* e într-adevăr o carte „fantastică", care ascunde realul în neverosimil, și privește «legile imuabile" prin prisma unei mobilități derutante. Tehnica dostoevskiană are multe puncte de contact cu visele bizare ale Nastasiei Filippovna, povestite în **Scrisorile** către Aglaia și pe care Mișkin le comentează clarvăzător : „Absur-litățile din vis te fac să zîmbești; în același timp însă, simți subconștient că împletirea aceasta de absurdități ascunde o idee, da — o idee reală, ceva ce face parte din viața dumi-tale ; ca și cum visul ți-a spus ceva nou, profetic, ceva de

124

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ippolit

125-

mult așteptat; impresia pe care o încerci este puternică, fie că-i plăcută ori chinuitoare, dar ce anume ți s-a sugerat ; care e tîlcul ei adevărat — nu mai ești în stare să înțelegi și nici măcar să-ți mai reamintești". Cititorul romanelor l_u; Dostoevski are și el sentimentul că haosul ascunde „ceva chinuitor de real și dureros de adevărat, ceva ce îndreptătea acest vis, acest coșmar, această nebunie" /III, X/.

întrebat odată, ce sfat îi dă cititorului care nu-i înțelege cartea nici după a treia lectură, Faulkner a putut recomanda singura soluție de a o mai citi și a patra oară. Sfatul n-ar putea fi altul nici în cazul lui Dostoevski, el se dovedește cu deosebire util în privința anumitor pasaje din *Idiotul*, care chiar după cîteva lecturi succesive par ambigue, tenebroase, asemănătoare unei șarade încă nedescifrate. În raport cu romanul anterior, succesul redus al *Idiotului* (ca apoi al *Adolescentului*) s-a datorat, neîndoielnic, și acestui spor de complexitate în construcție și în caracterizarea psihologică. „Să nu uităm că la baza acțiunilor omenești sînt cauze mult mai complexe și mai variate decît acelea pe care, de obicei, încercăm •să le determinăm mai tîrziu, și rareori ele se conturează cu precizie. Uneori e preferabil ca povestitorul să se mărginească la o simplă expunere a faptelor" /IV, III/.

Mărturisirea pe care o face scriitorul înainte de a ne relata catastrofa care încheie viața generalului Ivolghin (prilej de a repune în discuție, comic inversată, tema napoleoneană) privește în egală măsură și alte personaje ale romanului ; nu este oare în cel mai înalt grad contradictorie și enigmatică figura lui Lebe-dev, filozof creștin și cinic, moralizator și imoral, alter ego al lui Mișkin și al lui Ippolit totodată, difuzor al ideilor profesate de autor și exemplu al lipsei de scrupule împotriva ■căreia se îndreaptă aceste idei ?!

„Oamenii de pe vremuri n-aveau, ca să spun așa, decît o singură idee ; acum, oamenii sînt mai nervoși, mai evoluții mai sensibili, profesează două sau trei idei deodată. Omul de azi e mai multilateral și, te asigur, tocmai asta îl împiedică să fie dintr-o bucată, cum erau oamenii de atunci..." /IV, VIA Aceasta este marea descoperire a lui Dostoevski, conturată încă în primele sale scrieri, evidentă în operele de după exil

• anspusă definitiv din obiect psihologic în principiu metodologic de asimilare estetică tocmai în *Idiotul*. într-o discuție, Evgheni Pavlovici Radomski „analizează cu multă logică jj Consecvență" felul de a fi al prințului în

raport cu Nas-tasia Filippovna, ceea ce în limbaj dostoevskian înseamnă că ^{nU} înțelege nimic din aceste chinuitoare și incerte raporturi, preptatea e de partea prințului, care i-o și dezvăluie în fraze abrupte, bilbuite, conținând în fiecare clipă „cu totul *altceva*” : ^{se} însoară cu Nastasia Filippovna, dar asta nu are nici o importanță, îi e frică de chipul ei, al unei nebune, dar și al unuia copilăș nevinovat, de care îi e drag, dar, încredințînd-o de dragostea sa, a spus purul adevăr și Aglaiei Ivanovna, pentru că de fapt le iubește pe amîndouă, și se și simte vinovat pentru tot ce s-a întîmplat, nu știe exact pentru ce este vinovat, dar simte că este, simte că la mijloc este ceva, dar nu poate explica, îi lipsesc cuvintele etc. etc. „Bietul idiot”, se gîndește Radomski, incapabil să întuiască obsesia psihologică a lui Mișkin : „Ah ! Dacă Aglaia ar ști, dacă ar ști totul... adică absolut totul. Căci în cazul de față trebuie să știi totul, negreșit ! Pentru ce niciodată nu putem ști *totul* despre cineva atunci cînd acesta se simte vinovat !...” /IV, IX/.

Despre om trebuie, dar nu poți ști totul ! Această obsesie explică specificul prozei dostoevskiene și dificultățile adesea insurmontabile pe care cititorul și criticul le întîmpină în asimilarea ei. Teribila tentativă a romancierului privește tocmai atingerea acestui nivel absolut, de care se poate doar veșnic apropia, și cu prețul unor permanente relativizări. Cum ar putea cuvîntul finit exprima adevărul fără de sfîrșit ?! Numai frîngîndu-i osatura stabilă, încovoindu-L, înmuindu-L. în încercarea de a apropia esența fixă de fenomenul viu, fluid, dinamic, nespus de bogat în determinări, deci aproape inde-terminabil, de a renunța la ultimele urme ale rigidității, la definiție ca atare, dispar caracterele și caracterizările exacte Și de aceea se complică atît de mult și înțelegerea lor. Personajele din *Idiotul*, prea nervoase și sensibile, profesează două-J*ei ideii *deodată*, se comportă ca doi-trei oameni *deodată*! Eroii, susține Dostoevski, au devenit atît de multilaterali în-^eit fiecare e opusul lui, și la un moment dat nu știm dacă nu

126

OOITOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

127

cumva tocmai opusul este „el” ! Cititorul e obligat să asimi. leze infinite ipostaze pentru a înțelege *totul* și în măsura în care se mulțumește doar cu cîteva dintre ele, dintr-o pornire firească de îngrădire, pentru a-și preciza sieși situația, pentru a o prinde în determinări — încearcă în mod fatal chinuitorul sentiment că nu a înțeles *totul*!

Omul de azi e multilateral și asta îl împiedică să fie dintr-o bucată ! Reprezintă oare această formulă doar o judecată de existență, sau și o judecată de valoare, este ea o simplă constatare sau implică și o apreciere ? Și una și alta. Dostoev-ski constată cu luciditate o stare de fapt, dar este prea onest pentru a nu-și exprima față de ea și o anumită atitudine. Mai precis, cîteva atitudini, de vreme ce el însuși este un om „de azi”, complicat, nu dintr-o bucată. Opinia artistului multilateral despre multilateralitate este și nu este pozitivă. El consideră personajele sale cu atît mai evolute cu cît sînt mai nervoase, complexitatea i se pare un criteriu esențial al sensibilității, iar dedublarea sufletească — un aport hotărîtor în procesul umanizării. Paradoxul constă însă în intuirea foarte exactă și a reversului situației, a unui mecanism îndubitabil regresiv, declanșat de progresul însuși. „Sîntem și răi și buni, de-a valma, cînd buni, cînd răi...” /Kar. VIII, VIII/, va exclama, în plin coșmar, Grușenka, ceea ce, după opinia ei, a lui Mitea, și mai ales a creatorului lor, este bine și rău totodată ! Originalitatea, dar și toate nenorocirile lui Dmitri Ka-ramazov le explică sufletul lui mult prea larg, prea încăpător, pe care nu fără o justificare reală l-ar vrea îngusta. Dosto-ievski denunță falsul rechizitoriului rostit la procesul Kara-mazov, împrumutîndu-i în același timp procurorului argumente subtile, în măsură să lămurească unele implicații ale tragediei (finalmente, tot pentru a o încurca și falsifica), acea analiză a firilor largi, karamazoviene, capabile să cuprindă cele mai bizare contradicții și să contemple în egală măsură imensitatea spre care își iau zborul cele mai luminoase idealuri, și prăpastia fără fund, bîntuită de pestilențialele miasme ale descompunerii morale ! „Două abisuri, domnilor, două abisuri care trebuie neapărat să existe simultan, altminteri omul nostru ar fi nefericit și pururea nesatisfăcut, nu s-at nia' a bucura de viață, ca și oînd ar simți că-i lipsește ceva.

P^u_{arec} e dumnealui are un suflet nespus de larg, un suflet

^t ca nemărginitele plaiuri ale Rusiei noastre, capabil să

^{si} „-i'ndă totul în egală măsură și să se adapteze la orice si-

cUJ_e !” /Kar. XII, VI/.

Satana *sunī et nihil bumani a me alienum puto*” /Kar. I, “iSJ sînt cuvintele pe care diavolul le rostește în vedenia j_u; Ivan Karamazov, și peste care am trece ușor, ca peste o „versare de sensuri pe cît de grotescă pe atît de întîmplă-toare, dacă am putea uita strania coincidență de a fi auzit dictonul lui Terențiu din gura încă unui personaj — anume a [u_i Svidrigailov. Jignirile aduse Avdotiei Romanovna Svidrigailov le justifică în fața lui Raskolnikov cu cinism : „Dar trebuie să te gîndești că sînt și eu om

și că *nihil humanum...*, într-un cuvânt că am putut să simt o atracție puternică și să mă îndrăgostesc..." *ICr.* IV, 1/. Cel mai uman dintre precepte este invocat pentru a scuza totala inumanitate, în perfectă concordanță cu logica absurdă a acestor timpuri : cele două abisuri se contopesc și se amestecă în același suflet, infernul e presupus atât de vast încât să poată include empireul ! Sînt satana și nimic din ce-i omenesc nu-mi este străin — e crezul oamenilor din subterană, al lui Svidrigailov și Smerdeakov, al lui Raskolnikov, Ippolit, Stavroghin. Sînt om și de aceea nimic satanic nu-mi este străin — ar putea declara cu aceeași îndreptățire opușii lor, Mișkin, Makar Dolgoruki sau Zosima. Eroii lui Dostoievski, remarcă Gorki, pendulează între „kara-mazovism” și „karataievism”, sînt adică păcătoși ce înțeleg virtutea sau virtuoși care cunosc păcatul.

Lipsa marginilor, a limitelor, a granițelor îmbogățește și subminează universul explorat de marele artist. De aceea și încearcă el să stingă chinuitoarea sete de absolut prin relativitate și relativizare.

Acest răspuns naște însă alte întrebări, fiecare certitudine creează incertitudini noi, orice punct fix ■ dovedește a fi un epicentru seismic. Pentru că, dacă omul ^{ce} Și rău și bun de-a valma, cum îi vom putea pîna la urmă osebi pe cei buni de cei răi ?! Și cum se vor putea ordona istic existențe și conștiințe total dezordonate ?! „Rușii noș-sînt, în general, oameni cu sufletul larg, larg ca și țara

128

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

129

lor, și extrem de înclinați spre tot ce e fantastic și dez_{ore} nat; dar e mare bucluc să ai sufletul larg cînd nu ești w odată și genial” *ICr.* VI, V/. Constatărea o face din nou Sy drigailov, într-o discuție cu Avdotia Romanovna, Jes ' crima comisă de fratele ei, același Svidrigailov care optj pentru desfrii deoarece „are cel puțin ceva statornic...” /Q ■ VI, III/ (iată deplina relativizare a valorilor, tentativa de regăsi ordinea în dezordine !), despre același Raskolnik_{ov} care considerase suferința și durerea „totdeauna legate dedtl conștiință largă...” *ICr.* III, IV/.

Avem sufletul larg, ce noroc și ce nenorocire că sîntem i largi : Dostoievski variază la infinit acest motiv devenit »». lebru și atribuit adesea „sufletului rus”. Fără îndoială, serj. I torul avea în vedere și unele înclinații psihologice naționale fapt confirmat și de opiniile citate ; ceea ce L-a preocupat însă mai presus de orice, a fost determinanta istorică și socială a „lărgimii” sufletești *. Altminteri mulți dintre eroii săi ar fi trebuit să se mulțumească a ilustra o stare de spirit exotică, „culoarea locală” a unor meleaguri răsăritene mai mult sau 4 mai puțin îndepărtate, pe care vizitatorii străini ai literaturii,! de o superficialitate dezolantă, o reduceau la imaginea sal movarului sau a troicii. Ceea ce ne preocupă, nu este această mult trîmbițată sau de-a dreptul mistică „lărgime sufletească”, I ci psihologia particulară a unor categorii umane, psihologii pe care a descoperit-o Dostoievski și au descris-o, pe baza experienței sale și, mai ales, a propriilor realități naționale dis-i tinete, numeroși scriitori din secolul nostru. Este vorba ir caracterul — rus, francez sau german — lipsit de unitate ca-

¹ Rătăcind pe străzile peterburgeze, Mișkin meditează : „Dar *j fletul altuia e o taină greu de pătruns ; tot astfel și sufletul rus e •(enigmă, pentru multă lume — o enigmă de nepătruns. Iată el, de P". de atîta vreme se află în relații strînse ou Rogojin, relații de prieten" raporturi frățești — și totuși — ar putea oare să susțină că-L cunoW pe Rogojin ? Și cînd te gîndești ce haos, ce dezlănțuire neînfrînaaj cîtă ticăloșie există uneori în tot ce se petrece în jurul lui !" Și mai)¹ colo, conchide : „O, cît de vinovat se simte el în fața lui Rogojin. »* ; lui nu are iertare și îl dezonorează. Așadar, nu «sufletul rusesc 5^f. enigmă de nepătruns», ci propriul kii suflet rătăcește în beznă...” " M VI. Eclipsarea caracterizării naționale de către cea istorică ni se P¹ neîndoielnică !

terologică, de personajul definit prin indefinit, axat pe bsența oricărui ax, de dificultățile inevitabile pe care le ridică în

artiștilor imperativul unei caracterizări aproape

u neputință de făcut. Urmările vor fi uneori dezastruoase, vor duce la dezagregarea definitivă a structurilor estetice, la pulverizarea personajului într-o sumă de notații incoerente, prin loviturile neîndurătoare aplicate esteticii clasic-tradițio-nale, Dostoievski este un „vinovat fără vină”, în mod obiectiv răspunzător pentru viitoarea moarte a eroului, a subiectului, a compoziției, a romanului — cu toate că personal a reușit să-și tempereze plăcerea de a demola, i-a opus acesteia principii constructive, izvorite dintr-un superior simț al echilibrului, care nu-L poate părăsi cu totul pe artistul autentic. Dostoievski ne apare astfel în postura unui alt Ianus, în rînd cu eroii săi, anarhic, haotic, dinamitar și în stare totuși de a dura statornice monumente. Instabilitatea îl atrage permanent, înțelege că ea este un atribut al vieții moderne, deci trebuie să devină — prin el — și un atribut al artei moderne, dar intuiește urmările asimilării ei necontrolate și abuzive, de aceea se și împotrivește ispitei, o cenzurează, o îngrădește, o încadrează într-un sistem. Să fii larg, foarte larg, mult prea larg, iată o ofrandă cerească ce se poate ușor metamorfoza într-un îmbietor dar al diavolului, în calul troian prin care piere cetatea. Oare nu iau lucrurile o asemenea întorsătură, nedorită de romancier și totuși fără milă demonstrată de el, în chiar cazul prințului, creat pentru a fi mîntuitorul oamenilor și aducîndu-le, fără voia lui, mai mult deservicii ?! Ne amintim : Svidrigailov se întrebase dacă nu cumva este mai degrabă o victimă decît un călău ? La urma urmei, Mișkin ar avea dreptul să

se întrebe dacă rolul interpretat de el nu se apropie mai mult de cel al călăului decât al victimei ?!

Intențiile autorului cât și ale eroului sînt, fără îndoială, altele : nici o postură prințul nu o simte mai reprobabilă de-cît aceea de judecător ! Amintirile evocate în casa generalului Epancin, prilej pentru a expune din prima zi a întoarcerii în Rusia programul său de viață, sînt străbătute toate de sentimentul incompatibilității omului cu obiceiul său de a-și ju-cca condamna sau executa semenii, cu practica lui de a

9
Dostoievski

130

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

131

pronunța sentințe, de a se pronunța sentențios pe seama alt. cuiva, fără a pune măcar la îndoială infailibilitatea verdic. tului. Aglaia îi va reproșa mai tîrziu eroului ceea ce el fapt le reproșează tuturor, neexceptînd-o nici pe Aglaia, în, capabilă să-și înțeleagă pînă la capăt rivala și s-o absolve (cum nici Katerina Ivanovna nu-i va putea ierta lui Dnurtj Raramazov dragostea pentru Grușenka și Grușenkăi fideli, tatea pentru Dmitri, declanșînd catastrofa de la proces în, tr-un acces (истерик similar cu al Aglaiei). „Dar găsesc că e foarte urît din partea dumitale — îi spune așadar prințului sensibilă și capricioasă lui logodnică — să judeci sufletul unui om cu atîta brutalitate, cum îl judeci pe Ippolit. Îți lipsește gingășia necesară în astfel de momente ; în dumneata vorbește numai adevărul crud — prin urmare ești nedrept” *Ud*, III, VIII/. Mișkin reține observația și promite să mediteze la ea — promisiune de oare se va ține însuși romancierul, împrumutînd Lizei Hohlakova același reproș, pronunțat din nou împotriva celui în drept de a-L formula. Atunci cînd Aleoșa Karamazov îi va relata refuzul lui Sneghirev de a lua banii dăruți, exprimîndu-și însă convingerea că data viitoare negreșit o să-i primească, Liza îl va dojeni din cauza disprețului arătat față de căpitan : „Pentru că îi disecăm sufletul așa, cu aerul c-am fi mai presus de el” *IKar*. V, II. Și chiar dacă Sneghirev va accepta pomana, împlinind previziunea în chip „linear”, remarcă Lizei va continua să fie principial îndreptățită și conformă celor mai intime convingeri ale autorului. Dacă el îi împinge cîte o clipă chiar și pe cei mai iubiți eroi ai săi în ispita de a da verdicte, o face pentru a le atrage atenția asupra inadmisibilității „disecării” unui suflet viu. Iar alarma o dau nu întîmplător eroinele, mai apropiate de natură, mai spontane, călăuzite de afecte, în care Dostoievski se încrede infinit mai mult decât în rațiunea searbădă. Este motivul pentru care în romanele sale, verdictele obișnuiesc să le pronunțe „teoreticienii”, pe cît de scăpărători l gicieni, pe atît de unilaterali sau strîmbi judecători. Și iată cauza pentru care omul considerat „pe de-a întregul minunat a trebuit să fie situat la antipodul intelectualului sofisticat și devină „idiot”, nu deștept, ci sensibil, nu rafinat, ci uman. Calificativul dezonorant revine de infinite ori pe parcursul povestirii, îl pronunță Gavrilă Ardalionovici, Nastasia Filip-povna, Ferdișcenko, Lizaveta Prokofievna, Aglaia, Radom-

ki. IpP⁰ îl pronunță cel mai des orintul însuși. în numel

Ippolit, îl pronunță cel mai des prințul însuși, în numele „ltora sau al său, acceptînd dezonoarea sau punînd-o la îndoia : »D^{ar} ce fel de idiot e acela care își dă prea bine seama ca lumea îl consideră idiot ?” II, VI/. Prin termenul cel mai șocant cu putință, Dostoievski a dorit să exprime viziunea fericirii jdin predica de pe munte — „Fericiți cei săraci cu duhul că a lor este împărăția cerurilor” (*Matei*, V, 3). În intenția romancierului, Mișkin trebuie să urmeze calea mîntui-rii, sa plîngă pentru a se mîngîia, să fie blînd pentru a moșteni pămîntul, să flămînzească de dreptate pentru a se sătura, să fie milostiv pentru a se milui, să fie curat cu inima, făcător de pace, prigonit și ocărit, să fie adică sarea pămîntului, lumina lumii, ale cărui fapte bune să lumineze înaintea oamenilor, și a cărui dreptate să prisosească mai mult decât a Cărturarilor și a Fariseilor ! „Idiot” înseamnă „mielușel”, „suflet neprihănit”, „prunc nevinovat”, înseamnă a avea, la douăzeci și șase de ani, sufletul și caracterul, și într-un sens și intelectul unui copil, căci copilărie înseamnă nevinovăție, spontaneitate, comuniune firească cu semenii și cu lucrurile înconjurătoare. Mișkin i-iar dori pe toți oamenii copii, la propriu și simbolic-religios, cu Dumnezeu-tatăi ocrotindu-i. Dar știe că în lumea sa „totul e anormal” /III, VIII/, deci și copiii sînt pîndiți de nenorociri. „E nebună”, spune el despre Nastasia Filippovna, „mi-e frică de chipul ei”, și peste cîteva rînduri : „...o iubesc din tot sufletul ! E doar... un copil...” /IV, IX/. „Idiot” vrea să spună slab la minte, în ambele sensuri, adică infantil și anormal, copilăros și bolnăvicios, dovadă accesele epileptice în care „clișeele sublime” sînt urmate „dialectic” de prostrație, destrămare sufletească, idiotizare. Dar dialectica face posibilă și revocarea unor opinii, chiar și tre-Sf^{re}a în extrema opusă. „E nebună ! strigă prințul, frîngîn-”u-și mîinile. — Cine știe ? Poate că nu, murmură Rogojin ^{mai} mult pentru sine” /III, X/. Este vorba de aceeași Nas-³ Filippovna, pe care deseori cititorul

însuși e tentat s-o

132

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

133

considerare nebună, pentru a redobîndi permanent certitudi că nu este nebună. Jocul trecerilor dintr-o extremă în alta j se impune cu atît mai mult în raport cu Mișkin, infantil și e_j se poate de matur, bolnav și mai mult decît normal. Prințu este „idiot” și înțelept, înțelept în chiar calitatea sa de „idiot” Cele două atribute nu sînt nki paralele, nici nu se exclud, e_j se realizează unul prin celălalt, într-o îngemănare paradoxala cunoscută din străvechi timpuri și fixată atît în tipare folcl0. rice cit și în celebri „nebuni iluminați” ai literaturii culte Această idee, populară înainte de a fi devenit religioasă, o in. tuiește tot Aglaia Ivanovna, dînd glas și uneia dintre convingerile cele mai statornice ale romancierului : „...căci chiar dacă ești cu adevărat bolnav la minte (n-ai să te superi, cred, pentru această afirmație, privesc chestiunea pe plan superior), în schimb, inteligența principală e mai dezvoltată la dumneata decît la oricare altul, o ai în cel mai înalt grad, la care ceilalți nici n-ar putea să viseze ; pentru că, de fapt, exista două feluri de inteligențe, una principală și una secundară” /III, VIII/.

Inteligența „secundară” este îngustă pentru că e strict rațională, logică, schematică ; dimpotrivă, inteligența „principală” are un caracter intuitiv, reușește să descopere esența ascunsă a lucrurilor dintr-o singură privire, în fața ei nu poate rămîne zăvorîtă nici o taină a comportării umane, lumea este pentru ea o carte deschisă ce se lasă ușor descifrată. Fără a introduce vreo notă mistică în caracterizarea lui Mișkin, imaginîndu-și-L în mod continuu drept „un om între oameni”, scriitorul îi atribuie în același timp, grație tocmai acestei inteligențe principale, darul de a presimți viitorul, darul oracolului orb, ce vede mai departe și mai pătrunzător decît dacă ar fi fost înzestrat cu ochi obișnuîți, o capacitate supranaturală, pe care însă i-o atribuie cu aceeași simplitate și naturalețe cu care în genere știe să-și înzestreze eroul. Prințul este vizionar, și-i destăinuie auditoriului său coliziunile tîr/ii ale tragediei : Rogojin, spune el la începutul romanului, s-ar însura și mîne cu Nastasia Filippovna, „numai că n-ar trece o săptămînă și s-ar putea întîmpla s-o și înjunghie” ! /III/ ; „ai s-o urăști groaznic pentru toată dragostea ta *Ce a*”

„zi p^{entru toate} chinurile pe care le înduri acum”, îi prezice ? și revine iarăși la același gînd : „...și tare mă tem că... — r am să împlînt cuțitul în ea ?” /II, III/, completează Ro-in însuși presupunerea, dovadă că nu este vorba de un secret supranatural, ci de unul terestru, că Mișkin prelungește doar, cu multă finețe și înțelegere, datele clipei prezente, că este vizionar în măsura în care este psiholog, asemenea lui postoevski care și la închipuit în stare să înțeleagă cele mai minuscule tresăriri ale sufletului („Blestemat psiholog !”, va exclama Nikolai Stavroghin la capătul întrevederii sale cu Tihon, după ce clarvăzătorul părinte îi va fi descifrat dorința tănuită de a scăpa de remușcări printr-o nouă crimă). „într-adevăr, eu nu sînt așa cum par ; el mi-a ghicit bine firea...” /I, VIII/, șoptește vocea sugrumată de emoție a Nastasiei Filippovna, motivînd și stîmă de care ajunge să beneficieze „idiotul”. Dostoievski amplifică stîmă în afecțiune, în raport direct cu recunoașterea de către celelalte personaje a faptului că neobișnuita capacitate a prințului de a ghici firea lor este impulsionată tot de afecțiune, de compasiunea vie pentru suferință, și nicidecum de simpla curiozitate a unui cercetător impasibil. „Fața asta... ascunde multă suferință...” /I, VII/ — este tocmai remarca prin care Mișkin dobîndește privilegiul de a ghici firea eroinei : printre atîția insensibili, gata și pînă acum, și dornici și de acum înainte s-o batjocorească, s-o înjosească pe Nastasia Filippovna, el nu a privit-o ca pe un obiect frumos, pe cale de a trece din proprietatea bogătașului Toțki în cea a lacheului Ganecika Ivolghin, ci ca pe un om, Omul însuși, înălțat prin înjosire, purificat prin chin, demn de compasiune și dragoste. „Nimeni pînă acum nu mi-a vorbit așa...” /II, XVI/, recunoaște Nastasia Filippovna, adică de a egal la egal, chiar de la inferior la superior, atitudine firească pentru Dostoievski, care convertește suferința în valoare supremă, iar numărul caratelor îl evaluează prin măsura dinului îndurat. „Eu... nu sînt nimic, pe cînd dumneata ai cunoscut suferința și ai ieșit neîntinată din acest infern” /II, AV/. Mișkin se simte obligat să se umilească neînterupt, să-și tivească ultima urmă de mîndrie, să se pună mai prejos de °ți cei din jurul lui, chiar de cinicul Ippolit, căruia îi dă dez-

134

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

135

legarea în virtutea aceluiași crez : „Cel căruia j-a fost dat s_j suferă mai mult, înseamnă că e vrednic de

această suferință» /IV, V/. Descoperind Omul în cei nedreptățiți, „preainimosul preabunul și preanobilul” prinț (cum ironic îl numește Lebe-dev) obține din partea lor aceeași recompensă : „...e primul om din câți am cunoscut pînă acum...” (Nastasia Filippovna • I, XIV), „...un om capabil /.../ să aibă un ideal...” (Aglaiă Ivanovna ; II, VI), „...un Om” (Ippolit ; III, VII).

„Compasiunea este principala, poate chiar unica lege a existenței pentru întreaga umanitate” /IV, V/, afirmă Mișkin, deoarece peste tot în drumul nostru întîlnim suferința, chinul fizic și sufletească, și cel care se simte nefericit ar trebui să ceară iertare semenului său mai greu încercat de soartă. Sentimentul dominant al prințului față de Nastasia Filippovna sau de Rogojin va fi, de aceea, nesfârșita milă, compasiunea sfîșie-toare pînă la suferință, compasiunea pentru sora și fratele lui întru durere, un frate care voise să-L ucidă dar care își și schimbase crucea cu el, un frate ce-și ucide în cele din urmă sora, și care trebuie regăsit în această supremă durere a sa. „Frate”, „frate dragă”, „frățioare”, îi șoptește Rogojin cu prilejul celei mai cumplite și mai sublime dintre întîlnirile lor, la căpățiul femeii pe care au iubit-o și au ucis-o, pe care au hotărît să n-o dea nimănui, de care s-au despărțit atunci cînd și-au dat seama — după ce au avut-o — că niciodată n-o pot avea. „Doborît de oboseală și de deznădejde, prințul își lăsa capul pe pernă, lipindu-și fața de chipul palid și nemișcat al lui Rogojin ; lacrimi îi curgeau prelingînidu-se pe obrazul lui Rogojin ; dar poate că nici nu-și mai ismîțea propriile lacrimi, nemaiavînd conștiința lucrurilor...” /IV, XI/. Și chiar dacă doctorul Schneider însuși ar fi văzut în momentul acela pe fostul său pacient, notează romancierul în final, ar fi dat descurajat din mîină și ar fi spus ca pe vremuri : „Idiot” !

„Cum să faci ca eroul să devină simpatic cititorului ? — se întreba Dostoievski în timp ce-și definitiva cartea. Dacă Don Quijote și Picwick sînt, ca personaje virtuozose, reușite și simpatice cititorului, aceasta se datorește faptului că sînt comici. Eroul romanului, prințul, nu e comic, dar are o altă țifă”
simpatică : e *inocent!*” *IC. Id.*, 879/¹. Paralela cu Don , anume cu un Don Quijote „grav, nu comic”, ale că-leresti și le imaginase Puskin într-una di

j;te, anume cu un Don Quijote „grav, nu comic , ale ca -o ispravi cavaleresti și le imaginase Pușkin într-una din poezie sale neterminate, prefigurînd destinul lui Mișkin, devine roman pe deplin edificatoare : „Reîntors din bătălie / În Iul său străbun, / Trist, cu inimă pustie / Se sfîrși, curînd, laia Ivanovna ascunde bilețelul nrîntului Mișki
steiul sau străbun, / inst, cu inima pustie / se stirșebun.” Aglaia Ivanovna ascunde bilețelul prințului Mișkin într-o carte și abia după o săptămînă constată întîmplător (!) ca acea carte e *Don Quijote de la Mancha* („Aglaiă pufni în rîs fără să știe de ce”). Motivul „cavalerului sărman” revine apoi constant în caracterizarea Idiotului, și el „întruchipare a frumuseții pure”, cavaler naiv și ridicol, înfăptuind isprăvi încîntătoare și ridicele, „om capabil, în primul rînd, să aibă un ideal, în al doilea, făurindu-și un ideal, să creadă în el cu toată puterea ființei lui, iar crezînd în el să i se dăruiască în întregime, închinîndu-i fără preget întreaga-i viață. Cam rar se poate întîmpla așa ceva în epoca noastră” /II, VI/. Portretul este identic, pînă în detalii, cu cel sugerat de Turgheniev : Lev Nikolaievici Mișkin este „Alonso el Bueno” în carne și oase ! Recitind versurile lui Pușkin cu răutatea orgoliului rănit, dar și cu cea mai profundă stimă pentru „cavalerul sărman”, dăruit în întregime idealului său, Aglaia este ea însăși o vizionară, presimte, fără s-o știe și fără s-o vrea, destrămă-

¹ *Carnetele la Idiotul*, editate în 1931, sub redacția lui Sakulin și Beltikov, anume *Carnetul nr. 10*, completează viziunea-finală a romancierului asupra lui Mișkin :

— „Principalele trăsături de caracter ale prințului : Apăsarea. Teama. Supunerea. Umilința” *IC. Id.* 854/

„NB. Modul său de a concepe lumea : iartă totul, găsește o justificare pentru toate, nu găsește păcat care să fie impardonabil și scuza totul” /855/.

— „Se consideră inferior celorlalți, mai rău decît ceilalți. Vede limpede gîndurile celor ce-L înconjoară” /855/.

— „Trei iubiri în roman :

1. Dragostea pasionată și directă — Rogojin ;

2. Dragostea din vanitate — Gania ;

3. Dragostea creștinească — prințul” /857/.

— „NB. *Principalul e că toată lumea are nevoie de el*” /898/.

„... — „*Umlința prințului*” /914/ — „umilința este cea mai formidabilă” — forță ce poate exista în lume !” /917/ (idee reluată textual în *Frații iuramrtn**)

136

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

Ippolit

137

rea iluziilor nutrite de prinț, decăderea fatală a acestui A_{IV} tîrziat și anacronic izbăvitor al oamenilor.

Odată prinsă în circuitul magnetic al „cavalerului sărman”, Aglaia preia de la el darul înțelegerii superioare („principale”) a sufletului, a coliziunilor lui prezente și viitoare, dar pe care nu ajunge să le stăpânească. Ea vede și judecă înțelept situații, dar ia parte la ele, le declanșează chiar, nu poate să nu le declanșeze, cu toate prejudecățile, impulsurile, patimile unui om limitat, în virtutea comandamentelor tiranice ale sufletului său totodată splendid și miser. Într-alt fel aceasta e și antinomia lui Mișkin, supus acelui fatum inexorabil, pe care-L intuiește clarvă-zător, regizor al tragediei prevăzute și deplînse. Contradicția stă perpetuu la temelia caracterizărilor dostoevskiene, și funcția lui Mișkin în roman nu poate fi decât contradictorie.

E extrem de greu să lupți împotriva „ideilor duble”, recunoaște prințul într-o discuție cu Keller, și adaugă : „am încercat pe propria mea piele” /II, XI/ ; „în momentele lui de bucurie intensă, simțea întotdeauna, și fără motiv, o tristețe nelămurită” /III, III/, de pildă cînd Aglaia îl anunță că a j două zi dimineată îl va aștepta în parc, pe banca verde ; în cadrul extraordinarei lor înfruntări, el bîguie cuvinte ce par a se exclude : „am iubit-o mult” — „n-o mai iubeam” (pe j Nastasia Filippovna ; III, VIII) ; „...numai pe dumneata te j iubesc...” /IV, V/, îi repetă el într-una Aglaiei, de care apoi se leapădă, pentru că nu poate privi chipul desperat, răvășit de pecetea nebuniei, a „nefericitei” Nastasia /IV, VIII/. Dedu- t blarea lui datează de la început, încă din scenele cu generă-leasa și cele trei fiice Epancin, care îi surprind gîndul de a le converti, convins fiind de imposibilitatea unei asemenea ac- ționi. „Cu atitudinea dumitale de resemnare fatalistă, poți să umpli de fericire și o sută de ani de existență” II, VI. Ironica remarcă a Aglaiei are încă o dată darul de a lămurii situația, ea deconspiră o importantă sursă a acestor duble atitudini. Da, Mișkin este fatalist și dedublat, ar dori și știe că nu poate influența lucrurile în bine, se revoltă împotriva ly.dreptății. dar o consideră de neînlăturat, revolta lui este neputincioasă și finalmente inexistentă, se transformă în rugă, mult visata mîntuire rămîne efemeră, pentru că oamenii nu au nimic alt-

eva de făcut decît să se supună destinului și chinurilor ce nu ot fi zăgăzuite, pentru că suferința e singura realitate ce ne Lîmpină pretutindeni și acceptarea ei umilă — singura cale a țintuirii...

Raționamentul e închis într-un cerc vicios, pe care nici eroul, nici scriitorul nu-L sparg ; ei nu știu să găsească drumul evadării din infern și să ofere omenirii altceva decît bucuria chinului, fericirea nefericirii, mîntuirea în neputința je a se mîntui ! De aci, concluzia pesimistă a romanului, învăluit în umbre din ce în ce mai dense și mai impenetrabile. Conceput ca cel mai luminos dintre romanele dostoevskiene, *Idiotul* ajunge, într-un sens, cel mai deznădăjduit, tocmai datorită postularii mai hotărîte a unor premise „pozitive”, care se năruie rînd pe rînd. în schimb, *Demonii*, cartea cea mai „negativă” a scriitorului, imaginea sfîrșitului apocaliptic, lasă o porțiță deschisă spre un ideal exterior celor descrise, un ideal abstract, dar care îl ajută pe Dostoevski să se opună inuma-nității. *Idiotul* este singura carte axată pe un personaj pozitiv, cartea care-și propune nu atît denunțarea neomeniei, cît mai ales înfățișarea comportării profund umane, concretizarea idealului evanghelic ; cu atît mai dezastruos și mai ireparabil ne apare de aceea eșecul „cavalerului sărman”, eșec a cărui presimțire îi imobilizase de fapt pornirile. Mișkin nu a putut fi decît un contemplator pasiv al durerii, dar aceasta, prin simpla receptare plină de compasiune și umilință, nu s-a putut transforma în contrariul ei. Cu atitudinea dumitale de resemnare fatalistă, ar fi fost Aglaia îndreptățită să-i spună, poți să umpli de *nefericire* și o sută de ani de existență ; să umpli de ea lumea și să o multiplice în lume, deoarece, oricît de înțelegător și de bine intenționat, acestui gen de custode pasiv i se poate ușor întîmpla să conserve tocmai nedreptatea și, împotriva intenției sale, să o și perpetueze !

Am revenit astfel la ideea mai sus enunțată a judecătoru- lă fără voie, fără voia sa și a lui Dostoevski, dornic să pă- treze imaginea lui Mișkin intactă, nepătată, de-a pururi pură, 'igat să accepte totuși consecințele unui ideal de resemnare atahstă. în cazul de față, tocmai încercarea de a nu fi jude- tor îl constrînge pe Mișkin să accepte acest rol, și încă în- 3

variantă a sa nedemnă : necondamnîndu-i pe ticăloși, el

138

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

va sfîrși prin a-i înțelege, compătimi, iubi, ceea ce echiva-lează aproape cu o condamnare — fără voie — a celor nă- i păstuiți. Deși pare exagerată, concluzia poate fi lesne verifi. cată, comparînd

de pildă evenimentele petrecute în primă seară, acasă la Nastasia Filippovna (o dramă perfectă, în p. a. tru acte : I, XIII-XVI), cu eleganta adunare din salonul Epan, cinilor, dintr-o altă seară, descrisă aproape de sfârșitul poveștii /IV, VI-VII/. Invitându-și „prieteni” pentru a le face „declarația oficială făgăduită în legătură cu Ganea, Nastasia Filippovna urmărește să dea cu acest prilej cărțile pe față, să pună capăt jocului măsluit și murdar pe seama ei, să demistifice în chip brutal fețele adevărate ale lui Afanasi Ivano-vici Toțki și Ivan Feodorovici Epancin, să mai admire o dată — întru edificarea tuturor — „suflețelul” lui Ganicika Ivol-ghin ! „Jocul de societate” cu relatarea celor mai urâte fapte din viața celor prezenți dă o amploare neobișnuită denunțării mișăviei, ca și scena cu pachetul de o sută de mii de ruble, aruncat în flăcări. „I-a cuprins pe toți o lăcomie, încît se dau în vînt după bani ca niște apucați. Vezi cîte un țînc, nici nu ■ i s-a uscat laptele de pe buze, și dă din coate să ajungă cămătar. Ar fi în stare să înfășoare briciul în mătase și să-i taie I beregata și celui mai bun prieten al său ca unui berbec, furișîndu-se pe la spate...” /I, XV/. (Coincidență interesantă : în prima dintre cele patru „mărturii” asupra credinței, povestite I lui Mișkin de Rogojin, țăranul menționat „îl înjunghie pe prietenul său dintr-o singură lovitură, ca pe un berbec...” — II, IV.) Cuvintele tăioase ale Nastasiei Filippovna îl enervează pe general peste toate : o ființă fină și delicată, oare I totdeauna judeca frumos — și deodată ce limbaj, ce expresii! îl enervează pentru că se simte vizat din plin, pentru că amestecul lui în întreaga afacere este mai mult decît neplăcut, iar excelenta și necruțătoarea regie a Nastasiei smulge măștile de pe fețe zîmbitoare și delicate, dezvăluindu-le hidoșenia. Cînd j gluma se îngroașă, iar temeliile sacrosancte ale înaltei societăți încep să fie periclitate, generalul devine agitat, vrea /,-o kg° pe tînăra răzvrătită — „sau să trimitem după... capi e nebună ! Nu-i așa că-i nebună ?...” la care Ptișin îi răspunde: „N-nu, poate că nu-i tocmai nebunie...” /I, XVI/.

Schimbul de replici se va repeta aproape identic între TVlișkin și Rogojin, iar cititorul atent nu va putea să nu se ^trebe, de ce revine prințul de atîtea ori la argumentul nebuniei, oare nu dintr-o tainică dorință de a se liniști, de a motiva dezinteresul manifestat față de Nastasia Filippovna ? Cest cititor va surprinde legătura evidentă între estomparea rolului Nastasiei Filippovna din prim planul povestirii și creșterea ambiguității, duplicității în comportarea prințului. Figura Nastasiei Filippovna constituie nucleul patosului demascator al romanului, destinul ei reclamă intransigență, o atitudine neșovăitoare, acceptarea rolului de judecător al tuturor celor nedrepti. „Nu... Să nu te măriți ! îngăimă el în sfîrșit, răsufliînd din greu” II, XIV/. Este răspunsul lui Mișkin la întrebarea Nastasiei, dacă să se mărite cu Gavriila Ar-dalionovici, unul dintre puținele sale răspunsuri-verdict, rostit din greu, dar totuși rostit, pentru că în prezența Nastasiei Filippovna, sub șfichiul alternativelor sale categorice, opțiunile devin obligatorii. De fapt, hotărîrea o ia nu blîndul și neputinciosul Mișkin, ci Nastasia Filippovna, oare poate promite dinainte că-i va urma sfatul, deoarece el îi va spune exact ceea ce va dori ea să audă (ca și în duelul final cu Aglaia Ivanovna). Rolurile se inversează : nu Mișkin e sprijinitorul Nastasiei, ci Nastasia devine sprijinul lui, în prezența ei prințul vede lucrurile mai clar, pronunță verdicte drepte, și chiar cînd nu le pronunță, le simte îndreptățite ; mai tîrziu, nea-vînd-o în preajma sa, nedorind să fie tulburat de prezența ei (oare nu a fugit Nastasia cu Rogojin și pentru că știa că prințul nu are forța necesară s-o stăpînească și că puterea ei l-ar putea zdrobi ?), Mișkin se lipsește de un criteriu etic care îi ajutase orientarea, și tot șovăind între verdicte, pînă la urmă fe pronunță anapoda.

La începutul seratei date de Epancini în cinstea celor mai vază „prieteni ai casei”, scriitorul surprinde ironic comportarea arogantă a acestor înalți demnitari, dar tirada deliranta a prințului, rostită nu întîmplător în fața lor, programul j^u de acțiune împotriva catolicismului, ateismului, ni-«srnului și pentru înnoirea întregii omeniri prin Dumnezeu

Hristosul rusesc, se încheie cu apologia elitei societății, a

140

UUSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

141

familiilor de viță veche, propriu zis a celor ce-L cred un „idiot” I iremediabil. „Ei bine, am văzut aici niște oameni încîntători sinceri și buni la suflet, cu mintea luminată...” /IV, VII/, clamă el entuziast, situîndu-i în fruntea progresului, între în, țeleptii obștei, tocmai pe cei care o nenorociseră pe Nastasia Filippovna. „Vorbesc în interesul nostru comun, pentru salvarea noastră a tuturor, pentru ca această castă a noastră să nu dispară fără rost în bezna vremii, tară să se dumirească, irosindu-și forțele în răbufniri sterpe și pierzînd pînă la urmă totul” /IV, VII/. Chemarea e adresată aristocrației, familiilor princiare, stăpînitorilor „puri” ai societății ; impuritatea întregii acestei caste, înfrățită cu noii

stăpîni ai Rusiei, mai hrăpăreți și cinici, ne este însă limpede. Fără voia sa, Mișkin a trădat-o pe Nastasia Filippovna și a trecut de partea lui Afanasi Ivanovici Toțki ! Abținându-se să-și judece și să-și condamne „prieteni”, el a devenit aliatul lor, un aliat nesigur, suficient de scrupulos pentru a nu participa la murdările lor afaceri, dar suficient de slab pentru a le tolera ; așa se explică și schimbarea atitudinii sale față de Ganea Ivolghin, devenit și el în ultimele părți ale romanului un aliat al prințului, nu prea de nădejde, dar nici de lepădat; așa se explică apropierea ■dintre Mișkin și Evgheni Pavlovici Radomski, exponent al punctelor de vedere „sănătoase” din înalta societate, binevoitor față de prinț în măsura în care și acesta se străduiește s-o reabiliteze.

În timpul faimoasei pledoarii, Lev Nikolaievici Mișkin comite fapta de care, prevenit de Aglaia, s-a temut toată seara : sparge impunătoarea vază chinezească din salon ! Avusese presentimentul uimitor că o va sparge, oricît s-ar strădui ■s-o evite și oricîte precauțiuni ar lua să nu se așeze în preajma ei. Și cu cît a fost mai atent, cu atît a putut fi mai sigur ca și în această seară toate îi vor ieși pe dos, ca și pînă acum, ca și de acum încolo. Vasul chinezesc capătă valoarea unui cuprinzător simbol, în care romancierul a incifrat întreg divorțul dintre gînd și faptă, dorință și realizare. Ce folos de pe urma celor mai bune intenții, dacă ele pavează drumul spre infern ?! Diabolica ironie a destinului îl obligă tot timpul pe Mișkin să declanșeze catastrofele pe care ar dori să le

„j”te. Cel de al doilea acces epileptic, descris în roman și urvenit la capătul înfrățirii sublimе și ridicole cu acești des-cen-denți ai caselor princiare, presupus sublimi, de fapt ridi-coli, nu este decît ecoul întâmplării cu vasul, o^l dovadă în plus că prăbușirea idealurilor sale e inevitabilă. Și ele se prăbușesc, pas cu pas^{cu} Passt „n” Pe rînd, dragostea naște ură, tămăduirea — no^l și incurabile răni. Soarta îl batjocorește cumplit pe „sărmanul cavalier” ; de fapt, Rogojin o ucide pe Nastasia Filippovna din pricina lui : dacă, prins în vârtejul rivalității celor două femei, ar fi avut tăria să procedeze așa cum procedase odinioară Nastasia Filippovna cu el, ar fi scăpat-o de la moarte. Dacă... dar la Dostoievski nu există acest „dacă”, fatum-ul trebuie împlinit. Mișkin o ucide pe Nastasia prin compasiunea lui ; el n-ar fi trebuit să cuteze a se atinge de cercurile ei sau, intrînd în acest univers vrăjit, ar fi trebuit să-L domine. Dar prințul este recipientul neputincios al hotărîrilor celorlalți, și din nou Nastasia Filippovna îl alege, pentru a obține prin el, dar într-un chip nedorit de el, mult rîvnita pace, aflată dincolo de această vale a plîngerii. Toți au nevoie de Mișkin și nimeni n-are ce face cu el, ajutorul lui nu poate ajuta, unora le poate fi chiar fatal, „...dă-mi voie să te socot omul blajin desprins de cele lumești, și pe alde voi Dumnezeu vă ocrotește” VI, 1/, îi strigase Rogojin coborînd din acceleratul în care călătoriseră împreună (tot romanul e închis în paranteza primei și ultimei întâlniri dintre frații de cruce), dar omul blajin desprins de cele lumești provoacă dezastrul acestui membru de vază al tagmei negustorești, chiar dacă într-o înlănțuire cauzală greu perceptibilă ; de aceea Porfion Rogojin acționează logic atunci cînd, pentru a rupe legăturile triumphiului damnat, dintre frate și frate, frate și 'ra, soră și iubit, vrea mai întîi să-L înjunghie pe el... pentru nu o ucide pe ea ! (în cazul altor eroi dostoievskieni, sinuci-rea ar fi fost opțiunea din urmă, dar ea nu se potrivea mperamentului robust, vital, clocotitor al lui Porfion.) Miș^{ln} dorește să semene liniște și pace sufletească, dar răscolește Pasiuni fulgurante, învrăjbește oamenii, îi chinuie pe cei care-i nădragi, cum o chinuie pe Aglaia Ivanovna, mistuind-o în Ocările unei dăruiri care este sortită din capul locului să nu

„

142

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

143

cunoască împlinire. Vinovat fără vină, prin forța împrejurilor, prin implacabila desfășurare a lucrurilor, prin felul său particular de a le privi și interpreta, prințul face binele * ; răul de-a valma, dezleagă și leagă, ajută și strică. El seamănă bătrînului Luka din *Azilul de noapte*, cel ce promite leacuri I miraculoase bolnavilor și, neputînd să-și țină cuvîntul, îi face I să se spînzure.

Mișkin se întoarce în Rusia deoarece în străinătate toate I cele din jur le simțea străine de el, și „tot ce era străin mă ■deprima peste măsură” II, VI (precum mult mai tîrziu, pe eroii literaturii existențialiste). El revine acasă, pentru a asimila Rusia, pentru a se înnoi prin ea. Dar și lumea aceasta, arzător dorită, îi rămîne pînă la urmă străină, cum străin continuă să-i fie el acestei lumi. Iată încă o fațetă a epitetului său jignitor, „idiot” însemnînd totodată ciudat, straniu, altfel decît noi ceilalți — „străin”.

Contactul nu se poate sta- I bili ; precar, el se destramă continuu. Se sparge vasul chinezesc : Mișkin rămîne singur într-o lume străină, în care n-are ce căuta, lumea în care mîntuitorul e răstignit și obligat să I răstignească, în care idealurile nasc monștri, dragostea ucide, nevinovații se transformă în călăi, lumea de care nu poți scăpa decît acceptînd să devii, să redevii cu adevărat — idiot !

Amintisem că Dostoievski și-a elaborat romanul în doua I variante consecutive, substanțial diferite. Manuscrisul primei I versiuni a fost distrus la 4 decembrie 1867. Orientarea lui ne I este totuși cunoscută din *Carnetele la Idiotul*. Două dintre I ele, *Carnetul nr. 3* și *Carnetul nr. 11*, datează tocmai (foi I timpul căutărilor inițiale, sînd mărturie transformărilor pe- I trecute în laboratorul artistului pînă în ziua de 30 noiembrie, t și doar ultimul, *Carnetul nr. 10*, se referă la caractere, atitu-dini și evenimente cunoscute din părțile II-IV ale romanului. I

Subiectul incipient este altul, stufos și complicat, după cum altul este aluatul din care sînt plămădite personajele, i Cel mai interesant dintre ele, numit încă de pe atunci „**idio-** I tul", se situează caracterologic la antipodul eroului familia¹ " nouă, cunoaște o lentă și contradictorie evoluție sprt; datel^e sufletești ale lui Mișkin. Faptul e revelator, pentru că demon- I strează obsesiva rotire a romancierului în jurul uneia și ^{acet} I

• cj personalități „negativiste", menită — înainte de a-și ' j^oCUl privilegiat „sărmanului cavalier" — să ocupe pozi-' centrală a romanului. Descoperim așadar din nou conti-* itatea investigațiilor, pentru nici o clipă întreruptă, în uni-ⁿ _{ersU}l damnat al „subteranei", prelungirea înfruntării lui ion Raskolnikov cu idealurile, și mai ales prevestirea cu leiasi 1

Rodion KasKomiKov cu faeaiurne, și mai aies p

exactitate uluitoare a apariției, în vârtejul aceleiași lupte pe viața și P^e moarte, a lui Nikolai Stavroghin. Un „idiot" frate bun cu Stavroghin și Ivan Karamazov, bolnav de boala lor, măreț și tragic, fascinant și inacceptabil la nivelul, intensitatea, calibrul lor — ce nesperată descoperire, luminînd din încă un unghi posibil „cercul" dantesc pe care îl dorim explora pe urmele romancierului¹.

¹ Iată cîteva din însemnările amintitelor două *Carnete*, reproduse în ordinea în care se găsesc :

— „Pasiunile Idiotului sînt violente, el are o nevoie arzătoare de dragoste, un orgoliu incomensurabil. Din orgoliu dorește el să se domine și să se înfrîngă. Cine nu-L cunoaște, rîde de el ; cine-L cunoaște, începe să se teamă" *IC. Id. 758/*.

— „NB : *Caracterul Idiotului!* Autodominare din orgoliu (și nu din motive morale), și în același timp o libertate turbată : își permite totul. Această libertate absolută nu este însă deocamdată decît un vis : pentru moment ea se reduce la niște tentative spasmodice. Ar putea, așadar, deveni un monstru, dar îl salvează dragostea. Se pătrunde treptat de o milă adîncă și iartă greșelile /.../. Ajunge în schimb la un sentiment moral înalt și desăvîrșește o acțiune eroică" /763—764/. Scavroghin, din faza în care mai păstra încă anumite șanse de renaștere morală, este limpede prefigurat aci. „Idiotul, de obicei atît de rece, o înspăimîntă dintr-o dată pe Hero, prin violența pasiunii sale. Această pasiune este de gheață, o lamă de oțel, cea mai dementă demență" /782/.

— „NB. *Tot romanul : Lupta dintre dragoste și ură*" /789/. Una dintre ideile centrale ale lui Dostoievski.

— „NB — *Orgoliu ilimitat și ură nelimitată*.

Ideea principală a romanului : De cîtă forță, de cîtă pasiune dis-
Ș tînăra generație ! dar ea nu crede în nimic. Idealismul nesfîrșit —

* cu senzualismul nelimitat" /789/. Forța și slăbiciunea tinerei gene-

^{at} conflictul dintre „idealism" și „senzualism" va fi un motiv con-

^{1c} m caracterizarea lui Nikolai Stavroghin și Ivan Karamazov !

— »--și acum : *setea de frumusețe și ideal și în același timp ab-credinței în ideal*, sau are credință, dar îi lipsește iubirea. Și de-

¹ cred, dar tremură în același timp" /790/. Se ajunge la definiția

144

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*"

,

Ippolit

145

„Idiotul"-Stavroghin și-a cedat locul „idiotului" JJ kin, amînîndu-și pentru cîțiva ani apariția. Dar amînîndu-și. el și-a transmis totodată menirea unui alt personaj, care-și vj reclama, pe măsura definitivării romanului, un rol din ce J ce mai mare, tocmai în calitatea sa de antipod al prințului -, pentru că la Dostoievski teza nu se poate niciodată lipsi de antiteză — și anume lui Ippolit Terentiev ! Majoritatea cercetătorilor nu au acordat tînărului de opt, sprezece ani, muribund și isteric, prea multă atenție. Lipsa de interes pare motivată : Mișkin și Rogojin, Nastasia Filippovna și Aglaia Ivanovna au în roman un rol mai mare și s } nt

cea mai exactă a „subteranei" și la termenul care 'a deveni în curînj central : demonii !

— „...idiotul, caracter deznădăjduit, plin de dispreț pentru sine însuși și de un orgoliu fără margini..." /795/.

— „Ideea fundamentală și esențială a romanului, către care trebui; să convergă totul : orgoliul atît de bolnăvicios al eroului,

încît îi e imposibil să nu se considere egal lui Dumnezeu ; în același timp se stimează atît de puțin (se analizează prea lucid), încît îi e imposibil să nu se disprețuiască profund, pînă la minciună (simte că a se răzbuna pe toți este o mîrșăvie, și se răzbună totuși, și acționează asemenea unui criminal)" /806—807/. Din nou reapare umbra lui Stavroghin, secundata de A lui Kirillov, dorința și neputința de a fi „Dumnezeu" !

— „în locul unei activități utile — răul" /807/.

— „Planul de viitor : voi fi bancher, rege al Iudeei și toți vor fi înlănțuiți la picioarele mele. Sau dominarea și tiranizarea oamenilor, sau moartea, crucificarea pentru ei ; pentru mine, pentru natura mea nu există altă soluție. Nu voiesc să mă uez pur și simplu" /807/. Aci „linia" Stavroghin se îmbogățește cu motivările lui Raskolnikov și ale „adolescentului" Arkadi Dolgoruki, care dorește să devină și el bancher, rege al Iudeei. „Veți termina prin a comite o mare crimă sau o mare faptă, îi spune fiul" /808/. Fraza îl evocă tot pe Stavroghin.

— „Este imposibil să nu fiu detestat, de vreme ce vreau să mă ridic mai presus de ei, și cum nu pot acest lucru, îi urăsc ; în consecință trebuie și ei să mă urască la rîndul lor" /809/. Obsesia „omului din subterană" !

— „Este creștin și totodată nu crede. Dualitatea unei naturi profunde.

NB. Limba în oglindă" /812/.

Primele notații îl privesc — prin intermediul lui Șatov s/îu al "" Kirillov — tot pe Stavroghin, notația din urmă e preluată din *InsW nări din subterana* și va reapare în *Sposedania lui Stavroghin* !

— „Ea e înmărmurită în fața *simplității* și *umilinței* lui" ¹⁰ Iată-L și pe Mîșkin, apărut la capătul acestor meditații !

sonalități mai colorate, iar în cadrul marii familii din care „e parte, Ippolit nu-i poate concura nici pe Rodio'n Raskol-'kov, nici pe Nikolai Stavroghin sau Ivan Karamazov, fiind o „editare mai palidă a „omului din subterană". S-ar putea spu-fără temei, că IoDolit este mai deerabă

jitare mai panua a „omuiui ain suDterana . 5-ar putea sp , și nu fără temei, că Ippolit este mai degrabă suma unor „ii decît un caracter viu, că e lipsit de culoare, de ă e tern. linear, nnac. ceșos, rnnfuz : autorul

pjñii aeen un caracter viu, ca e lip-*, jșsticitate, că e tern, linear, opac, ceșos, confuz ; autorul L-a j;onstruit sub impulsul unor prejudecăți abstracte și, de aceea, L-a construit abstract; Ippolit nu e un om : el e o demonstrație ; nu contează el, ci „ideea" pe care autorul o emite prin intermediul lui ; iar ideea aceasta e unilaterală, derutantă, falsă. Fără îndoială, așa este. Dar n-a fost așa și în cazul locuitorului „subteranei" ? Ippolit se dovedește a fi abstract doar în virtutea unor criterii „plastice", ce-i drept, în nici un alt roman al lui Dostoievski atît de pregnante ca în *Idiotul*, carte a „imaginilor", dominată de reprezentările picturale ale frumuseții, de multicolora și debordanta făptură a Nastasiei Filippovna. în comparație cu ea, Ippolit e o schemă jalnică, dar, întocmai ca în cazul predecesorului său, creatorul i-a putut însufla acestei epave o viață autentică ; tremurul vocii, răsuflarea sugrumată de accesele de furie, imonologurile delirante, arșita biciuirii de sine se transformă în intonații muzicale vii, neînchegate în melodii și nearmonioase, dar trezind în șuvoiul lor contrapunctat reacții emoționale autentice. *Carnetul nr. 10*, ultima sa parte îndeosebi, îi este în principal consacrat lui : „Despre Ippolit pe scurt și cu forță. A se concentra întreaga intrigă asupra lui" *IC. Id. 922/* și chiar — „Ippolit este axul principal al întregului roman" /920/. Exagerare ? Poate, deși această opinie ar putea fi susținută prin multe argumente. Dacă nu Ippolit, raportul dintre el și Mîș-n devine neîndoielnic una dintre axele principale ale roma-

Hilui, și, de bună seamă, tocmai acest raport a dorit să-L sudeze autorul, „axa" avînd prin definiție două capete. Se

'oate spune fără șovăire că, exceptînd prima parte, în care

Ppoht are un rol minim și indirect (vezi prezentarea pe care o face Kolea Ivolghin — I, XII), în rest romancierul îi re-

erv^a un loc cu adevărat central, îi acordă o pondere cres-

Dostoievski

146

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*"

Ippolit

147

cîndă pe măsură ce reduce prezența efectivă a Nasta_{s,e}-Filippovna.

Am ajuns astfel la punctul nevralgic al problemei. Jvj tasia Filippovna reprezentase pentru Mîșkin frumusețea „Utri lită și obidită" ; ea îl pusese față în față cu universul care l umilit-o, cu cei răspunzători pentru obida ei; „totul s-a iroșit în vînt" conchide Toțki, dar prințul nu poate să nu-și r_{ea} seama că nu este vorba de „un diamant neșlefuit", ci de o nestemată spartă tocmai prin „strădaniile și ostenelele, toa învățătura și toată educația" lui Afanasi Ivanovici /I, XVj/ Ippolit este nucleul unui alt grup de „aventurieri", înrăiți și orgolioși, gata de orice pentru a parveni. Haos și scandal gj. sești peste tot, se justifică unul dintre ei — dar nu de f_{cl}u] ? cesta, îi răspunde cu satisfacție răutăcioasă Lizaveta Prokofievna, și dă frîu liber filipicei sale : „Niște netrebnci ! Acuză societatea că-i sălbatică și lipsită de

omenie pentru faptul că împrășcă cu noroi o față înșelată ! Păi, dacă acuți societatea pentru acest lucru, înseamnă că recunoști vina societății de a-i fi pricinuit fetei aceleia o mare durere. Iar dacă acest lucru îi pricinuieste durere, cum îți permiți atunci s-o dai la gazetă și chiar tu s-o lași la cheremul aceleiași societăți, fără să te gîndești că prin asta ai s-o faci să sufere ? Nebuni și descreierați ! Niște vanitoși plini de orgoliu ! N-au credință în Dumnezeu, n-au credință în Hristos ! Vă roade trufia și vanitatea pînă într-afît, încît veți ajunge să vă sfișiati unii pe alții, v-o prezic eu. Și mai poate spune cineva că nu-i o sminteală și haos, că tot ce se petrece nu-i o nerușinare ?" /II, IX/. Generăleasa Epancin, îndeobște simpatizată de autor pentru bunătatea și firescul sentimentelor ei, joacă aci rolul purta-j torului de cuvînt al lui Dostoievski, opiniile expuse ar putea fi însă pe deplin împărtășite și de Toțki. Doar și el înșelase o față, o sedusese și o nenorocise, cu deosebirea că procedase s „legal” și în mod „onorabil”, iar jocul de-a articolele demascatoare i-ar displace profund. Din tirada Lizavetei Proko-fievna am ales tocmai acest pasaj, pentru că exemplul învoje cat — secundar în ciocnirea cu prietenii lui Ippolit — ie leag^a direct de istoria Nastasiei Filippovna, și lămurește cu a¹ mai mult deplasarea atenției scriitoricești spre alte sectoare

Je viață, spre alte idei. Punctul nevralgic la care ne-am refe-it este tocmai această fisură în viziunea lui Dostoievski, care j_{n,ce}pe prin a-L confrunta pe Mișkin cu imoralitatea *burgheză*, • s¹firșește prin a muta centrul de greutate al polemicii în direcția imoralismului „*progresist*”. Derutantă în *Idiotul* este ^{nu} doar dubla funcționalitate a criticii, suprapunerea adreselor, permanentă la Dostoievski, ci mai ales înlocuirea treptată a „criticii lui Toțki” prin „critica lui Burdovski”, ca să fixăm prin cîte un nume lipsa de scrupule a stăpînilor și a oponenților acestora, dornici să devină, cu orice chip, stăpîni. Discutînd și înfierînd „liberalismul rus”, denaturarea ideilor și noțiunilor pe care el o generează, crimele comise în ultima vreme ca urmare a acestor false idei, mai ales de către tineri, Mișkin asimilează argumentele lui Evgheni Pavlovici Kadomski. Noii criminali, susține el, se deosebesc profund de ucigașii obișnuți, pentru că nu vor să se recunoască vinovați, sînt chiar convinși că au procedat cît se poate de drept, „...dacă vezi și intuiești așa de bine — îl întreabă Radomski — cum se face /.../ că în acea ciudată afacere... de acum cîteva zile... a lui Burdovski, dacă nu mă înșel... cum se face că n-ai remarcat aceeași denaturare de idei și de convingeri etice ? Dar absolut aceeași ! Mi s-a părut atunci că n-ai observat nimic din toate astea” /III, 1/. I s-a părut numai, fiindcă Mișkin a folosit tactica sa blîndă, înțelegătoare, evanghelică, spre a semăna pe această cale derută în tabăra adversă și a sublinia prejudecățile ei „progresiste”.

Introducîndu-i în acțiune pe Antip Burdovski, presupusul fiu al lui Pavlișcev, care, în această calitate, aspiră la o parte a averii moștenite de prinț, pe Vladimir Doktorenko, nepotul lui Lebedev, pe Keller și pe Ippolit Terentiev (remarcați numele personajelor : primul sugerează degenerarea — burda *¹ poșircă, în sens, probabil, de haos —, al doilea o cale ridicolă de a doftorici rănilor societății, al treilea este un nume german, și înseamnă pivniță, o aluzie discretă, poate, la „subterană” *), Dostoievski a dat încă o dată frîu liber concep-

¹ „Omul din subterană” se traduce de obicei în germană prin »Kellterlochmensch“

viilor sale retrograde, a construit o nouă imagine caricaturală a lui Cernișevski (aluzia la *Ce-i de făcut?* nu lipsește di_n rechizitoriul Lizavetei Prokofievna), a democraților revoluționari, a socialiștilor utopici. Adresa vizată e clară, la ea se fac referiri tot timpul, pînă la sfîrșitul romanului, dar cititorul nepărtinitor se convinge lesne de caracterul forțat, șarjat al demonstrației. De fapt, această demonstrație n-_{ki} nu-L interesează prea mult, datorită nereușitei sale artistice și pentru că operează cu numeroase aluzii pe care fără investigații speciale astăzi nici nu le poți înțelege. Burdovski, Doktorenko și Keller rămîn „teze”, nu devin oameni, nu se pot reține, nimeni dintre cititori nu-și mai amintește exact de ei, după cum și tezele susținute de ei se fixează cu aproximație, ca ceva cețos, vîscos, ca un sistem inform de referințe, o masă de înțepături răutăcioase și inutile. Acest lucru nu înseamnă că ele nu au efecte negative asupra întregului roman, pe linia amintitelor compromisuri ale prințului, a „trădării” sale față de Nastasia Filippovna și de ideea pe care ea o întruchiează, sau chiar pe linia dizolvării arhitectonice a acțiunii, inițial unitară și perfect finalizată, într-o sumedenie de subiecte paralele, insuficient închegate, adică într-o curioasă „cedare” a romancierului în fața haosului și smintelii companiei lui Antip Burdovski.

Și totuși, limitarea la aceste cîteva considerente ar fi insuficientă și nedreaptă față de o structură

artistică și ideologică deosebit de complexă. Ippolit este într-adevăr nucleul, exponentul, teoreticianul grupului Burdovski-Doktorenko-Keller, dar nu se reduce la atât. Nihilismul său are straturi și componente diverse, la fel ca și antinihilismul lui Dostoievski, care trebuie și el privit diferențiat. Omul din subterană fusese vrăjmașul „nihilistilor” politici, adică al democraților, revoluționarilor, situându-se totodată — dacă folosim termenul într-o altă accepțiune a sa, cea adecvată și astăzi în-deobște recunoscută — pe pozițiile extreme ale nihilismului etic și filozofic. Realitatea din urmă a denunțat tocmai arbitrarul etichetei lipite adversarilor săi. Contrar procedurii de atunci, dar mînat de aceleași antipatii, pe Ippolit autorul I-3 asociază tocmai acestor adversari ; el și-a conceput noul personaj ca „nihilist” politic, în sens de om cu vederi progresiste, •Iar L-a păstrat și ca nihilist efectiv, respectiv ca individualist burghez, acționînd după deviza „Après moi le deluge”. Patosul antirevoluționar al demonstrației e verbal, exterior, lipsit de argumente sau anapoda argumentat ; denunțat concret, dinăuntru, pe plan artistic rămîne doar egoismul feroce. Contează vrăjmașul nimicit în realitate, nu cel distrus în intenție ! Or, nimeni nu și l-ar putea închipui cu adevărat socialist pe acest fizionom delirant, preocupat doar de propria persoană și extinzînd agonia sa asupra întregului univers, nimeni nu ar putea astăzi pune la îndoială neaderența organică a filozofiei sale desperate tentativelor practice de a transforma, înnoi, perfecționa lumea. Nu socotim de aceea că le face vreun serviciu democraților și socialiștilor cercetătorul care-L crede pe Dostoievski pe cuvînt și, jignit de epitele sale, se dezinteresează de esența acestui personaj ; în ciuda intențiilor declarate, a resentimentelor violente, a calomniilor repetate, Ippolit îi poate doar întări pe revoluționari în convingerile lor ostile individualismului, pesimismului, cinismului. Ippolit este, ca și predecesorul său direct, un produs tipic al destrămării sociale, filozofice și psihologice în condițiile capitalismului, și ar fi pueril să pierdem din vedere această realitate comună de dragul unor veșminte deosebite în care i-a costumat creatorul lor. Burdovski, Doktorenko și Keller sînt într-adevăr niște marionete, niște paiațe ; Ippolit este o marionetă, dar și o ființă reală, cu vicii nu doar presupuse, ci și reale, ale căror aspecte sociale, etice și filozofice ar fi ciudat să nu le semnaleze tocmai istoriografia literară marxistă.

De-ar fi să dăm crezare pînă la capăt intențiilor declarate ale romancierului, pe Ippolit ar trebui să-L opunem, măcar sub unele aspecte, omului din subterană, ca și lui Ganea Ivolghin. 'ă nu ne lăsăm totuși înșelați de aparențe, printre care se numără parțiala reabilitare, în final, a lacheului generalului Epancin. Într-una din discuțiile cu prințul, Ganea își expune Programul de viață, pînă în detalii asemănător visului unui alt «adolescent» : el vrea să devină un Rothschild, să stăruie și să Șutească, după exemplul oamenilor căpătuiți, să pună mina ocamdată pe cele șaptezeci și cinci de mii de ruble promise

150

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

151

în schimbul căsătoriei cu Nastasia Filippovna, nu pentru a-și cumpăra o trăsură, ci pentru a avea un capital pe care sa-l fructifice, pentru a-și împlini patima, marea sa ambiție, p_{en}, tru ca peste cincisprezece ani lumea să exclame văzîndu-L , „Iată-L pe Ivolghin, regele finanțelor” /I, XI/. Iar în capi, toiu! imediat următor Kolea Ivolghin îi vorbește pentru întîia oară prințului despre Ippolit, un om ciudat și din cale-afară de susceptibil, stăpînit de anumite prejudecăți. „Ai observat, prințe, că în epoca noastră te ciocnești numai de aventurieri ? /.../ La Moscova un părinte își îndemna fiul să facă *orice*, numai bani să iasă...”. Și după ce își deplînge tatăl ajuns de rîpă din cauza băuturii și a vieții dezordonate, continua: „...pe de altă parte, toți deștepții ăștia — nu-i nimic de capul lor ! Niște cămătari, toți pînă la unu! Ippolit aprobă cămătăria, susține că fără asta nu se poate și vorbește despre niște crize economice, de un fel de fluxuri și refluxuri, lua-le-ar naiba ! Mă supără grozav cînd îl aud vorbind așa, dar ce să-i faci — e înveninat rău !” f/, XII/. În această poistură facem cunoștința lui Ippolit, și prima impresie n-o va modifica substanțial nici apariția sa în casa prințului, scandalul fiind declanșat tot de interese materiale, de încercarea de a obține banii lui Mișkin pentru „fiul lui Pavlișcev” și ceata sa.

Ganecika și Ippolit se gîndesc tot timpul la ei înșiși, vor să-și îmbunătățească arriîndoi propria situație, primul pe o cale legal-tradițională, al doilea prin răzvrătirea anarhică, în esență tot burgheză. Chiar dacă boala neiertătoare deplasează meditațiile lui Ippolit în sfere metafizice, nelegate de o împlinire socială și materială, ele izvorăsc tot dintr-o neîmplinire, încrîncenare individualistă, cum izvorăsc de fapt și izbucnirile isterice ale lui Ganea. Semnificative sînt, sub acest raport, conflictele din ce în ce

mai violente dintre ei, purtate de pe aceleași temeuri și contribuind la demascarea amîn-durora. „...e o mediocritate crasă, cu o puternică doză de răutate, platitudine și îngîmfare”, „este o bestie vicleană și rea”, „un mucos obraznic”, „un mizerabil”, „un sinucigaș ratat. bășică de fiere spartă... pe două picioare” — îl apostrofează Gavrilă pe Ippolit, pentru a fi astfel caracterizat de vrăjmașul său : „...te -urăsc, Gavrilă Ardalionovici, numai pentru

ul că, și asta poate o să te surprindă, *numai pentru faptul* esti tipul, întruchiparea personificată și culmea platitudinii-celei mai cinice, celui mai îngîmfat, a mediocrității celei ^{am} i banale și respingătoare ! Ești mediocritatea însăși, fudulă ? A ^{ce}ezută, mediocritatea plină de sine, închistată în auto-! ■ Știrea ei olimpică ; ești rutina rutinei ! Nici în capul și ■ A în inima dumitale nu se va zămislă vreodată o idee pro-L j_e Pe lângă asta, ești și grozav de invidios ; te crezi un ge-;u dintre genii, deși uneori te cuprinde îndoiala, și atunci ești o s de invidie și de răutate. O, în viața dumitale te așteaptă nca multe încercări grele ; ele vor dispărea în momentul cînd te vei tembeliza definitiv, iar acest moment nu e prea departe” /jV II/- Dacă nu ni s-ar recomanda, am putea oare spune care dintre ei aruncă celuilalt invectivele în obraz ? Cu greu, pen-tru ca de fapt fiecare se insultă pe sine, de aceea și folosesc amîndoi aceleași epitete : mediocru, rău, plat, îngîmfat. Ippolit îl urăște pe Gavrilă Ardalionovici numai pentru faptul, și asta nu poate să ne surprindă, *numai pentru faptul* că îi este asemănător, că este copia lui fidelă, și că prin meschina sa comportare deconspiră întreaga inutilitate a cuvintelor zornăitoare în care el, Ippolit, își ascunde invidia și cinismul. Portretul pe care Ippolit îl face lui Ganea, și—l făcuse pe vremuri siieși omul din subterană ; biciuirea de sine nu va putea lipsi nici din confesiunea urmașului său. În făptura desfigurată de spasme isterice a lui Ippolit Terentiev, recunoaștem chipul lacheului Ganecika Ivolghin ! Sfîrșitul romanului, jocul nedemn al amîndurora cu Aglaia Ivanovna adaugă, dacă mai este nevoie, un ultim argument în sprijinul similitudinii caracterelor, ambele lipsite de caracter, și implicit al concepției, care își propune să depășească demagogia de suprafață a lui Ippolit, de dragul straturilor subterane ale egoismului său filozofic !

Două sînt prilejurile în care Ippolit i se dezvăluie cititorului sub multiplele fațete ale viziunii și comportării sale, îi ^{parează} atenția, aspiră la rolul de personaj central al po-stjrii: vizita revendicativă a tinerilor „nihilști” la prinț, ^{are}ia romancierul îi consacră patru capitole /II, VII-X/ și ^{ura} spovedaniei «ale — alte trei capitole /III, V-VII/. Ur-

152

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

153

mărele acestor dezvăluiri le descrie ultima parte a romanul, I Ippolit se insinuează în intriga eroilor principali, pe care l și așîță din umbră, precipitînd deznodămîntul fatal.

Să urmărim modul în care e declanșat conflictul Miș Ippolit, deplasările de fond și arhitectonice din timpul acestor prime înfruntări față-n față. Punctarea analitică a fazelor în, tîlnirii de la Pavlovsk, în care sînt înnodate firele celei de a doua părți a romanului, confirmă același extraordinar și,] arhitectonic. Aceste cîteva zeci de pagini au o structură de sine stătătoare, relativ autonomă, reprezintă o operă finită, o dramă perfectă, o simfonie în patru părți, contopite într-o singură și neîntreruptă mișcare accelerando, tot mai agitata violentă, trepidantă, tumultoasă, explozivă. Conflictul e desfășurat savant, cu fluxuri și refluxuri care să țină atenția în. i cordată la maximum, cu oponenți și opoziții în veșnică schi_m. bare, cu treceri dintr-o tonalitate într-alta și cu un uluitor simț al contrapunctului, ^u doar pe ansamblu, ci, am zice, j] „molecular”.

Scena începe ca și debutul meticulos și aparent static al cîtWysi romane, prin prezentarea succesivă, aproape didactică, a celor patru tineri, nu înainte însă ca Lebedev să fi atras atenția prințului că cei pe care-i va primi în vizită „i-au j întrecut pînă și pe nihilști”. Despre Ippolit aflăm că are o față inteligentă, cu o expresie de continuă iritare și o paloare I galben-verzuie, ochi febrili și scînteietori, și horcăitul ftizi-cului aflat într-un stadiu avansat al bolii. Toți sînt agresivi și I sfidători, Ippolit se prezintă ultimul, cu un glas schelălăit După acest prolog, se trece la lectura articolului îndreptat împotriva lui Mișkin, „numai că tot ce s-a scris acolo nu-ij adevărat, totul e fals de la un capăt la altul”, observă bine- (voitor prințul și, cu vocea sugrumată de durere, demonstrează calomnia. Dreptul lui Burdovski se năruie, tocmai fiindcă „«[absolut evident și de o exactitate matematică” (Ippolit recurg’• la argumentul pe care predecesorul său îl socotise cel mai șu-j bred și jignitor cu putință — el se dovedește și de data aceasta neconsistent și inuman !). S-a încheiat primul conflic-; p^{lit}1 a fază a înfruntării, primul act. Pretențiile lui Burdovsxi c^{on}f nuă să mai fie un timp invocate, de astădată de

către Ipp⁰¹¹

car trece în avanscenă. „Țipă Ippolit”, „declară sentențios Ippolit”, »se aprinse din nou Ippolit”, „vocifera Ippolit”, «țipa ca din gură de șarpe Ippolit” — toți ceilalți au trecut în penumbră, Ippolit îndreaptă tot focul nemulțumirilor sale împotriva lui Mișkin, duelul este direct. în apărarea prințului intervine energic Lizaveta Prokofievna („Dar aici e o adevărată casă de nebuni !”), mai hotărât chiar decât ar fi dorit-o acuzatul, care adoptă o atitudine de împăciuire și, spre indignarea generăleseii, declară că o să se ducă a doua zi la Ippolit. Furia bătrânei și bunătatea protejatului ei, însoțite de un accent violent de tuse, îl îmblânzesc pe Ippolit, și pun capăt celui de al doilea act al spectacolului. Următorul, al treilea, începe printr-o mișcare mai lentă, o tonalitate mai blândă : Ippolit își începe în realitate de pe acum confesiunea ! Nu mai are de trăit mai mult de cincisprezece zile, a venit la Pavlovsk pentru a-și lua rămas bun de la oameni și de la natură, e vrăjit de frumusețea Aglaiei. Tragedia capătă intonații idilice : „«înteți bună — îi spune el Lizavetei Prokofievna — prințul e bun și el... sîntem cu toții niște oameni extrem de buni, buni pînă la ridicul”. Fraza e totuși încheiată ironic, curînd pe Ippolit îl părăsește liniștea, începe să rîdă nervos, trece într-o stare de înflăcărare ciudată, prevestitoare de rele. „...părea că una spune și altul îi e gîndul și cu aceleași cuvinte ar fi vrut de fapt să spună cu totul altceva”. El își pierde în fiecare moment șirul ideilor, sare de la una la alta, simțindu-se ironizat și ironizează la rîndul lui pe ceilalți : „Vă place grozav ca totul să pară frumos, distins ; numai asta vă interesează, nu-i așa ?” Acum vine rîndul lui Evgheni Pavlovici Radomski să-L înfrunte, care, dornic să înfierceze comportarea vrăjmașilor politici ai ordinei pe care o reprezintă, intuiește u destulă exactitate natura individualismului extremist : cele expuse aci de domnul Terentiev și de prietenii lui se reduc ..la teza care proclamă triumful dreptului înainte de toate, și independent de orice”, „de la teza aceasta se poate sări foarte ”Șor la dreptul forței, adică direct la dreptul pumnului și al bunului plac personal, conform principiului «Așa vreau, așa tac»”, iar „de la dreptul forței la dreptul tigrilor și al crocodililor /.../ nu-i decât un pas”. Opinia aceasta, care încheie

154

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei’

Ippolit

155

faza de relativă pace și declanșează delirul actului final, ne reintroduce în miezul ideii „napoleonienă” a lui Rodion R_{as} kolnikov. Acum nimic nu mai poate sta în calea isteriei lui Ippolit. El izbucnește într-un rîis dement, începe să profereze injurii la adresa tuturor celor de față, care se tem de sinceritatea lui și sînt nemaipomenit de cruzii, căroră le place să-L chinuie, pentru că-L știu muribund etc. Sfîrșitul acestei izbucniri de o mare violență este din două motive semnificativ, întîi, pentru că lărgeste confesiunea și autodenunțarea individuală pînă la dimensiuni filozofice, acuzînd natura de a fi fost perfidă atunci cînd a creat cele mai bune ființe pentru ca la urmă să-și bată joc de ele, obligînd această făptură sublimă „să rostească cuvîntul de pe urma căruia s-a vărsat atîta sînge, încît dacă s-ar fi vărsat dintr-o dată, cu siguranță că s-ar fi înecat omenirea întregă”. Ippolit se ridică aci împotriva lumii nedrept alcătuite, anunțînd răzvrătirea lui Ivan Karamazov, și ajunge la o concluzie parțial identică cu a lui Kirillov, spunînd că și-ar fi pus capăt zilelor, chiar dacă n-ar fi intervenit boala... în al doilea rînd, pentru că toată această furie neputincioasă e canalizată în cele din urmă împotriva lui Mișkin, care aparent se retrăsese demult din orbita reflectoarelor, continuînd de fapt să ise afle acolo, ca dușmanul principal al lui Ippolit. „...dacă urăsc pe cineva aici (vă urăsc pe toți, pe toți), zbiară el cu un glas hîriit și șuierător ce-i ieșea din gură cu stropi de salivă, apoi pe dumneata, suflet iezuit, om nevolnic, idiot, milionar binefăcător, pe dumneata te urăsc mai mult decât pe oricine și orice pe lume ! De multă vreme ți-am ghicit firea și te urăsc încă din ziua cînd am auzit vorbindu-se de dumneata, te-am urît cu ura cea mai cumplită... Din pricina dumitale s-au întors astfel lucrurile ! Dumneata m-ai adus în halul acesta ! L-ai făcut pe un muribund să se rușineze de el însuși ; dumneata, numai dumneata ești vinovat de purtarea asta a mea, bicisnică și lașă ! Te-aș omori, dac-aș rămîne în viață !” Prințul are privirea pierdută, zîm-bește consternat, dar nu spune nimic, cum nici Mîntuitoru) nu va rosti nici un cuvînt de răspuns marelui inchizitor ! [Dar Aglaia îi șoptește la ureche aceste cuvinte fierbinți, întretăiate, dogoritoare, ca o ultimă replică la spusele lui Ippolit : „Dacă

te lași imediat de oamenii aceștia oribili, toată viața mea, l^U toată viața mea am să te urăsc ca pe un dușman de

0^a t” /TT V/

oarte ! i- *■*.

Intervențiile Lizavetei Prokofievna, ale lui Evgheni Pav-l_vci, ale Aglaiei Ivanovna sînt directe,

brutale, marchează „în cîte o cezură fazele primului mare monolog rostit de Ippo- Termenul sună paradoxal în cazul unui duel verbal mereu •_ntrerupt și reînnoit, în care Ippolit e prezent prin nenumărate replici izolate. Oricît de fragmentat ar părea, cuvîntul lui este totuși un șuvoi unitar, o frază muzicală unică, punctată j contrapunctată, sincopată, un monolog dramatic în cascade* „ pauze care să înfierbînte atmosfera, cu precipitări, reveniri în spirală și explozii în lanț, cu lovituri de teatru și efecte Jeus ex machina". Cuvîntul lui este un monolog, pentru

„faptul nu este întotdeauna atît de evident ca în final —

iponentul său principal, de dragul căruia își rostește el pledoaria, nu-L întrerupe, nu-i opune vorbitorului decît o atitudine, „un fel de a fi" ; prințul renunță la vorbe, care și așa [t prea multe, în favoarea armelor sale cunoscute : înțelegerea, compasiunea, mila. „Principalul, NB ! Prințul nu i-a cedat o singură dată lui Ippolit și prin pătrunderea sa (pe care Ippolit o¹ recunoaște și care îl și scoate din fire) și prin blîndețe îl duce la desperare. Prințul îl învinge prin încrederea sa" *IC. Id.*, 921/. Comportarea lui Mișkin conține în germene, cum am mai spus, modul atît de ciudat și de frapant de a reacționa al lui Isus din poemul lui Ivan Karamazov, pînă la ultimul amănunt, al sărutului blînd pe buze (amînat doar pentru mai tîrziu). Arătasem că romancierul îl vrea pe Miș-n un oracol orb ; se dovedește acum că el îl concepe și mut, deși capabil de gesturi și comportări dintre cele mai grăitoare. Ppolit, spre deosebire de el, are toate atributele „intelligen-: vede, aude, pricepe totul — deci nimic, ne sugerează : orul ! —, vorbește mai mult atunci cînd nu are ce spune, bește pentru a-și masca goliciunea sau groaza. „Deșteptarea" amorală *versus* „idiotismul" etic (și religios) : Rodion ț. Sonia, Versilov și Sofia Andreevna, Stavroghin și Măria 'mofeevna Lebeadkina ilustrează aceeași construcție antino-L^{Ca}- Oamenii din subterană vorbesc tot timpul, și nu prea-i

156

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ippolit

157

ascultă pe ceilalți. Ei se destăinuie J:ără întrerupere, țin di_{scu}t surii, monologhează. în „subterană", vorbăria încrîncenată * I obligatorie ; faptul fusese demonstrat de *Însemnări*, de *c_m* tarile lui Valkovski și Svidrigailov ; acum ni-L demonstre acel document, cumplit prin forța autoflagelării și prin rid:, colul său, pe care Ippolit L-a (intitulat *Spovedania mea*.

Pregătind terenul pentru ascultarea confesiunii, Dostoiev. ski își pune eroii să se refere în treacăt la acele două capodop_{ere} (ale literaturii universale, din care de fapt descinde **Ippolit** asemenea unui ecou tîrziu, slab și fals, asemenea grimasei rămase din gestul sublim într-un ciob de oglindă. *mQ* dac-ai ști, prințe — exclamă Lebedev — ce subiect e la ordil nea zilei ! îți amintești cum sună în *Hamlet*: «A fi sau a nu fi ?» O temă contemporană, cu totul modernă ! Cu întrebări și răspunsuri... Și domnul Terentiev, care în cel mai înalt grad... nu e dispus să se culce" /III, IV/. Aluzia e străvezie, j adresa e numită. La începutul romanului, generalul Epancin îi comunicase lui Ganecika Ivolghin, secretarul, confidentul, lacheul său, promisiunea Nastasiei Filippovna de a-și rosti cuvîntul ei hotărîtor în privința proiectatei căsătorii în aceeași seară : „a fi sau a nu fi !" /I, III/. Această notație, aparent 'întîmplătoare, devine acum un important motiv, reluat în *Carnete* : „A muri sau a nu muri ? (problema lui Ippolit)" și I „Ippolit este abstract: a trăi sau a nu trăi" *IC. Id.*, 919/. Ippolit e privit ca un descendent degenerat al lui Hamlet, iar confesiunea sa — o variantă modernă, diluată și paroxistica, a marelui monolog shakespearian din actul IIT.

„Mă trimiți mereu la culcare, prințe, parcă mi-ai fi o dădacă — auzim vocea lui tăioasă și stridentă. De îndată ce soarele se va arăta și va începe să cînte pe cer (care poet a spus : *In cer soarele Anta* ? E cam lipsit de sens, dar frumos) - j atunci ne vom culca. Lebedev, soarele este izvorul vieții, ^{nU} **așa** ? Ce semnificație au «Izvoarele vieții» în *Apocalips* ■ /III, IV/. Dilema „ființă-neființă" o va rezolva deci în singura direcție posibilă, plănuită pentru clipa cînd soarele *f* va arăta pe cer și lectura confesiunii va fi fost termirfata. »' cer soarele cîntă" e primul vers, rostit de arhanghelul *V* în *Prologul din cer*: „Die Sonne tont nach aker

g_Uderspharen Wettgesang...". Lui *Hamlet* îi este alăturat *f* și anume un *Faust* corectat de *Apocalips*. Și pentru că „*f* vorba de doctorul Faustus, nu putea fi omis nici Me-„ „Izvoarele vieții" au început să slăbească, afirmă Lebe-L_v comentatorul *Apocalipsului* și al apocalipticelor zdrun-ină'ri moderne, a dispărut ideea îndrumătoare, ce apropie și „ă oamenii între ei, temeliile morale s-au năruit, totul s-a ubrezit, e putred : „Nu credeți în existența diavolului ? Scepticismul în privința diavolului este o teorie născocită de fran-*cez*/t o teorie superficială. Știți cine e necuratul ? /.../ Căci, în **realitate**, necuratul este un spirit cumplit și înspăimîntător, ■ _{nU} o nălucă cu copite despicate ca la țapi, și nici cu coarne, cum a binevoit să-L împodobească imaginația voastră" /III, /. Eshatologia lui Lebedev, cu poveștile medievale crude și grotești despre uciderea pruncilor și caznele pe care criminalul le acceptă de bună voie, sînt profund „faustice", nu afit în spirit goethean, cît în tradiția mistică germane străvechi, a poveștilor populare despre necuratul, în spirit lutherian, diirerian, nietzschean. Din nou ne isimșim aproape de *Frații Karamazov*, de închipuirile grozave, poveștile fantastice, tablourile de groază ale lui Ivan. Toată

perorația lui Lebedev este strict în subiect, îl introduce pe cititor în atmosfera confesiunii lui Ippolit, și ea profund eshatologică, îl avertizează indirect asupra pericolului mortal, prin prisma lui Mișkin, adică a unei etici evanghelice, „...un prieten al omenirii cu principii morale șubrede devine un dușman de moarte, un ca-ibal al omenirii...” — iată concluzia, inserată modest în mij-■ul discursului despre veacul al doisprezecelea și secolul ultim, al viciilor și al căilor ferate, concluzia asupra lui Ippolit / a tuturor „demonilor” nihiKști, mînați de orgoliu și gata ițițe focul în cele patru colțuri ale lumii, pentru a-și răz- amorul propriu lezat. Faptul că însuși Lebedev se știe i'calos, care poate ar aduce primul legătura de vreascuri, !ruca apoi s-o ia la fugă de la locul incendiului, nu iba patosul acestei concluzii, ci demonstrează doar combătea unor ființe și predilecția autorului pentru naturile Lebedev este prieten și dușman al omenirii, prieten și iman al lui Mișkin. Cu ocazia uneia dintre întîlnirile lor

158

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

159

la Moscova, prințul îi spusese lui Rogojin că în secunda_{pr} I mergătoare crizei de epilepsie începe să pătrundă semrtif_{jc} I I ția extraordinară a cuvântului, după care „timpul nu va • I fi”, într-o secundă aidoma aceleia în care nici nu apucase ■] se verse apa din ulciorul răsturnat al epilepticului Mahorn_e i în vreme ce acesta izbutise să cuprindă într-o viziune hain,,; nantă toate lăcașurile lui Allah. „îți amintești cumva, prim cine a spus că «timpul nu va mai fi» ? Un înger uriaș și ? ternic proclamă asta în *Apocalips*” /III, IV/. Este argum_{en} tul prin care Ippolit se decide a-și citi spovedania, pentru A are convingerea că sinuciigîndu-se, mîine „timpul nu va mai fi” ! La Dostoievski extremele se ating și se confundă, raiul și iadul sînt cuprinse adesea într-o aceeași formulă magică I Nici această coincidență nu trebuie să ne mire : epileptică a fost micuța Nelli, epileptic este Mișkin, epileptici vor fi Smer-L deakov și inginerul Kirillov (care va relua și motivul titnpu- l lui ce nu va mai fi). Aruncînd banul pe masă pentru a decide I dacă să citească manuscrisul sau nu, Ippolit știe că va cădea] pajura : imponderabilele nu fac decît să împlinească destinul ! La ruletă pe Dostoievski îl obsedase ideea că întîmplarea poate fi stăpînită ; demonstrația ce nu-i reușise la masa de I joc, avea s-o confirme magistral la masa de scris. Condamnatului la moarte, despre care povestise Mișkin h I Bpancini, cele cinci minute ce-i mai rămăseseră de trăit i se I pâruseră nesfîrșite, de o bogăție imensă ; își împărți de aceea timpul meticolos, două minute pentru a-și lua rămas bundei la prieteni, două ca să se gîndească la sine însuși, și încă unul j ca să arunce cea din urmă privire în jurul său ; gîndul cal s-ar putea reîntoarce la viața pe care s-o drămuiască cu zgi'-j cenie, transformînd orice clipită într-un secol, îi deveni aut I de chinuitor, încît ar fi vrut să fie împușcat mai repede-Ippolit se știe și el „un condamnat la moarte”, cele^{cltFV}, a săptămîmi pe care le mai are de trăit sînt aidoma celor O'j torva minute ale fratelui său întru suferință ; numai ca elⁿ⁰ dorește nici să le drămuiască, nici să le mai trăiască, nu o°, rește — în principiu — nici extinderea lor la cîtevașluni, sau decenii, pentru că viața însăși, orice viață i se pare UJ tilă, abjectă, mortală, iar moartea — singura lui șansa,^{s11}

ura șansă a omului de a o duce „mai ușor”. El ar vrea să

e cît mai repede împușcat pentru că îl chinuie gîndul de a r trăit, de a fi trăit astfel, gîndul că toți oamenii sînt condamnați a trăi astfel, inutil, abject, absurd, și negăsindu-se njmeni să-L împuște, vrea să se împuște singur. Cinci minute pot fi ° veșnicie pentru cel ce le cunoaște valoarea. Cinci rminute, săptămîni, ani sau decenii nu se deosebesc între ele esențial, cînd și-au pierdut orice urmă .de valoare, cînd nu merită trăite, cînd omului îi lipsește certitudinea elementară, cînd nu mai are de ce să se agate, cînd lumea i se pare clădită pe suferință și nedreptate, iar sufletul îi apare ca o Imensa și necicatrizabilă rană. Întreaga confesiune e clădită e geneza unei „convingeri supreme”, pînă la urma nicăieri definitivă, nu doar din motiv că ea nu poate fi logic, teoretic, schematic surprinsă, ci și fiindcă reprezintă lipsa vreunei convingeri, negarea, supremul nihil, fiindcă se reduce la o singură silabă, șoptită, schelălăită, lătrată, urlată, țipată : Nu ! Condiția individuală este doar punctul de plecare și de sprijin pentru lărgirea succesivă a cerului — chinul, înjosirea, umiliința — pînă la dimensiunile condiției umane însăși, la fel de mizeră, ridicolă și desperată ca ultimele săptămîni din viața unui adolescent tuberculos. *Spovedania* devine un poem metafizic al bolii, cîntul de groază la căpățiul omenirii muribunde, imaginea marelui potop, fără speranța de a se ivi vreun Noe cu o arcă salvatoare. Este un cîntec/de jale, intonat cu răutate, dispreț și voluptate. Ochii sînt injectați de sînge, glasul răgușit de atîtea țipete isterice, mîna tremură neputincios într-o ultimă efortare de a sugruma, de a se sugruma. Totul s-a sfîrșit, totul se sfîrșește, planeta aceasta dementă și locuitorul său vremelnice, rău și stupid, nu merită alt destin ! Confesiunea lui Ippolit se află la jumătatea drumului în-

te omul subteran și Ivan Karamazov. Prima confesiune âz-^vorîse din mizeria personală, ultima va fi efectul mizeriei uni-

ersale. Pornind de la prima, Ippolit ajunge la ultima : chiar S^l lipsit de forța lui Ivan, el alege „răzvrătirea” ! Cuvîntul

^a răsuna în fruntea celui mai violent capitol din *Frații Ka-""imazov*, prelungind argumentația predecesorului pînă la un^{niVcl} filozofic „dezinteresat”, mult mai temeinic susținut și

160

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

finalizat, într-o tonalitate viguroasă, aproape eroică. Confesaunea lui Ippolit recepționează și emite o seamă de motive proprii întregii creații dostoevskiene. Soția lui Ivan Fomic, murise cu zile, fiica lui mai mare ajunsese țiitoare și copilași cel mic „înghețase” în ultima iarnă (detaliul din urmă, sîr-bol groaznic al chinului absurd, reluat de cîteva ori, e relevant pe planuri mai ample în multe scrieri, inclusiv și cu deose-bîre tocmai în „răzvrătirea” lui Ivan); acest Ivan Fomic Surikov este (ca și Zarniîn, care a murit de foame) frate bun cu Marmeladov și cu „ghemul de cîlți” Sneghirev, cu toți umiliții și obidiții alergînd cu limba scoasă după bucăți de pîine sau, siguri că nu o vor găsi, înecîndu-și amarul în băutură. Ippolit îl chinuie pe Surikov, spunîndu-i în fața cadavrului că „era vina lui”¹, așa cum o chinuise predecesorul său pe Liza, susținînd „vina” ei de a fi ajuns prostituată, iar sârmanul om se umilește sub șfichiul unei astfel de ofense, cum și Sneghirev se va umili, cum și bătrînul Ivolghin se umilește — ambii ridicoli în sfortarea de a părea totuși demni. Povestea tuturor acestor „părinți” din tagma „domnilor ajunși¹ în mizerie” demonstrează, în ochii lui Ippolit, ridicolul părerii prințului că umilința e o forță uriașă. „Moșulică-genera-lul”, care toată viața lui a colindat prin pușcării, pe la ocne și închisori, ajutîndu-i după puterile lui pe deținuți este, în schimb, un aliat al lui Mișkin; reminiscență din „Casa mor- Iților”, el a fost de bună seamă întîlnit pe drumul lor spinos al Rodion Raskolnikov și Dmitri Karamazov (sau de eroii I tolstoeni, Katiușa Maslova și prințul Nehliudov), cum întîl- I nit fusese de Dostoevski însuși! Apare din nou motivul re- I nașterii lui Lazăr, ca și al podului de pe Neva, ales de oa- I menii sârmani pentru a se sinucide, ca și al stafiilor, onorîndu-L cu vizitele lor pe Ippolit, spre a-L umili mai mult, ca și³ păianjenului enorm și respingător, echivalent al unei puteri oarbe, surde și atotputernice, care-și bate joc de indignarea I eroului — întîlnite toate în *Crimă și pedeapsă*! Ippolit res- I ping și binecunoscuta deviză „tot ce-i frumos și sy.blirn •

¹ „A cui e vina dacă nu a ajuns milionar la fel ca Rotschild? ••/ III, V/ este o întrebare pusă în termenii logicii burgheze — necruț toare, amorală, illogică — și prevestind romanul *Adolescentul*!

•tată de astă dată în limba franceză („beaute sacree” din^{C1}ersul poetului Nicolas Gilbert); în termeni din nou foarte cunoscuți) el refuză să completeze, cu păcătoasa sa existență,

vre o armonie universală” (crede în viața veșnică, dar nu vrea

10 accepte, preferă asemenea lui Ivan Karamazov să rămînă^{ell} suferințele nerăzbunate), și ajunge la concluzia unei unice posibilități de acțiune și protest, prin sinucidere, anume prin „sinuciderea teoretică”, „din idee”, care depășește sfîrșitul lui Svidrigailov și anticipează apocaliptica viziune asupra libertății atotdistrugătoare a inginerului Kirillov din *Demonii*.

Correspondențele ar putea fi înmulțite nu numai în cadrul creației dostoevskiene¹, dar și pe linia ecourilor tîrzii ale acesteia. „Visele urîte” ale lui Ippolit prevestesc halucinațiile unor personaje din literatura secolului al XX-lea. Povestea cu lighioana monstruoasă, reptila cu trupul solzos, mai hidos decît un scorpion, anunță coșmarurile kafkiene. „...cine o trimisese în camera mea? Ce se unelțește împotriva mea și care-i misterul?” „Atunci intră mama cu un cunoscut al ei în odaie. Începură să fugărească reptila, păreau însă foarte liniștiți ca și cum nu s-ar fi temut de ea de loc” /III, V/. Chiar și tehnica descrierii viselor este apropiată de procedeele utilizate de scriitorul praghez: detaliile sînt pe deplin reale, iar efectul lor halucinant — sau, ca să cităm cuvintele lui Ippolit, el delirează „sub formă de crîmpeie răzlețe, întrupate uneori în imagini reale” /III, VI/. Fantomatica apariție a lui Rogojin, confruntarea cu stafia îi smulge lui Ippolit hotărîrea definitivă, care „nu este rezultatul unui raționament,

11 unei convingeri logice, ci al unui sentiment de dezgust. Nu e chip să mai trăiești cînd, viața, ca să mă lovească, îmbracă forme așa de stranii. Apariția aceasta fantomatică m-a umi-ht- Nu mă simt în stare să mă supun unei forțe oarbe, întru-

¹ Studentul Kislorodov, „materialist, ateu și nihilist”, care îi comunica lui Ippolit, fără înconjur și menajamente, cu o vădită plăcere chiar, I mai are decît o lună de trăit, vrînd să sublinieze în acest fel lipsa^{ai} de sensibilitate, nepăsarea programatică manifestată față de viața și arta omului, față de bucuriile și durerile sale, este tot atît de cari-(1 ca Lebeziatnikov (*Crimă și pedeapsă*), Liputin (*Demonii*) sau^{K:}«itin (*Frații Karamazov*).

Dostoevski

pate în acest păianjen uriaș” /III, VI/. Fantome, păianjen dezgust — nu prevestesc ele, în prelungirea

obsesiilor kafki, 'ene, unele „semne” distincte ale existențialismului conternp_o. ran, descrierea alienării sufletești în romanele sau dramele „grețai” și ale „absurdului” ?! Podul sinucigașilor și impașj. bilitatea trecătorului pentru semenul care-și ia viața va deveni, de altfel, cum vom avea prilejul să arătăm, un important motiv camusian.

Spovedania lui Ippolit emană în mod neîndoios sentimentul absurdului, numit de câteva ori (ca și în romanele ulterioare) prin chiar acest termen și caracterizat sub multiple planuri, psihologic și social, teologic și filozofic. Este absurd să moară de foame oameni care ar mai putea trăi șaizeci de ani, sau de tuberculoză tineri care nici nu apucaseră bine să trăiască ; este absurdă această veșnică amărăciune a oamenilor, agitația și frământarea lor fără sfârșit, faptul că sînt făcuți să se chinuiască unii pe alții; este absurd să fii condamnat la veșnică singurătate și să n-ai cum ajuta pe solitarii de lîngă tine, jignirea unuia fiind în ultimă instanță echivalentă cu demersurile pe lîngă un prieten, oare nu ți-e prieten, pentru a repara o nedreptate și a repune în drepturile ei una din victimele obișnuitelor intrigi de gubernie ; este absurd să fii chinuit de fantome — reptile și păianjeni —, de vizitatori care pătrund noaptea prin uși zăvorâte, și de „zidul lui Mayer” al nesfîrșitelor luni de boală, delir și agonie, imagine pe care nu o pot șterge nici splendizii copaci din Pavlovsk ; este absurd ca Hristos să fi fost coborît de pe cruce în halul în care ni-L înfățișează tabloul din casa lui Rogojin, tumefiat, acoperit de vînață și răni oribile, cu pupilele piezișe, iar albul enorm al ochilor încremenit în luciri sticloase ; este absurd ca lumea să fi fost întocmită atît de strîmb, de către forța superioară pe care o slăvește religia, și să nu poți fi pur și simplu sfîșiat, fără să ți se ceară să-L și binecuvîntezi pe cel ce te sfîșie ! Pledoaria e împinsă pînă aproape de concluzia, destăinuită lui Aleoșa de către Ivan, convins definitiv cî universul se sprijină pe „absurdități”. Nici Ippolit nu poate accepta lumea astfel plăsmuită, nimicnicia și neputința umana

, p_nse pînă dincolo de limita rușinii, unde începi să găsești plăcere imensă în chiar sentimentul rușinii, într-o umilință ferită de cea pe care o predică religia și prințul Mișkin (dar oare nu și înrudită cu ea ?!); el nu poate accepta ideea „vinovatului fără vină”, adică ideea omului care nu pricepe nimic jîn toată întocmirea aceasta și este în permanență făcut răspunzător pentru ceea ce nu depinde de el și pentru ceea ce n_ui este dat nici măcar să înțeleagă. Concluzia nu poate fi Jecît total negativă și negatoare : „Dacă ar fi depins de mine de a nu mă fi născut, cu siguranță că n-aș fi acceptat existența în condiții atît de umiltoare. Dar, cel puțin, e în puterea mea s_a-mi curm firul vieții, cu toate că zilele-mi sînt de fapt de mult numărate. Nu-i cine știe ce putere grozavă, după cum n_u-i grozavă nici răzvrătirea mea” /III, VII/.

Orice rezumat riscă să aplatizeze. Țesătura atît de complicată a „demonstrației” lui Ippolit poate fi totuși redusă la un raționament elementar : mă chinui — orice viață e chin — îmi iau deci viața ! Este cît se poate de limpede că un asemenea raționament nu are nimic comun cu revoluționarii care iau act de nedreptăți tocmai pentru a găsi calea înlăturării lor. Ippolit nu este de fapt „materialist” (n_{oi} în sensul pe care Dostoievski îl atribuie noțiunii, și cu atît mai puțin în sensul ce i-L atribuim noi), el nu este „ateu” (interpretarea picturii lui Holbein și pasajele despre religie ne-o dovedesc limpede) ; el este, dimpotrivă, un spiritualist, un creștin, dar un creștin deznădăjduit, ce nu mai așteaptă nici o mîntuire, pe care contemplarea nenorocirilor proprii și ale altora L-a făcut sceptic, care a obosit tot așteptînd binele și tot întîlnind răul (cuibărit și în sufletul lui), un dezgustat și un bolnav, care i speră să dea ochii vreodată cu sănătatea, care nu crede în existența sănătății ; el e un metafizician solitar, fără contact Jucruri și cu oameni, însetat de înțelegere și dragoste, și rait fiindcă știe că nu le va putea obține vreodată, măcinat ^{ie} problema bolii și de boala problemelor de care sînt atinși HHilți eroi ai romancierului, este unul dintre „copilandrii cu 1 la gură”, îngrijorați de obligația și neputința lor de a lva eternele întrebări ale existenței.

164

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ippolit

165

în *Jurnalul unui scriitor* din octombrie 1876, Dostoievski-l va publica, sub titlul *Verdictul*, „cugetările unui sinucigaș di_n p_lictiseală”, exprimînd concis și exact *filozofia subteranei*. j_a raționamentul acestui sinucigaș „teoretic”, urmaș direct al l_u: Ippolit, este *modelul logic* al tragediei înfățișate de romancier în zeci de variante, sute de conflicte, mii de pagini. în nu. mele armoniei ■ — meditează personajul fără nume și identitate — natura m-a creat funciar dizarmonios, cu conștii_n,a sfîșiată, supusă suferinței,

dornică de plăceri, dar convinsă de imposibilitatea fericirii : dacă omul nu poate fi fericit, dacă mîine el nu va mai fi, dacă omenirea se va transforma în neant, înseamnă că existența trebuie renegată, în primul rînd existența pe care individul este în stare să o renege ¹.

Răspunzînd rătăcirilor unui hebdomadur moscovit, Dostoievski își lămurește pe deplin intențiile în articolul *Aserțiuni neîntemeiate* (decembrie 1876). „...am avut impresia că am exprimat în mod clar formula sinucigașului logic, că am găsit-o” // X, II, 422/. Ea este, după opinia publicistului, o consecință a lipsei de credință în nemurirea sufletului, a ideii absurdității existenței, existență posibilă doar la nivel animalic, dar neacceptată ca atare de conștiința umană, „...totală

¹ „Ergo : avînd în vedere că la întrebările mele despre fericire, natura îmi răspunde, tot prin intermediul conștiinței mele, că pot fi fericit numai în cadrul armoniei întregului, pe care eu nu o înțeleg și pe care, după cum se vede, nu voi fi în stare niciodată s-o înțeleg —

avînd în vedere că natura nu numai că nu-mi recunoaște dreptul de a-i pune întrebări, dar nici nu-mi răspunde de loc — și asta nu pentru că nu ar vrea, dar pentru că în genere nu e capabilă să răspundă —

avînd în vedere că m-am convins de faptul că natura, pentru a răspunde întrebărilor mele, mi-a desemnat mie (inconștient) *propria mea persoană*, și-mi răspunde prin intermediul propriei mele conștiințe (pentru că eu însumi îmi spun toate acestea)

— avînd, în sfîrșit, în vedere că în asemenea situație eu îmi asum în același timp rolul de pîrît și de acuzator, de acuzat și de judecător, 5 consider această comedie din partea naturii cu desăvîrșire prostească, iar din partea mea înjositor că o suport —

g în calitatea mea de acuzator și pîrît, de judecător și acuz/, condemn această neceremonioasă și impertinentă natură, care m-a creat întru suferință, la pieire o dată cu mine... Avînd însă în vedere că natura n-o pot distruge, mă voi distruge numai pe mine, și numai din pi”-’ tiseală, a cărei tiranie nu sînt vinovat s-o suport” // X, II, 351—35*f”

credință în sufletul său și în nemurirea acestuia” /423/ î

’acterizează pe omul contemporan, dornic de bani sau de

C_utare, și „bolnav de un straniu indiferentism față de această

Jee înălțătoare a existenței umane”, „față de tot ce e viu,

fața adevărul vieții, față de tot ce dă și întreține viața, îi

£ sănătate și distruge descompunerea...” /424/. Acest *indiferentism* a pătruns în familiile intelectuale rusești, și le-a dispus în mod fatal, deoarece nemurirea sufletului este *unica* idee superioară, din care și numai din care pot decurge toate celelalte idei „superioare”. Tragedia sinucigașului „N. N.” (a mai tuturor locuitorilor subteranei, adăugăm noi) constă în neputința acceptării propriului indiferentism; el se chinuie centru că a pierdut sensul vieții, pentru că, fără credința în jmortalitatea sufletului, dragostea de umanitate se transformă în ură, pentru că omenirea nu poate fi iubită abstract, „în general”, ci numai prin sentimentul susținut de credință. „într-un cuvînt, ideea nemuririi este viața însăși, formula ei definitivă și principalul izvor al adevărului și al conștiinței drepte a omenirii” /426/.

Acest dens text explicativ (la capătul căruia e evocată experiența lui Kirillov) precizează temeiurile filozofiei dos-toievskiene. Omul nu poate trăi fără ideal, vreo altă instanță superioară în afara celei transcendente neexistînd însă, în lipsa credinței (religioase) omul devine neom ! Pentru Dostoievski raționamentul este indivizibil, pentru noi, cei convinși de autenticitatea și valoarea unor idealuri netranscendentale, el se compune din două premise opuse și se încheie de aceea printr-o aserțiune justă și falsă în același timp. Că lipsa idealului generează indiferentismul, dezumanizează și împinge la crime este un adevăr incontestabil, demonstrat de istoria individualismului modern, de probe pe care le furnizează Dostoievski însuși; că ateismul ar echivala cu lipsa obligatorie a oricărei „idei superioare”, deci s-ar confunda cu individualismul burghez, este o gravă prejudecată, pe care luptele, **jerț-e**, idealurile revoluționarilor consecvenți /le-au infirmat în “Petate rînduri.

Dostoievski este un scriitor mult prea mare și mult prea

’est pentru a nu-și lua adversarii în serios. El însuși a fost

166

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteianei”

Ippolit

167

un dedublat, a trăit în propriul său suflet înfruntarea ideilor adverse, a cunoscut tentația argumentelor lui Ivan, pe care din răspuseri a căutat apoi să le înfrîngă. De aceea, prezența tîndu-L pe Ippolit meschin, mediocru, laș, neputincios în ;s, teria sa, el îi împrumută argumente dintre cele mai tăioase greu de contracarat, nu ezită să-L înalțe pentru o clipă pe pedestal filozofic vecin cu sublimul, știind că după aceea va trebui să-L doboare de pe acest soclu. Cu alte cuvinte, își asumă întotdeauna cea mai grea sarcină cu putință, se ferește de calea minimei rezistențe, își angajează eroii și se angajează el însuși nu

în galante turniruri sau în dueluri formale, cu un campion dinainte cunoscut, ci în încheștări sîngeroase, cu în. frînți victorioși și cuceritori doborîți. „Les extremes se tou-chent”, îi explică Ippolit lui Rogojin, dar făcînd cu ochiul și prințului, deoarece tocmai lămuririi raporturilor dintre el și Mîșkin le este la urma urmei consacrată lectura confesiunii. La Dostoievski extremitățile se ating întotdeauna, răul cu binele, adevărul cu minciuna, haosul cu ordinea clară, negația cu o convingere supremă, binefacerea cu jignirea mortală, visele urîte cu setea după o realitate frumoasă — nu era pe deplin firesc ca, în năprasnica lor înfruntare, Mîșkin și Ippolit să pară la un moment frați de sînge, înfrățiți prin legături adînci, contopiți într-o singură ființă, desfătîndu-și și îngro-zindu-și spectatorii cu inversarea rolurilor în dansul lor spasmodic ?! „Ce mă interesează natura și parcul vostru din Pavlovsk, răsăritul și apusul vostru de soare, cerul vostru albastru și chipurile voastre pline de mulțumire de sine, dacă eu sînt exclus de la acest ospăț căruia nu i se prevede sfîrșitul ? Ce rost are pentru mine toată frumusețea aceasta, cînd, în fiecare minut, în fiecare clipă, sînt conștient și trebuie să fiu conștient că n-am fost decît un avorton al naturii, în timp ce pînă și musculița care bîzîie împrejurul meu, scăldată într-o rază de soare, pînă și ea își are locul ei la acest ospăț, participă la corul comun al firii, se bucură de el și e fericită, iar eu n-am vrut să înțeleg pînă acum lucrul acesta numai dir lașitate !” /III, VII/. Într-adevăr, Ippolit se contrazice la ipt p^a. sul și, după ce a deplîns nefericirea întregului univers, i?¹ deplînge din nou doar propria-i suferință, cu atît mai mare cu

mai frumos, armonios, fericit îi apare întocmit universul, r polit este, spusesem, un creștin, și imaginea paradisului pier-*FX* dar neîndoielnic existent, confirmă cu prisosință acest devar (parțial, ca orice adevăr în cărțile lui Dostoievski). n_e ce să ne mire atunci că, după ce confesiunea fusese ascultată pînă l^a capăt și urmarea ei tragic-grotescă pe deplin consumată, așezîndu-se pe banca verde unde Aglaaa îi fixase întîlnirea, prințul reînvie în mintea sa o amintire elvețiană demult uitată, care reduce la zero distanța dintre el și îngrîn-cenatul său preopinent?! Idiot aproape iresponsabil, el se dusesse într-o zi minunată să se plimbe prin munți și, sfîșiat de durere, admirase extraordinara priveliște, își întinsese brațele spre azurul infinit, dîndu-și seama că era cu desăvîrșire străin de toate astea. Viziunea fusese identică celei pe care le-o împărtășise Ippolit: „Fiecare ființă își are drumul ei, îl cunoaște, sosește și pleacă cîntînd ; numai el singur nu știe nimic, nu înțelege nimic, nici pe oameni, nici limba lor, e străin de toate — un avorton al naturii”. Și chiar dacă pe atunci el nu putuse exprima acest gînd, acum i se părea „că toate acestea le spusese și atunci, pronunțase exact aceste cuvinte, și că fraza cu «musculița» Ippolit a luato chiar de la el, din cuvintele și lacrimile lui de atunci” /III, VII/. După care prințul ați-pește pe banca verde și în somnul zbuciumat i se arată „vise tulburătoare”, nici ele mai puțin chinuitoare decît ale lui Ippolit...

între Mîșkin și Ippolit există deci o tainică identitate, identitatea dintre Dumnezeu și diavol, empireu și infern, Mîntuitor și păcătos, dintre Faust și Mefisto, Goethe și Nietzsche, jîntre Antigona și Creon, Othello și Jago, Serentus Zeitblom Și Adrian Leverkiihn, dintre Sonia Marmeladova și Rodion Raskolnikov, Șatov și Stavroghin, Makar Dolgoruki și **Vfersi**-^ov, Aleoșa și Ivan Karamazov. Ippolit este și el, printr-o ură a naturii sale, „idiot” și „cavaler sărman”, un străin ^{Dr}nic să depășească înstrăinarea, să fie reprimit în natură și 'între oameni, dar incapabil să descopere calea care să-L ducă ^e acest țel (cum în cele din urmă nici Mîșkin nu o va găsi) de aceea : „Reîntors din bătălie / în castelul său străbun, / ^{nst} cu inimă pustie, / Se sfîrși, curînd, nebun”. Și faptul

168

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

”

că Ippolit a vrut să se sinucidă pentru ca Aglaia Ivanov_n, să-i citească spovedania, scrisă și pentru ea, nu numai pentru Mîșkin, și dedicată ei, punctele de contact evidente între meta. fizică și o tăinuță atracție sentimentală avînd darul de a reduce dimensiunile cosmice la coordonatele unei obișnui existențe, nu reprezintă oare totodată o șansă de umanizare a lui Ippolit, de apropiere, pe calea afectelor autentice, pe c_a lea inimii, înțelegerii, dragostei, de același Lev Nikolaievicj Mîșkin ?! Și totuși nu : Dostoievski are puterea de a nu ierta, de a reface taberele în opoziția lor ireductibilă, și chiar cînd nu poate obține victoria pentru prietenii săi, poate să-i doboare pe cei pe care îi socotește

nedrepti. După partea introductivă a confesiunii lui Ippolit, apariția prințului se produce în momentul luptei dintre cățeaua Norma și lighioana înspăimîntătoare, cînd dintre fălcile descleștate ale Normei se desprinsese hidosul animal, din trupul căruia se prelinge un lichid albi-cios, asemeni celui ce țîșnește din trupul unui gîndac strivit. În aluziile și intuițiile romancierului rămîne totdeauna ceva netransmisibil, ceva ce nu se lasă exprimat în cuvinte logic înlănțuite. În măsura în care însă amintita corelare se lasă descifrată, ea îl sugerează pe Mișkin în postura Sfîntului Gheorghe înfruntînd balaurul, respectiv pe Ippolit, care o imaginase pe hidoasa reptilă, și și-o imaginase tocmai pentru că ea se cuibărise în sufletul lui, pentru că el însuși se metamorfozase într-un gîndac, ce poate fi în orice moment strivit. Și chiar dacă Ippolit își închipuie că ura împotriva prințului s-ar putea stinge cu desăvîrșire, iar prințul însuși îl tratează acum și—l va trata de acum înainte cu blîndețe și cu înțelegere, duhul necurat trebuie înfrînt pînă la capăt, omenirea trebuie izbăvită de toți demonii care o mîină în pustiu. Căci Ippolit seamănă și personajului biblic din ținutul Gherghesenilor, în care intraseră mulți demoni, păcatele căruia prințul Mișk'j¹ nu le mai poate trece asupra vreunei turme de porci, izbăvind-L...

Ippolit vrea ca spovedania sa să conțină doar „puiul **'! văr", dar ce neadevăr poate fi mai strigător decît în principalul mobil al ceremonialului regizat ? „Am hotărît

Ippolit

169

or la Pavlovsk, la răsăritul soarelui, în parc, ca să nu de-jez pe „ei din vilă" /III, VII/. Minciună : ceea ce dorește [it mai mult este tocmai să deranjeze, să-L deranjeze pe i oe toți cei pe care îi disprețuiește, care îl disoretui

jeze, să-L deranjeze p

irîț și Pe¹⁰ ce Pe^{care} îi disprețuiește, care îl disprețuiesc. Spuneam că destăinuirile cele mai intime, care-i privesc exclu-siv pe ei, oamenii din subterană le fac de obicei... pentru alții- Și Ippolit e dornic să-și transforme măcar sinuciderea în spectacol eroic, urmărit de toată lumea. Acest fals trebuia denunțat, masca eroică — smulsă de pe fața lui, tragedia — încheiata ridicol ! Și, desigur, scriitorul n-a ezitat să-L împingă în capcana dezonorantă a unei mici „scăpări din vedere". Iar culmea ironiei — Ganea, Ferdîșcenko, generalul Ivolghin, Lebedev, Radomski sînt siguri că totul este doar o farsă, că Ippolit n-o să se împuște cu adevărat, ceea ce se și întîmplă întîmplător — pentru că pistolul n-avea capsă ! Scriitorul lasă deschisă întrebarea : a vrut Ippolit cu adevărat să se sinucidă sau nu ? Răspunsurile pot fi opuse, dar nu asta contează ; necesar era ca deznodămîntul să eșueze într-o bufonadă, tonalitatea întregii scene să fie radical schimbată, deturnată, alterată prin măiestră lovitură de teatru. Prințul îl va compătimi și de acum înainte pe Ippolit, îl va înțelege și ajuta ; nimeni și nimic nu-L va mai spăla însă de penibila dezonoare pe care singur și-a regizat-o. Dostoievski i-a aplicat personajului o pedeapsă exemplară, după care nu se mai poate ridica. Măreția de o clipă s-a risipit, dăinuiește doar meschinăria jalnică. Ippolit își îndulcește amarul săptămînilor din urmă amărîndu-i pe cei din jur.

În confesiunea sa pe Ippolit îl amuză gîndul că ar putea, în starea în care se află, omorî pe oricine, chiar și zece persoane, fiindcă tribunalul s-ar vedea în fața unui inculpat care nu mai are de trăit decît două sau trei săptămîni, și pe care trebuie să-L interneze la spital, pentru a-i asigura o moarte confortabilă ! Ipoteza este năstrușnică ; eroul se mulțumește msa în continuare cu un rol mai umil, consumîndu-și resentimentele în intrigi mărunte. În partea a patra a romanului i se țnai rezervă doar apariții răzlețe și episodice. Spovedania a isemnat zenitul personalității, care după eșecul suferit s-a pul-

170

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ippolit

171

verizat inevitabil și definitiv, determinînd atomizarea vure, punzătoare a funcției sale în cadrul intrigii. Pe vremea lecturii Ippolit se mai mîngîia cu gîndul că este o satană cu aripi arse de văpaie, însoțită de fulgere și trăznete ; acum a devenit evi. dent pentru oricine, chiar și pentru el, că nu e decît un dra_c de duzină, un lacheu ponosit și demodat al puterilor malefice „E un sfredel", exclamă bătrînul Ardalion Alexandrovici Ivo], ghin, „îmi sfredelește sufletul și inima", „un vierme ros H.e invidie, sfiretecat în două, un hîrb de tuse... care crapă de rău. tate și de necredință..." /IV, II/. Convins de complexitatea și varietatea nesfîrșită a acțiunilor omenești, scriitorul nu lasă totuși nici o îndoială asupra faptului că menirea esențială a lui Ippolit se reduce la aceea .de a-i învrăjbi pe oameni, mai ales de a-i îndrepta împotriva prințului, de a spiona, bîrfi, chinui, de a urzi intrigi, de a sfredeli inimile cu scepticismul, cinismul, imoralitatea sa. însemnările din *Carnete*, mai laconice și tranșante, definesc lămurit rolul său

de mic și neputincios Jago : „Ippolit o chinuie pe N.F." (Nastasia Filippovna) (p. 921), „micimea lui Ippolit acasă, intrigant" (922), „Ippolit — vanitatea unui caracter slab" (922), „intrigile lui Ippo-lit" (924) etc. — dovadă că la un moment dat prințul e numit Othello ! Până la urmă toată lumea își dă seama că Ippolit este un intrigant, și Aglaia i-o spune în față. Singur prințul îl roagă să le ierte lor, celorlalți, fericirea, îl liniștește chiar în privința spovedaniei, care n-ar avea de ce fi retrac-L nu schițează vreun gest violent nici când află de întâl-

tata

¹ „Îmi pare rău însă că vrei să renegi ceea ce ai scris, Ippolit ; ai iost sincer ; și dacă vrei să știi, până și locurile cele mai ridicole, și sînt destul de multe (fața lui Ippolit se strîmbă) sînt răscumpărate prin suferință, pentru că însuși faptul de a le fi recunoscut și mărturisit a fost pentru dumneata tot o suferință și... poate un mare act de tărie sufletească și curaj. Ideea care te-a însuflețit și te-a stimulat a fost inspirată, fără îndoială, de un scop nobil, oricare ar fi aparențele. Și cu f' «w gîndesc mai mult, cu atît îmi pare mai limpede acest lucru, și-o jir. Nu te judec, ci o spun fiindcă simt nevoia sa exprim ceea ce gîndesc și-mi pare rău că am tăcut arunci..." /IV, V/. Aceasta, deși în *Carnete* stă scris la fel de limpede : „Confesiunea ; prințul îl condamnă" *IC. Id.*, 920/-

■ ea fatală dintre Nastasia și Aglaia, pusă la cale tot prin ¹ gjanian lui Ippolit. Menajamentele preainimosului cavalier

u mai schimbă însă cu nimic lucrurile : steaua lui Ippolit a us; faima lui de odinioară a pălit, violentul răzvrătit s-a

ansformat într-un simplu „sfredel". în încheiere autorul îl potnenește într-o singură frază protocolară, mai rea decît o L'urie pentru cel ce se închipuise totuși a fi buricul pămîin-tului : „Ippolit și-a dat sfîrșitul ceva mai înainte decît se aștepta, l^a vreo două săptămîni după Nastasia Filippovna ; a avut o agonie chinuitoare" AV, XII/.

...și „lupta împotriva evidențelor"

LA ÎNCEPUTUL secolului, existențialismul creștin rus celebra în Dostoievski pe cel mai important precursor și ins-pirator al său. Meditațiile pesimiste ale lui Nikolai Berdeaev despre „tragism.ele veșnice", viziunea lui Dmitri Merejkovski asupra înfruntării neîncetate dintre Crist și Anticrist, strigătul lui Lev Șestov, înspăimîntat de însingurarea umană fără leac, opiniile lor privind eșecul civilizației moderne, al științei și al rațiunii, și necesitatea întoarcerii la o filozofie antropologică subiectivistă, individualistă, teologică, mistică, se revendică toate a fi „dostoievskiene", conforme cu litera și cu spiritul marelui lor „învățător". Tentativa lui Merejkovski de a întemeia creația scriitorilor și gînditorilor pe înfruntarea mobilurilor religioase și antireligioase, de a concepe istoria universală ca pe o înaintare spre „limita mistică" a contopirii dumnezeirii cu umanitatea ; dorința lui Berdeaev de a inversa raportul dintre obște și personalitate, dintre factorii general și individual, obiectiv și subiectiv, macro- și microcosmic, în favoarea Eu-lui desprins de lume, purificat de influența socială, hipertrofiat într-o direcție autonomă și voluntarista, ■descoperindu-și libertatea deplină tot în Dumnezeu ; însușirea unilaterală de către Șestov a devizei kierkegaardiene „Sein zum Tode", groaza lui crescîndă în fața haosului și a neantului, afirmarea unui solipsism teoretic și practic dincolo cfe norme, de omenie și virtute, capitularea lui înaintea aosurdij tății vieții și a morții, absurditate justificînd pînă la urma trădarea — toate aceste stări de spirit dezarmante și-au învo-

...fi „lupta împotriva evidențelor"

173

origina în concepțiile susținute de către Feodor Mihailo-j la timpul sau.

Isfu vom nega temeiurile unora dintre aceste corelări, chiar dacă prea rigide și împinse mult prea departe ; ar fi nedrept, ε de altă parte, să nu evidențiem falsul altor momente de continuitate, autoritar infirmate de către opiniile filozofice și etice ale lui Dostoievski, implicate în arta sa sau explicitate ca atare. în preambulul opiniei invocate drept moto al eseului de față, scriitorul se arătase mîndru de a fi fost primul care „^a demascat latura monstruoasă și tragică" a omului din subterană. Cei dispuși să recunoască numai tragismul, nu șt monstruoizitatea „subteranei", ajung uneori să înlocuiască de-mascarea cu apologia !

Tendința aceasta, nudă și extremistă la Șestov, nu lipsește nici din studiile lui Merejkovski și Berdeaev. în cartea sa *Tol-stoi și Dostoievski. Viața și opera* (1901—1902), Merejkovski stabilește înrudirea de structură, devenită ulterior notorie, Jintre Dostoievski și Nietzsche, subliniind și elementele antitetice ale căutărilor lor ¹. Occidentului îi este propriu „spiritul sălbatic", Orientului — „spiritul blînd", Nietzsche luptase „în numele omului-Dumnezeu cu Dumnezeul-om", Dostoievski — „în numele Dumnezeului-om cu omul-Dum-nezeu" /IO/ ; unirea principiilor apusean și răsăritean o va realiza un nou Pușkin, forță superioară și sintetizatoare. Pe lt plan, unui demiurg de tip pușkinian îi va

reveni și nobila misiune de a integra într-un echilibru suprem dualitatea corp-spirit, materie-idee, teluric-astral, rece-fierbinte, dualitatea, celor doi titani ai literaturii ruse ; sub acest raport, „vizionarul trupului” Tolstoi și „vizionarul spiritului” Dostoievski /391/ pot fi asemuiți lui Michelangelo și Leonardo da Vinci ■-kcă însă odinioară triumghiul fusese închis de Rafael, prin^{tr}-o applatizare a ambelor tendințe, acum el va trebui efectiv «săvârșit, la cel mai înalt nivel cu putință. Merejkovski în-», Și a trebuit să recunoaștem în el /în Zarathustra LI./ pe acela ° L-a urmărit și chinuit pe Dostoievski o viață întreagă, a trebuit să cunoaștem pe omul-Dumnezeu în supraom.” (D.S. Mereschkowski, Tol- und Dostoiowski, Leben iSchaffen! Religion, Berlin, Karl Voegels, Verla.,, 1924, p. 8.)

174

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

...si „lupta împotriva evidențelor”

175

suși pendulează între convingerile sale religioase și **simpatii**; totuși, nemascate, pentru nihilism, între „Crist și Anticrist” între Dostoievski și Nietzsche. Pe Versilov, Stavroghin, Svi drigailov, Rogojin, Dmitri și Feodor Karamazov — deși secte — el îi numește „eroii preferați” ai lui Dostoievski /360/, formulă ambiguă, adevărată și hotărât falsă. Ocupîndu-se amplu de cunoscuta dedublare a personalității în în_{ger} și demon, el vede în Kirillov un „dublu” al prințului Miș și în amîndoi — exteriorizări ale lui Dostoievski K Asemuirea relativă, parțială, contradictorie a romancierului cu personajele sale nihiliste, este treptat transformată în deplină l_{or} identitate, ceea ce obligă și la o corelare tot mai strînsă a l_u; cu Nietzsche. Cît privește „ura” lui Dostoievski față de „supraom”, împotrivirea aceasta este doar în treacăt consemnată, nu și demonstrată pe parcursul cărții. Argumentelor etice, hotărît opuse de romancier „subteranei”, Merejkovski nu le acordă atenția cuvenită. În finalul studiului, el distinge, ce-i drept, trei drumuri posibile, pe care le are de urmat o lume devenită mai enigmatică și mai groaznică decît în ultimele patru secole : al „furnicarului” sau „turnului Babei”, al decăderii, autodistrugerii, nebuniei lui Nietzsche și Kirillov, al credinței în Judecata de apoi. Cu acest prilej Dostoievski este din nou contrapus nu numai presupusului „nihilism” al lui Cernîșevski și al urmașilor săi, ci și nihilismului efectiv al lui Ippolit, Stavroghin sau Zarathustra. Cît de precară este însă distincția lui Merejkovski avea să o dovedească în curînd propriul său destin : calomniînd opțiunea socialistă, el nu s-a putut menține pe pozițiile unei religiozități abstracte, ci a trecut de partea celor mai compromiși urmași a/ „subteranei”!

¹ „Nu pare cîteodată că, în persoana prințului Mișkin, Dostoievski dă dovadă de dragoste față de sine însuși, și că se autodezvinovățește. Iar în persoana lui Kirillov se urăște și se autodemască. Și în cazul unuia și în cazul celuilalt, el se ilustrează pe sine și amîndoi îi sînt) fel de apropiați” /328/. Și rmai departe : „In durerile facerii, în malacM sa găsește Nietzsche, asemănător Idiotului și lui Kirillov, momentele «armoniei interne», izvorul «existenței supreme» ; în moartea a ceea * este uman descoperă el primele scînteieri și lumini ale lumii «supr* omului»” ,330/.

yyînd la bază un ciclu de prelegeri ținute în iarna anului „2021, cartea lui Nikolai Berdeaev *Spiritul lui Dostoievski* tregește punctul de vedere al lui Rozanov, Soloviov, Merej-W)vski Ș^{estov} Andrei Belii, Viaceslav Ivanov. Dintre toți tentatorii iraționaliști ai lui Dostoievski, el este neîndoieînic , rmai important, exegetul care i-a influențat în mod hotăr- gîtor pe „dostoievskologii” burghezi contemporani.

Respingînd ca unilaterală și neîndestulătoare interpretarea psihologică a operei investigate, Berdeaev se pronunță în favoarea unei viziuni filozofice, spiritualiste, transcendente, își propune să descifreze dialectica gînditorului-vizionar, să esprindă „straturile” interdependente ale creației sale : ideea omului, a libertății, a răului, a dragostei, a Rusiei, a înnoirii prin suferință și prin credință. *Spiritul lui Dostoievski* reia, completează sau postulează o serie de opinii de largă circulație astăzi în literatura de specialitate, unele — credem — justificate, altele amendabile sau inacceptabile. El pornește tot de la opoziția dintre Tolstoi și Dostoievski, a stihiei apolinice și dionisiace ¹, respectiv de la înrudirea lui Dostoievski cu Nietzsche ², amîndoi iremediabil opuși umanitarismului iluminist (în cazul romancierului : lui Hugo, George Sand, Dickens, Bie-linski, lui Schiller și principiului „frumos și sublim”), și inau-gurînd etapa ireversibil și definitiv tragică a spiritului uman. „Tragedia dionisiacă, dedublarea, prăpastia sînt în ochii lui calea unică a omului” /243/. Iată concluzia „anatomiei filozofice” a artistului, menit — se afirmă — să depună la Judecata de apoi suprema mărturie în favoarea poporului rus; o concluzie, care, ca și în cazul lui Merejkovski, este exactă și -xactă în același timp, deoarece ia partea ca întreg, trans-ă un moment al adevărului în adevărul întreg, identifică

„...arta lui Tolstoi este arta lui Apollo ; cea a lui Dostoievski este wta lui Dionysos.” (Nicolas Berdiaeff, *L'Esprit de Dostoievski*, Paris, wions Stock, 1946, p. 24.)

„—a știut tot ceea ce avea să știe Nietzsche” /64/. „Opera lui ?ievski nu marchează numai criza, ci adevărata derută a umanis-^{UL}- în acest domeniu numele lui trebuie să figureze în imediata apro- r^{re} a numelui lui Nietzsche. După Dostoievski și Nietzsche, o întoar-

e la bătrînul umanism raționalist este imposibilă" /65/.

176

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

„și „lupta împotriva evidențelor”

177

o situație de fapt, clarvăzător diagnosticată de romancier, cele dorite, rîvnite, visate de el. Axîndu-și meditațiile pe ideea antinomiei tragice, Berdeaev recunoaște nu numai atracția exercitată asupra lui Dostoievski¹ de „subterană”, ci și frenetica sa împotrivire față de locuitorii ei, pe care o și consemnează cu limpezime¹. Libertatea il: tată, revolta anarhică, arbitrarul „supraomului”-Amicrjst ajuns prin autozeificare la „totul e permis”, generează distrugerea de sine și a întregii lumi înconjurătoare. Adept al liber. tații individuale și individualiste totale, Berdeaev nu vede însă cum ar putea fi barată această cale a răului immanent Omul modern, afirmă el, nu poate alege decît între libertatea suferinței și fericirea lipsei de libertate, iar aristocrații spiritului preferă, cu toate riscurile și urmările ei funeste inerente, libertatea². Demonstrația lui Berdeaev este programatic antisocială și antisocialistă, animată de resentimente violente față de orice colectivism, cel revoluționar cu deosebire³. În pofida aparențelor, ea este nedialectică, deoarece rupe libertatea din contextul care o justifică, renunță pe parcurs la toate determi-

¹ „Concepția omului subteran asupra universului nu este concepția pozitivă despre lume pe care a împărtășit-o Dostoievski. În această concepție religioasă pozitivă, Dostoievski demonstrează nocivitatea acestor căi ale arbitrarului, ale revoltei, pe care se angajează omul subteran. Căci arbitrarul și revolta duc în cele din urmă la distrugerea libertății umane și la descompunerea personalității. Omul subteran, cu surprinzătoarea sa dialectică a libertății iraționale, reprezintă însă un moment al drumului tragic al omului, al drumului pe care el își încearcă, își experimentează libertatea” /56—57/. „Dostoievski demonstrează minciuna tuturor pretențiilor de a fi supraom. Această idee mincinoasă omoară omul, după cum și pretenția de a dispune de o forță ilimitată dă ființei liber slăbiciunii și neputinței sale” /104/.

² „Libertatea spiritului omenesc este incompatibilă cu fericirea. Libertatea este aristocratică, ea nu există decît pentru cîțiva aleși” /208/. Și concluzia lui Berdeaev, teologică și inumană: „Dacă creștinismul m le-a adus oamenilor fericire, nu i-a hrănit, nu a făcut-o pentru că vrut să violenteze libertatea spiritului uman, pentru că se adresează de fapt libertății umane și de la ea așteaptă înfăptuirea cuvîntului »' Hristos” /211/.

³ Cu toate că într-un subsol adăugat cărții în 1944, el recunoaște 9 „Posedații, una din operele cele mai geniale ale lui Dostoievski, este uneori foarte nedreaptă față de revoluționarii ruși, și se apropie de P*st flet” /109/.

Și, ile efective ale personalității libere. În planul care ne preo-^opă, urmarea nu poate fi decît o supralicitare a „subteranei”,

: diluarea argumentelor pe care Dostoievski i le-a opus neconținut. Nu este vorba doar de cunoscuta identificare a autorului cu eroii săi criminali *, e vorba mai ales de pierderea j_n vedere a suferinței „oamenilor sărmani”, „umiliți și obi-jjiți”. Raskolnikov fără mama și sora lui, fără copiii lui Mar-meladov, Ippolit fără Nastasia Filippovna, Versilov fără Sofia Andreevna și sinucigașa Olia, familia Karamazov fără Iliușa Sneghirev, cămătarul din *Sfioasa* fără soția lui sînt tot atîtea nonsensuri, și a face abstracție de acest esențial criteriu al „răului” echivalează cu a nu mai putea explica multilateral „păcatul”. Or, *Spiritul lui Dostoievski* ignoră cu desăvîrșire suferința concretă, istorică, efectivă, suferința care a declanșat revolta lui Ivan Karamazov și care, corelată motivării religioase, explică sub raport etic „crima și pedeapsa”.

Acest hotărîtor *sens etic* al operei dostoievskiene lipsește din analizele iraționaliştilor și întunecă observațiile lor pertinente. Imaginea autorului nu umanist, ci tragician neîndurător, *întîi* umanist, *pe urmă* (de la *Însemnări din subterană*) tragician, este de nesusținut, ca și „înălțarea” lui din realitatea istorică a Rusiei secolului al XIX-lea, sau a Europei secolului al XX-lea, în cețoase zone metafizice, în care „răul”, „crima”, „suferința”, „tragedia” devin atribute umane inalienabile, și deci etic inabordabile, nesancționabile. De aceea, viziunii „psihologice” prea „înguste”, ca și celei „filozofice” prea „largi”, strîns corelate între ele în cazul existențialismului rus, i-am opune *viziunea etică*, capabilă, după opinia noastră, să reechilibreze și să resintetizeze structurile componente.

Cea mai violentă încercare de a-L transforma pe romancier într-un apostol al imoralismului a întreprins-o Lev Șestov. Tocmai acestei răsturnări valorice îi sînt în esență consacrate cărțile sale *Dostoievski și Nietzsche. Filozofia tragediei* (1903)²

¹ „Destinul eroilor săi este propriul său destin, îndoilele și dedu-ările lor sînt ale lui, tentativele lor criminale sînt crimele tănuite ale Propriului său suflet” /31/.

² ' În continuare, *F. tr.* după ediția *La Philosophie de la Tragedie*, P^{ns}, Ed. de la Pleiade, 1926.

Dostoievski

178

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

„și „lupta împotriva evidențelor”

și *Revelațiile morții* (1923)¹, lucrare conținând secvențe *Lupta împotriva evidențelor* (Dostoievski) și *Judecata din urmă* (*Ultimele opere ale lui Tolstoi*).

Dintre toate aspectele creației dostoievskiene, pe Șestov l-a interesat anume psihologia și filozofia „subteranei”, rolul *l_n* *semnărilor* în istoria literaturii ruse și universale, natura eroilor care prelungește și nuanțează starea de spirit pentru întîia oară consemnată cu pregnanță în povestirea din 1864. Am fi înclinați să recunoaștem multora dintre constatările sale particulare finețea și pătrunderea intuitivă proprii mînuitorului versat al mijloacelor eseistice, dacă, în afara îngustării neîndoielnice a obiectului studiat², am putea ignora și contextul formulărilor, asamblarea lor generală, scopul căruia le sînt subordonate toate la un loc și fiecare în parte. Criticii democrați îl suspectaseră pe Dostoievski de complicitate cu înrăitul său personaj; ei se manifestaseră de aceea ostil față de „omul din subterană” (vezi *Însemnările despre imortalitatea sufletului* a lui Saltîkov-Șcedrin sau articolul lui Antonovki, *Lăstunilor*). Aceeași presupunere îi smulge lui Șestov cele mai nesăbuite exclamații admirative. Mihailovski îl numise pe Dostoievski „un talent crunt”, ceea ce voia să însemne bolnav, anormal, deci — după opinia sa — ■ inutil; de vreme ce Șestov este însă convins de superioritatea cruzimii față de sentimentele umanitare, el își poate însuși definiția, răsturnîndu-i doar efectul: crunt, bolnav, anormal, fără îndoială, și tocmai de aceea tot ce poate fi mai util!

În viziunea eseistului, bolnav a fost și Gogol, și el autor al memoriilor unui om din subterană, om ce se deconspiră în cele din urmă a nu fi nici Cicikov, nioi Sobakievici, ci Gogol însuși. La rîndul său, Tolstoi este considerat părinte /al unor romane de loc inocente, un suflet măcinat de scepticism și pesimism, care caută în van să alunge spectrul disperării, aflat

¹ În continuare, *R.tn.* după ediția *Les Revelations de la Mort*, Paris, Libr. Pion, 1923.

° „Așadar, Șestov greșește — scrie Berdeaev — cînd vrea să-L considere pe Dostoievski exclusiv ca pe un psiholog al sufletului subteran • regiunile, chiar subterane, ale sufletului, nu sînt decît un moment, ° etapă a drumului spiritual al omului, etapă dincolo de care el ne ^{va} conduce” /239/.

conținut pe urmele lui. Dar dintre toți slujitorii literelor, gerul Morții L-a ales anume pe Dostoievski pentru a-L vizita întipări pe suflet stigmatul fatal. Din clipa aceasta, scrii-jj-ul și ^{ia} pierdut definitiv certitudinile, și-a renegat crezurile e odinioară, s-a dezis de orice credință, s-a prăbușit de bună *fffie* în neant.

Șestov inversează violent rolurile: omul din subterană devine creatorul lui Dostoievski, unicul demiurg legitim al în-_{tre}gii literaturi ruse. Contopirea scriitorului cu eroul său, subordonarea lui totală față de acest personaj nu doar tragic, j_{ar} și cinic, răsturnarea funcțiilor pînă la limita la care Dostoievski pare a fi o simplă mască întîmplătoare și trecătoare a veșnicului monstru subteran — monstru după părerea noastră, dar unica ființă demnă de osanale în ochii comentatorului iraționalist — iată esența mistificărilor pe care le întreprinde în studiile sale Șestov. El amintește, fără îndoială, pe parcursul ambelor eseuri de tendințele „inverse” ale romancierului, de dorința sa de a păstra sau de a mima păstrarea unor onvingeri¹. Palidele referiri de acest gen sînt însă înecate în masa observațiilor și concluziilor de cu totul altă natură, reafirmînd din nou și din nou aceeași idee: Dostoievski este identic cu omul din subterană, cu Raskolnikov, Ippolit, Sta-vroghin și Ivan Karamazov -, el este damnatul unic al tuturor

^w „11 avem pe Dostoievski, care vorbește de parcă n-ar fi un om subteran, de parcă n-ar fi un Raskolnikov, un Karamazov, care simulează credința, dragostea, blîndețea și tot ce vreți” *IV. tr.*, 155/.

2 — „Gîndul lui, ce rătăcea prin deserturile propriului său suflet, ne aduce din aceste peregrinări tragedia omului subteran, tragedia lui Raskolnikov, Karamazov etc.” *IV. tr.*, 101/.

— „...omul de azi, Dostoievski sau Raskolnikov...” *IV. tr.*, 107/.

— „Nu e nici o deosebire între cuvintele lui Dostoievski și cele ale lui Ivan Karamazov” *IV. tr.*, 110/.

— „Punctul de vedere al lui Dostoievski, al omului subteran, al marelui inchiizitor...” *IV. tr.*, 126/.

— „Veți mai susține în continuare că eroul subteran și Dostoievski 'r fi umil și același om?” *IR.m.*, 76/.

— „Dostoievski n-a descris niciodată personaje vii. Sub diferitele 'Ști, veți descoperi însă o singură ființă reală, autorul însuși, care, ui-

tînd de totul pe lume, concentrat în sine, desăvîrșește singurul lucru ce-L ^{lie}resează — își continuă procesul cu vechiul său vrăjmaș, cu «doi ori ^{doi} fac patru»” *IR.m.*, 81/.

cărților sale, absolut neinteresat de ceea ce nu privește ace^{ast}« damnare personală, ca și Friedrich Nietzsche, sau — Patoy istericeii demonstrații este cît se poate de limpede — ca și CQ mentatorul ce-și ascunde propria sa deznădejde în spatele urio tragedii străine : Lev Șestov.

Falsul se reduce așadar la o operație de simplificare¹, COM plexelor raporturi dintre autor și personaje li se substituie «, mai linear decît în alte cazuri asemănătoare ■ — o identitate mecanică, atitudinea scriitoricească principial pro și contra j redusă la un banal gest afirmativ. Sofismul este elementar, e, se poate de schematic : omul din subterană urăște evidențele — înseamnă că Dostoievski e adeptul haosului ; omul din subterană denunță spiritele constructive, pe Aristotel, Kant, Schiller — rezultă de aci limpede că Dostoievski e iraționalist ; omul din subterană este aristocratic și individualist — dovadă clară a disprețului pe care Dostoievski îl resimte față de oamenii de rînd, cărora destinul le-a hărăzit un vîz obișnuit, și nu supranatural, un mod de a simți și gîndi obișnuit; omul din subterană detestă logica, știința, morala — se întîm-plă astfel pentru că Dostoievski a depășit distincția dintre adevăr și neadevăr, bine și rău, uman și inuman².

¹ „Am urmărit metamorfoza convingerilor lui Dostoievski. Ea se reduce de fapt la o tentativă de reabilitare a drepturilor omului subteran" *IF. tr.*, 133/.

² — „Adevărul este că pe Dostoievski nu-l interesează fericirea viitoare a omenirii, el nu vrea ca viitorul să justifice acest prezent. El revendică o altă justificare pentru prezent și preferă să se dea cu capul de pereți decît să caute vreo alinare într-un ideal umanitar" *IF. tr.*, 90/.

— „Astfel, tot ceea ce e mai monstruos, mai nedemn, mai dificil, mai dureros în viață, tot ceea ce conține viața ca problematic, găsește în Dostoievski un campion arzător și puternic. Ca și cum ar fae-o dinadins, el calcă sub ochii noștri în picioare talentul, frumusețea, tinerețea, nevinovăția. În romanele lui Dostoievski există mult mai multe orori decît în realitate" *IF. tr.*, 1301.

— „Dostoievski și Nietzsche nu mai țin seama de ceea ce este necesar celor buni și drepti (diverșilor Kant, Mill)..." *IF. tr.*, 228/.

— „Romanele lui Dostoievski, cărțile lui Nietzsche nu ne vome* decît de «oamenii cei mai urîți» și de problemele lor. Nietzsche și D^{ost}. toievski, ca și Gogol, făceau de altfel și ei parte din «oamenii cei m»¹ urîți», privați de speranțele obișnuite" *IF. tr.*, 250/.

— „Cel căruia îngerul Morții i-a acordat darul său misterios n^u mai posedă certitudinea care însoțește judecățile noastre obișnuite, con

Cît de departe ajung aceste răstălmăciri o dovedește sim-ja nemascată a lui Șestov pentru Ippolit și convingerea sa "" postioievski însuși luase partea istericului tînăr împotriva Untului. *Spovedania lui Ippolit* este lăudată pentru curajul u care postulează o condiție umană dincolo de bine și de .Uj de natură, de morală, de principii *, pentru intransigența cu care i se opune liui Mișkin, și el -exponent al conștiinței co-ifulune, banale, normale, rob al imoralei și al detestabilelor legi². Într-un cuvînt, „critica rațiunii pure" ar fi fost misiunea istorică, pe care și-a asumat-o și a desăvîrșit-o Dostoievski, alături de „critica moralității pure". Concluzia nu este lipsită Je un sîmbure real, anihilat însă de urmarea ei : critica rațiunii pure a realizat-o un iraționalist absolut, critica moralității pure — un imoralist desăvîrșk ! Și pentru a nu lăsa nici un dubiu asupra acordului intim cu dorințele cele mai deșănțate ale omului din subterană, exclamația acestuia i se atribuie lui Dostoievski : dărîmă-se lumea, numai să-mi pot ferind o frumoasă soliditate adevărurilor conștiinței comune. El va trebui să trăiască de-aci înainte fără certitudine, fără convingeri. El va trebui să-și încredințeze spiritul unor mîini străine, să devină un material docil, o argilă din care un olar necunoscut va plămădi mai știu eu ce. Este de altfel singurul lucru de care omul subteran e conștient. El vede că nici opera rațiunii sale, nici vreuna din acțiunile umane nu-l pot salva. El a trecut în revistă, și încă cu ce atenție, cu ce tensiune a Întregii sale ființe, tot ceea ce omul poate să realizeze cu ajutorul rațiunii, toate palatele sale de cristal, și a constatat că de fapt nu erau palate, ci cotețe și mușuroaie de furnici, căci toate erau clădite pe principiul morții, pe doi ori doi fac patru. Și, pe măsură ce devenea con-icnt, iraționalul, neverosimilul, haosul ce oripilează conștiința obișnuită, fleau tot mai impetuos din străfundurile sufletului său. Iată de ce, în a teorie a cunoașterii, Dostoievski renunță la certitudine și propune SCOP suprem — ignoranța ; iată de ce îndrăznește să scoată limba în ■ evidențelor, iată de ce cîntă el capriciul necondiționat, neprevăzut, 'tdeauna irațional, iată de ce își bate joc de toate virtuțile umane"³.

³ *IR.m.*, 76/.

„Numai ei /oamenii din subterană — LI./

îndoi

își pot permite sa se

"iască de valoarea judecăților asupra naturii și eticii, de justețea Oricei judecăți..." , *R.m.*, 93/.

■ •Sfinții înșiși nu vor renunța la lege..." *IR.m.*, 94/.

182

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

1

...fi lupta împotriva evidențelor"

183

eu bea ceaiul¹ — ca o prefigurare aproape identică a exc] mației nietzscheene de la sfârșitul *Genealogiei moralei*: „%— " reat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam" ^a.

Prin voința unuia dintre „urmași” săi presupuși, ^{iat}șj, așadar, în postura egoistului lipsit de scrupule pe scriitor chinuit continuu de soarta omului și al omenirii, pe roman iut să rămână indiferent la nenorociri]

chinuit continuu de soarta omului și al omenirii, pe roman cîerul care nu a știut să rămână indiferent la nenorocirile abătute asupra semenilor săi, care a sîngerat laolaltă cu toj obidiții și a scrutat cu înfrigurare ieșirea din impas ! **Ia.tă-L** redus la tipătul zoologic de o sărăcie și o sălbăticie absolută „piară lumea, doar eu să exist”, pe omul care nu și-a putut imagina vreo altă existență în afara celei duse în și pentru lume, pe care l-au frămîntat continuu chinurile acestei lumi și care a căutat din răspunderi să izbăvească lumea de acest chinuri. Soluțiile pe care le-a propus erau, ce-i drept, mai mult iluzorii, dar în cazul de față contează însăși dorința de a le găsi, năzuința vie a mîntuirii, incapacitatea organica de a accepta lipsa de ideal. Iar dacă Șestov, în opoziție cu alți comentatori, este dispus să admită eșecul suferit de scriitor în întruparea idealurilor sale, slăbiciunea unui Mîșkin, Aleoșa Karamazov sau Zosima față de eroii „negativist?”, el face această recunoaștere cu scopul de a discredita tentativa însăși de a avea un ideal, cu intenția — profund nedostoievskiană — de a idealiza negativismul, de a-L prezenta drept unica atitudine demnă de laudă în ochii romancierului și a urmașilor săi.

Dostoievski a fost considerat cînd un scriitor prin definiție subiectiv, incapabil de a exprima prin intermediul personajelor sale altceva decît propriile sale gînduri și prejudecăți, cînd un autor perfect obiectiv, acordînd fiecăruia dintre eroii săi deplină libertate de exteriorizare, neintervenind

¹ „Dostoievski nu vorbea decît despre sine. În el sălășluia gîndul dement și atroce care nu-L părăsea niciodată și pe care cu un cinism n^o mai auzit L-a pus în gura omului subteran : «să dispară lumea, dar să-nu beau eu ceaiul...» *iR.m.*, 751.

² „Și-ar fi putut el imagina că fraza aruncată unei biete prostituat¹ într-un acces de mînie oarbă va fi transpusă de un filozof celebru ” limba lui Cicero și Horațiu, și prezentată ca formula ultimă a celor *m* 'nalte* aspirații ale umanității ?” *IF. tr.*, 238/.

”n disputele lor acerbe, înlocuind verdictele prin mișcarea lăuntrică a conflictelor. În fond, ambele opinii sînt adevărate, și romancierul, intim contopit cu fiecare dintre ființele plăsmuite de el, își demonstrează implicit capacitatea, demnă, un reprezentant al stihiei epice, de a se detașa rînd pe rînd de fiecare dintre ele. Tendentios pînă la orbire, Dostoievski poate să se și înfrîneze, știe «ă-și elibereze supușii de cordoanele ombilicale devenite sufocante, știe să le asigure un cîmp de acțiune nestingherit, urmărind cu o vădită curiozitate și uneori cu neliniște fazele și efectele autodezvoltării lor. Asemenea vrăjitorului din poveste, el destupă vasul în care zăvorise spiritele damnate, își asumă riscul de a nu le mai putea întru totul stăpîni, de a deveni el însuși slujitorul lor și chiar de a fi pus de ele în situații dezonorante.

Nu încapă îndoială : Dostoievski a simțit el însuși tentația acțiunilor nesăbuite, a gustat din fructul oprit al des-frîului intelectual și moral — de aceea, probabil, a și putut întruchipa în ființe de o neasemuită perfecțiune artistică aceste vicii, tot mai răspîndite în epoca sa. Cu deosebire importantă ni se pare însă faptul că el le-a considerat anume drept vicii, că deși le-a cunoscut intim și le-a filtrat prin străfundurile propriului său suflet, li s-a împotrivit cu o conștiință mereu trează, cu o vigilență și tenacitate neslăbite. Nu ar fi cazul să considerăm scepticismul și cinismul, indiferența și cruzimea mai degrabă prieteni decît dușmani ai omului, exclamă Șestov în numele romancierului ?! Nicidecum, îi răspunde prin întreaga lui opera Dostoievski, în vremea noastră acești monștri îi dau tîrcoale omului, îl împresoară din toate părțile, îl îmbie să li se încreadă, îi promet delicii nicicînd bănuite, eu însumi am auzit cîntecul lor ademenitor, dar ascultare nu le-am dat, cum nici voi nu trebuie să-i ascultați, ci mai bine să vă astupați urechile cu ceară, după pilda străveche, pentru a scăpa de mrejele acestor noi și infinit mai periculoase sirene. Și dacă totuși nu și-a zăvoirlit văzul și auzul, ci i înfruntat tentațiile toate, rînd pe rînd, cu vajnică bărbăție, ^a fost poate anume pentru a ne ușura nouă, celorlalți, trecea nevătămată între Scylla și Caribda gîndirii europene moderne.

184

DOSTOIEVSKI — *Tragedia subteranei'*

r

...și „lupta împotriva

185

Strălucit dialectician Dostoievski a invocat întîi toate argumentele posibile în favoarea negativismului filozofic și etic, pentru a-L discredita apoi în cunoștință de cauză și fg,* drept de apel. El și-a atins

scopul nu numai și nu atât opunînd indiferenței învățătura creștinească a lui Zosima, bunătatea ineficace și smerenia nevertebrată a „idioților” Mișkin, Makar Dolgoruki, Aleoșa Karamazov, ci mai ales demonstrînd eșecul obiectiv imparabil al cinismului, decăderea treptată și inevitabilă a celui ce se vinde diavolului pre nume „după mine potopul”. Nu întîmplător ignoră și Șestov povestea omului din subterană cu Liza și funestul ei deznodămînt, una dintre cele mai oribile și mai respingătoare întîmplări pe care a consemnat-o vreodată literatura universală, și a consemnat-o anume ca fiind oribilă și respingătoare ; nu întîmplător o ignoră, pentru că ea aruncă un blam de neînlăturat asupra tuturor ideilor expuse anterior de „omul din subterană” și asupra acțiunilor sale premergătoare, un blam care a depășit intențiile subiective ale autorului, discreditînd, o dată cu personajul său, injuriile lui la adresa socialismului și revoluției. (În acest caz tocmai imposibilitatea de a accepta caracterul L-a obligat pe Dostoievski, întir-un chip neprevăzut, să renege implicit idei împărtășite de el; pentru a evita această cursă, el le-a atribuit negativiștilor de mai tîrziu — începînd cu Ippolit — idei politice „revoluționare”, și nu, ca în acest prim caz, vehement antisocialiste.) Nu întîmplător se dezinteresează Șestov de soarta concretă a lui Raskolnikov, Sta-vroghin sau Ivan Karamazov, personaje care, în viziunea autorului și potrivit mărturiei lor proprii, au comis crime pentru care au fost osîndiți, s-au osîndit singuri la grele pedepse.

Nu ne gîndim să-L absolvim pe Dostoievski în întregime de răspunderea unei „posterități infidele”, a însăși posibilității unei atari posterități. Această responsabilitate seamănă întrucîtva cu a lui Mișkin, vinovat, cum am căutat să demonstrăm, de o oarecare complicitate cu adversarii săi. Ca și bunătatea lui Mișkin, bunătatea scriitorului caută să înțeleagă și pe cei răi, ceea ce poate echivala cu absolvirea lor temporară. S-a gîndit Dostoievski, cu pătrunderea și cu luciditatea

„...atît de sa, cîtă fascinație poate exercita asupra omului moștele înțelegerii, justificarea, chiar provizorie, a nihilismului și eului anarhic ? ! *Comprendre, c'est pardonner*, fie și nu-ji momentan. Dostoievski a explorat conștiințios toate hău-urile infernului uman, care evident pot stîrni și milă, iar compasiunea — multă, mult prea multă — poate fi ulterior în-iocuita prin acceptarea răului, identificarea cu el, apologia ievski ar fi analizat mieșlos toată furtuna și icuita prin acceptarea raiului, identificarea cu ei, apoiog ; Dostoievski ar fi analizat migălos toată furtuna și durerea jn sufletul lui Iago, tot disprețul lui față de om, inclusiv față de el însuși, dispreț care ar fi acompaniat acțiunea răzbunării sclerate ; Shakespeare a acționat mai tranșant și mai salutar. În cazul său, opțiunea fusese indiscutabilă, iar omenirea, în epocile sale de răscruce cu deosebire, simte nevoia clarității. Complexitatea lui Dostoievski nu este suficient de limpede ; ea relativizează uneori determinările, permite deci comentarii „infidele”. Tentativa de a găsi ceasul de sfințenie în viața celui mai abject dintre oameni poate prevesti, ca și în cazul bunătății lui Mișkin, capitularea. Sîntem conștienți de această vină parțială și involuntară a lui Dostoievski pentru posteritatea sa nihilistă ; dorim să evidențiem însă că, în opoziție cu această posteritate, „ceasul de sfințenie” nu l-a făcut niciodată pe romancier să uite abjecția și s-o califice ca atare.

Într-un oviînt, recunoaștem în Dostoievski nu doar criticul rațiunii și moralității pure, dar și criticul criticii rațiunii și moralității pure, nu doar luptătorul împotriva evidențelor, ci și luptătorul pentru evidențe, sau, în orice caz, împotriva lipsei de evidențe ! El și-a dat seama de criza preceptului mecanic și cuminte „doi ori doi fac patru” și, în același timp, a pătruns și denunțat, cu o rară cutezanță, criza preceptului non-evidenței, al haosului și absurdului, al lui „doi ori doi fac cinci”. Tragedia lui, am mai spus-o, a constat în incapacitatea de a rezolva dilema : viața rațională i se părea destinată Morții, viața irațională era moartea însăși ! În nici un caz nu s-a putut fi însă trecută cu vederea încăpățînarea cu care Dos-ki s-a înmîntat morții, ref

P

vski s-a împotrivit morții, refuzul său de a pactiza cu trairea — veche și nouă. reală și închiuită. El

marea — veche și nouă, reală și închipuită. El nu ar l acceptat niciodată ca un eseu consacrat creației sale să

186

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

poarte titlul *Revelațiile morții*, niciodată nu ar fi admis numele să-i fie invocat pentru lugubre imnuri în cinstea subteranei. Dostoievski a înțeles moartea, dar n-a vrut să-i fie aliat, el a căutat s-o biruie, și chiar atunci cînd își simțea eforturile zadarnice, nu contenea s-o numească pe adevărat său nume, odios și inuman. El a cunoscut subterana și urît-o, a prezis haosul și s-a temut de el, a înțeles și a detestat

absurdul. Dacă a avut tentații mortale, el a știut să se lepede de ele, transformându-le în personaje sale, denunțându-l ca străine și inacceptabile, sau poate în ascuns demnându-se pe sine și purificându-se de păcat, oricum însă fortificându-se pe poziții potrivnice subteranei și morții. Dostoievski ne apare, în această înțelegere, drept precursor al iraționalismului și al antiiraționalismului, al literaturii amoralice și al literaturii ireconciliabil opuse amoralismului, al celor care admiră și al celor care detestă actul gratuit, al celor care doresc absurdul și al celor care îi denunță absurditatea, al cîntăreților haosului și al îndrăgostiților de ordine.

C

STAVROGHIN

GENEZA *Demonilor* este unul din cele mai palpante, subiecte ale istoriografiei literare ; în linii esențiale, ea a putut fi reconstituită pe baza scrisorilor și însemnărilor autorului însuși, apropiate de ceea ce se va numi „romanul unui roman”, în trecut, mărturia subiectivă conta prea puțin în raport cu opera finită ; fixându-și activitatea de laborator sau comunicînd-o celor apropiați, scriitorul nu avea în vedere publicul larg, sau atât mai puțin posteritatea, și își permitea de aceea să fie laconic, fragmentar, să sublinieze și să omită, în numele unor necesități imediate, doar de el cunoscute. Urmașii folosesc totuși aceste răzlețe gânduri și mărturisiri, pentru ea, unindu-le și confruntîndu-le, să lumineze fazele miraculoasei gestații, să înțeleagă actul creator în întreaga sa plenitudine.

Pentru început, notăm cîteva fapte, așa cum reies ele din corespondența romancierului. La sfîrșitul anului 1868, pe vremea oînd mai lucra la definitivarea *Idiotului*, Feodor Mihailovici proiectează un „roman enorm”, *Ateismul*, care, fără iă fi fost vreodată realizat, avea să stea la baza cărților sale viitoare. Parabola înfruntării și înfrîngerii necredinței (a viitorilor necredincioși Stavroghin și Versilov de icătre Aleoșa Karamazov) îl obsedează luni de-a rîndul¹ ; revenit însă la Dresda, el scrie mai întîi povestirea *Eternul soț*, și îi comunică între timp, la 17/29 septembrie 1869, lui Maikov, inten-

¹ „...am o idee literară (un roman, *parabolă despre Ateism*), în fața căreia întreaga mea carieră literară de pînă acum e un nimic și o introducere, și căreia îi voi consacra de acum înainte întreaga mea viață...”¹ *Sc* -- II, 195/.

188

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei’

Stavroghin

189»

ția de a trimite o nouă lucrare revistei *Russki Vestnik*. Să fi fost acesta primul semnal al *Demonilor* ? Puțin probabil, deoarece asasinarea studentului Ivanov ide către Neceaeve și membrii organizației „Narodnaia Rasprava”, ce avea să trece clauzele elaborarea romanului-pamflet „antinihilist”, se va produce doar la 21 noiembrie. În lumina unei scrisori ulterioare către Strahov și a primelor însemnări din *Carnetele la Demonii*, cercetătorii sînt aproape unanimi în a aprecia că Dostoievski începe să lucreze efectiv la noul său roman în decembrie 1869. Curios este însă faptul că tot de atunci și pînă în mai 1870 el elaborează simultan un al doilea proiect o variantă îmbogățită a *Ateismului*, cunoscut sub titlul *Viața marelui păcătos*. Pendularea între „poem” și „pamflet”, între ideea „artistică” și cea „tendențioasă” durează aproximativ o jumătate de an, timp în care scrisorile conțin referiri ample atît la *Viața marelui păcătos*, cît și la *Demonii*¹. La un

¹ — 26/14 decembrie 1869 : după descrierea *Vieții*, autorul conchide: „această idee reprezintă scopul întregii mele vieți” *Ser*. II, 245/.

— 12/24 februarie 1870 : „M-am apucat de o idee generoasă /.../ E ceva în genul *Crimei și pedepsei*, dar mai apropiată de realitate, mai esențială, și se referă direct la cea mai importantă problemă a epocii. Voi termina spre toamnă, nu mă pripesc, nu mă grăbesc...” *IScr*. II, 252/ (referire evidentă la *Demonii*).

— 26 februarie / 10 martie 1870 : „...rar mi-a apărut ceva mai nou, mai cuprinzător și mai original” *IScr*. II, 255/ (probabil, despre *Viața*).

— 24 martie / 5 aprilie 1870 : în aceeași scrisoare către N. N. Strahov, e vorba despre *Demonii*, aflat în lucru, și *Viața marelui păcătos*, proiectată în cinci romane separate, de care autorul vrea să se apuce imediat ce termină actuala sa carte. Scrisoarea conține mărturisirea descisată : „...îmi pun mari speranțe în lucrarea ce o scriu pentru *Russki Vestnik*, dar nu sub raport artistic, ci din punctul de vedere al tendențiozității ; am de spus cîteva gânduri, chiar cu prețul anihilării laturii artistice. Mă absoarbe cu totul ceea ce mi s-a adunat în minte și în inimă ; chiar dacă iese numai

un pamflet, tot spun ce am de spus" ■ *IScr.* II, 257/.

— 25 martie / 6 aprilie 1870 : în această scrisoare către A. N. Mai-kov, se arată din nou că *Demonii* ar fi „un lucru tendențios”, pentru ■ care „vor urla despre mine că sînt *retrograd* și nihilistii, și occidentali?” tii !" *IScr.* II, 262/ ; în continuare, D. arată că după această carte va scrie (pentru revista *Zaria*) *Viața marelui păcătos*, „ultimul meu roman de dimensiunile epopeii *Război și pace*, alcătuit din cinci povestiri-„Principala problemă care va străbate toate părțile componente —^e

oment dat se părea chiar că din această competiție va ieși 'nvingătoare epopeea filozofică despre scepticul ce-și recieș-jgî credința pravoslavnică ; izbînda a fost reputată însă, , cele din urmă, de romanul pe care-L cunoaștem ¹, de fapt »n multe privințe diferit de cel pe care-L cunoaștem, deoarece metamorfoza interioară a *Demonilor* e departe de a lua sfîr-„, prin amintita „victorie” asupra rivalului său. De altfel, însăși izbînda presupunea asimilarea multor elemente ale *vieții marelui păcătos*, fapt care va determina asemănarea. pregnantă a lui Stavroghin cu îndelung proiectatul personaj ateist². *Carnetele* și scrisorile ne dezvăluie fazele noi și chinuitoare ale elaborării planului³, întrerupte de seria crizelor de epilepsie din iulie ⁴, și culminînd într-un moment de depresiune artistică, prevestitoare a revelației finale. La 11 august e consemnat eșecul căutărilor de pînă atunci: scriitorul se hotărăște să distrugă tot ce realizase și să ia munca de la.

aceeași pentru care m-am chinuit, conștient sau nu, întreaga mea viață, și anume, existența lui Dumnezeu. Eroul va fi de-a lungul vieții cînd ateu, cînd credincios, cînd fanatic, cînd sectant, apoi din nou ateu" *IScr.* II, 263/.

¹ încă din ianuarie-februarie suficient de detaliat circumscris în *Carnete* ; vezi în *Carnetul nr. 2*, de pildă, planul „T. N. Granovski" *IC. Dem.* 8411, sau planul din 16 februarie 18701.

² Reamintim, spre evidență, structura pentalogiei : a) anii 40, poate chiar 30 — copilăria eroului, participarea sa la o crimă de drept comun ; b) tînărul „nihilist” de treisprezece ani ajunge la mănăstirea lui Tihon 7.adonski, unde îi cunoaște pe Ceadaevev, Pușkin, Bielinski, Granovski Ș.a. ; c) tineretea eroului, anii de studiu, influența pozitivismului și ateismului asupra lui, disprețul pentru omenire, cultul aurului și al puterii ; d) profunda criză a eroului, peregrinări prin Rusia, setea umilirii ; e) re-lașterea sa, moare recunoscîndu-și vina (v. *Carnetul nr. 2*).

³ La 2/14 iulie îi scrie S. A. Ivanovei : „Am început romanul, am sîtentat de el, iar acum mă căiesc. El mă preocupă și acum în cel mai înalt grad, dar aș fi dorit să scriu despre altceva" *iScr.* II, 276/.

⁴ Iată data cîtorva crize din anul 1870, descrise minuțios în *Carnete* (PP. 810—815) : 1/13 ianuarie, 7/19 ianuarie, 10 februarie/29 ianuarie (două crize la rînd), mai, 13/1 iulie, 25/13 iulie, 28/16 iulie, 7 august, septembrie, 9 septembrie, 10 octombrie, 16 octombrie, 22 octombrie. ⁵scriind împrejurările în care s-au produs atacurile de epilepsie, Dos-Wjvski notează și alte fapte de genul : „n-am bani” ; „romanul este defi

/814/.

nitiv compromis (oribil !)” ; „...trupele au ajuns poate la Paris”

190

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

Stavroghin

191

capăt, pe baza unui plan nou, de astă dată definitiv ¹. Quînsă maniera sa de a lucra se opunea în mod programati calmului și opțiunilor definitive, mutațiile interioare nu în cetează nici după ce primele capitole din roman sînt trimse spre publicare. Faptul e confirmat de scrisoarea din 7/19 octombrie, către revista *Russki Vestnik* ² ; o zi mai tîrziu, Dostoevski îi mărturisea lui Katkov că eroul său, Piotr Verhovenski deși inspirat după Neceaevev, ar putea să nu-i prea semene acestuia, cu atît mai mult cu cît involuntar a căpătat o alură se-mioomică ³, cedîndu-și în bună măsură demonismul altui per. sonaj, prin excelență tragic, gata să acapareze prim-planul acțiunii și atenția principală a cititorilor — anume lui Nikolai Stavroghin ⁴ ; după încă o zi, schimbarea necesară a rolurilor de căpetenie ³ pusă de multa vreme la cale în laboratorul intim al autorului ⁶, este reafirmată.

¹ Motivîndu-și, într-o scrisoare din 17/29 august, dramatica hotărîre luată cu două săptămîni în urmă, el menționează că, dacă ar avea posibilitatea să-și scrie romanul doi-trei ani, ca Turgheniev, Gogoliarov sau Tolstoi, „aș scrie o carte despre care s-ar mai vorbi și după o sută de ani !" */Ser.* II, 283/. Visul de a putea lucra (măcar la viitoarea sa ■carte — *Viața marelui păcătos*) ca cei trei contemporani ai săi iluștri, revine și în scrisoarea din 2/14 decembrie, către N. N. Strahov : „Am schimbat întregul plan nu mai puțin de zece ori și prima parte am res-cris-o în întregime” ; „n-aveam cum și dinainte că mă voi chinui (chinui este cuvîntul exact) cu planul romanului timp de un an întreg" *IScr.* II, 298/.

² v. *Ser.* II, 287.

³ „Spre propria mea surprindere, acest personaj îmi iese pe jumătate comic" *IScr.* II, 288/.

⁴ După ce explică motivele interesului său crescînd pentru Stavroghin, autorul notează : „într-adevăr, cu acest roman mi se întîmplă MM ce nu mi s-a mai întîmplat niciodată înainte : săptămîni întregi sistam lucrul la început și scriam sfîrșitul" *IScr.* II, 289/.

⁵ „Vara — o nouă schimbare : a apărut un personaj nou, cu pretenția de a deveni adevăratul erou al romanului, așa că eroul precedpnt (o figură interesantă, dar într-adevăr nemeritînd numele de erou) a tre' cut în planul doi. Noul erou m-a cucerit în asemenea măsură, că m-a^m apucat să refac totul din nou" *IScr.* II, 294/.

⁶ „Că doar n-am introdus eroul netam-nesam. în prealabil i^{am}l scris întregul ral, încadrat în iprogramul romanului (și aicest program Șe întinde pe cîteva coli de tipar), și l-am scris numai în scene, adică P^{am}l intermediul acțiunilor și nu al raționamentelor. De aceea cred că va ie* un personaj poate chiar nou ; sper, dar mă și tem" *IScr.* II, 294/.

Soh'ema primului an de muncă se conturează, aşadar, sufi-• jjt d^e c^{ta}i : inițial Dostoievski se gîndeşte la o dezbatere tîlo-ofica P^e tema. »Rusia sau Occidentul ?", sinonimă pentru el ;_u tema „credința sau necredința ?" (*Ateismul*), proiect ce se^e va^rsa într-unui mai amplu, epopeic (*Viața marelui păcătos*, onCeput ca o pentalogie, ca un nou *Erou al timpului nostru*, ovestea unei golgote moderne, împlîntată în istoria Rusiei vreme de trei decenii), dar se și modifică, sub impulsul unui asa^sinat politic și al urmărilor lui, într-o direcție acut contemporană și tendențioasă (*Demonii*) ; un timp, ideea filozofic-re^ljgioasă și cea politică sînt paralel investigate, apoi prima pare a fi amînată în favoarea celei din urmă, pe care însă scriitorul o aprofundează tocmai în sens metafizic, transfor-mînd romanul-pamflet (istoria lui Piotr Verhovenski, adică a lui Neceae^v) într-un roman filozofic (tragedia lui Nikolai Stavroghin, adică de fapt a „marelui păcătos"). Revenim astfel, pe spirală, deasupra punctului inițial, dovadă că pe parcursul unei creații conștiente și temeinic edificate pierderile sînt aparente și recuperabile, pregătesc revelatoare însumări. Nikolai Stavroghin și Ivan Karamazov, monumentali reprezentanți ai negativismului etic și filozofic, exponenți sintetici ai „subteranei", sînt de neconceput fără proiectul *Vieții marelui păcătos*. *Demonii* au apărut în *Russki Vestnik*, pe parcursul anului 1871 și — după o întrerupere destul de lungă — în ultimele două numere ale anului următor¹. Proiectele s-au dovedit și de data aceasta prea optimiste, Dostoievski cerea mereu amînări². Lovitura cea mai dureroasă a fost însă refuzul lui Katkov de a tipări capitolul central al romanului, *i Tihon*, apărut doar după Revoluția din Octombrie, în 923, sub titlul *Spovedania lui Stavroghin*³. Presimțind parcă dramatica întorsătură, romancierul amintea încă din Dresda⁴ părțile viitoare ale cărții, care „în ciuda faptului că pot

¹ Nr. 1, 2, 4, 7, 9, 10, 11 din 1871 și 11, 12 din 1872.

„Munca aceasta m-a epuizat și sufletește și fizicește ; mă simt^x bolnav..." *IScr.* III, 314/ ; „Ah, Ania, trebuie să lucrez, să termin^{Ucr} și apoi vor fi și bani" *IScr.* III, 31/.

Inițial, el trebuia inclus între capitolele VIII și IX ale părții a^{Ua} ca al nouălea și ultimul ei capitol.

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

fi citite și unei fete", nu-i sînt totuși recomandabile *. Întoarcerea în Rusia și după ce redacția respinsese Ies. ca fiind nrmografic. Dostoievski a în
întoarcerea în Rusia și după ce redacția respinsese capiț? gata cules, ca fiind pornografic, Dostoievski a înlocuit^v rianta inițială („moscovită") cu o versiune atenuată („p^{et} *^u burgheză")², nici ea admisă. Textul din revistă ca și e^j-^N de sine stătătoare din 1873 au fost astfel private de c tolul-cheie, prin care se lămuresc intențiile creatorului.

Tabloul modificărilor vizibile și tainice ale *Denionil*₀ ar trebui acum întregit prin dinamica personajelor sale, a cum rezultă ea din cele patru *Carnete* publicate în 1935 H E. N. Koncina. Din pricina caracterului deosebit de eterogen al acestor însemnări³ și a dificultăților restabilirii cronolo giei lor exacte⁴, ne vom limita doar la cîteva precizări, ce urmează a fi completate cu prilejul analizei lui Nikolai Sta-
vroghin.

„O idee subterană pentru Mesagerul Rus" jC. Dem., 762/ citim la începutul acestor neobișnuit de voluminoase note, ca dovadă a continuității căutărilor lui Dostoievski, prețioasa

¹ Și mai departe : „Unul din personajele principale ale romanului mărturisește în taină altui personaj că a comis o crimă. Influența morală a acestei crime asupra respectivului personaj joacă un mare rol li roman..." *IScr.* II, 315/.

² „Și așa, pe cînd umblam de la un creditor la altul — sene el la 4 februarie 1872 —, mai mult prin trăsuri am conceput patru planuri și aproape trei săptămîni m-am chinuit pe care să-L aleg. Am terminat prin a da totul la rebut și m-am gîndit la o nouă schimbare, și anume, lăsînd esența faptelor, să transform textul în așa măsură încît să poată satisface puritanismul redacției" *IScr.* III, 21/. Și explicîndu-i, în martie 1872, lui Katkov, necesitatea lui Stavroghin și deci a spovedaniei sale, arătîndu-i ce modificări a socotit el posibile, Doy.oievski exclamă : „^a jur, n-am putut să nu păstrez esența lucrurilor" *IScr.* IV, 297/.

³ Ele explică proiectul romanelor *Ateismul* și *Viața marelui păca'o* ca și alte cîteva proiecte nerealizate, mai puțin importante, se referă W povestirea *Eternul soț* și romanul *Demonii*, conțin note pentru *Jurrrw** unui scriitor și observații strict autobiografice — toate acestea într-un amestec, care s-a păstrat intact cu prilejul publicării și a dat mult^e furcă istoriografiei literare.

⁴ În linii mari, *Carnetele* s-au constituit în următoarele P^{er}o*SÎ Nr. 1/10 — între 21 februarie/2 ianuarie 1869 și 26 octombrie 18^o Nr. 2 — între 8/20 decembrie 1869 și 3/15 mai 187C ; Nr. 3 — n^{tr}J 23 mai 1870 și 13 mai 1871 ; Nr. 1/6 — probabil între 26 iunie și octombrie 1872. Multe însemnări din *Carnete* au fost datate de a^{ut}0

Stavroghin

jturie pentru subiectul particular al studiului de față. Per-^lna^{je}le viitorului roman pot fi lesne identificate : „doamna portantă" va deveni Varvara Petrovna Stavroghina, „fata i^do^ptivă" — Dașa, „frumoasa" —

Liza, „prințul” sau „prințul A- B-” — Nikolai Stavroghin, „șchioapa” — Măria Timo-fgeevna Lebiadkina, „un institutor” — Șatov. Ultimul este de ja început clar conturat¹; elev al credinciosului de rit vechi Golubov, curînd eliminat din proiecte, Șatov continuă un timp să se mențină în avanscena însemnărilor, într-o legătură strînsă cu „prințul”, căruia i se opune din rășputeri și pe care dorește să-l convertească². Raporturilor contradictorii și des modificate dintre „institutor” și „prinț”, ca și ideologiei șatoviene, măi amplu prezentată decît în forma definitivă a romanului, le sînt consacrate numeroase pagini.

Un alt personaj conturat de timpuriu este bătrînul Stepan Trofimovici Verhovenski, liberal al „anilor patruzeci”, vinovat pentru eșecul generației „anilor șaizeci”. Prototipul său e deconspirat prin alternarea numelui său cu a istoricului Gra-novski, după cum și pe fiul său, Piotr Verhovenski, autorul îl numește adesea Neceae. Conceput inițial ca principal erou al cărții, Piotr Stepanovici își cedează treptat unele idei lui Șigalev (vag descris în *Carnete*) și lui Kirillov (apărut doar în însemnările tîrzii), iar înțietatea lui Nikolai Stavroghin, mul-țumindu-se în cele din urmă — în conformitate cu remarcile anterior citate, din scrisori — cu un rol minor și de factură comică³.

Aducînd la un numitor comun toate regroupările efectuate de autor în arhitectonica romanului și în relațiile dintre eroi, remarcăm aceeași deplasare permanentă și esențială în favoarea lui Nikolai Vsevolodovici, implicit restrîngerea ponderii „conurenților” săi virtuali, uneori pînă la anihilare. Pe Golubov

¹ Un titlu inițial al romanului era chiar *Istoria unui proletar (Șatov) IC. Dem.*, 768/.

² »A. B. invidiază superioritatea institutorului" *IC. Dem.*, 7731. «Principalul — caracterele prințului și institutorului" /778/. »Întîlnirea a două caractere puternice : Șatov și Prințul" 17791.

³ «...fiul lui Stepan Trofimovici — în genul lui Hlestakov. Mize-!°L plat, necinstit"; „... și apariția lui Neceae în la Hlestakov" /L- *Dem.*, 781/.

Dostoievski

194

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Stavroghin

195

autorul îl exclude din roman, lui Șatov și lui Piotr Verhovenski le reduce masiv rolurile, și — prin jocul hazardului - nu mai poate opune diabolicului său erou nici pe ieromonahul Tihon : proiectatul diptic al întinericului (Stavroghin) și luminii (Tihon) se metamorfozează într-un enorm Apocalips ! în *Idiotul*, prințul Mișkin fusese totuși, lui Ippolit Terentiev revenindu-i o partitură modestă. Ambițiile acestui Mefisto jalnic se împlinesc acum, grație urmașului său „prinț” nu doar prin titlul ce i se atribuie (cu deosebire în perioada genezei sale), dar mai ales prin funcția ce și-o revendică. Ippolit se războiește cu Mișkin, Stavroghin își pierde adversarii, unul după altul, înfruntarea copleșitoare mutîndu-se în propriul său suflet. El devine nu pur și simplu eroul principal al cărții *, ci singurul ei erou (ca în *Visul unui om ridicol*), multiplicat în diverse ipostaze, toate celelalte personaje există prin el și pentru el ! Stavroghin trebuie să-și asume, în același timp, rolul lui Faust și al lui Mefisto, al lui Hamlet, Claudius și Fortinbras. Dreptatea ni se pare a fi neîndoielnic de partea acelor exegeți, care văd în *Demonii* o amplă și complexă „spovedanie” a lui Stavroghin, considerînd personalitatea sa drept cheia de boltă a romanului, alfa și omega oricărei investigații adecvate. Pentru a ne putea concentra atenția asupra acestui teribil personaj, trebuie să precizăm în prealabil implicațiile concret-istorice, politice, publicistice ale cărții.

¹ Confirmarea explicită o găsim tot în *Carnete* :

— „ÎN GENERAL MULTĂ MUNCĂ LA CARACTERUL LUI A.B." *IC. Dem.*, 774L

■ — „NB Totul e cuprins în caracterul lui Stavroghin Stavroghin e TOTUL" /787/.

— „Așadar, tot patosul romanului este în prinț, el este eroul. Tot restul se rotește în jurul lui ca un caleidoscop" /994/. De altfel, la 10 octombrie 1870 Dostoievski îi scrie lui Katkov că peripețiile legate de cazul Neceae și Piotr Verhovenski sînt „numai accesorii și cadrul de acțiune al altui personaj, pe care am putea frîta adevăr să-L numim personajul principal al romanului. Acest personaj (Nikolai Stavroghin) este tot o figură întunecată, tot un răufăcător. Dar mi se pare că e un personaj tragic, deși mulți vor spune după ce au citit : «Ce mai e și asta ?». M-am apucat de poemul despre acest personaj, fiindcă prea de demult doream să-L înfățișez. După părerea mea, el este o figură rusească și tipică în același timp" *IScr.* II, 288—289/.

Intențiile retrograde ale lui Dostoievski, mai violente în așul de față decît oricînd înainte, au fost înțelese exact atît de comentatorii democrați, de la Mihailovski pînă la Gorki, și de apologeții extremiști ai acestor intenții. Nu există nici un motiv de revizuire a punctului de vedere categoric împartășit de către cercetătorii marxiști, confirmat și prin cîtradaniile de cîteva decenii ale comentatorilor mistici, ira-jonaliști, anticomuniști de a ridica în slăvi tocmai ideile politice cele mai reacționare ale acestui roman¹. Nu există motiv pentru o asemenea revizie, de vreme ce autorul însuși

și-a mărturisit tendențiozitatea în repetate rânduri, dându-i frâu liber și pe parcursul cărții, uneori pînă la periclitarea logicii artistice și a autenticității caracterelor.

„Toți nihilistii sînt socialiști” /Ser. IV, 280/ — prejudecata formulată de Dostoievski, într-o scrisoare adresată lui Katkov, în timpul elaborării romanului *Crimă și pedeapsă*, s-a accentuat, în anii exilului occidental, într-o paradoxală îmbinare cu creștina sa furie antiburgheză. Dostoievski opune capitalismului și socialismului — suprapuse — „lumina din Răsărit”, ideea pravoslavnică, Hristosul rus; el defăimează Comuna din Paris², prilej pentru a-și înnoi izbucnirile violente și nedrepte la adresa lui Bielinski³, Cernîșevski, Doforo-liubov și Pisarev, parabola din evanghelia lui Luca, despre demonii intrați în porci, vizîndu-i, în chip mărturisit, pe

¹ Scris într-o epocă de activizare a literaturii reacționare ruse — dovadă „romanele antinihiliste” ale lui Pisemski, Leskov, Kliušnikov, Avenarius, Krestovski, Markievici, Avsenko ș.a. Romanul lui Leskov *oș cușite* a apărut în *Russki Vestnik* aproape concomitent cu *Demonii*,^{1r} a fost în ansamblu apreciat negativ de Dostoievski: „Multă min-nă, mult naiba știe ce, de parcă s-ar întîmpla în lună. Nihilistii sînt «lăturați pînă la trîndăvie...” /IScr. II, 320/ (numai figura lui Vanskok¹ se părea realizată).

»Sînt oare azi prea puține acele fapte care dovedesc că societatea^{Se} constituie altfel, că altele sînt drumurile fericirii și că^{1r} 'rea decît s-a crezut **pînă acum i**" /IScr. II, 363—364/. Numit tocmai în scrisorile anului 1871 „gînganie „357/ și nCel ma; infect, obtuz și de ocară fenomen al vieții Rusești "364/ — * " "

II
a decît s-a crezut **pînă acum ?**" /IScr. II, 363—364/.

Numit tocmai în scrisorile anului 1871 „gînganie infectă” /IScr. I și „cel mai infect, obtuz și de ocară fenomen al vieții Rusești” Pe¹ J — cum nu fusese nu, va mai fi apostrofat în nici o altă "Oadă, mai calmă, a vieții scriitorului.

196

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

197

socialiștii ruși *. „Ideea mea constă în aceea că socialismul și creștinismul sînt antiteze” /Ser. IV, 298/, declară el în februarie 1873, lună în care îi trimite lui Alexandru al III-lea pe atunci prinț moștenitor, un exemplar al romanului abia apărut, împreună cu o scrisoare explicativă, în care Bielinski și Granovski sînt numiți „părinții direcți” ai lui Neceaeu, „^{lit} mișcarea acestuia — dedusă din influențele europene dizolvante și din înstrăinarea de „principiile scumpe și origina]e ale vieții rusești” : să fim, conchide autorul, „orgolios de în. dependenți” /Ser. III, 59/.

Violența prejudecăților s-a făcut din plin simțită în *Demonii*, romanului potrivindu-i-se de minune aprecierea lui Saltîkov-Șcedrin, după care Dostoievski scrie cu „mîinile tremurînd de furie”. O simplă recapitulare a câtorva adrese vizate ne sugerează gama largă a acestei furii polemice. Prototipul liberalului vlăguit Stepan Trofimovici, „părintele” răspunzător pentru lipsa de scrupule a „tinerilor”, este Granovski², iar cel al „marelui scriitor” Karmazinov — însuși Ivan Turgheniev, pe care Dostoievski dorește să-L discrediteze pentru „occidentalismul” său mărturisit. Povestirea „Merci” este o antologie răsturnată a motivelor turghenieviene, o mostră a „europeismului” ridicol, sentimental și aristocratic, străin necesităților efective ale neamului. Acestei parodii i se alătură altele nu mai puțin acide, de pildă poezia „O figură luminoasă”, satiră a unei poezii protestatare aparținînd lui Ogariov, citată și la procesul Neceaeu ; istori?, meșter în iscusite reabilitări, a răspuns însă acuzațiilor printr-o neașteptată „critică a criticii” : luată în serios, „O figură luminoasă” a fost la un moment dat răspîndită ca o autentică proclamație antigubernamentală.

Pentru a obține un efect cît mai amplu și variat cu putință, Dostoievski înlănțuie verigile polemicii sale, îi fr⁰ sește ca acuzatori chiar pe acuzați. Procedul este pe l^{ar}8

¹ „...demonii au ieșit din omul rus și au intrat în turma de Pore¹ adică în alde Neceaeu, Serno-Solovievici și alții” /IScr. II, 291/.

² „Dar ce caută în povestea asta Granovski ? Roswl lui este marcheze întîlnirea a două generații, a occidentalizilor puri rămași ” ren aceiași și a nihilistilor...” /IC Dem., 845/.

Jicat în înfățișarea raporturilor dintre „părinți” și „copii” : an Trofimovici, vinovat pentru dezordinea nihilistă a lui — Piotr Steoanovici e fiul, iar Nikolai Vsevolod

X I U I I I I U V I I I , V I I U U V 4 L p

tineretului — Piotr Stepanovici e fiul, iar Nikolai Vsevolodo-«d elevul său — devine implicit judecătorul acestei dezordini, judecătorul presupușilor ei inspiratori. Estetismul său ;lurninist deși ineficient sau ridicol, constituie rampa de lan-sare a atacurilor împotriva utilitarismului antiartistic, atribuit lui Pisarev și Cernîșevski. Proiectele inițiale îi rezervaseră lui Stepan Trofimovici un întreg curs despre *Madona Sixtină* și o amplă demonstrație în favoarea lui Shakespeare, fără de care omenirea nu poate și nu va putea exista ; într-o formă mai laconică, argumentația sa în sprijinul umanismului tradițional și a valorilor artistice nepieritoare a rămas unul din laitmoivele romanului; subiectivismul

autorului îi trădează însă tentativa, de loc plauzibilă, de a împrumuta tocmai generălese Varvara Petrovna Stavroghina (ca și soției guvernatorului, Iuliei Mihailovna, și „marelui scriitor” Karmazinov) argumentele ostile *Madonei Sixtine*, parodie a concepțiilor estetice ale lui Cernîșevski. Denunțînd vîrfurile nobiliare ale guberniei în care se petrece acțiunea, și implicit întreaga administrație țaristă, romancierul stabilește o solidaritate tainică sau afișată între păturile privilegiate — străine de Rusia pravoslavnică prin origine și simțăminte — și „ni-hiliști” socialiști, împreună cu învățătorii lor : Piotr Stepanovici Verhovenski poate dezlănțui acțiunile sale criminale la primul rînd grație sprijinului obținut din partea Iuliei Mihailovna și, prin ea, a guvernatorului von Lembke. Împinsă la absurd, această optică preconcepută îl unește pe Cernîșevski cu cei ce-L aruncaseră în temnițele siberiene ¹. De pe pozițiile unui rusism exclusivist, ce și-ar găsi echivalentul în

¹ în *Jurnalul* din 1873, stima pe care fostul deportat politic o poartă ilor decembriștilor va fi dublată de încercarea de a-și lămurii rapor-ile 'cu N. G. Cernîșevski. în ciuda violentelor sale 'resentimente, Dostoievski va adopta de astă dată un ton calm și obiectiv față de condu-orul socialiștilor ruși, recunoscînd că se poate nutri un profund res-

^{ct} Pentru exponentul unor opinii adverse, și va respinge, drept calom-toare și prin nimic întemeiată, părerea potrivit căreia povestirea sa *°coddul* ar fi fost o alegorie îndreptată împotriva lui Nikolai Gavri-

198

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”



Stavroghin

199

țărănimea tradiționalistă, sînt rînd pe rînd stigmatizate toată celelalte pături ale societății, vinovate, chipurile, de a fi c_o °tribuit direct sau indirect, cu bună știință sau nu, la răspî, direa molimei „nihiliste” și de a fi capitulat în fața ideilor dizolvante ale socialiștilor occidentali. în această furibunda filipică se confundă cu socialismul nu numai „burghezisrml” dar și liberalismul tradițional sau pseudoliberalismul moși resc, după cum se amestecă Turgheniev cu Petrașevski, pe, trașevski cu Cernîșevski, Cernîșevski cu Neceae, Neceae cu Turgheniev ! Cercul se lărgeste treptat, cuprinzînd rînd pe rînd pe Granovski, Nekrasov, Bielinski, Ogariov, Herzen, Pisarev, acuzați de-a valma pentru ideile lui Bakunin și ac-țiunile lui Neceae, cărora, la rîndul lor, le sînt nediferențiat atribuite ideile socialiștilor utopici („gîngămiile sociale franceze”) și acțiunile *Internaționalei*, denunțate, toate la un loc, în caricaturala imagine a „grupului celor cinci”, condus de Piotr Verhovenski. Crimele comise de Virghinski, Liputin, Tolkacenko sau Erkel, la comanda lui Verhovenski — ilustrare, deocamdată parțială și „imperfectă” a concepției lui Șigalev — sînt extrapolate asupra tuturor personajelor cu simpatii presupus „socialiste”, asupra tuturor autorităților invocate de ele ; Stepan Trofimovici poate fi a/cfel readus pe banca acuzaților, alături de fiul și de elevul sau, de Varvara Petrovna și Karmazinov, de Fourier și Cernîșevski; toți au de răspuns pentru asasinarea mișelească a lui Șatov, și pentru celelalte fărădelegi, pe care nu le-au comis și nu le-ar fi aprobat. Ideea lui Dostoievski este însă tocmai aceea că toți cei ce se dezic de credința strămoșească, trădează sfînta Rusie și se angajează în slujba puterilor întunericului — liberale și catolice, burgheze și socialiste — importate din Occident, iau de fapt parte activă în comiterea tuturor crimelor.

Susținînd responsabilitatea comună pentru nelegiuirile diversilor „înstrăinați” de popor, descrise în carte, Dostoievski țintește fără doar și poate mai ales în criminalii propriu zișii Piotr Verhovenski și complicitii lui. în măsura în care a rămas un *roman-patnplet* (și a rămas într-o măsură considerabilă) *Demonii* se centrează pe figura odioasă a lui Piotr Stepanovici, aventurier amoral și cinic. Intrigile urzite de el stau l³

„jia. subiectului propriu zis al cărții; întîmplarea de la brica Șpigulin, balul și serata literară acoperite de ridicol, l_cen diul provocat cu bună știință, crimele comise de Fedka vnașul, moartea Lizei, lichidarea lui Șatov în numele cimen-"yii prin sînge a grupului terorist, sinuciderea lui Kirillov, jțjma călătorie a propriului său tată și chiar sfîrșitul lui sfikolaî Stavroghin, al cărui jalnic lacheu fusese — toate i ț .datwresc lui, acestui diavol modern de dimensiuni reduse, călau-farsor, lago și Falstaff, neîndurător și neserios, ucigaș prin meserie și clovn prin vocație. Piotr Verhovenski vis-â-vis ; Stavroghin înseamnă cam ceea ce fusese Svidrigailov față e Raskolnikov și ceea ce avea să fie Smerdeakov pentru Ivan Karamazov : dublura sa vulgară, cel ce transpune ideile „n practică, smulgîndu-le prin aceasta aureola ; prin cumplitul și ridicolul său demonism *politic* se urmărește discreditarea demonismului *filozofic* al învățătorului, mai fundamental, mai grav și, în consecință, mai periculos.

Vom reveni asupra legăturilor dintre practicianul plat și cavalerul ideii ; acum ne preocupă îndeosebi stabilirea confuziei de adrese, săvârșite de autor prin persoana lui Piotr Stepanovici. Atribuindu-i acestuia toate viciile posibile, în-fățișându-l în postura unui jalnic, dar extrem de abil aventurier politic, Dostoievski îl are în vedere pe Neceaeu, se referă tot timpul la mișcarea socialistă în ansamblul ei, și de câteva ori în mod particular la *Internațională*. Ceea ce se cere lămurit în acest context ni se pare nu atât îngroșarea pînă la neverosimil a datelor proprii politicianismului aventurier, imposibilitatea unor comportări asemănătoare cu ale lui Verhovenski sau ale grupului său (nici vorbă, romancierul supralicitează o serie de elemente negative în direcția grotescului tendențios, pentru a obține efectul scontat), cît mai aîes falsul în esență al acestor extrapolări succesive, opoziția dintre procedeele și țelurile urmărite de Piotr Stepanovici și conținutul real al socialismului (utopic, dar mai ales științific). Neadevărată este nu logica internă (chiar șarjată) a "rar,ismului verhovenskian, ci logica sa „exterioară", core-fear forțată cu ceea ce nicidecum nu se lasă corelat. „Demo-" politici ai lui Dostoievski sînt de fapt niște individualiști

200

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Stavrogîn

201

care, ripostînd în mod anarhic anarhismului orînduirii taliste, acționează practic în spiritul și în favoarea ; orînduiri; ca atare, dacă diagnosticul poate fi, cu unele a damente, acceptat, nicidecum nu poate fi acceptata preteiT ția lui Dostoievski de a fi definit natura mascării revoluționa autentice. E drept, confuzia poate fi în parte explicată pr; tenacitatea cu care încă de pe atunci se autoproclamau *, ciahști tocmai unu dintre cei mai extremiști exponenți v „burghezismului", oameni ale căror acțiuni oglindeau adesea în chip fidel — și agravau totodată — racilele zgomotos denunțate de ei. Dostoievski era însă un scriitor prea onest pentru a nu fî intuit lipsa de temei a pretențiilor, cărora el însuși le dăduse crezare *. „Neceaeu nu este un socialist, ci un răzvrătit, idealul său este revolta și distrugerea, după care «fie ce-o fi» pe baza principiului socialist că orice-o fi, tot e mai bun de-cît ceea ce este acum și că a sosit deci timpul pentru acțiuni și nu pentru predică" *IC. Dem.*, 1030/. Prima parte, lucidă, a acestei remarci, se opune finalului ei : „fie ce-o fi" este identic cu principiul individualist „după mine potopul" ², lo-

¹ Calificarea de „idioti fanatici", făcută adeptilor lui Neceaeu, Dostoievski o numește, în *Jurnalul unui scriitor* din 1873, o grosolană simplificare. Amintindu-și apartenența la grupul Petrașevski (unde s-a aflat în compania unor oameni bine crescuți) și explicînd mobilurile romanului *Demonii* (în care a dorit să reprezinte cum ajung la asemenea monstruoziități niște oameni de treabă, cu sufletul candid și simplu), el socotește mișcările protestatare ale deceniilor al cincilea și al șaptelea drept consecințe necesare ale unei epoci de criză, ce se cuvin explicate cu seriozitate. Se cere lămurit, cum e posibil ca într-o asemenea societate de tranziție să apară nu un Neceaeu, ci mai mulți Neceaeui, și cum se face că ei ajung să recruteze „neceaeuiști" ? Desigur, și în acest caz „neceaeuismul" este asimilat mișcării socialiste europene în ceea ce are ea mai caracteristic, și este opus unicului principiu eliberator, al ^{su}!ei tului popular pravoslavnic ; prejudecățile acestea nu ne pot însă împîf; dica să recunoaștem efortul gînditorului de a descifra mobilurile uitf' descompuneri, generatoare de mizerie materială și morală, de fapt op* capitalistă, ca de pildă acea „fugă în America", consemnată în ^{an}ico ca un fapt real, și ridicată la rang de simbol în romane (Șatov și Kirill^oVI Dmitri Karamazov).

. ■

² În *Jurnal „apre moi le deluge"* este numită „deviza adevăratuW om de afaceri al timpului nostru" ! // . IX, II, 283/.

• nca favorită, de inspirație evident nesocialistă, a tuturor răzvrătiții⁰¹ anarhiști, nihilști¹.

Recunoașterea din debutul citatului de mai sus e subliniată, în termeni categorici, și în .0ITian, atunci cînd Piotr Stepanovici îi propune lui Stavro-ghin să devină „Ivanțarevici" al mișcării, „papa", „soarele" noii religii teroriste, „America noastră" /*Dem.* II, VIII/. Pe parcursul cumplitei sale fantasmagorii, în care cere să i se taie [imba lui Cicero, să i se scoată ochii lui Copernic, iar Sha-tespeare să fie ucis cu pietre, și preconizează despotismul total, scufundarea omenirii în cea mai neagră, neîndurătoare robie, Verhovenski însuși deconspiră taina, de mult înțeleasă e către cititori : „Acum sînt necesare una sau două generații depravate ; o depravare nemaiauzită, înjositoare, care să transforme omul într-o lepădătură dezgustătoare, fricoasă, crudă, goistă — iată ce ne trebuie ! Și încă o leacă de «sînge proas-păt» spre obișnuință. De ce rîdeți ? Nu mă contrazic. Numai filantropia și ideile de gen șigalevian le contrazic, pe mine însă nu. Eu sînt escroc, nu socialist. Ha-ha-ha !" /*Dem.* II, VIII/. Iar Nikolai Vsevolodovici recunoaște evidența și el : „prin urmare chiar nu sînteți socialist, ci doar un oarecare... ambițios politic ?" Escroc, escroc, i-am putea răspunde noi prin cuvintele istericului său preopinent — în măsură mai mare

¹ *Carnetele* conțin numeroase alte destăinuri asupra naturii lui Neceaeu-Verhovenski („elevul", cum e numit adesea) :

— „NB. Principala idee a lui Neceaev — *de a nu lăsa piatră pe piatră* și că anume asta este esențial și mai important ca orice" *IC.Dem.*, 790/.

— „Elevul își bate joc de failansterelle unde se cosește cu joc și cîntec" /848—849/.

— „Elevul spune : poporul și cunoașterea poporului nu mă interesează în fond de loc. Știu că azi pot fi provocate tulburări în popor și «ta-i tot" /856/.

— «... elevul, fidel cinismului său..." /878/.

— „Elevul nu e prost, dar îl împiedică în mișcări în primul rînd disprețul și aroganța sa față de oameni" /881/.

— „Numai un lucru e pentru el : *organizarea distrugerii*" /980/.

— „*Principiile lui Neceaev*. Scopul oricărui om e să-și asigure pe de-,n interesele proprii, iată tot scopul oricărui om /.../.

Satisfacerea pro-

iriei persoane este mai presus de stat, mai presus de morală, superioară !5'.'fiei, superioară societății" /1034/. Aici se reafirmă textual ideile lui Stimer — ale prințului Valkovski !

202

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*"

Stavroghin

203

chiar decît prințul Valkovski, Aristov și locotenentul J_{er} biatnikov, Lujin și Svidrigailov, Feodor Pavlovici Karamazov și Smerdeakov, dar în genul lor, ducînd la ultimele consecința tipică lor lipsă de scrupule, supralicîtînd imoralismul lor devr rant. La niveluri mai umile, escroci sînt și Virghinski, Liputi_n Liamșin, Tolkacenko, fiecare e în felul său un „Quasimodo moral" ; cu toții sînt însă în mod similar înrudiți „diavolilor" periferici și de forțe reduse din opera scriitorului, unui Lete-ziatnikov sau Rakitin, nici ei socialiști, ci mici ambițioși pdj. tji. Atîta doar că uneori, grație împrejurărilor mai puțn violente, nelegiuirile se mențin la nivel potențial, pe cînd Pioțr Stepanovici și complicitii săi sînt „siliți" să facă vărsare de sînge !

După cum am mai spus, Dostoievski s-a inspirat îndeaproape din procesul lui Neceaev din iulie-august 1871 ; el a urmărit știrile și comentariile presei rusești și germane privitoare la asasinarea lui Ivanov, a studiat proclamațiile revoluționare scoase la lumină cu prilejul procesului, ca și *Catehismul revoluționar* al lui Bakunin, din ale cărui precepte anarhiste se inspiraseră membrii grupării „Narodnaia ras-prava". Cercetătorii au demonstrat corespondențele și corespondențele, de ansamblu și detaliu, dintre eroii romanului și acuzații la proces, au enumerat cu scrupulozitate erorile viziunii și comportării lui Neceaev ca și unele indiscutabile virtuți ale sale, trecute de obicei sub tăcere (și care îl distanțează de odioasa imagine făurită întru totală sa nimicire de către Dostoievski) ; ei au cîntărit și argumentele care par să pledeze, alături de certa apropiere dintre tînărul Verhovenski și Neceaev, în favoarea înrudirii lui Nikolai Stavroghin cu Mi-hail Bakunin (opinia profesorului L. P. Grossman, bazată pe numeroase fapte : Bakunin a fost moșier în Tver, oraș în care Dostoievski își încheiase exilul și în oare cunoșcătorii au identificat localitatea anonimă din *Demonii*; Dostoievski îl văzuse pe Bakunin la Geneva în 1868, etc, etc.) și elementele de caracter, comportare, concepție potrivnice unei atari rudenii-Dincolo de toate aceste investigații, utile pentru descifrarea mecanismului ascuns al creației și restabilirea adevărului iⁿ toric în întreaga sa complexitate, esențială sub raport ide^o rămîne și de astădată delimitarea clară a adresanților de cei presupuși (de către Dostoievski și „dostoiev-ⁿ, ologii retrograzi). Chiar acceptarea unei identități desavir-e între Piotr Stepanovici Verhovenski și Serghei Neceaev,

'_u . prin intermediul acestuia din urmă ori al lui Stavro-

L — cu Mihail Bakunin, nu ar justifica extinderea acestei naratele asupra mișcării revoluționare și a concepțiilor «ocia-lj,te autentice. Atît tactica terorii individuale și a complotistului, preconizată de Neceaev, cît și ideologia anarhismului mic-burghez bakuninist, radical opus principiilor *Internaționalei*, merită a fi respinse, și dacă ar fi vizate doar aceste ma-nifestari pseudorevoluționare, Dostoievski s-ar fi întîlnit cu necruțătoarea critică adusă acestor fenomene în acei ani și în legătură 411 aceleași evenimente de către întemeietorii marxismului ¹. „Acești anarhiști atotdistrugători care vor să reducă

¹ Marx și Engels s-au delimitat de nenumărate ori, în modul cel mai categoric, de „programul îngust și sectar al lui Bakunin" și de „netrebnicul Neceaev". Congresul Internaționalei din 1868 de la Bruxelles a declarat că nu are nimic comun cu Congresul Păcii și Libertății, care este o organizație burgheză și că „prin urmare, Internaționala în nici un caz nu poate să-și asume răspunderea pentru acțiunile și declarațiile personale făcute de cetățeanul Bakunin" /*Opere*, voi. 17, 1963, 501/. *Declarația Consiliului General cu privire la abuzul cu numele Internaționalei comis de Neceaev*, pe care, din însărcinarea Consiliului a redactat-o, la 25 octombrie 1871, Marx, preciza că „*Neceaev* n-a fost niciodată membru sau reprezentat al Asociației Internaționale a Muncitorilor; I...I că numitul Neceaev a uzurpat și a folosit numele *Asociației Internaționale a Muncitorilor* pentru a induce în eroare oamenii în Rusia și a face din ei niște victime" /*Op.*, 17, 461/. Într-o altă declarație, din 1872, se afirmă că guvernul rus, care în interiorul țării se lovește de o opoziție ce devine, pe zi ce trece, tot mai puternică, se

folosește de pretinsele conspirații ale unor oameni de teapa lui Neceaeu, care nu au nici o legătură cu Internaționala, pentru a deferi justiției pe adversarii săi din țară, sub pretext că sînt membri ai Internaționalei" /Op. 17" 517/. În chiar timpul procesului, Marx și Engels au arătat că oficialitățile țariste "„abuzat în mod mîrșav de numele *Internaționalei*". „în curînd vor fi publicate extrase din procesul Neceaeu. Cititorul va găsi în ele mostre „maxime prostești și totodată mîrșave pentru care prietenii lui Bakunin „J,aruncat răspunderea asupra *Internaționalei*" /Op. 18, 1964, 16/. Ul-nor, Engels a condamnat încă o dată „organizarea unei societăți secrete „unicul scop de a impune mișcării muncitorești din Europa dictatura „flata a cîtorva aventurieri, infamiile comise în acest scop — în de Neceaeu în Rusia..." /Op, 18, 552/. În această problemă, do-marxist cel mai important rămîne *Alianța democrației socia-*

204

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

totul la o stare amorfă cu scopul de a instaura anarhia în meniul moralei — conchid Marx și Engels asupra lui Bakun și Neceaeu — duc la extrem imoralitatea burgheză" /Op. 426—427/. Concluzia lor facilitează stabilirea apartenenței exacte a imoralismului, negativismului, nihilismului — f_{enQ} mene de criză pătrunzător surprinse de Dostoievski, dar atri. buite adesea nu celor (sau nu numai celor) care sînt cu ack

liste și Asociația Internațională a Muncitorilor, un raport scris cu partl. ciparea lui Paul Lafargue, în aprilie-iulie 1873, din însărcinarea Congre. sului de la Haga, care hotărîse excluderea lui Bakunin din Internațională Sub masca anarhismului, se spune în document, Alianța bakunin istă își îndreaptă loviturile „nu împotriva guvernelor existente, ci împotriva revoluționarilor, care nu acceptă dogmele și conducerea ei" ; pentru a-și atinge scopurile, această societate nu se dă în lături de la „minciună calomnie, intimidare, atacuri din umbră", „crime de drept comun, escrocherii, un asasinat de care presa guvernamentală acuză Asociația noastră" *IOp.* 18, 337/ ; „Asociația democrației socialiste este de **orîgfc** pur burgheză" *i'Op.* 18, 339/, ea este „o organizație secretă, despotică și ierarhică" *IOp.* 18, 345/, care propagă „ortodoxie și supunere oarbă", ca „un adevărat ordin al iezuiților" *iOp.* 18, 350/. Un capitol special este consacrat *Alianței în Rusia*, anume *Procesului Neceaeu* și *Catehismului revoluționar* al lui Bakunin. Descriind amănunțit motLveSe și desfășurarea procesului, raportul înfierează „apologia brigandului" *IOp.* 18, 401/, „cultul ignoranței" *i'Op.* 18, 402/, „asasinatele sistematice" *IOp.* 18, 404/, atacurile la adresa socialistului autentic Cernîșevski („Și tocmai într-un moment cînd guvernul interzicea cu strășnicie pînă și menționarea numelui lui Cernîșevski în presă, domnii Bakunin și Neceaeu l-au atacat" *IOp.* 18, 407/. Iată că Neceaeu 'sa știut delimita de Cernîșevski, nu s-a confundat cu el, asemenea lui Piotr Verhovenski sau Varvara Sta-vroghina), „dogmele amorfismului universal" *IOp.* 18, 408/ — întreaga această „admirabilă mostră de comunism 'cazon !" *IOp.* 18, 425/. Se analizează apoi detaliat cartea de căpății a lui Neceaeu — *Catehismul* lui Bakunin — care încearcă „să înlocuiască sfînta biserică catolică, apostolică și romană a iezuiților prin «sfînta operă revoluționară», arhianar-histă și atotdistrugătoare" *IOp.* 18, 427/. De aceea, Congresul de la HagJ n-a făcut decît să-și îndeplinească datoria : „Congresul nu putea admite ca Internaționala, această măreață operă a proletariatului, să fie prinsă în cursa întinsă de lepădăturile claselor exploatoare" *IOp.* 18, **439'**-Recapitulînd în 1883, în articolul *La moartea lui Karl Marx*, lupta acestuia împotriva „absurdităților anarhiste", Engels a arătat modul în care Marx a împiedicat încercările lui Bakunin de a pune mîna pe conducerea Internaționalei. „La Congresul de la Haga din septembrie 1872, kP^d care dura de cinci ani s-a încheiat cu excluderea anarhiștilor din Inter națională ; si omul care a contribuit cel mai mult la înfăptuirea acesW excluderi a fost Marx" *IOp.* 19, 1964, 372/.

Stavroghin

205

răspunzători de ele. Aprecierile lui Marx și Engels sînt [abile implicit pentru Piotr Verhovenski și pentru teoriile

i Șig^{aeu} iar dacă ar fr sa "e extindem semnificația — pen-tru omul din subterană, Raskolnikov și Svidrigailov, Ippolit Țerentiev, Smerdeakov și marele inchi-zitor. În zadar încearcă scriitorul să amestece iezuitismul lui Ignatio de Loyola cu mișcarea revoluționară, în zadar le atribuie socialiștilor cînd principiul cazon și mortificator al lui 2X2 4, cînd ura față de axtă și frumusețe, cînd lozincile „fie ce-o fi" „au „după mine potopul" — toate aceste idei, indiferent de veșmintele în care apar, își trădează pînă la urmă „origina pur burgheză". Se întîmplă desigur să mai apară și „iezuiți ai revoluției" /Op. 18, 435/ de teapa lui Piotr Verhovenski; mai devreme sau mai tîrziu ei sînt însă apreciați în consecință. *Anarhia în domeniul moralei duce la extrem imoralitatea burgheza* — iată concluzia la care ne obligă „nihilistiții" lui Dostoievski, concluzie pe care am căutat s-o desprindem analizînd omul din subterană, pe Raskolnikov, pe Ippolit, pe care cu atît mai hotărît sîntem în drept s-o reafirmăm în cazul „marelui păcătos" Nikolai Vsevolodovici Stavroghin !

între romanele lui Dostoievski, *Demonii* se disting prin cîteva particularități certe. Mai întîi, prin absența „oamenilor sărmani", a celor „umiliți și obidiți". Nu există în această carte o lume care să semene cu alde Ihmenev, Marmeladov, Ivolghin și Sneghirev, un personaj de factura și anvergura Nastasiei Filippovna. Aparent doar tematică, deosebirea se răsfrînge asupra straturilor ei celor mai adinei, ideatice și estetice : imoralistiții și teoriile lor nu se confruntă cu un univers real al suferințelor, practic și social, de unde și dificultatea de a sancționa „crima" printr-o „pedeapsă" alimentată și din ex-erior. Polul negativ se definește prin raportarea sa la un pol pozitiv, și oricît de discutabil ar fi idealul pe care Dostoievski îl opune de obicei nihilismului, să nu uităm că el izvorăște din universul celor sărmani și obidiți. Ce se întîmplă atunci cînd întreaga această zonă dispăre, cînd negativismul etic

și

'lozofic se vede obligat să se anihileze fără vreun sprijin din ^{a**}ară, prin forțe proprii, exclusiv din interior ?/

206

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

207

Să ne explicăm. Desigur, Raskolnikov a fost îşi el un de. dublat, care se autocondamnase, care îşi asumase înjnti_m;.. tatea sa rolul de judecător, dînd prin aceeaşi adevăratului judecător, Porfiri Petrovici, posibilitatea să-i „descopere» crima. Să nu uităm însă că acest proces de conştiinţă lăuntric e justificat şi impulsional de uciderea involuntară a nevi_{no}. vatei Lizaveta, de chinurile pe care le îndură mama şi sora lui, de mizeria nemeritată a părinţilor şi copiilor Marmeladov de calvarul Sofiei. Ucigînd pentru a uşura destinul unor „oameni sărmani”, Rodion ucide tocmai pe unul dintre aceştia şi este judecat apoi de cea mai obidită şi umilită fiinţă a pămîntului : contradicţiile sufletului său sînt un reflex al raporturilor sale contradictorii ! Lizaveta Ivanovna, Pulheria Raskol-nikova, Katerina Ivanovna şi Sonia Marmeladova reprezintă partea integră a conştiinţei lui Rodion, norocul lui, şansa principală a reînvierii sale. Această dialectică îmbinare dintre exterior şi lăuntric, social şi etic, istoric şi filozofic face din *Crimă şi pedeapsă* un model al psihologiei dostoievskiene.

Situaţia se păstrează aceeaşi, chiar dacă în forme mai puţin „pure” în romanele ulterioare. Motivul disperării lui Ippo-lit este existenţa prinţului Mişkin, care la rîndul ei are sens şi justificare doar în virtutea înţelegerii şi compasiunii manifestată faţă de Nastasia Filippovna, faţă de bătrînul şi nepu-tinciosul general Ivolghin, faţă de Ippolit Terentiev însuşi! Ivan Karamazov îşi va pierde minţile nu numai pentru că inspirase uciderea propriului său tată, iar vîrsarea de sînge — chiar a unui om netrebnic precum Feodor Pavlovici, sau, ca mai înainte, a unei cămătărese-„ploşniţe” — contravine legii morale, ci şi pentru că L-a împins în nenorocire pe Dmitn, fratele său, pentru că nu mai poate suporta reproşul tacit al celui alt frate, Alexei, chiar cînd acesta se exteriorizează în forma evanghelicului sărut pe buze, pentru că nu poate suporta cumplita suferinţă ale copiilor, evocate cu prilejul „răzvrătirii” sale. Ivan se condamnă exact în clipa în care ajunge să priceapă „suferinţa omenească” şi zecimea ei la care îşi limitează demonstraţia, pe cît de absurdă pe atît de reală anume a capiiilor sfîşiaţi de cîini şi izgoniţi din casă în toată iernii — deoarece din acel moment nu mai poate lăsa neraz-

ate nici propriile crime ! Cum să-şi verifice însă vinovăţia ÎJfkolai Stavroghin, de unde să-şi tragă forţa pen me^{nea} lui rtoaion şi ivan, peaeap

jfu vrem să spunem că în cazul său nu s-ar manifesta con-teriiilor de aoreciere. de mult circumscrise d
nici propriile crime : tum sa-şi ventice in sa vinovat olai Stavroghin, de unde să-şi tragă forţa pentru a-şi aplica, -
lui Rodion si Ivan. oed

•olai Stavroghin, de unde să-şi tragă for etTlenea lui Rodion şi Ivan, pedeapsa?! ă sounem că în cazul să
jsju vrem sa sp

nuitatea criteriilor de apreciere, de mult circumscrise de ro-’ noier, şi tocmai pentru a nu le trece sub
tăcere am apelat a mărturia lui Ivan despre suferinţele copiilor. în balanţa eJegiuirilor ■ prinţului
Valkovski cel mai greu atîrna lenta gonie a micuţei Nelli, şi motivul sinuciderii lui Svidrigailov -e
dovedeşte a fi nu numai refuzul Avdotiei Romanovna, ci j ami^{nt}i^{rea} fetei siluite, vină de neiertat pe
care ar dorî-o curnVa răscumpăra prin suma donată „logodnicei” sale (pregătită a deveni noua sa victimă
minoră), şi care în forma unor oribile halucinaţii îi împovărează ultima noapte. La fel încearcă Nikolai
Stavroghfn să-şi recîştige liniştea pentru totdeauna pierdută prin dragostea frumoasei şi nobilei
Lizaveta Nikolaevna, care îl iubeşte şi-şi dă seama că nu îl poate iubi şi, mai ales, că el nu o poate iubi,
nici pe ea, nici pe altcineva ; ea îi mărturiseşte că încă în Elveţia i se păruse „că dumneata ai ceva
îngrozitor, murdar şi sîngeros pe suflet, şi... şi în acelaşi timp ceva ce te pune într-o postură extrem de
caraghioasă”, şi semai gîndise „că mă vei conduce într-un loc, unde trăieşte un păianjen rău, imens, de
dimensiunea unui om, şi că împreună îl vom privi şi ne vom teme de el toată viaţa” /III, III, 1/.

Păianjenul uriaş e simbolul lui Svidrigailov ¹ ; ridicolul este elementul psihologic despre care stareţul
Tihon îl prevenise că nu-i va fi suportabil, mai ales în prezenţa Lizei, şi că va comite noi crime pentru
a-L evita ; iar acel lucru îngrozitor, murdar şi sîngeros de pe suflet e marea taină a lui

¹ El e reluat de cîteva ori în *Demonii* : Kirillov, în nopţile sale de

“ghe, este recunoscător că „păianjenul alunecă pe perete” /II, I 5/ ; ă ce Piotr Stepanovici îşi convinge complicităţi că trebuie să-L
L înlătore Şatov, aceştia „simţiră dintr-o dată că au picat ca muştele în plasa

„urîaș păianjen...” /III, IV, 21. Iar poezia grotescă pe care câpi-4 Lebiadkin o recită Varvarei Petrovna și invitaților ei, fabula exisei sale rușinoase, se numește „Gîndacul”. În scrisoarea de adio către » Pavlovna, Stavroghin scrie că ar trebui „să se facă una cu pău-
uitul ca o insectă netrebnică”, dar se teme de sinucidere, se teme să
anife„ce „generezitate” /III, VIII/.

208

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

209

Stavroghin și tema nereușitei sale spovedanii, siluirea în • nerețe a copilei de doisprezece ani și apoi sinuciderea Matrioșkăi, cu știrea și în prezența lui ! într-o măsură mai mare dp cît în cazul lui Svidrigailov, drama e dezlănțuită de cri față de un copil, decăderea ulterioară, pas cu pas, e fatal ra
tărită din acel moment, în care Stavroghin înțelege că „nic; odată nu va mai fi un om cinstit, nici aici pe pămînt, nici după moarte și nici într-un timp” *ISpov. St.*, 43/. Dar el nu e p_{re}. gătit să-și poarte crucea (după unii, între numele Stavroghin și cuvîntul grec „stauros”, cruce, ar exista o tainică legătura) să îndure palma și batjocura, nu este .călit pentru a suferi rușinea, și, după cum îi prezice „blestematul psiholog”, se lansează într-o crimă nouă, pentru a nu o da în vileag pe cea anterioară. Știrea despre uciderea soției sale, îndelung pregătită de Piotr Stepanovici și înfăptuită de Fedka Ocnașul (cum e cu puțință ca autorul să-și fi împrumutat prenumele tocmai acestui personaj, și lui Feodor Pavlovici Karamazov ?!) Stavroghin o află anume în timpul ultimei sale întrevederi cu Lizaveta Nikolaevna, iubita sa ne iubită, căreia îi și mărturisește : „N-am omorît eu, și chiar am fost împotriva, dar am știut că ei vor fi uciși și nu i-am împiedicat pe asasini. Pleacă de la mine, Liza...” /III, III, 2/ — ceea ce echivalează cu a o condamna pe ea și a se condamna pe sine la moarte. *Demonii*, cartea cea mai întunecată, apăsătoare, disperată a lui Dostoievski, o împărăție a întunericii, în care romancierul nu a lăsat să pătrundă aproape nici o' rază de lumină, se încheie printr-ua lanț de catastrofe, întrecînd finalurile de groază shakespeareane : mor rînd pe rînd Lebiadkin și Măria Timofeevna Lebiadkina, Liza, Șatov și Măria Șatova, Kirillev, Stepan Trofimovici, moare Fedka, cel ce ucisese cu cuțitul, și Nikolai Stavroghin, cel ce ucisese cu gîndul, cel care pusese totul la cale, toate nenorocirile descrise în cele trei părți, din ce în ce mai trepidante, ale romanului, începînd cu prima crimă, comisă asupra Matrioșkăi, oînd pentru întîia oară „w L-a împiedicat pe asasin”, adică pe sine însuși !

Să revenim la întrebarea anterior formulată : înseamnă așadar că Stavroghin se află în situația fraților săi damnați-ajutați de întregul lor mediu, și de cîteva persoane cu deose-

,-fe, să recunoască măsura exactă a vinei lor și să se condamne fră milă.?! Ca mai totdeauna în cazul lui Dostoievski, răs-unul este Afirmativ și negativ. Da, așa este într-adevăr, do-ada episodul cu Matrioșka, de o însemnătate hotărîtoare, do-ada înfruntarea dintre Nikolai și părintele Tihon — care se com_{portă} exact așa cum are să se comporte Isus cu marele nchizitor, Aleoșă cu Ivan, Makar Dolgoiruki cu Versilov, nu foarte diferit de cum se purtase Sonia Marmeladova cu Ras-kolnikov sau scriitorul Ivan Petrovici cu prințul Valkovski — dovadă opoziția pe care Liza Tușina, Măria Lebiadkina și Ivan Șatov i-o opun lui Stavroghin. Nu, deosebirea este enormă ; și asta nu doar pentru că excluderea *Spovedaniei lui Stavroghin* din roman echivalează cu îndepărtarea lui Tihon și reducerea episodului cu Matrioșka la un motiv aluziv și niciodată explicat pînă la capăt¹, ci și pentru că Măria este o figură ștearsă, învăluită într-o puțin convingătoare ceață mistică, privată de viguroasele semnalmente ale „obidiților” dostoiev-skieni: ea este incapabilă să îndeplinească rolul etic al Soniei Marmeladova ; la fel Liza Tușina, deși înzestrată cu unele calități ale Nastasiei Filippovna și oarecum apropiată Aglaiei Ivanovna (*Idiotul*) și Katerinei Ivanovna (*Frații Karamazov*), îndeplinește în cele din urmă o funcție tot pasivă și tot secundară, de martor resemnat și de victimă a dramei; în sfîrșit, Ivan Șatov, purtînd un nume care sugerează nehotărîrea (șă-tanie șovăială), se dovedește a fi opus lui Stavroghin și legat totodată de el prin fire ce se lasă anevoie tăiate, părtaş al vinei lui Stavroghin ; și el dorește să scape de păcat prin idei purificatoare și printr-o dragoste pură, dragostea față de oția lui, regăsită și din nou — definitiv — pierdută ; el, Șatov, nevinovat și vinovat, moare altfel deoît muriseră Liza-^veta Ivanovna și Nastasia Filippovna, cu totul altfel de cum

¹ De pildă, Șatov îl întreabă dacă este adevărat că la Petersburg } »ademenit și pervertit copii” și dacă acesta e adevărul, „acum te omor, n momentul ăsta te omor, pe loc” ; Stavroghin pălește și după o pauză 't prea lungă afirmă că „pe copii nu i-am năpăstuit” /II, I, 7/. Cu W timp înainte, Kirillov îi spusese lui Nikolai că iubește copiii, și că menii nu sînt buni „pentru că nu știu că sînt buni. Cînd vor afla, nu
³¹ mai silui fete” /II, I, 5/.

se prăpădise Matrioșa și se va stinge Iliușa Sneghirev Ț situația lui Nikolai Stavroghin e mult mai ingrată jdecît a lui Raskolnikov sau Ivan Karamazov, eltrebuie să străbată toate cercurile infernului singur, fără călăuză, trebuie isă-și recu noască damnarea prin puteri proprii, fără parteneri pe j sura lui, în stare sa-L avertizeze, în stare să opună demonismu lui său un ideal regenerator. Comparația, inițial .defavorabil cărții, se arată în cele din urmă favorabilă personajului e; principal, pe care Dostoievski a tVebuit să-L încarce cu atîta forță, încît să-L poată purta de unul singur prin întunericul din jur și din el, tsă-L facă să recunoască eșecul forței care știe să genereze doar imperii întunecoase — și să-L nimicească! Nikolai Stavroghin se deosebește de învățăcelul și lacheul său. Piotr Verhdvenski, prin faptul că regăsește în cele din urmă legea morala, capabilă să-i sancționeze imoralitatea! Pedepsa capitală anume născocită pentru Piotr Stepanovici este privarea de dreptul la pedeapsă, dreptul elementar al omului căzut în păcat. Dostoievski absolvise pînă și pe un Svidri-gailov sau Smerdeakov de cazna atît de cumplită a neputinței de a avea remușcări, de a avea „suflet”. După prințul Val-kovski, tînărul Verhovenski este poate singurul personaj adus la limita monstruoziității, cînd crima se comite fără bănuiala măcar că ea ar fi o crimă — deci fără privilegiul (uman !) de a fi pedepsit. Piotr Verhovenski este singurul personaj al romanului, care nu are șansa să moară — pentru că niciodată nu a trăit! Nikolai Stavroghin este, spre deosebire de el, un om, un om complicat, pe jumătate mort, pe jumătate viu, insensibil și chinuit, crud și înțelegător, vrăjmaș al său nu mai puțin decît al celorlalți. El cunoaște imperativul etic, de aceea își înțelege crima și își poate aplica pedeapsa. Iar elacă el își pronunță neajutat de mîntuitori fățiși sau mascați* verdictul, pe care dintre toate viețuitoarele numai omul și—I poate pronunța, înseamnă că este demn de stima noastră, înseamnă ca prin însăși prăbușirea lui a știut să înmulțească argumentele în favoarea măreției umane !

Descoperirea punctelor de reper, exterioare sau lăuntrice-pentru înfrîngerea imoralismului stavroghinian ni se par^e a fi fost o preocupare centrală în toată perioada pregătitoare *Perrionilor*. Sarcina grea a contraponderii Dostoievski a încredințat-o cînd lui Golubov, cînd lui Tihon, cînd lui Șatov *. Stadiul cel mai interesant al gestației este însă acela — fixat u precădere în *Carnetele* nr. 2 și 3 — în care Stavroghin e a^propiat idealurilor pozitive ale lui Șatov, în intenția reeditării miraculoasei mîntuiri de la ocnă a lui Raskolnikov — învierea lui Lazăr" *IC. Dem.*, 954/. Creștineasca „pozitivare” â prințului e timp îndelungat și cu încăpăținare urmărită ; eroul este „abandonat”, lăsat în voia lui, să se descurce cum știe, numai după ce vor fi eșuat aceste tentative de renaștere ; pînă atunci, însă, Dostoievski se străduiește din răsuputeri să-L „ajute” pe Nikolai, să-L transfigureze într-un „om nou”, grație amintitei corelări cu Șatov. „Prințul”, ni se spune în această etapă, „dorește cu tot dinadinsul să devină un om nou” *IC. Dem.*, 821/. Nesupor-tînd să se desprindă de solul binefăcător al patriei, poporului, credinței, el dorește să lucreze, să fie util, să-și înfrîngă ezitățile, să posede certitudini —» „el este un om nou” 18241. îndemnat de dorința înnoirii sufletești, el îi ascultă, aproape fără replică, pe Stepan Trofimovici-Granovski sau pe tînărul Verhovenski-Neceaev, de care fie că se atașează pentru că speră să găsească astfel un ideal autentic („se atașează de Ne-ceaev tocmai pentru că înțelege forța convingerilor” — 822), fie că, idin același impuls, i se opune cu frenezie („...disprețuiește pe atei pînă la furie, crede furibund” —■ 844 ; „... în roman, el este judecătorul nihilismului” — 916 ; „prințul este cel mai serios judecător al socialismului” — 1003). Cu adevărat e legat însă doar de Șatov („Iubesc mult pe rușii care cred în ceva” — 794) și de Dașa, de la care speră însănătoșirea : „Ideea principală (adică patosul romanului) sînt prințul și fiica adoptivă — niște oameni noi care au înfruntat intația și au hotărît să înceapă o viață nouă, regenerată. în egatură cu asta prințul are o explicație cu Șatov...” /882/ ².

¹ „Idee. De-a lungul întregului roman institutorul cîștigă din ce în 'Wai mult în frumusețe, începe prin a fi ridicai Ți termină Țprin idealul 'mmosului" *IC. Dem.*, 773?.

»A schița mîine toate personajele, adică Prințul și fiica adoptivă 'deal modest al unor veritabili oameni de ispravă" /883/.

Experimentînd diversele variante ale evoluției „prințului”, d linia acumulării tenebrelor sau dimpotrivă,

Dostoievski_n; 1 înfățișează la un moment dat ca pe un om simplu, onest, _{Dlln} impresionabil, melancolic, pasionat, inteligent, simpatic, _{f_i} mos (epitetele se găsesc toate în *Carnete*) un om care, alături de Șatov și în deplină înțelegere cu el, „descoperă adevărul în idealul Rusiei și al creștinismului” 19021. Sub titlul general „*Gîndurile prințului*”, sînt reproduse — drept pozitive prejudecățile principale ale autorului însuși : apologia țarului critica democrației occidentale, a convingerilor republicane, a iacobinismului, comunismului, idealul creștin, singur în stare să asigure „totala regenerare morală” /939/. Se răstoarnă chiar raporturile inițiale, „prințul” devine învățătorul lui Șatov întru Hristos *, un asiduu propagandist al trinității morală — ortodoxism •— rusism, apa vie, salvatoare de la descompunere („Fără creștinism, umanitatea s-ar dizolva și ar pieri” — 956). Este interesant de observat cum, în apologia sa creștină, „prințul” reia o idee formulată negativ în *însemnări din subterană* și pozitiv în *Idiotul*, ideea antinomiei dintre morală și știință², morală și economie³ — „forța morală mai presus de economie” /960/, un deziderat care deplasează într-o direcție retrogradă și utopică o contradicție efectivă a dezvoltării capitaliste, ale cărei urmări dezastruoase Dostoievski le remarcase cu prilejul călătoriilor sale occidentale.

în fazele pregătitoare, scriitorul a încercat așadar să-L apropie pe Stavroghin de Tihon, să-L transforme într-un exponent al convingerilor, pentru care, mai puțin amplu și detaliat, pledează în roman Șatov și pe care Măria Lebiadkina le sugerează într-un plan mistic. Această variantă a personă-

¹ „Toate deosebirea între prinț și Șatov constă în convingeri. Șatov se mai află încă în fața lacătului unei uși închise, în timp ce prințul a acceptat toate consecințele, a acceptat drept *idee principală ortodoxismul*, ca fundament principal al unei civilizații venind din Orient /945/.

² „Știința — îi spune prințul lui Șatov — nu dă satisfacții morala nu răspunde chestiunilor principale” /950/.

³ „Este vorba nu DE INDUSTRIE CI DE MORALĂ, nu de renașterea economică, ci de renașterea morală a Rusiei”. Aceasta este considerata „IDEEA PRINCIPALĂ A PRINȚULUI” /947/.

Stavroghin

213

■ lui a f^{ost} abandonată. Nu de tot, Dostoievski neplămădind "jeind caractere lineare, monovalente ; Șatov, propovădui-Dumnezeu si al ooorului ourtător de har. e d
icînd caractere lineare, monovalente ; Șatov, propovădui "oriil lui Dumnezeu și al poporului purtător de har, e doar ucenicul lui Stavroghin, înviat din morți prin învățătura acestuia» identică celei consemnate în *Carnete* — atîta doar că „ceste convingeri pravoslavnice și slavofile Stavroghin i le inoculase elevului său cu ani în urmă, în străinătate, fără a crede în ele, sau, mai bine zis, crezînd în ele tot atît de mult ca și în contrariul lor : „... în timpul cînd ai sădit în inima mea ideea lui Dumnezeu și a patriei — exclamă Șatov — în același timp, poate chiar în aceleași zile, otrăveai inima acestui nenorocit, acestui maniac Kirillov...” /II, I, 71. Iată clasică situație a dedublatului ; dar dacă în roman Stavroghin evoluează mai degrabă în direcția ucenicului său Kirillov de-ît a ucenicului său Șatov (de aceea se sinucide în loc să fie omorît), pe parcursul însemnărilor pregătitoare balanța înclinase în favoarea „șatovismului”. Stavroghin fusese conceput și atunci ca un dedublat, înger și demon, dar trăsăturile sale presupus îngerești păreau a precumpăni.

Niciodată însă — sublinierea este necesară tot pentru a proba, de astă dată într-un sens invers, complexitatea caracterizărilor — Stavroghin nu și-a lepădat demonismul cu totul. Confirmarea o găsim în notele neiertătoare¹ din imediata vecinătate a celor „pozitive”, anterior citate. în aliajul per-

¹ — „Prințul spune : totdeauna mi-a lipsit tăria de caracter” *IC. Dem.*, 865/.

— „Prințul este teribil de orgolios...” /884/.

— „In general de avut în vedere că prințul are puterea de a vrăji ca un demon și că teribilele pasiuni luptă cu... o mare acțiune” /962/.

— îi spune lui Șatov : „...nu, eu nu cred” /967/.

— „Regenerarea și învierea îi sînt oprite numai pentru că e rupt^{te} pămînt și ca atare nu crede, și morala poporului nu o recunoaște”

. — „Prințul înțelege că entuziasmul l-ar putea salva (de ex. mănă-^{lre}a, sacrificiul de sine, spovedania). Pentru entuziasm îi lipsește însă ntimentul *moral* (în parte din cauza lipsei de credință)” /1040/.

D — Și concluzia finală : „Urăsc îngrozitor tot ceea ce există în Kusia” /H03/.

214

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

215

porție variabilă, elementele care aveau să-i definească lo_{cu}ț în roman. Care este acest rol ?

Să recapitulăm pe scurt acțiunea cărții, extrem de di_{na}, mică, dramatică, enigmatică, captivantă. Stepan

Trofimoviț Verhovenski și Varvara Petrovna Stavroghina, prieteni de douăzeci de ani și liberali de modă veche, așteaptă cu nerăbdare sosirea fiilor lor Stepan și Nikolai în neînsemnatul lor centru de gubernie. Văduva generalului Stavroghin avusese și pînă acum neplăceri cu unicul ei băiat, Nicolas : straniu, lăzăr, niștit și meditativ în liceu, acesta fusese amestecat ca tînar ofițer în diverse istorii necurate, se bătuse în duel, își ucisese și rănisese partenerii ; superiorii îl degradaseră, iar după exil și redobîndirea gradului, ieșise definitiv din armată, continuînd să ducă însă o existență deșănțată, într-o societate dubioasă; apoi „prințul Harry” — poreclit astfel de Stepan Trofimo-vici, pe baza cronicii shakespeareane — își făcuse pentru în-tîia oară, la douăzeci și cinci de ani, apariția în oraș, unde petrecuse vlăguit, tăcut, destul de posomorit cîteva luni, iar apoi „își arată ghiarele” : îl trăsese de nas pe moșierul Gaga-nov, mușcase de ureche pe fostul guvernator Ivan Osipovici. După aceste ieșiri impertinente se îmbolnăvisese grav, apoi călătorise trei ani prin Europa, și în Elveția se împrietenise cu Liza și cu Dașa...

Pînă în acest moment viața lui Nikolai Vsevolodovici este învăluită în umbre, despre ea circulă zvonuri ciudate, iar pentru a descifra aceste taine (pe care în parte le cunosc Șatov și Kirillov, și le alimentează Lebiadkin și Liputin), Liza și Varvara Petrovna întreprind o serie de acțiuni. Ultima vrea s-o mărite pe Dașa cu Stepan Trofimovici (pentru a șterge urmele „păcatelor străine”), și într-o duminică reunește la ea acasă mai toate persoanele implicate în viața fiului ei, pentru a da de urma zvonului după care „șchioapa” idioată Măria Lehiadkina ar fi soția legitimă a lui Nikolas...

Dramatica reuniune, la care sosesc pe neașteptate Nikolai și Piotr, și la capătul căreia — sfîrșitul primei părți a romanului — Șatov îl lovește pe Stavroghin, iar Liza își pierde cunoștința, înnoadă definitiv în jurul eroului principal pe toți participanții tragediei : Stepan Trofimovici este educatorul.

Piotr Stepanovici confidentul și lacheul său, ambii răspun-

„ton pentru fărădelegile „preaînțeleptului șarpe”. Șatov și Ki-*lov i-au realizat ideile, ca ucenici, în două direcții opuse, j și Dașa îl iubesc, Măria Lebiadkina este (confirmarea „rîmă” pentru mai tîrziu) soția lui. Cronica, povestită din umbră de către „neutrul” Anton r avrentievici (Gorki a atras în 1933 atenția asupra figurii interesante, pînă atunci prea puțin remarcate, a naratorului), e reluată, în a doua sa parte, după opt zile, cu o „nouă istorie”. Reintră în scenă Piotr Stepanovici, care și la amintita întîlnire contribuise din plin la încurcarea intrigii, și declanșează, pe lîngă provocări politice, cîteva drame intime, principala dintre ele vizînd uciderea soției lui Stavroghin — cu consimțămîntul lui tacit —, pentru a-i deschide astfel calea spre Liza și a-L antrena implicit în provocările sale politice. În memorabila *Noapte* (titlul unui capitol întins, bogat sub raport tematic și filozofic) Stavroghin îi vizitează pe Kirillov, Șatov și Măria Timofeevna și, opunîndu-se, nu se opune totuși tîrgului criminal pe care, din însărcinarea tînarului Verhovenski, i-L propune Fedka-ocnașul. Prins în lațul cinicului său sfătuitor, el vrea să scape de răspundere provocînd la duel pe fiul moșierului Gaganov (al celui pe care-L jignise pe vremuri), cu intenția de a se lăsa ucis, plan care nu reușește. După acest intermezzo, „toți sînt în așteptarea” deznodămîn-tului, care nu poate întîrzia. „Înainte petrecerii” au loc diferite incidente, politice și private, provocate și amplificate din umbră de către Piotr Stepanovici și „ai noștri”, victima cărora devine și nevinovatul vinovat Stepan Trofimovici, și care din nou sînt legate toate, într-un fel sau altul, de personalitatea dominantă a lui „Ivan-țarevici”.

Partea a treia a romanului este consacrată catastrofei, și-
TMlui lung de catastrofe prevestite de sosirea „prințului Harry”

¹ oraș. Petrecerea eșuează în mod lamentabil, exact după planul lui Verhovenski, care pune la cale incendiul și uciderea ariei Timofeevna, precum și întîlnirea fără sorți de reușită între Stavroghin și Liza. în vârtejul nenorocirilor, acumulate

¹ m finalul unei tragedii clasice, moare Liza, este ucis Șatov,

^E Kirilloff, gentilhomme-seminariste russe et oïtoven du

216

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei’

Stavroghin

217

monde civilise”, se împușcă pentru a lua asupra-și omorul co mis de foștii săi complici, cu care de fapt nu are nimic co mun, Stepan Trofimovici pleacă în ultima sa călătorie anticipînd cu cîteva decenii, într-o variantă grotescă, tenta tiva tolstoiană a renașterii și pulificării —, călătorie în Cap se regăsește, și

regăsește prietenia Varvarei Petrovna, pentru a muri cu sufletul împăcat. Criminalii sînt prinși, cu excepția lui Piotr Stepanovici, care reușește să fugă în străinătate, ; cu excepția „marelui păcătos”, cel pe care autoritățile n’u-l oănuiesc a fi fost principalul inspirator al nenorocirilor, *rii* al robului și stăpîn al stăpînului său Verhovenski. Nicolas nu are puterea să nu se sinucidă, sau are puterea să se sinucidă (ambele sînt adevărate), el nu pleacă în Elveția pentru a deveni „cetățean al cantonului Uri”, cum plănuise, ci se spî. zură și lasă în urma lui cîteva cuvinte, însemnate neglijent cu creionul : „Nu învinuiți pe nimeni, eu singur”. Constatarea o reia în final scriitorul, printr-o frază protocolară, rece și crudă : „Medicii noștri au respins hotărît, după autopsie, posibilitatea nebuniei” /III, VIII/.

Demonii — cronică a unor „evenimente” și nu „tablouri”, carte exipresiv-muzicală și nu descriptiv-plastică — are, se vede, o complicată și nu totdeauna imediat descifrabilă țesătură, a cărei principală caracteristică constă însă în aceea că din orice punct am începe cercetarea, am ajunge invariabil la același nucleu. Dacă Nikolai ar chema-o, Lizaveta ar fugi la el de sub pirostrie („Prin ura neîntreruptă, sinceră și deplină față de dumneata —îi spune rivalului bunul, ca și Mișkin mult prea bunul, Mavriki Nikolaievici — străbate dragostea și... nebunia... dragostea cea mai sinceră și nemăsurată și *m* nebunia !” — II, VI, 7) ; dacă ar chema-o pe Daria, la urmă de tot, cînd nu i-a mai rămas nimeni, la capătul relelor făptuite sieși și altora, ar veni negreșit și ea („Dumnezeu să te păzească de diavolul dumitale și... cheamă-mă cît mai cu-rînd !” — II, III, 4). „Bună ziua, prințe”, îl salută urmașa lui Mișkin, „idioata”-vizionară Măria Lebiadkina, dar își ■ seama în curînd că în fața ei nu se află cel îndelung așteptat’ că șoimul ei „s-a transformat în bufniță” /II, II, 3/; ea ” numește „uzurpator”, exact cum îl va titula și Piotr Stepano-

vici, cînd îi va propune rolul de „Ivan-țarevici”, exact așa și totodată invers, pentru că ceea ce lui Verhovenski i se pare „ulmea gloriei, în ochii ei echivalează cu eșecul total. „în lături, uzurpatorul — strigă ea poruncitor — eu sînt soția prințului meu și de cuțitul tău nu mă tem!” /II, II, 3/, o exclamație în care sînt concentrate trei motive simbolice ale cărții și ale eroului, ale cărților și ale eroilor lui Dostoievski : și cuțitul lui Rogojin figurase doar la loc de cînte în *Idiotul*, și acolo i se recunoscuse doar dinainte destinația !

Istoria Lizei, resemnarea Dașei, extazul Măriei Timofeevna au deci un singur scop, o singură justificare. „Nikolai Stavroghin e un ticălos !” spune, cu ochi scânteietori, o altă Mărie, soția lui Șatov, întoarsă acasă pentru a aduce pe lume copilul lui Stavroghin, nu, al lui Șatov, fiindcă numai el ar merita să devină părinte. „Asta e 5 mare bucurie... — îngăimă Șatov cu o figură idiot-ferioită, încîntat după două vorbe ale lui Mărie despre copil...” /III, V, 6/ — exact în felul cum se comportă Mavriki Nikolaievici cu Liza, după noaptea petrecută de ea la Stavroghin, sau prințul Mișkin cu Nastasia Filippovna, sau Alexei Feodorovici cu Grușenka, iubita fratelui său, tainic și de el dorită...

Bărbații gravitează și ei în jurul lui Stavroghin. Mavriki Nikolaievici, pentru că e logodnicul Lizei, căpitanul Lebiad-kin, pentru că e fratele Măriei Timofeevna și ar vrea s-o obțină pe Liza (*pendantul* comic, parodistic, al tragicului Don Juan !), Stepan Trofimovici, pentru că e educatorul său și prietenul mamei sale, Șatov, pentru că e fratele Dașei și creația lui Nicolas, după cum tot creația lui sînt și Kirillov, și Piotr Stepanovici, iar prin acesta din urmă — Liputin, Liam-șin, cuplul Virghinski, Erkel, Tolkacenko și, desigur, Șiga-lev... „M-am gîndit neconținut la dumneata” /II, I, 6/, îi mărturisește Șatov, care vede în Nikolai „soarele” în a cărui pu-putere stă orice, și care, dacă ar voi, ar putea ridica steagul credinței în Rusia- pravoslavnică ; numai la el se gîndește, evi-fent, și Verhovenski, cerîndu-i, la fel, „să ridice steagul” și-galeivismului și ultra-șigaleivismului : în Occident va domni P^apa, iar în Rusia el, Stavroghin, „dumneata ești conducă-

218

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei’

”

Stavroghin

219

torul, ești soarele, iar eu sînt un vierme la picioarele dum;

tale...

„Amintește-ți ce ai însemnat în yiața mea, Stavroghi_n” /II, I, 5/ — cuvintele sînt ale lui Kirillov, dar ar putea ap_aN ține în aceeași măsură tuturor personajelor cărții, care, deșj pe orbite diferite, gravitează toate în jurul aceluiași soare. ă nu trecem însă cu vederea timpul trecut la care e formulata ideea : „ai însemnat”. Așa gîndesc Șatov, soția lui, Liza, Ste-pan Trofimovici, umilul narator al povestirii. „O, doamne* toți cei cinci ani am fost fericită numai fiindcă am știut cJ șoimul meu e undeva acolo, peste

munți, trăiește și zboară și se uită la soare..." /II, II, 3/, i se destăinuie cea pe care în clipa următoare Stavroghin o va apostrofa „idioată”, elogj. ind-o fără să vrea. Măria Lebiadkina s-a convins însă că în fața ei se găsește un actor prost, mai prost chiar decât Lebiadkin — care și el îi spune stăpînului său : „Ca pe un soare te-am așteptat toată săptămîna” /II, II, 2/ — pentru a fi }_n curîhd, drept răsplată, asasinat ! Urzelile au fost descoperite, șchioapa intuiește că Nikolai Stavroghin *l-a ucis* pe Nikolai Stavroghin, că toate crimele sale sînt îndreptate de fapt împotriva lui însuși, îl demistifică, îl privează de aureola lui solară, îl degradează din semizeu în gînganie. Ivan Șatov dă și el de urma acestui adevăr, de aceea se încumetă să-L pălmuiască în public ; îl știe și Nikolai, de aceea răspunde Dașei, cînd aceasta îi vorbește despre „demonul” lui : „Ce demon! Este pur și simplu un drac dintre cei nereușiți, neînsemnat, mîrșav, gâlbejit și cu guturai” /II, III, 4/ (precum dracul ce-L va vizita în delir pe Ivan Karamazov, destăinuindu-i marea taină a micimii sale). Numai Piotr Verhovenski nu vrea să ia în seamă adevărul, pentru el Stavroghin continuă să ră-mîină „lumină și soare” și după asasinarea Măriei Timofeevna și a lui Lebiadkin — pentru că Verhovenski e lipsit* de criterii morale și trebuie să se încreadă în cineva mai puternic și mai înțelept decât el : „Eu sînt un bufon, dar nu vreau ca și dumneata, principala mea jumătate, să fii bufon !” VIII» III, 21.

Fiecare „demon” al lui Dostoievski este totodată și jumătatea principală (sau secundară) a altcuiva; fiecăruia i ^{se}

țișează o parte a sufletului său sub chipul obiectivat, ex-

'jorizat al unui prieten sau dușman, care e perceput de cele ¹/3.1 multe ori, întrucît îi certifică aievea dedublarea, și ca

ieten și ca dușman. Grație acestei tehnici, scriitorul obține o

a a valorilor, cu trepte interșanjabile, un adevărat lanț [nobil], pe care-L poți apuca din orice punct al - său. Capetele acestei scări le definesc simboluri ca „soarele”, „prințul”,

șoimul” și „gîndacul”, „bufonul”, „păianjenul”, „lacheul”. Dar, în măsura în care urcușul este și coboriș, în măsura în care nici o verigă nu este nici prima și nici ultima, se poate ușor întîmpla ca „lacheul” să se metamorfozeze în „soare”, iar mai ales „soarele” să devină „lacheu”. Este firesc să se petreacă asemenea schimbări, de vreme ce fiecare erou este în raport cu robul — stăpîn, și în rapo'rt cu stăpînul — rob T „Piotr Stepanovici pășea pe mijlocul trotuarului, și—l ocupa în întregime, fără să-i pese cîtuși de puțin de Liputin, care, nemaiavînd nici un pic de loc, trebuia fie să rămîină cu un pas în urmă, fie să alerge prin noroiul drumului, în cazul cînd ar fi vrut să meargă alături ca să stea de vorbă. Piotr Stepanovici își aminti dintr-o dată că nu de mult a lipăit și el la fel prin noroi ca să-L poată ajunge din urmă pe Stavroghin care, ca și el acum, mergea pe mijloc, ocupînd tot trotuarul, și aminti scena în întregime și i se tăie răsufierea de furie” /III, IV, 21. Conducîndu-L la gară, Erkel socotește firească fuga lui Verhovenski, „pentru că dumneata ești totul, iar noi — nimic” /III, VI, 3/, mărturisire identică celei făcute de Verhovenski lui Stavroghin. „Eu sînt cel ce se teme din toată ființa de dumneata, și nu dumneata de mine !” /III. III, 2/, îl asigurase Piotr pe Nikolai, șantajîndu-L de fapt în chip neobrăzat. Căpitanul Lebiadkin își snopește sora în bătai, dar este frică de ea, și jertfa ise adresează călăului cu același sim-olic „lacheul meu”. „Ai noștri” sînt lacheii lui Piotr, care

f lacheul lui Nikolai, despre care Șatov nu poate pricepe um de s-a amestecat mîintr-o asemenea negliobie slugarnică” ?! *** I, 6/. Iată înlănțuirea celor sortiți prăbușirii, nici unul to-i lasă pe celălalt să-i scape din mîină, îl tîrăște după sine

^{le} tîrăște după el într-un fără de sfîrșit și absurd dans macabru. Fiecare moare fiindcă a omorît sau a vrut moartea

220

DOSTOIEVSKI — „Tragedk* subteranei”

Stavroghin

221

cuiva. Numai Șatov moare fiindcă a încercat să rupă lanțul damnării, ieșind din joc, și prin sîngele lui pecetluiește ind_e tructibila complicitate a ucigașilor. Servitutea celor bu_n umili, „idioti” este la Dostoievski suprema dovadă a Ubg¹ tații — dar demoniaca libertate se întoarce în cea mai mizași de disprețuit servitute ! „Raiul pămîntesc” al lui Șigal^{ev} înseamnă instaurarea ordinei infernale, care, asemenea ceL visate de marele inchizitor, prefigurează, cu mai bine de ju. mătate de secol în urmă, lagărele de exterminare. „Din libertatea, neîngrădită deduc despotismul nelimitat” /II, VII, 2/ delirează

Șigalev, iar Verhovenski duce ideea la capăt, ideea pentru a cărei realizare calomniază, spionează, denunță, ucide • „Toți sînt sclavi și egali în sclavie” /II, VIII/.

„Șigalevismul” e libertatea totalei lipse de libertate ; dar oare „kirillovismul” nu este același lucru ?! Inginerul-construc-tor Alexei Nilici Kirillov, tot de douăzeci și șapte de ani ca și Stavroghin, vrea să se sinucidă numai spre a demonstra omenirii curajul nelimitat, libertatea totală, spre a o elibera de frică, minciună, înșelăciune, spre a ridica omul pe pedestalul atribuit pînă atunci exclusiv dumnezeirii. „Mă omor pentru a-mi demonstra nesupunerea și noua mea libertate înfricoșătoare” /III, VI, 2/. Întrebat cînd anume are de gînd să-și manifeste libertatea de voință, el îi răspunde lui Nikolai Stavroghin : „Asta nu depinde de mine, cum știi; cînd vor spune” /II, I, 5/. Lanțul s-a închis iarăși, noul „soare” este un nou „lacheu”, lacheul lacheului Verhovenski, în drept să decidă momentul fatal; demonstrarea libertății totale se dovedește a fi elementul ultim al unei intrigi murdare, menită să acopere o crimă și să confirme principiile fără de principii „șigaleviste”. „Teoreticienii” își dau seama rînd pe rînd, cum practica le pervertește ideile : Șigalev părăsește parcul din Skvoreșniki (aparținînd domeniilor Stavroghin !) fiindcă uciderea lui Șatov „literalmente contravine programului meu /III, VI, 1/ ; Kirillov nu aprobă nici el această crimă și n” aprobă nici faptul că trebuie să se împuște pentru a o acoperi; Stavroghin este conștient, la rîndul său, de inutilitatea, absurditatea *tuturor* crimelor săvîrșite de Piotr Verhovenski în numele și din însărcinarea lui. Cu toții s-ar împotrivi dar nu ^{se} desfășurării fatale a evenimentelor, deoarece — susține utorul — ele se produc literalmente după programul lor-„roșul demonstrației rezidă în obligativitatea pervertirii, în _{to}perversia produsă sub imperativul unei tiranice dialectic-_c (ce metamorfozează stăpînul în rob, soarele în lacheu,, libertatea în teroare și (servitute. Fiecare „demon” se demască _{pe} sine demascîndu-i pe ceilalți, efectul compromise motivele aparent dezinteresate, acțiunea compromise ideea ce stă de fapt la temelia sa, deși pare a nu i se conforma.

„Eu, Alexei Kirillov — dictă Piotr Stepanovici cu un ton hotărît și poruncitor...” /III, VI, 2/. Iată situația antinomică a „demonilor” : independenți, liberi, curajoși, tuturora li se *dictează* ! Scrisoarea de adio a marelui răzvrătit Alexei Nilici e rodul măruntei supunerii ; iar tonul scrisorii exprimă fidel ceea ce Kirillov voise la început să sugereze printr-un desen — „mutra cu limba iscoasă” /III, VI, 21. Mai este nevoie să reamintim că limba scoasă fusese gestul preferat al omului din subterană ? !
Lăitmotivele facilitează trecerea între personajele uneia. sau cîtorva cărți. „Ideea frumuseții veșnice, Madona Sixtină”, cunoscuta trimitere din *Idiotul* și de mai înainte, re apare în chiar primul capitol al *Demonilor*, și devine un criteriu estetic: constant al valorizării : prin el denunță Stepan Trofimovici utilitarismul vulgar, apărut de Varvara Petrovna și Iulia Mi-hailovna ; Rafael și Shakespeare înseamnă pentru bătrînul și îmbătrînitul exponent al estetismului (al unui estetism ce miîși cunoaște și nu-și recunoaște suportul etic) infinit mai mult decît eliberarea țăranilor, chimia, socialismul, tînăra generație : „Da, știți oare, știți oare cu adevărat că fără englez omenirea poate trăi, poate și fără Germania, fără ruși cu atît mai mult, se poate fără știință, se poate fără pline, singurul 'cru fără de care nu se poate este frumusețea, pentru că "unai n-ar mai fi chiar nimic de făcut pe lume !" /III, I, 4/. rtr-o formă parodiată, cuvintele lui prelungesc principiul »schillerian” din *Umiliți și obidiți* sau *Crimă și pedeapsa*, „^{ea} iluministă a „tot ce-i frumos și sublim”, stigmatizată de :atre eroul *însemnărilor din subterană* ; ea se va împlini JQar cu prilejul ultimei călătorii a lui Stepan Trofimovici,

222

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

223

prin reafirmarea concepțiilor creștine ale prințului Mișk; „Dacă oamenii ar fi privați de infinita măreție, ar înceta ■ trăiască și ar muri în deznădejde. Nemărginirea, infinitul eşť* la fel de necesar omului ca și mărunta planetă pe care t5 ieste...” /III, VII, 3A _h

Motivele se perindă, așadar, de la un personaj la altu] dintr-un roman într-altul, dezvoltîndu-se sub fațete înălță toare și mizere, tragice și grotești. Dovezile pot fi și chiar merită să fie înmulțite, pentru că dezvoltă însumarea spec.;. fic-dostoievskiană a cărților în capitolele unei singure *Cărți* constanța acelorași obsesii, atribut frecvent al genialității.

Epilepticul prinț Mișkin îi explicase lui Rogojin sensul expresiei din *Apocalips*, „timpul nu va mai fi”. În romanul prin excelență eshatologic al lui Dostoievski abundă din nou referirile la viziunea Sfîntului Ioan Teologul, inclusiv la această tulbure prezicere a sa. Ea este invocată mai întîi de Nikolai

Vsevolodovicî, după ce Kirillov îi explică felul cum poate fi obținută viața veșnică și atemporală aici, și nu după moarte : „în apocalips îngerul jură că timpul nu va mai fi” — la care Kirillov îi replică : „Știu. Și e foarte adevărat spus; clar și precis. Când tot omul va fi atins fericirea, nu va mai fi timpul, pentru că nu trebuie. Foarte justă idee” /II, I, 5/. Ea este reluată într-o și mai frapantă concordanță cu *Idiotul* în finalul romanului. Kirillov explică „prezența armoniei veșnice”, intuită câteva secunde sau minute și echivalentă cu oprirea timpului, dar Șatov îl avertizează : „Păzește-te, Kirillov, am auzit că boala copiilor începe tocmai așa. Un epileptic mi-a descris odată amănunțit aceste senzații premergătoare crizei, exact ca la dumneata ; cinci secunde — el le stabilea și spunea că mai mult nu se poate suporta. Amintește-ți de ulciorul lui Mahomet, care nu apuca să se verse pînă cînd el înconjură pe calul său întreg raiul. Ulciorul — aceleași cinci secunde ; asemănarea cu armonia dumitale este foarte mare, iar Mahomet era epileptic. Păzește-te, Kirillov, e boala copailor !” /III, V, 5/-

Mîșkin și Kirillov — cine ar fi crezut că între ei, între preainimosul cavaler și distructivul inginer constructor, I* care L-a devorat ideea, poate fi descoperită o punte. Sig^{ur} că poate : Kirillov este doar și dușmanul, nu numai compl^{it}

je lui Verhovenski, el este un pasionat, preocupat de soarta [fiului și dornic să izbăvească prin jertfa lui suferințele omenii] g^{ata} sa reediteze Golgota și să devină un nou Mîntuitor ; rⁱⁿ necredința sa arzătoare — Tihon ne-o spune limpede — ■ ajunge în imediata apropiere a crednței, a lui Mîșkin deci... j(irillov îi repetă obsesiv lui Verhovenski că totul îi este „egal” (alt motiv cunoscut, intonat și de Măria Șatova, la întoarcerea ei)j^e8^a cînd și în ce condiții se omoară ; și totuși, nimic nu-i este indiferent, cum îi e lui Verhovenski, de pildă, dacă lumea îl consideră sau nu un „escroc”, în ochii lui acestea fiind „doar vorbe” ; Kirillov, dimpotrivă, toată viața n-a vrut „ca astea £ fie doar vorbe” /III, VI, 1/.

De vreme ce punctele de contact sînt posibile nu numai între Kirillov și omul din subterană, ci și între Kirillov și Mîșkin, cu atît mai verosimilă apare osmoza ideatică și artistică largă dintre Stavroghin și toți eroii romanului, eroii tuturor romanelor lui Dostoievski. „Și pe Stavroghin L-a devorat ideea” /III, VI, 2/, spune Kirillov, certificînd o înrudire evidentă. După monstruoasa lui crimă, la Dresda Stavroghin e adînc impresionat de tabloul lui Claude Lorrain *Vîrsta de aur*, precum fi-va și Versilov și „omul ridicol” de aceeași pictură ; această capacitate de a admira pe cei „frumoși și nevinovați”, care, asemenea lui Acis și a Galateei, trăiseră pe vremuri într-un „paradis pămîntesc”, nu este oare înrudită și cu pornirile mîșkiniene ale lui Kirillov și Stepan Trofimovici, cu idealurile lui Mîșkin și ale lui Aleoșa Karamazov, înfrăţind „subterana” cu visul cel mai splendid al omenirii, cu ideea de „frumos și sublim” ? !

Frate de sînge și chin cu Dmitri și Ivan, Stavroghin nu-i poate fi străin nici lui Aleoșa Karamazov ! „Nici eu nu știu de ce răutatea e ticăloasă, iar bunătatea — minunată, dar știu le ce senzația acestei deosebiri dispare la alde domni Stavro-ghini — nu se lăsă Șatov, tremurînd diin tot corpul. Știi dumneata oare de ce te-ai însurat atunci într-un mod atît de neru-!nat și de mîrșav ? Tocmai pentru că rușinea și absurdul atinseseră genialitatea ! O, dumneata nu rățăcești primprejur, ¹ țe zvîrlî în prăpastie, temerar, cu capul în jos. Te-ai căsă-^{ont} din pasiune pentru chinuială, din pasiune pentru remu,

224

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

225

care, dintr-o senzualitate spirituală” /III, I, 71. Diagnosticai pus acestui „domnișor trîndav și nehotărît” coincide, în spi^{er} și termeni, cu „spovedania în versuri a unei inimi arzătoare” a lui Dmitri Karamazov, despre „idealul madonei”, veșⁿj^c frumusețe pe care o cîntă poezia lui Schiller *Către bucurie* și despre „idealul Sodoma”, latura tenebroasă și dominantă a „karamazovismului”. Iar pentru a nu invoca decît un sing^{ur} argument în favoarea paralelei Stavroghin — Ivan Karamazov, fundamentală din orice unghi am privi-o¹, să ne gîndim la asemănarea diavolilor careni vizitează, „...am tot timpul vedenii” /II, III, 4/, recunoaște Nikolai în fața Dașei, înainte de a-i divulga cît de neînsemnat este acest diavol și cît de diabolic i se pare tocmai faptul că e neînsemnat (dublura dublurii sale, Liamșin, după uciderea lui Șatov deodată „scoase un țipăt strident, un schelălăit ireal”, „cu un glas neomenesc, mai degrabă de fiară”, vocea reală și fantastică a unui „dia-volaș”, solie an carne și oase a infernului !). Stavroghin își începe spovedania la mănăstire, vorbindu-i lui Tihon despre aiurelile sale nocturne, prezența chinuitoare a „unei făpturi răutăcioase și caraghioase și «rezonabile»...” /Isp. St., 12/, pe care o vede nefiind totuși sigur că o vede, deoarece „este vorba de eul meu și nimic mai mult” — „în realitate sînt chiar eu și nu diavolul” /14/. Halucinații avusese și Svidri-gailov, iar vizitatorul lui Ivan îl va pune pe

acesta într-o dilemă identică — dacă adevărul e de partea „mea” sau a „lui”, dacă acest diavolaș ponosit este „el” sau „eu”. De altfel, prima vizită a lui Nikolai acasă se termină, ne amintim, printr-un violent delir, prevestind boala lui Ivan !

Alături de aceste paralele interne ale creației lui Dostoievski, Nikolai Stavroghin mai poate fi confruntat și cu celebre personaje ale literaturii universale. Posibilitatea unei asemenea prime asocieri, cu Don Juan, o confirmă *Carnetele*—„Sceptic și Don Juan, dar numai din deznădejde” *IC. Dem-905/*, e o notație din timpul când „prințul” mai fusese conceput ca o figură simpatcă și elevată. La 9 iunie 1870 id^{cea} este expusă mai amplu sub titlul „PRINȚUL ARE REPUTAȚIA DE MARE DON JUAN”, și apoi „REZULTATUL ■ UN ARISTOCRAT DEPRAVAT, ȘI NIMIC MAI MULT-

DECIT DEZORDINE” *IC. Dem.*, 1050—1051/ *K erior*, caracterizarea rămîne doar în parte aceeași : Sta₃ghin continuă să fie privit ca un aristocrat depravat și „ordonat, dar în nici un caz „nimic mai mult”. Dimpotrivă, „cest „mai mult” deplasează analogia cu Don Juan spre Faust, respectiv îmbină cele două tipologii. Nikolai rămîne un Don Juan modern, care precum urmașul său din piesa lui Max prisch, iubește nu femeile, ci „geometria”, adică ideea, ideea „a despre ispita și înnoirea umană, dar care în strîmătorile sale sufletești caută întotdeauna alinare — fără s-o găsească vreodată — la femei; fiecare victorie sentimentală sau erotică este pentru el un nou eșec, pînă la cel hotărîtor, cu Liza, Î Skvoreșniki. „Mi-am dat seama că nu te iubesc și că te-am nenorocit” /*Dem. III, III, 1/*, îi spune Lizei și ar fi putut repeta confesiunea de multe ori : de fiecare dată sperînd că va putea iubi pentru întîia oară, se înșela, și înșelînd, provoca nenorocirea altora și a sa...

Stavroghin este însă mai cu seamă un Faust, căutător al devărului, al elixirului vieții, al Graal-ului, gata, în vîltoarea acestei riscante aventuri, să-și vîndă sufletul diavolului. Da, viața lui este o neîntreruptă aventură — fizică și metafizică —, iar el însuși, un aventurier fără tihnă și fără leac, aventurier și în sensul bun și în sensul infam, un alchimist, în a căruia retortă magică fierb și se sting suflete vii, propriul său suflet! Margareta și frumoasa Elena îl atrag mai puțin, doar ca un mijloc pentru atingerea scopului suprem, care privește sensul existenței și prețul eternității. El este un Faust morbid, damnat pentru vecie și incapabil să-și redobîndească liniștea, n „mare păcătos” și un „demon” descinzînd din marea fa-îlie a răzvrătiților romantici, **dar** pervertind elanul și chemarea lor, un urmaș și un antipod al eroilor lui Byron, Pușkin, ermontov, și — de ce nu ? — al Luceafărului eminescian, 'muritor și rece ; el este un nou „om de prisos” în galeria

... ' între aceste două însemnări citim : „încă o caracteristică a prințu- natură depravată, băiatul Jui tătici, mare inteligență și mari elai-” ale inimii /.../. De altfel, cel mai probabil e că natura sa depravată redus la zero elanurile și în cele din urmă L-a dus la nebunie”

-a C.

1051/.

”* Dostoievski

226

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

227

acestor personaje, care au invadat în secolul trecut peisaj, ț literar rus, un „erou al timpului nostru”, măreț și mărunț, cu tezător și laș, înfricoșător și înfricoșat, unul dintre cei c „caută povara”, deși Kirillov îl avertizează — „nu te băga! dumneata nu ești un om tare” /II, III, 3/.

Reinterpretînd în *Jurnalul unui scriitor* (iunie 1873) eroi_{ii} lui Nekrasov, Vlass, care și altminteri L-a preocupat intens Feodor Mihailovici incifrează într-o singură parabolă faustică esența întregii sale creații. Este vorba de o variantă atemporală și acut contemporană, metafizică și cu adînci rădăcini social-istorice, a temei „crimă și pedeapsă”. Vlass-Faust ; Vlass-Mefisto, personaje devenite prin excelență rusești, s {nt căutători ai absolutului, gata să sfideze ordinea și, înfruntîndu-și destinul, să împingă aventura la limita extremă. Ei sînt mînați de nevoia de a depăși orice graniță, nevoia de a merge pînă în buza prăpastiei și acolo, cuprinși de o mortală senzație de angoasă, să se aplece pe jumătate pentru a vedea pînă la fund și, în unele cazuri, chiar să se arunce în ea cu capul înainte. Este nevoia de a nega, ce se poate manifesta chiar la omul cel mai pios, cel mai puțin înclinat spre negare, nevoia de a-și renega cele mai sacre sentimente, propriul ideal, crezurile populare cele mai venerabile, în fața cărora se prosterna și care acum îl apasă ca o povară insuportabilă. Ceea ce frapează însă în primul rînd — își continuă Dostoievski meditația — este graba, înfricoșarea cu care îi place rusului să se etaleze în minutele cele mai caracteristice din viața sa, ori din viața țării sale, să se etaleze în bine sau în rău, uneori fără să se mai poată opri. Nu e greu să recunoaștem în aceasta tentație de a renega

totul, diabolică, cosmică, supratereastră, ca și în aspirația — tot hipertrofiată — de a renaște prin și din suferință, problematica romanelor dostoevskiene, tipologia eroilor săi, încheștarea faustică fatală, investigată din felurite unghiuri.

Mefisto în ipostaza sa rusă nu a putut inventa un lucru mai insolent decât să-și oblige jertfa să blasfemeze ceea ce în ochii poporului e învăluit în sfințenie, s-o rupă cu întregul pământ, să se autodistrugă în vecii vecilor din cauza negămței a trufiei, pentru un singur minut de triumf. Teza o ilustrează

un nou povestea relatată de un stareț, căruia i s-a spovedit un „mare păcătos” din familia celor predestinați să încheie „acte cu diavolul. Care dintre noi ar fi dispus să comită actul cel mai temerar, se întreabă tinerii mușici ai unui sat oarecare ? Unul dintre ei, din orgoliu, face prinsoarea. El este conștient atunci să ia hostia de ȋpe Sfânta ȋmasă, să o pună ȋntr-o prăjină, să-și ȋncarce pușca și să ȋntească sacrul ȋnsemn. Dar ȋn clipa ȋn care se pregătește să tragă, ȋn fața lui se ȋnălță Isus crucificat. După exemplul lui Raskolnikov, Vlass-Faust este salvat, pleacă ȋn lumea largă și caută suferința ! Legenda, adȋnc ȋmplintată ȋn etosul popular rusesc (vezi străvechea poveste a Lui Vasili Buslaiev, variantă arhaică a temei r-ezivăririi, față ȋn față cu ȋntrebarea dacă „totul este permis ?” — admirată și ȋnsistent reactualizată de Gorki !), se petrece ȋn ȋnțial ȋn afara timpului și a spațiului concret, ca un corespondent etern al dedublării speciei umane, al tentațiilor și chinurilor ei veșnice, dar se ȋncheie prin trimiteri ca se poate de exacte : nu este superfluu — conchide Do'stoievski — de a sonda sufletul vreunui Vlass modern, pentru că el se schimbă cu ȋuțea ; perioada istoriei iruse, de la Petru cel Mare ȋpȋnă la 19 februarie 1861, s-a sfȋrșit și de atunci ȋnotăm ȋn plin necunoscut ; Vlass se dedă la cele mai oribile orgii, ziarele relatează cazuri extreme de banditism, cinism, 'dezonoare, mizerie, -ȋmpietate ; nu ne rămȋne decȋt să așteptăm ȋncrezător renașterea lui Vlass, care se va salva el ȋnsuși, orȋcȋt de adȋncă ar fi prăpastia ȋn care a căzut !

Stavroghin este un Faust bolnav — cu atȋt mai mult cu cȋt nu este mușic și deci nu-L poate salva credința ; el este un Hamlet bolnav, ȋnsingurat și neputȋncios. Asocierea lui cu prințul Harry, din cronica shakespeariană *Henric al IV-lea*,

ȋn tinerete tovarăș de chef cu Sir John Falstaff, Poins și Mis-tress Quickly, o 'deplasează ȋn mod semnificativ Varvara Petrovna : „Un om mȋndru și de timpuriu jȋgnit, ajuns la acel «spirit zeflemitor», pe care l-aȋ sesizat atȋt ȋde exat, — ȋntr-un cuvȋnt prințul Harry, după cum excepȋional de bine L-a

Aparat atunci Stepan Trofimovici. Acest lucru ar fi perfect avȋrat, dacă n-ar semăna ȋncă și mai bine cu Hamlet, cel Puȋin după părerea mea".-„Și dacă ȋn preajma lui Nicolas s-ar

228

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei'

Stavroghin

229

fi aflat permanent un Horatio, tăcut și măreț ȋn smerenia sa /.../, atunci poate că și el ar fi fost de mult izbăvit de ȋtosul și «neprevăzutul demon al ironiei», care L-a hȋrțuit tȋ iată /.../. Dar Nicolas nu L-a avut niciodată pe Horati

pentru

semenii lor niște eretici, crezul lor nu este canonizat

ȋtosul și «neprevăzutul demon al ironiei», care ȋ-a nȋrțuit viața /.../. Dar Nicolas nu L-a avut niciodată pe Horatio tȋ nu a avut-o nici pe Ofelia" II, V, 61 („Vă mai amintiȋi, cȋn, ȋmi povesteaȋi istoria prințului Hamlet ?" — I, III, 7, ȋl nȋ treabă, mai ȋnainte, Liza pe bătrȋnul Vefhovenski). Umbra lȋ; Hamlet **cutreiera** ȋntreaga oiperă dostoevskiană : proiectatul personaj al *Vieȋii marelui păcătos* „se pasionează teribil pe nȋtru ceva, *Hamlet* de exemplu..." *IC Dem.*, 829/, iar unul di nȋ portretele lui Stavroghin ȋncepe astfel : „*Prințul* — ȋntunecat, pasionat, caracter demonic și dezordonat. Fȋrȋ nici o mȋsură, problema lui supremă, a fi sau a nu fi ? A trăi sau a se distruge ?" /784/. Este nodul gordian pe care vor și nu pot să-L dezlege „supraomenii" lui Dostoevski. Și pentru ca tabloul să fie complet, și fundamentalul diptic, de la care pornisem, restabilit ȋn ȋntregime, *Carnetele* se referă și la Don Quijote /pp. 877 și 1110/. Trăsăturile cavalerului blȋjin le recunoaștem ȋn comportarea lui Stepan Trofimovici, ca și ȋn figurile „sfioșilor" — Mȋria Timofeevna, Dașa, Șatov, Mavriki Nikolae-vici sau părintele Tihon.

Don Quijote ȋnseamnă, ȋn reȋnterpretarea lui Dostoevski, căldura sufletească *versus* „hamletiana" răceală ȋntelectuală. Cu vocea lui 'dulce ȋși ȋnvȋluindu-L ȋn privirea sa atȋtȋnțelegă-toare, părintele

mănăstirii Sf. Eftimie îi destăinuie vizitorului principiile atât de simple ale crezului său : sinceritatea desăvârșită, iubirea aproapelui pînă la uitarea de sine, dragostea fără limite. Acest om grav, încercat de boli și suferințe, opune revoltei anarhice și mistuitoare, smerenia, pe care scriitorul o va proslăvi neîncetat, își o va formula drept program de viață și acțiune în cuvântarea rostită cu prilejul comemorării lui Pușkin. Convins că dacă munții nu se urnesc din loc, de vină e doar imperfecțiunea credinței sale, Tihon nu urmărește decât desăvîrșirea ei, printr-un ritual al înțelegerii, compasiunii, amorului sacru, întotdeauna același la „sfinții lui Dostoievski. De ce ne-ar mira faptul că el nu este respectat de înaltele fețe bisericești, că arhimandritul îl dușmănește chiar, și-L suspectează de eresie ? „Idioții" sînt întotdeauna

o vreo instanță oficială, absolutismul IOT etic mu se supune Ejeunei jurisdicții. Tihon sau Zosima îiși oficiază slujba singuri, ^{nu} în biserică, ci într-un cadru simplu și intim ; ei sînt adepții solitari ai unei secte solitare, ca și Dostoievski, întemeietor și adept al unui creștinism eretic, autorul bibliilor apocrifale

iceștei neinstituționalizate și neinstituționalizabile religii.

pe mîntuitorul cel ibun, înțelegător și vrednic de dragoste, autorul îl confruntă .ou omul prea deștept pentru a fi bun, care își refuză dragostea lui și altora —, care deci se lasă anevoie sau nu se lasă de fel îmiîntuit. Dacă n-ar exista, Tihon aj- trebui inventat numai din .cauza existenței lui Stavroghin și invers : Tihon trebuie pus la încercare, verificat în puritatea sa morală, și de aceea a fost descoperit șarpele, diavolul, Stavroghin. Tihon e dorul de empireu al lui Stavroghin și chinul de a nu mai putea intra în empireu ; Stavroghin e pentru Tihon ispita iadului, a pervertirilor preaomenești și diabolice. Tihon e căldura prin care se măsoară frigul ; Stavroghin — răceala (și fierbințeala) prin care ne dăm seama de valoarea temperaturilor firești, prielnice vieții și omului.

Descriind teribila ofensă adusă de Șatov eroului și felul lui de a reacționa („Evident, nu știu ce era înăuntrul omului, l-am văzut numai pe dinafară !"), naratorul «pune că Stavroghin a fost cuprins de o furie „rece, liniștită și, ca .să spunem așa — rațională, deci cea mai respingătoare și cea mai de temut", răceală pe care o caracterizează astfel : „am impresia că dacă un om ar apuca, de exemplu, un drug de fier încins la roșu și l-ar ține în mină ca să-și măsoare tăria, iar apoi timp de zece secunde ar încerca să-și înfrîngă durerea insuportabilă și ar reuși în cele din urmă s-o înfrîngă, acel om ar simți ceva de Renul a ceea ce suporta acum, în acele zece secunde Nikolai Vsevol'odovici" II, V, 8/.

Comparația este cît se poate de exactă pentru Stavroghin și toți frații săi subterani, a căror rațională calmă, rațională, respingătoare este compensația orgo-

'oasă a unei insuportabile tensiuni. „Observă ou răceală", «ochii săi aruncau priviri reci", „îl privi rece", „un isurîs rece",

continuă cu răceală" — cuvîntul revine de infinite ori în aracterizarea lui Stavroghin, surprins chiar în stări de „nemiș-

230

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Stavroghin

231

care letargică", cu fața „palidă și aspră, dar parca înghețată imobilă", o față care „semăna cu o mască de ceară lipsită de viață" /II, I, 4/. Remarcăm o coincidență frapantă, aproape simbolică, între figura personajului principal și descrierile na turii înconjurătoare, pe oît de laconice pe atât de univoce • ploaia, noriul, frigul sînt constantele cadrului în care se desfășoară toate aceste acțiuni frenetice (întîmplările din *Demonii* au loc în septembrie-octombrie, iar peisajul isumbru, de toamnă, are aceeași însemnătate ca și sufocanta vară petersburgheză din *Crimă și pedeapsă*). Clocotul interior al eroului, în candescența și erupțiile sale vulcanice sînt înainte de exteriorizare nemilos cenzurate, deoarece în cazul lui Stavroghin răceala înseamnă nu atît rigoare, ordine, disciplină cît mai ales toate aceste virtuți împinse pînă la strangularea personalității, pînă la limita la care omul se transformă într-o inexpressivă, neînsuflețită, mortuară figură de ceară ! Piotr Stepanovici îi demonstrează — „ca doi ori doi" — tatălui său că în amicitia sa cu Varvara Petrovna principalul rol l-au jucat interesele reciproce ; același Piotr Stepanovici e convins, mai tîrziu, de iminența — „ca doi ori doi" — a trădării lui Șatov (care, bineînțeles, niciodată nu și-ar fi denunțat foștii stăpîni și actualii călăi, sufletul lui nefiind construit „matematic"). Mотивul însemnărilor din subterana e reluat (tot cu scopul stigmatizării morții : ideile lui Șigalev, Kirillov, Stavroghin stau sub semnul înăbușitor al lui 2X2, ele sînt contrafăcute, mecanic confecționate, nu islujesc viața și nu se vor împlini niciodată.

Ajungem astfel la imputarea fundamentală și cea mai gravă pe care Dostoievski i-o aduce lui Stavroghin, formulată în termenii cunoscuți, dar, prin natura situației date, mai categorici : maladia nevindecabilă a indiferenței egoiste ! Cangrenei personalității scriitorul îi găsește un șir de corespondențe, formule simlolic-lingvistice, asemănătoare sau echivalente. Cea mai bună mască, îi spune de pildă Piotr Stepanovici lui Niko-lai, este propria-ți față, nu țjuca adică nici rolul unui om pre* deștept, nici pe al unuia din cale afară de prost, pentru „ambele ar fi „extreme”. „Ei, își cum e propria mea față ? y medie de aur : nici proastă, nici deșteaptă, destul de neinsp¹”
 £ de parcă aş fipicat din lună, cum spun preaînțelepții de ‘ aici» nu-i așa ?” /II, I, 3/i. Stavroghin își însușește lecția și 'sește drumul „intermediar” între foc și gheață. Idei „mediei „ aur” îi corespunde parabola din *Apocalips*, invocată de ■fjhon : »ŞTM faptele tale ; că nu ești nici rece, nici fierbinte. j de ai fi rece sau fierbinte ! Astfel, fiindcă ești căldicel, nici fierbinte, nici rece, am să te vârs din gura mea” /Ap. 3, 15-L6/. Iată arta dialecticianului : de la premisa, după care Stavroghin este și rece, si fierbinte (dovadă că se poate dedubla ;o Kirillov și Șatov), el sfîrșește prin a demonstra că nu este *nici* rece, *nici* fierbinte, că tot oscilînd se mulțumește cu resturile mizere ale ambelor extreme, neutralizate într-o stare am-biguă, fără caracter, „căldieieă”. „Desăvîrșitul ateism — îi spune Tihon — e mai vrednic de stimă, decât nepăsarea imon-J”, „desăvîrșitul ateism stă în vîrful scării, pe penultima treaptă ce duce la desăvîrșita credință /.../, pe cîtă vreme indiferentul nu are nici o credință...” /Sp. St., 17/. Kirillov îi este superior părintelui său spiritual, fiindcă ia în serios măcar propria sa nebunie, fiindcă vrea să demonstreze *ceva*, pentru el nemăsurat de important, un lucru absurd, dar de o mare gravitate, fiindcă nu este nici indiferent și nici monden. Stavroghin, în schimb, suportă să fie palmuit de Șatov, ține în nîină fierul încins la roșu, spre a o cuceri pe Liza, își subordonează forța titanică succesului monden (pe care de fapt nu-l dorește). El își comipromite indiscutabila sa măreție și o anilează prin mărunte motivări secrete, sau prin mizeriile sale mări; sublimul făpturii lui se destramă iremediabil, și fie-■e renaștere prilejuiește o mai jalnică prăbușire. Mecanismul finalmente identic și în cazul lui Kirillov ; la Stavroghin, orul îl pune însă de nenumărate ori în acțiune își în fonme " ce în ce mai violente, cu o tainică voluptate. „Pe dracu' ti dumneata o corabie ; un șlep de lemn, vechi și găurit, bun topor, asta ești !...” /III, III, 2/, afirmă Verhovenski, iar -Jocorindu-L pe „vampirul Stavroghin”, Liza nu dorește să * e anume se ascunde în spatele „imposibilei” sale sinceri- „Ferește-te să-mi descoperi dacă e adevărat /trecutul lui

232

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

muradar. I. 1./ : te-aș face de rîs, aș rîde de dumneata t viața dumitale...” /III, III, 1/.

at*

Cei ce nu cunosc discuția lui Nikolai cu Tihon, ar

Pute,

trece ușor peste această replică, în fond revelatoare, conține spovedania și eșecul spovedaniei lui Stavroghin, QT* traordinară negare a negației, fără momentul pozkivării, soc , tită de Katkov ca nedemnă 'de publicare. Spovedania propriu-zisă este în același timp produsul tanei, ce-își stăpânește victima, și strigătul sincer al fy_{nt} ■ chinuite, însetată de pocăință și ide pedeapsă ; ea este tot u aliaj al extremelor, o pendulare între infern și paradis, între stări extatice „reci” și „fierbinți”. Stavroghin povestește cum ofițer în rezervă fiind, se deda desfrîului în care nu găsea nici o plăcere (amorul concomitent ou o doamnă și camerista ei), se complăcea în rușinoasa voluptate a chinuirii Matrioșai (episodul cu ouțitașul), își ibăitu joc de biata copilă, și cum aceasta — convinsă că-L „ucisese pe Dumnezeu” ! — se spînzură în prezența lui, în timp ce el, flecărind cu prietenii și bîndu-și în liniște ceaiul (alt celebru motiv al însemnărilor din subterană !), își dădu pentru întia oară seama „că nu știam, că nu simțeam ce este binele și răul, »și nu numai că-i pierdusem senzația, dar că nu mai era nici rău nici bine și că (constat3re foarte plăcută pentru unine) nu era nimic decît o prejudecată, că puteam fi dezrobot de orice judecată, dar «Ja dacă mă atingeam de libertate pană la acel grad, eram pierdut” /Sp. St., 43/. Pragul o dată depășit — într-un autentic spirit nietz-schean —, decăderea nu mai poate fi oprită : în loc să-și zboare creierii, Nikolai o ia în căsătorie pe șchioapa idioata Măria Timofeevna — pe care ulterior o va ucide tot pentru ași aimîna sinuciderea ! Călătorind în străinătate, el cump*» fotografia unei fete ce seamănă cu Matrioșa, dar o uita m hotelul din Frankfurt. în această stare de insensibilitate, are amintita viziune sublimă a „vârstei de aur”, și cînd își ^{xt}, chide ochii scăldați în lacrimi, Nikolai își amintește — „uitin timpul” — de micul păianjen roșu, pe o frunză de indrașu ■ pe care-L observase în timpul sinuciderii Matrioșai. Va*”

Stavroghin

233

fetei ridicîniduși pumnul imicuț împotriva lui nu dispare, pen-tu că nici el nu mai vrea să dispară, „și lucrul acesta va dăi-nlîi pînă ce voi înnebuni” /Sp. St., 51/.

Citindu-i părintelui Tihon spovedania, Stavroghin ¹ e convins că se află la ultima repetiție înaintea ispășirii publice a păcatelor : documentul va fi tipărit în trei sute de exemplare, pentru ca lumea să afle totul, cu toții să aibă ochii ațintiți asupra lui, căința supremă isă-i ușureze suferința ! Dostoievski se distinge însă între scriitori nu numai prin nelimitata sa înțelegere și compasiune față de om, ci și printr-o intransigență etică exemplară. Crima cere pedeapsă, iar pedeapsa cea mii cruntă constă în a nu-i dezlega păcatele, în a-i opri dreptul la ispășire. Cititorul este cutremurat de tragedia dedublatului Stavroghin, „rece” își „fierbinte”, josnic își sublim, este dispus să-L creadă pe icuvînt și să-i acorde circumstanțe atenuante ; romancierul nu se lasă însă înduioșat, ci, asemenea unui teribil judecător, descins mai degrabă din *Vechiul* decât din *Noul Testament*, inflexibil în învățătura sa despre bine .și rău, despre granița de netrecut între ibine și rău, îl zdrobește pe păcătos. El își 'Concepe cu o neîntrecută măiestrie lovitura de grație : lăudând idee a confesiunii, Tihon îi cere lui Nikolai „oarecari modificări” *stilistice*, pentru că „stilul silit” al monologului destăinuie ide fapt frica și rușinea de căință, deturnează smerenia în orgoliu, îl substituie acuzatului pe acuzator — dovadă că întreaga confesiune e nesinceră, își a fost scrisă și citită pentru a nu fi niciodată dată iîn vileag ! „Blestematul psiho-

¹ Trimițându-i lui Liubimov noua variantă, atenuată, a *Confesiunii*, romancierul ține să explice încă o dată natura eroului său : „Este (după convingerea mea) un întreg tip social, tipul *nostru*, rusesc, al omului trîndav, nu din dorința de a fi trîndav, ci pentru că a pierdut legătura cu tot ce-i apropiat și în primul rînd — credința ; tipul omului "cios *din plictiseală*, dar cu conștiință și depunînd chinuite și spasmodice «orturi pentru reînnoirea sa și pentru a ajunge să creadă din nou. Alături de nihilisti, este un fenomen serios. Vă jur că el există în realiste. Este omul care nu crede în credința credincioșilor noștri și revendică o credință totală în cu totul alt fel” /Ser. IV, 297/. Este una din-^{re} cele mai sintetice cara;tarizări asupra personajului, din cîte s? găsesc ^{lm} corespondența romancierului.

234

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

235

log” ajunge să descopere în spatele falsului stilistic — **falsul** de fond, trece de la straturile ide suprafață la cele situate în adîncime, procedeu .pe care l-am putea aplica și confesiunii omului 'din subterană s:u a lui Ippolit. Există crime frumoase cu mult sînge și multe grozăvii — își continuă Tihon savanta lui analiză *estetică*, urmărind un obiectiv *etic* —, dar și altele de ocară, infame, neelegante, ridicole în urîtenia lor, crime ce se cuvin mărturisite anume în urîtenia lor -ucigătoare, cu riscul ca groaza pe care o vor suscita să fie mai mult disimulată — „dar rîsul va fi obșesc” *ISp. St.*, 60/.

Lovitura țintește în punctul nevralgic al caracterului, în orgoliul său incomensurabil : nelegiuirea a fost mărunță și hidoasă, spovedania este ridicolă ! Stavroighin ar trebui să suporte cu smerenie creștinească palma și scuipatul și „irisul lor”, cea mai cumplită dintre pedepse ; el nu este însă (pregătit să-și poarte crucea, va comite noi monstruoziități, în speranța deșartă că ele măcar vor fi „frumoase” și îi vor -restabili reputația. Demonstrația lui Tihon e demonstrația din totdeauna a scriitorului în raport cu „demonii” subteranei, păcătoși ridicoli, iar nu — cum siperă — criminali teribili, 'titanici, irezistibili.

„Idioții” își doboară oponentii simulgîndu-le aureola, iar acum gestul e mai eficient ca Oiricînd : .supraomul, în fața căruia tremură toți, ar accepta sa fie torturat, sfîșiat, biciuit de moarte, ars de viu, dar nu suportă zîmibetul batjocoritor și compătimate- al Lizei — zîmbet de care nu va scăpa și căruia nu-i va supraviețui. Lizaveta Nikolaevna află și singură taina descoperită de Tihon, mobilul **slăbiciunilor** lui Stavroghin. Acestuia Dostoievski nu-i permite, nici la Tihon și nici în ifața Lizei, să ise demaște „frumos”, ci îi împlinește pierzania în chip lamentabil. Nikolai iese din chilia călugărului icurimîndu-și vorba și fără să se întoarcă : comedia s-a terminat, fără să ia întorsătura tragică scontată, drumul rutinei va trebui parcurs pînă la capăt, nu mai există posibilitate de întoarcere și nici vreo speranță a renașterii, actul final are trăsături de bufonadă. în scrisoarea trimisă Dașei, Nikolai va afirma că nu se poate sinucide, pentru că, spre deosebire de Kirillov, el e în 'depline facultăți mintale, și nu poate fi deci mărinimos. „... mi-e frică de sinu-

» ; fiindcă mă tem să nu par generos. Știu că aceasta ar fi o minciună — o ultimă minciună în șirul nesfârșit de jiiciuni. Și ce folos să te înșeli numai ca să faci pe (generosul ? niciodată nu se vor cuibări în sufletul meu rușinea își indigna, și. P"n urmare, nici deznădejdea” /III, VIII/:. Con-strîngîndu-L la o ultimă confesiune în fața ultimei femei care ți iubește — și-L iubește în ciuda tuturor trădărilor sale — jyjecătorul-ro-mancier îl obligă în clipa imediat următoare să se omoare, deci să-și trădeze își această intenție. Ultima victorie este și ultima înfrîngere a lui Nikolai Stavroghin, redo-bîndindu-și măreția prin cumplite eforturi, Sisif o și pierde totodată !

Stavroghin moare „călduț”. Nedemna „medie” se compune, fără îndoială, din nenumărate extreme,

culoarea cenușie și structura 'vîsească reprezintă efectul multor elemente strălucitoare și caracteristice, ce folos însă dacă mixturile și neutralizările îl apropie în cele din urmă de poziția intermediară și insignifiantă a lui Piotr Verhovenski ? „... dacă crede, Stavroghin nu crede că crede. Iar dacă nu crede, atunci nu crede că nu crede" /III, VI, 2/, sună celebra sentință a lui Kirillov, în ambiguitatea ei cea mai exactă cu putință. Credincios printre necredincioși și necredincios printre credincioși, Stavroghin este un dezrădăcinat¹, un „om în genere", neatașat de pămînt, de națiunea sa, de poporul din care se trage, incapabil să iubească pe cineva -. Trădarea Rusiei³ romancierul o corelează cu trădarea lui Dumnezeu⁴ : a nu crede *suficient* înseamnă a nu crede *de loc*, a nu voi regenerarea *totală* echivalează cu acceptarea *totalei* disoluții ! „Ironia" lui Nikolai este expresia incertitudinilor sale în raport cu lumea, cu oamenii, cu propria ^{*} persoană. Pentru Verhovenski lucrurile sînt limpezi, dez-

¹ „...ideea autorului : să înfățișeze un om, care-și dă seama că „are rădăcini" *IC. Dem.*, 817/.

„Șatov îi demonstrează că este incapabil să iubească, pentru că^e un om în general, or numai oamenii naționali sînt capabili să 'ubească" /816/.

³ „...nu găsește necesar să fie rus..." /816/.

⁴ »Dar esențialul — în pofida a tot și toate — necredința" /1040A

236

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Stavroghin

237

gustă tor de simple și de limpezi; Stavroghin pune „totul L semnul întrebării" *IC Dem.*, 803/, idar ce folos dacă pe ca] sa lungă și întortocheată ajunge la același cinism ? ! „Prinț se plictisește" /816/ ; „isfînt o inteligență leneșă și mă plictisesc" /976/ ; „...prințul: mă plictisesc..." /1067/ — cuvîntul atît H des reluat în *Carnete* e echivalentul sintetic al unui arit^{Ocr} tism social¹ și metafizic, sinonim cu „ironia orgolioasă" sau cⁿ eșecul „călduț" al tuturor pornirilor sublime și mefistofelic Tihon este înspăimîntat „văzînd o mare putere trîndavă du-cîndu-se dinadins spre neomenie" /*Sp. St.*, 56/. „Ornare putere trîndavă" este o formulă excelentă, ea surprinde cum nu se poate mai bine fatala imprecizie a personajului. Sta-vroghin este un -caracter lipsit de caracter, asemenea omului din subterană, un a-caracter grandios și lipsit de grandoare². De aceea cuvintele prin care îiși ia rămas bun de la Dașa (în varianta inițială a scrisorii) se confundă, în chip slugarnic, cu cele gîndite de slugarnicul său predecesor în prezența Lizei: „Nu căuta dragostea ; nu te :voi iubi, ou sînt pretutindeni ,un străin. Divaghez. Uneori foarte bolnav. De o boală teribilă. Vreau să mă fîchid isingur. Dacă s-ar putea, suib pămînt" *IC. Dem.*, 1103/.

Din nou cercul se închide, varietatea infinită își decon-spiră monotonia, monotonia voită, urmărită, accentuată cu bună iștiintă : scriitorul cel imai incert, fluid, „deschis" cu putință, îi impune eroului său o clasică fixitate caracterologică, reîntră în tiparele pe care le spărsese anterior, se supune, sprin-tr-o voință titanică și tiranică, mult hulitei rigori, discipline, sfericități ! Estetica lui Dostoievski, infinit de complicată, pornește de la și revine la o elementară tablă a înmulțim; dușmanul neîmpăcat al operațiunilor aritmetice își construiești eroii după principiul lui „doi ori doi fac patru" — nu este o simplă butadă, ci încercarea de a surprinde latura cealaltă*

¹ „NB Prințul era cel mai păcătos dintre desfrînați și un answ-crat arogant. Se dovedise deja un adversar acerb al eliberării țărării" și opresorul lor..." /819/.

² „N-am primit decît negarea — fără frică și fără nici un f" grandoare" *IC. Dem.*, 1103/.

-misa dar tot atît de importantă, a acestei creații enigmatice.

• u9oida comportării „idioților" își are logica sa de o clari-

■tate .cristalină, exprimabilă în formule sintetice (dovadă ivența cu care scriitorul le și folosește), după cum își „de-ji", chiar și cei mai contorsionați, se lasă definiți prin senine" de o rară simplitate. Mișcarea ansăși a unei opere vaste pe asemenea două traiectorii opuse și conexate, posibilitatea definirii lor prin simboluri lingvistice nude („demonii", subterana", „Hamlet", sau „idiotul", „sfanțul", „Don Qui-e") pledează în favoarea acestui punct de vedere, care celebrează în Dostoievski nu numai pe artistul infinitelor deschideri, neașteptatelor ramificații, imperceptibilelor mutații, ci și „e maestrul neîntrecut al totalizării, unificării, reîntregirii, nu numai tipologia riomantic-„deschisă", ci și pe cea clasic-„(în-chisă", ordonată după imuabile legi estetice, nu mai puțin stricte decît antica lege a celor trei unități. Nu 'cunoaștem vreun alt scriitor modern, cu adevărat ultramodern, care să fi reactualizat în asemenea măsură își cu o asemenea consecvență spiritul marilor tragicieni elini, construcția de o rigurozitate exemplară a lui Sofocle, nu cunoaștem un al doilea univers artistic atît de perfect ordonat în dezordinea sa !

Stavroghin a fost elaborat -sub acest paradoxal impuls al ordonării clasice. Timp îndelungat el ne

scâlpa printre degete, se sustrage a oricărei definiții, respectiv impunea aglomerarea unui număr foarte mare de definiții opuse și complementare. Urmărindu-i acțiunile, ne simțeam în fața unei himere, care-și bate joc de noi, schimbându-și permanent măștile și ascunzându-se în clipa identificării. Impresia era °Uctă, corespundea unei funciare imprevizibile. Și totuși, romancierul ne-a și sprijinit permanent în încercarea noastră

k a materializa o apariție fantomatică, fixându-i el însuși, într-un chip tainic, dar perseverent, coordonatele.. Nu poți tra de două ori în aceeași apă curgătoare, ne învățase dia-°5țicianul antic, dar urmașul său îi relativizase preceptul :

°i o singură dată nu te poți scufunda în ea ! Dialectica lui tavrughin a ajuns și ea la limita relativismului : el ne apărea

238

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

T

Stavroghin

239

mereu tf/ta / Dar dacă apa curgătoare este de fapt o stătătoare ? ! Reiese .că ne-am scăldat tot timpul în aCfc apă ! lată surpriza ce ne-o rezervă scriitorul : Stavroghin esf permanent același, ideile sale fără număr sînt o singură / trăsăturile lui multiple se reduc la una singură, el are o unic* mască, aceeași eu a omului din subterană, cu a lui Raskolnik* sau Ippolit, cu a lui Kirillov, Versilov și Ivan Karamazv

„Sînt un egoist și vreau să trăiesc lîn egoism” IC. Dem’ 825/. „Pentru moment, principalul este propriul meu EU ’■ interesele sale. Chestiunile filozofice îl preocupă numai J_n măsura în care îl privesc” /833/. Descentrarea ineluctabilă a personalității lui Stavraghin o explică egocentrismul său, monstruoasa hipertrofiere a „eu”-lui provoacă atrofia sa morală fără precedent. Nici o tumoră, repetă fără încetare Dosto-ievski, nu este atît de periculoasă ca egoismul, nici o boală nu-L distruge atît de necruțator pe omul modern ca nesăbuita adorație de sine — tentativă dementă de a inversa raportul ohștei cu personalitatea, de a supune individului omenirea, lumea toată. Lucrul cel mai dăunător i se pare însă încercarea de a justifica acest expansionism al „eu”-lui, de a teoretiza privilegiile sale ilimitate, de a transforma individualismul în condiția firească și necesară a vieții contemporane, de a-L impune ca țel suprem al dezvoltării viitoare.

Cuvîntul ultim al *Demonilor* e îndreptat astfel tot împotriva filozofiei supraomului, îmipotriva ideii potrivit căreia personalității alese „totul îi este penmis”. în numele ei ucide Pio’tr Verhovenski, în numele ei se sinucide Kirillov, în numele ei plănuieste Șigalev să instaureze împărăția ucigașilor; ea este ideea centrală, unica idee a lui Stavroighin, an numele căreia o siluiește ipe Matrioșa, o ia de nevastă pe Măria Tinw-feevna, o batjocorește pe Lizaveta, în numele căreia îi nenorocește pe toți din jur și își transformă spovedania, ba chiar și moartea într-o ironică, grotescă și singeroasă farsă a onw lui subteran, obișnuit să chinuie și să se chinuie, dornic să la* lumii amintirea unei mutre cu limba scoasă.

Destinul lui Stavroghin 'întruchipează eșecul global al țj praomului, pe care „compartimentat” îl exprimă Verhovenski.

, Kirillov. Ultimul este poate cea mai interesantă du-ura particularizatoare a lui Nikolai, prin el obsesia comună proiectată într-un plan imetafizic-religios, revelator pentru j e „nud”, linear, extremist; prin mijlocirea lui, absurdul do-jjjjidește o expresie cristalină, ilogismul e prins în tipare pre-

•ise ; formulele sale geometrice, frazele sale de un ostentativ simplism gramatical constituie poate oel mai fidel echivalent teo.ratic al „demonismului” stavroghinian.

Kirillov se exprimă eliptic, abrupt, schematic, în jumătăți

e frază sau în cuvinte răzlețe, a căror răceală absolută e vecină cu frenezia, cu „entuziasmul” nietzschean. Acest stil ■

amputat” e opus flecărelii vulgare și încurcate a lui Piotr Stepanovki, care vorbește întotdeauna mult, cu scopul expres

e a nu «pune nimic, deosebit însă și de „ironia” lui Nikolai; este un stil „nerusesc” (Dostoievski îi aplică acest epitet de la început, prin naratorul său) și foarte caracteristic : oamenii

«bișnuiesc să se gîndească la una și la alta — „eu nu pot la altceva, ci toată viața la unul singur" ! II, III, 8/, Kirillov face parte din categoria oamenilor „cu gînduri scurte" II, III, 10/, spune Stepan Trofimovici, iar fiul său pune punctul pe i : „...nu dumneata ai devorat ideea, ci ea te-a devorat pe dumneata..." /III, IV, 3/. în lungile sale nopți de insomnie, bîndu-și ceaiul și măsurîndu-și în pași cămăruța în lung și în lat, Alexei Nilîci e stăpînit nu de idei, ci de o singură idee: detronarea lui „Dumnezeu-om" prin „omui-Dumnezeu" ! Toate discuțiile pe care le are cu cei din jur se reduc la acest unic țel al supraomului, și la sinucidere, ca modalitatea sa de împlinire, în rest totul îi este „egal", inclusiv felul cum vorbește : A n-are timp să cunoască și să studieze poporul rus, n-are timp să contruiască poduri, n-are timp nici măcar să devină apileptic ! Pentru acest tipic exponent al idealismului subiectiv, timpul este o idee, care „se va stinge în intelect" /II, I, 5/, i* care tocmai el este chemat s-o stingă.

Omul cu „privirea fatală", rar luminată de cîte o „expre-** copilărească" (dovadă a unei ascunse simpatii ce i-o poartă

utorul), își expune „ideea" pe larg de două ori — naratorului începutul acțiunii li, III, 8/ și, aproape de capătul ei, lui

240

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

7

Piotr Stepanoviei /III, VI, 2/ J-. Sînt sinucideri iprea puțn îi explică el umilului Anton Lavremtievi, din pricina f;e de durere și a lumii de apoi oamenii își refuză „libertatea principală" de a-și lua viața.

„Dumnezeu e durerea fricii de moarte. Cine învinge durerea și frica, devine el însuși Dumnezeu.

Atunci — viață nouă, atunci — om nou, totul nou. ■ /I, III, 8/. Cel ce se va sinucide, numai pentru anși ucide fîca își va demonstra libertatea, va deveni Dumnezeu, va schim lumea, faptele, gîndurile, simțămintele și chiar fizicul oamenilor...

în noua ipostaza, răsturnată, dilema harsletiană ajunge — „mi-e totuna, a trăi sau a nu trăi" /I, III, 8/.

Refrenul „mi-e totuna" -îl întovărășește pe Kirillov în existența sa, din toate punctele ide vedere „scurtă", atunci cînd îl seoundează pe Stavroghin în duelul cu Gaganov, cînd îl ajută ipe Șatov cu o rublă, la sosirea miraculoasă a Măriei, și oînd accepta asasinarea lui Șatov, adică să devină un pion neînsuifletk și nedemn în jocul lui Piotr.

înainte de a-și împlini promisiunea, el ține să explice scopul jertfei sale și acestuia din urmă, deși e convins că nu va fi înțeles. Concluzia sa el o deduce din două premise antitetice: „Dumnezeu e necesar și pentru asta trebuie să existe" — „dar eu știu că el nu este și nu poate exista" /III, VI, 2/. înseamnă că măcar un singur om trebuie să-și „proclame bunul plac", să refuze adică pentru înția oară în istorie iluzia lui Dumnezeu și, sinucigîndu-se, să devină el însuși Dumnezeu. Oamenii vor trăi fericiți numai dacă se vor elibera de teroarea credinței lor ; dar pentru aceasta se cere o primă jertfă demonstrativă, un prim „Dumnezeu fără voie", care să le arate drumul : „eu voi începe și voi termina, și voi deschide ușa. Ș' voi salva".

„Dacă Dumnezeu nu există, atunci eu sînt Dumnezeu" — iată alfa și omega supraoamenilor lui Dostoievski, a tuturor

¹ Care fusese inițial ales pentru a da glas teoriei „Cînd I va fi fost distrus, va începe o nouă eră pentru umanitate" IC. De" 845/. Pe măsura transformării sale în Hlestakov, el a fost însă o de orice gravitate.

Stavroghin

241

celor ceucid sau seucid spre a-și dovedi nesupunerea și noua, groaznica lor libertate. „Trei ani am tot căutat atributul dum-nezeirii mele și l-am găsit: atributul dumnezeirii mele e Samavolnicia !". Acesta e cuvin tul ultim și definitiv al „subteranei", scris cu majusculă, pentru a fi înțeles în întreaga sa însemnătate. „A ucide pe un altul va fi cea mai de jos treapta a samavolniciei mele, și în asta ești în întregime tu. Eu nu sînt u : eu doresc cea mai înaltă treaptă și pe mine mă voi omori". Interlocutorilor li se atribuie două poziții extreme pe scara bunului plac, care se și confundă imediat : sinuciderea — „superioară" — a lui Kirillov și reversul ei, uciderea — „inferioară" — a lui Șatov de către Verhovenski, înscrisă de altfel tot pe tabelul „samavolniciei mele". Se reconfirmă imposibilitatea distingerii demonilor „buni" și „răi", Stavroghin -și Kirillov se confundă cu Piotr Stepanovici,

Raskolnikov — cu Svidrigailov, Ivan Karamazov — cu Smerdeakov !

Și totuși, nu se confundă — în măsura în care freneticul ateism propovăduit de Kirillov este considerat doar o treaptă premergătoare a credinței, premergătoare idealurilor unui Ti-hon, Mișkin sau Zosima. Părăsindu-L pe Kirillov, după ce aflase de la el *propria sa* teorie despre „omul-Dumnezeu”, Stavroghin are impresia că data următoare când va veni, „vei crede chiar și în Dumnezeu” /II, I, 5/, iar după ce ascultă ultima mărturisire a inginerului, -Piotr are aceeași senzație : „Porcăria e faptul că crede în Dumnezeu, mai ceva ca UD popă... Pentru nimic în lume nu se va împușca !” /III, VI, 2/ (concluzie tipic „aritmetică”, infirmată imediat). Este limpede că Dostoievski îl simpatizează pe Kirillov, în calitate de frenetic căutător al absolutului, de ateist ajuns în imediata vecinătate a credinței. Aproximarea extremelor îi permite scriitorului să transforme pledoaria pentru ateism într-o apologie a lui Hristos (pe urmele lui Ippolit, care în confesiunea sa procedase la fel, invocase aceleași argumente în aproape aceiași termeni, și anticipase spiritul nuvelei lui Ivan Karamazov, *Marele inchiuzitor*), să-L transforme pe chiar Kirillov într-un „ristos *à rebours*, răstignit spre a mîntui omenirea !

16
Dostoievski

242

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Stavroghin

243

Rechizitoriul individualismului și individualistului, j pereche în istoria literaturii universale, Dostoievski îl încheie prin cunoscuta sa chemare la iubirea creștinească ; filozofia sa e teologică, prezența sau absența *idealului* e redusă la prezența sau absența *credinței* pravoslavnice. „Toată problema este, așadar, de a afla dacă este posibil să crezi ?” *IC. Dem.*, 967/. Angrenându-și eroii în înfruntări vitale, de o imensă acuitate în existența omului modern, romancierul îi plasează în cele din urmă pe des citata sa scară valorică potrivit răspunsului dat la această întrebare, potrivit intensității cu care ei ajung să recunoască obligativitatea credinței. „... nu cred în Dumnezeu, dar nădăjduiesc că sînt un om cinstit” *IC. Dem.* 825/, spune la un moment dat „prințul”, dar imensa construcție romanească, multele sute de pagini cu nenumăratele lor acțiuni, conflicte, mărturisiri și eșecuri nu urmăresc decît să demonstreze imposibilitatea acestei iluzii : necredința este principalul „demon” pe care omul trebuie să-L poată izgoni din sufletul său, pentru ca cel mîntuit să-și poată redobîndi locul la picioarele lui Isus !

Ateismul rămîne păcatul cel mare în ochii lui Dostoievski; pentru acest păcat îl bate ucigașul Fedka pe Piotr Stepanovici, stăpînul și poruncitorul său, își denunță Măria Timofeevna „prințul” uzurpator, îl ține Șatov pe Stavroghin o jumătate de oră sub biciul demascării. „Dumneata ești ateu pentru că ești boier, ultimul dintre boieri. Ai pierdut deosebirea dintre rău și bine, pentru că ai încetat să-ți cinstești poporul...” /II, I, 71/. În pledoaria frenetică a lui Șatov sînt reunite — ca idealuri ale sale și foste idealuri ale lui Nikolai Vsevolodovici — cele mai conservatoare și mistice convingeri ale romancierului : un ateist sau chiar un ne-pravoslavnic nu poate fi r^{us} poporul trebuie înălțat pînă la Dumnezeuul său, fiindcă unica lui menire e aceea de a fi poporul „purător de Dumnezeu” Și mîntuitor al întregii omeniri. Dacă cineva — se continua m-tr-un extaz din ce în ce mai vijelios — ar demonstra matematic (sic !) că adevărul e în afara lui Hristos, omul rus, omul acestui sacru pămînt trebuie să opteze pentru Mîntuitorul sau

... nu pentru adevăr ! Supus asediului laic al lumii moderne,

Dostoievski reface demonstrația lui „credo quia absurdum”,

efera regresiunea din civilizația dizolvantă în străvechea Pămîntitudine a „pămîntului” și „poporului”.

„Sărută pămîntul,

ropește-l cu lacrimi, roagă-te pentru iertare !” /II, I, 71/, își Ornează Șatov învățătorul (cum îl somase Sonia pe Raskol-

kov), în spiritul „idioatei” Măria Timofeevna Lebiadkina,

carei caracterizare e întemeiată pe mitul unirii mistice cu painîntul zămislitor, al unui „tolstoism” caracteristic mai multor scriitori ruși ai sfîrșitului de secol, mspăimîmați de ravagiile civilizației capitaliste și incapabili de a redobîndi certitudinile morale pe o cale reală și realistă.

„Dobîndește-L pe Dumnezeu prin muncă”, prin muncă „de nujic”, îl sfătuiește pe Stavroghin Șatov, credinciosul care

ci el nu crede (încă) în Dumnezeu, care nici el n-a reușit să treacă de la penultima treaptă, a lui Kirillov, pe treapta finală, treapta desăvîrșirii lui Tihon. Kirillov, afirmă Șatov, s-a înrăit prin

„slugărnicia gîndurilor" — dar destinul lui, al' celui condamnat să creadă în Stavroghin „în vecii vecilor" nu este același ?! „Demonii" mor rînd pe rînd, indiferent de gradul vinovăției lor, moare Kirillov, moare Șatov, moare părintele lor spiritual, Stavroghin (și Liza e ucisă cu strigătul : „E de-a sravrogh-inilor"). Turma de porci se repede de pe povîrniș în lac și se îneacă, iar scriitorul se simte păstorul care, văzînd cele petrecute, a fugit și a dat de veste în cetate și în colibe. Moare și Stepan Trofimovici, bunul și păcătosul bătrîn unul dintre personajele cărora li se potrivește expresia lui Maikov, acceptată ca excelentă de către Dostoievski — „eroii *Turgkeniev la bătrînețe*" — Ser., I, 333), moare după ce mancierul îi acordă privilegiul „învierii lui Lazăr". Ambele arabole biblice pe care e arcuit romanul, despre „demoniza-mîntuit și despre omul „căldicel", nici fierbinte și nici °ce, sînt reluate cu prilejul acestei „renașteri" nu lipsite de ^{lcc}ente umoristice, „...je precherai l'Evangile..." /C. Dem.,

"A promite muribundul, care își exprimă noua sa credință poporul rus tot în limba franceză.

Dostoievski acordă to-

¹ ridicolului căutător al adevărului circumstanțe atenuante :

244

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Stepan Trofimovici Verhovenski, tatăl și educatorul princip Iilor „demoni" se desparte de viață preamărind iubirea și r_gs" punzînd preceptului nihilist al lui Kirillov „dacă Dumne_{2c} nu există, atunci eu sînt Dumnezeu" prin profesiunea de c₇(s dința „dacă Dumnezeu există, atunci eu sînt nemuritor i» *IDem.* III, VII, 3/.

Așa ia sfîrșit cronica sîngeroasă a vieții „marelui p_{icj} tos", răzvrătitul admirat, temut și detestat, pecare la capătul unei istovitoare lupte Dostoievski „și L-a vărsat ' din g J_u« „fiindcă tu zici : Sînt bogat și m-am îmbogățit șJ nimic nu am nevoie ! — Și nu știi că tu ești cel ticălos și vrednic de plms, și sărac și orb și gol !" *lApoc*, 3, 17/.

și „omul revoltat"

ORICINE și-ar propune să reconstituie biblioteca „ideală"

a lui Albert Camus, ar trebui să-L așeze la loc de frunte pe postoiievski. Descoperit la douăzeci de ani, Feodor Mihailovici avea să rămînă în chip necesar *primus inter pares* pentru tîr-ziul său confrate, stea de mărimea întîi în constelația trage: :nilor filozofi. Interpret, în tinerețe, al lui Ivan Karamazov, Camus avea să-și încheie scurta și strălucitoarea sa carieră mînd în scenă *Posedații (Demonii)* ; reprezentăția îndelung visatei adaptări scenice a avut loc la 30 ianuarie 1959, un an inaintea accidentului de la Villeblevin...

„Nu, n-am avut sentimentul că dezertez din meseria mea, atunci cînd am montat *Posedații*, care rezumă tot ceea ce știu și ceea ce cred eu în momentul de față despre teatru" p. 1725/ ¹, precizia Camus într-unui dintre ultimele sale interviuri, după ce „intoxicarea" sa cu teatrul de-a lungul a douăzeci și trei de ani o identificase cu fidelitatea față de Dostoievski. Ce știa și credea Camus despre teatru ? Ca este genul librar cel mai înalt și în tot cazul cel mai universal, care și-a monstrat neobișnuitele-i virtuți tragice de-a lungul celor i milenii de istorie occidentală : în arta greacă, de la Eschil Euripide ; prin teatrul elisabetan, teatrul spaniol al secolului de aur și teatrul francez clasic — adică de la Shakespeare

Alb,

Toate trimiterile fără indicarea unei surse speciale sînt la volumul

wt Camus *Théâtre, Recits, Nouvelles*, Bibliotheque de la Pleiade, l^{b2} Editions Gallimard. în rest : *Ci Ciuma*, E.L.U., 1965. *O.r.*

' *Homme Rev*" ^{Gll}imard, 1942.

- i-uuions oauimara. în rest : LI — *diurna*, £,i.u., îyto. *K.J.r. 'Homme Revolte*, Gallimard, 1951, *MS. le Mythe de Sisyphé*,

246

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

-;i „omul revoltat"

247

la Ra'cine ; în fine prin sensibilitatea tragică modernă, fîcată între altele în literatura franceză de Gide, Giraudou Montherlant, Claudel și... Camus. Viziunea sa despre cea' a treia epocă de vîrf a teatrului european Camus a mărțu sit-o într-o conferință „despre viitorul tragediei", pronunțat în 1955 la Atena. Este visul în numele căruia a respins _m a lodrama, „psihologia", anecdotele ingenioase, situațiile D-* cânte, alcovul, și a optat pentru „participarea totală" și „ra vitatea nefisurată a tragicianului, fapt pentru care i-a prefera", ațitor confrăți pe Melville, sau Malraux, sau Faulkner — J mai presus de ei toți pe Dostoievski, întemeietorul incontestabil al celei de „a treia etape"...

„Sitez *Posedații* alături de trei sau patru opere mari, ca *Odiseea*, *Război și Pace*, *Don Quijote* și teatrul lui Shakespeare care încununează enorma acumulare a creației spirituale" /p. 1879/. Aceste cuvinte, datînd tot din 1955, le regăsim aproape textual într-o notă explicativă redactată cu șase ani înainte și care, la rîndul ei, confirmă existența mult anterioară a aceleiași obsesii : „în orice caz sînt aproape douăzeci de ani, de cînd văd aceste personaje pe scenă" /p. 1877/. Aventura spirituală și moartea lui Stavroghin'— acest „erou contemporan" — L-a urmărit neîncetat pe Camus, și poate fi considerat laitmotivul întregii sale creații, al tuturor pieselor, povestirilor și eseurilor scrise de el, iar cele șapte tablouri ale transpunerii scenice nu fac decît să-L explice definitiv. Spre deosebire de Nemirovici-Dancenko, care în 1913 încercase o primă adaptare a romanului, chiar cu titlul *Nikolai Stavroghin* (rolul titular fiind încredințat lui Kacealov), Camus intrase în posesia „spovedaniei" eroului principal, publicată între timp în Uniunea Sovietică, dar mai ales în posesia sensibilității sfîșiate de antinomii, pe care Dostoievski o anunțase profetic, dar pe care tocmai „omul absurd" al Occidentului contemporan a întruchipat-o pînă la ultimele sale consecințe. „Am iubit în Dostoievski — spune el — pe cel care a trăit și exprimat cel mai adînc destinul nostru istoric. Pentru mine Dostoievski este în primul rînd scriitorul care, mult înaintea lui Nietzsche, a știut să discearnă nihilismul conternp⁰ ran, să-L definească, să prezică urmările sale monstruoase ?

U încerce să traseze căile mîntuirii" /p. 1879/. *Refuzul rmin-țulrii* este titlul sub care e comentat destinul lui Ivan Kara-mazov în *Omul revoltat* — carte în care lui Pisarev, Bakunin și jSTEceaev li se consacră mai apoi un capitol intitulat *Trei posedați-*. „Un capitol din *Omul revoltat* e intitulat *Posedații*. Grație acestei adaptări, iată-L ilustrat pe scenă" /p. 1882/. Dar oare piesa aceasta, urmînd cît mai fidel cu puțință textul romanului, mai degrabă folosind comprimări sau regroupări de scene decît modificări propriu-zise, nu este ea, într-un sens liber și larg, și „ilustrarea" eseului *Mitul lui Sisif*, cu acel capitol al său explicit, *Kirillov*, și nenumărate alte implicații dostoievskiene, mărturisite deschis sau voalat?! Și nu „ilustrează" ea și celelalte tragedii camusiene : „sinuciderea superioară" din *Caligula*, șigaleivismul *Stării de asediu*, piesă numita la un moment dat de autor *Inchiziția la Cadix* (evident, după exemplul „Marelui inchizitor" din Sevilla), indifere.nța ucigătoare a Martei din *Neînțelegerea*, confruntarea dintre Kalieev, care nu poate ucide copiii, și Stepan, convins că „totul e permis", din *Dreptii*, „eroismul fără Dumnezeu" al lui Meursault, lupta fără de sfîrșit a doctorului Rieux și refuzul său de a iubi „această creațiune în care copiii sînt torturați", cumplitul monolog „subteran" al judecătorului-penitent Jean- ' Baptiste Clamence ?! Opera lui Camus e rotundă, obsesiile ei — constante, temele ei revin fără încetare : Meursault citește în închisoare povestea care ne-o va înfățișa *Neînțelegerea*, povestea lui Meursault e relatată în *Ciuma*, a cărei idee e la rîndul ei reluată în *Starea de asediu-*, *Căderea* reformu-lează motive din *Caligula* ¹, piesele se oglindesc în eseuri și eseurile își au prelungirile lor firești în nuvele. Această articulare riguroasă o simțim și în asimilarea temelor, situațiilor, viziunilor dostoievskiene, care și ele călătoresc firesc dintr-o scriere camusiană într-alta, ca un fel de numitor comun al lor, prin intermediul căruia s-ar putea explica cele mai intime și mai originale proiecții teoretice și artistice ale autorului

¹ „Nu putem însă dori moartea întregii omeniri, nici, în extremis,, jă depopulăm întreaga planetă pentru a ne bucura de o libertate, altfel* «imaginabilă" /p. 1508/.

Versilov are, după opinia romancierului, norocul de a n fi ateu și nenorocul de a nu fi credincios; asemenea celor mie de dezrădăcinați, căutători ai rădăcinilor strămoșești, l este „un adept al filozofiei deiste", un necredincios credincios și un imoralist moralist, copil orfan și părăsit, care (pe Un plan celest, precum Arkadi pe unul lumesc) vrea să-și reeă-sească părintele. „... oamenii au rămas *singuri*, după cum au dorit, fiindcă ideea măreață de pe vremuri i-a părăsit, ma rele izvor de forță care pînă atunci îi hrănea și îi încălzea, s-a retras ca soarele acela maiestuos și fascinant din tabloul lui Claude Lorrain..." Exprimînd, prin intermediul lui Versilov, postulatul său filozofic fundamental asupra inevitabilei *însingurări* a oamenilor în urma „morții lui Dumnezeu", în urma pierderii credinței lor în nemurirea sufletului, Dos-toievski se dovedește în continuare neobișnuit de generos față de acești copii rătăcitori, acceptă o regenerare a lor morală, chiar dacă parțială și temporară, admite — cu acest prilej, cel puțin ;— că lipsa credinței religioase nu duce în mod fatal la pierderea oricărui ideal. „Dacă ar dispărea măreața idee a nemuririi, ea ar trebui înlocuită, marele prinos de dragoste care înainte se concentra asupra aceluia care a întruchipat nemurirea s-ar revărsa atunci asupra naturii, asupra

universului, asupra oamenilor, asupra fiecărui fir de iarbă. Atunci oamenii ar începe să iubească cu o dragoste fără margini pământul și viața și pe măsură ce-și vor da seama cât de trecătoare și limitată e viața lor, ar iubi-o cu totul altfel decât înainte. /.../ Și gândul acesta, că după tine rămân ceilalți și că vor continua să se iubească și să se ajute unii pe alții ar înlocui speranța unei regăsiri într-o viață viitoare". Pagina aceasta antologica ar trebui (integral reprodusă, ca o dovadă a probității marelui artist, capabil să-și înfrângă prejudecățile, să recunoască posibilitatea unui umanism areligios, a unui ideal integru, men-

contopirea ortodoxistă a tuflurilor semințiilor slave. Datorită acestui patos naționalist i-a cerut Pobedonostev lui Dostoievski să-și trimească articolele prințului moștenitor Alexandr Alexandrovici, datorită lui au consimțit autoritățile să suprimă cenzurarea prealabilă a *Jurnalului*.

Versilov

307

ținut și îmbogățit după dispariția ideii de Dumnezeu, a putinței regenerării omului prin forțe proprii, ca o vizionară, jeși naivă, prevestire a solidarității umane viitoare. Concesia făcută deismului — de fapt ateismului umanist — nu poate Jura în filozofia dostoievskiană decât o clipă : Versilov mărturisește că meditațiile sale se încheiați de fiecare dată printr-o viziune asemănătoare celei din „Hristos pe Marea Baltică" (poezia *Lumea*) de Heinrich Heine ; „Nu puteam să nu mi-L închipui pînă la urmă coborînd printre oamenii rămași fără ocrotire" !

; Confesiunea se termină deci totuși prin „imnul măreț al țmei noi învieri, al celei din urmă" — dar Arkadi se teme ca „armonizarea ideilor", viziunea veacului de aur și prevestirea evoluției ateismului să nu fie o nouă farsă a veșnic schimbătorului său părinte. Frica sa e întemeiată : tatăl regăsit e pier-jflut încă o dată, în chip cumplit. „Da, într-adevăr, mă dedublez, sînt sfîșiat de gânduri atît de contradictorii, încît mă înspăimînt. Știți, e ca și cum ai avea în față un *alter ego* al tău" /III, X, 21. întăritat de acest alter ego (în ultimele capitole ale romanului invocat fără încetare), Versilov vrea să calce în picioare florile aduse Sofiei Andreevna, fiindcă sînt Brumoase („gerul de la noi și florile !"), iar apoi izbește icoana de pe masă cu o furie nemaipomenită de un colț al sobei de teracotă („icoana crăpă exact în două bucăți..." !), gest simbolic prin care se dezice de moștenirea lui Makar Ivanovici și se predă diavolului. Urmează scenele de „nebunie" cu Ka-terina Nikolaevna, de care „numai acel «alter ego» e de vină", I ultima „înviere din morți", care este însă „o altă poveste, o poveste cu totul *nouă*, abia înfiripată..." (ne despărțim de Versilov lăsîndu-L într-o stare de prostrație foarte apropiată de a lui Mișkin, din final).

în confesiunea sa, Andrei Petrovici evocă momente zguduitoare din opera unor mari poeți, întîlnirea ocașului eva-■ cu fetița, din *Mizerabilii*, scena în care Evgheni Oneghin fade la picioarele Tatiane, și un monolog al lui Othello. Referirile acestea nu sînt întîmplătoare (cum n-a fost visul lui [rișatov despre înfruntarea dintre Faust, Mefisto și Gret-

362

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ivan Karamazov

într-o nouă variantă z. temei dostoievskiene constante — înălțarea presupune cădere, binele se împlinește cunoscînd, asimilînd și depășind răul —, Aleoșa este azvîrlit într-o lume de chin și zbucium, anume pentru a se purifica. Compozițional, el îndeplinește — ca și Mișkin — rolul verigii de legătură între eroi. Toate raporturile se stabilesc prin intermediul său, toți i se destăinuie lui. Prins în viitoarea vieții, Aleoșa apare mai viu deoît învățătorul său, dar tocmai pentru că-i întruchipează spiritul — mai puțin viu decît cei pe care-i în-tîlnește. în întrevederile sale, el este de obicei pasiv, un recipient care înmagazinează idei și pasiuni ; forța activă, chiar dacă sălbatică, o reprezintă Dmitri sau Ivan, Grușenka sau Katerina Ivanovna, cei care-i vorbesc, i se spovedesc, îi mărturisesc acțiuni proiectate sau îndeplinite. Gestul lui suprem rămîne înțelegerea, compasiunea, iertarea. Aleoșa este bun cu adevărat dârTasemenea predecesorilor săi, nu poate *finiri* el de vreun folos real. Numind-o pe Grușenka „soră" și milu-ind-o „cu un fir de ceapă" ¹, Aleoșa se comportă ca un „prinț" (de față cu „lacheul" Rakitin ; ambele calificative ne sînt binecunoscute din romanele precedente), îi alină suferința pentru moment, dar n-o poate întoarce de pe drumul ei. „Și sînt aici mulți alții printre nuntași — citim în capitolul următor, *Cana Galileii* — care n-au dat în viața lor de pomană decît un fir de ceapă, unul singur, nimica toată..." /VII, IV/ — aceasta este și menirea lui Aleoșa. formulată modest, presupusă hotărîtoare, dar dovedită, în unele cazuri, o nimica toată...

Galeriei de smintiți scriitorul intenționa să-i opună un erou viu și convingător. Recomandîndu-L pe Aleoșa, el arată ca nu e nici fanatic, nici mistic, dimpotrivă, „mai realist ca mulți alții", credincios din

dragoste pentru oameni și pentru că nu vede cum s-ar putea trăi altfel într-o nemurire, fără compromisuri sau jumătăți de măsură. Din același aluat cu Mișkin, „idiot” prin bunătatea sa nemăsurată, Aleoșa întruchiează

¹ „Această nestemată — spunea Dostoievski despre legenda „firului de ceapă” — am scris-o după povestirea unei țărănci...” /Ser., IV, 114/-

ii lui

. -inutile

J. Recunos-

Rădu-i calitățile, trebuie să surprindem lucid și discrepanța între intenție și realizare. Aleoșa, am mai spus-o, nu-și poate face efectiv frații, nu poate decât recepta (nobil și pasiv) învinsurile lor. Întorcându-se la schit, el se roagă Domnului să-i ajute să scape pe nefericiți, iar celor aprigi la mînie să le călăuzească pașii. În fața propriei neputințe, îl cuprinde mai tîrziu fterarefj,,Și cînd'ma gînceam ca starețul Zosima m-a tri-Braimpac oamenii și să-i unesc. Asta se cheamă oare a uni ?”

■ Dostoievski introduce în povestire un subiect lateral, în Bect legat de nucleul ei, menit să ilustreze în "sa" "eTectele bine-■cătoare ale activității mezinului : soarta crudă a căpitanului ■eghirev, moartea lui IJjLuja, transformarea tînarului Kolșn Basbtkin din virtual Karamazov într-un Karataiev pur-■nge ; episodul cu cîinele Jucika, agonia lui Iliușecika, dispu-tele lui Kolea cu Aleoșa vor să opună lui Ivan o altă experiență cu copiii (pe același temei al nevinovăției lor) și să Îregătească cuvîntarea lui Aleoșa de „lingă piatra din mar-■nea drumului — concluzia creștinească a mtregului roman, ■econcordanța nu este însă nici în acest caz înlăturată : frumusețea sufletească, solidaritatea celor drepi e o replică ide-Hă dată suferinței reale, inclusiv celei îndurate de”

”familia Eeghirev, dar Aleoșa nu știe și nu poate din nou s-o tîmă-duiască.

■ Argumentul ni se pare, desigur, esențial nouă, nu însă lui ■.leoșa și plămuitorului său. Ei nu văd decât această cale ljeală și iluzorie, lecuirea suferinței — după pilda Mîntuito-Mirui — priii suferințe noi, prin jertfă. Acesta e și tîlcul condamnării lui Dmitri. El nu este paricid, îi rămîne, în schimb, ■na de a se fi născut om și trebuie să pătimească pentru fă-■delegile oamenilor. Trebuie să ia calea ocnei pentru ca să ■scumpere chinul „copchilașului”, pentru ca să nu mai lăcrimeze mamele și pruncii (care se vor chinui și vor lăcrima pe

¹ Viitorul Aleoșa este numit la începutul *Carnetelor la Frații Kara-iv* „Idiotul” /v. p. 819/, calificativ reiat și mai tîrziu : „...Idiotul îndrăgostit” /p. 827/.

364

DOSTOIEVSKI — *Tragedia subteranei'*

Ivan Karamazov

365

mai departe), pentru ca să se curețe de noroi pe el și pe aU:-Nedreptățile sociale (precis conturate în visul lui Dmitri des pre sârăcia mușicului rus și a capiilor săi, sau în poveste auzită de la surgiu în drum spre Mokroc, cu concluzia fol, dorică atît de vie : „Geaba te vaieți, iadule, c-o să-ți vjnj oaspeți de soi, boieri și dregători, și juzi și bogătani, și-0 sj fii iarăși plin cum ai fost de cînd lumea-i lume...” — VIII, Vi) se sublimează din nou în chinuri etice general-umane, care cer leacuri metafizice. Patosul romanului este sugerat prin motoul său biblic : Dmitri și Grușenka, Iliușa Sneghirev, Zosirna, fratele său, „oaspetele de taină” mor (realmente sau simbolic) pentru a aduce multă roadă, pentru a înnobila sufletul oamenilor.

”Prezența sau absența „sufletului” rămîne criteriul hotărîtor al valorificării estetice. Ca și în romanele sale precedente, poate chiar cu un mai ascutit tăiș polemic, Dostoievski opune emoțiile vii abstracțiilor neînsuflețite ¹. Deși adresele sînt încurcate din nou, lipsa de sensibilitate fiind atribuită socialiștilor, dincolo de asemenea prejudecăți e lăudat omul viu, nealterat, nesimplificat, neschematizat, se denunță înstrăinarea esenței umane, treptata instaurare a inumanității, ce culminează în smerdeakovLf]

„Acjumuleaza îaei /fII, VIII/, îl ironizează Ivan pe Smer-deakov, „lacheul*” lipsit de inimă, maestrul sofismelor, rafinatul mînuitor de trucaje verbale, a cărui opinie — „poeziile sînt niște aiureli” /V, 11/ — se îngemănează intim cu elogiul perfid adus apoi unui „om deștept” IV, VII/. Dostoievski acceptă numai gîndirea care implică zbuciumul sufletesc. De aceea, Ivan rămîne om, în ciuda dozei de asprime și răceală din felul lui de a fi, de aceea merită întreaga noastră compasiune Dmitri sau femeile „infernale”. Raționamentele lui Smerdeakov sînt impecabile, dar monstruoase ;” logica lui Rakitin pîrjolește. În jurul său totul, Oamenii deștepti foc, ca Rakitin, au un suflet sterp și uscat, îi spune Dmitri lui Aleoșa la închisoare. „Uf, Bernarzii ăștia ! Au ieșit la iveală cu ou-

¹ „Dacă n-ar exista pe lume decât inteligența, atunci n-ar mai exista nimic” IC. Kar., 827/ ; „dacă totul nu s-ar întîmpla pe lume decât în mod rațional, atunci nu s-ar mai întîmpla nimic” IC. Kar., 10011.

iul !" /XI, IV/. Numele generic, sugerat lui Dmitri de nu-

¹ fiziologului Claude Bernard, stigmatizează pe „deșteptii” suflet, pe „gînditorii” ostili vieții, considerați a fi demo-

zii-revoluționari, materialişti și ateï, dar identificați cu pre-lere, în logica reală a romanului, cu exponenții unei admi-jstrații burghezo-moșierești¹. Căci „Bernarzii” sînt tocmai jeurorul, avocatul, judecătorul, jurații, majoritatea asisten-la proces, reprezentanții lumii bune și ai aparatului de stat :ial-. în cadrul anchetei și la judecată ei se dovedesc cu incapabili să înțeleagă „trecerea unui suflet omenesc prin iile ispășirii” /IX, III/. Dmitri dorește „încrederea reci-ică”, dar înțelege că sufletul omenesc le este indiferent tu-celor care îl anchetează, judecă, apără sau învinuiesc, H se află în mîinile unor Bernarzi insensibili și egoiști, dor-Bci să rînduiască doar faptele potrivit unei logici schematice, lipsite de sensibilitate, în ciuda intențiilor amintite, sînt dis-Krsurile lui Ippolit Kirillovki și mai cu seamă ale lui Fetiu-govici, pe care romancierul îl pune să demonstreze absolut Bo'gic" că „banii n-au fost furați, fiindcă n-au existat” și că Iniei nu poate fi vorba de un asasinat" /XII, XI-XII/ ³. Ca I în cazul lui Rakitin, intențiile antidemocratice se transformă ftr-o denunțare strălucită a „cazuisticii” sofisticate și forma-Bte, practicate de ilustrul avocat din Petersburg.

¹ Multe detalii, care pe vremuri avuseseră un sens conservator evi-Bit, au pălit, s-au neutralizat. Cîți cititori de astăzi văd în ironia la •esa curții cu jurați semnificația retrogradă, pe care aceasta o avusese timpul revendicărilor burghezo-democratice ? ! Cîți dintre ei pot des-a cu exactitate toate aluziile răutăcioase, toate insinuările la adresa nociîilor ? ! Acolo unde asemenea detalii sau aluzii joacă un rol, unde alterează mesajul cărții, respingerea lor este, desigur, indispensabilă.

² „...mai întii despre «slăbiciunea mea față de manifestările bolnă-lioane ale voinței», scria Dostoievski, răspunzînd unor atacuri violente,

voi spune doar că am impresia de a fi reușit într-adevăr uneori în nanele și povestirile mele să demasc pe unii ce se consideră sănătoși, [le demonstrez că sînt bolnavi. Știți oare, că foarte mulți oameni suferă nai de boala sănătății, adică de o încredere nemărginită în faptul că normali și tocmai prin asta contaminați de o grozavă îngîmfare, de nconștientă autoadmirație, care ajunge uneori aproape de convingerea Ur fi infailibili ?" // XI, II, 412/.

³ Formulă citată de Lenin în polemica sa cu economistul P. Struve, hvins că teoria marxistă a valorii este o simplă nălucă.

366

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ivan Karamazov

367

în părerile Bernarzilor, inclusiv ale lui Smerdeakov sau Rakitin, poate fi un grăunte de adevăr, înecat însă în oceanul simplificărilor. Cititorul e pus permanent în situația de a corn para singur, fără ajutorul direct al scriitorului, aserțiunii schematizante despre Dmitri, cu omul ireductibil la schemă de a depăși prin propriile-i puteri hățîșul opiniilor unilaterale' subiective, pentru a înțelege personajul în adevăratul sens dostoievskian, adică *integral*, în totalitatea sa contradictorie Fire „nerăbdătoare, impulsivă, pătimașă”, Dmitri își lovește tatăl, îl înjosește pe Sneghirev, o chinuie pe Katerina Iva-novna — și e capabil, în același timp, de remușcări sincere gesturi nobile, spovedanii generoase. Ineditul personajului se datorește tocmai acestei largimi, aliajului original dintre virtute și josnicie, capacității de a recunoaște propriile trădări și de a le plăti cu suferințe cumplite. Sufletul său nu cunoaște „ordinea superioară”, dar aspiră continuu către ea. „Am fost un descreierat, dar am prețuit totdeauna binele. vm dorit mereu să mă îndrept, și totuși, am trăit ca o fiară sălbatică” /XII, XIV/. „Fiară cu suflet ales”, îl numește Grușenka (ea se caracterizează și pe sine tot astfel : „sînt o fiară sălbatică, da, o fiară, dar vreau să mă rog” — VIII, VII), o imposibilitate posibilă totuși, .deoarece Dmitri nu-și afișează indiferent sau cinic plăgile, nu le admiră tacit sau declarat, nu devine propriul său complice, ci plătește cu un preț moral uriaș fiecare imoralitate.

Dmitri trece supremul examen dostoievskian : rămîne o „inimă arzătoare”. Sufletul său omenesc este însă batjocorit de tiparele birocratice ale unui aparat infernal, specializat să transforme faptele întîmplătoare în criteriu hotărîtor, să ignore mobilurile sufletești cu adevărat majore, să substituie amănuntele lipsite de semnificație antinomiilor de conștiință — singurele revelatoare, după convingerea eroului și a autorului. Orbi asemenea cîrțițelor, „judecătorii” săi nu pot pricepe deosebirea dintre „ticăloșie” și „hoție”, nu înțeleg pentru ce păstrase Dmitri restul fatalelor trei mii de ruble (potențați, printr-o invocare obsesivă și un context simbolic, din „fapt” în „idee”), pentru ce consideră tocmai acest amănunt o „mărturisire cutremurătoare” — iar medicul moscovit declară to-tal ilogice acțiunile sale. O lume pervertită e incapabilă de a Rricepe naivitatea, firescul sentimentelor, simplitatea com-fcexității vii, logica concretă a caracterului ; ea rămîne surdă ■a fenomenalele scrupule etice ale eroului, dornic să-și păstreze Eu orice preț înfățîșarea omenească și cheltuind pentru aceasta, ■n mod „ilogic”, energii colosale. „Deșteptul” Smerdeakov ia ■oate măsurile de precauție și

nu va putea fi demascat ; „idio-Itul” Dmitri, în nețărnumurita lui naivitate, acumulează singur foarte probele și argumentele împotriva sa. Logica rece și aparent impecabilă învinge (tot aparent) pasiunea fierbinte și ră-Îțacitoare. Scriitorul pregătește pas cu pas acest deznodământ ; ■un momentul întrevederii cu Zosima, el îl obligă pe Dmitri ■ă-și pună la tot pasul capcane în care sa se lase prins, con-Btruiește premisele unei acuzații perfect închegate, nu lasă în l apărarea presupusului paricid decât un singur argument, de ■oc convingător pentru judecători : glasul inimii, al conștiinței. Aleoșa și Grușenka sînt siguri de nevinovăția lui Dmitri ; K au dreptate, nu însă și dovezi („mi-am dat seama după chipul lui că nu minte” — XII, IV). Dovezile sînt toate de ■cealaltă parte (după cum în cazul lui Raskolnikov ele pleda-■eră invers, în favoarea nevinovăției, și, fără „inima” lui Ro-Idion, judecătorul de instrucție Porfiri Petrovici nu ar fi ajuns ■a nici un rezultat), din sute de micro și pseudoadevăruri se ponstruiește un imens neadevăr. Absența pasiunii, indiferența față de om — susține Dostoievski — nu putea să nu degenereze într-un asemenea final, iar inocentul Dmitri este condamnat în virtutea aceleiași logici absurde¹, per baza căreia crimi-■iăul Piotr Verhovenski — vinovat, de fapt, și de moartea ■părintelui său — evitase binemeritata pedeapsă.

Dostoievski confruntă teoria lineară cu complexitatea vie-Îții. Dialectica sentimentelor nu încapă într-un simplu „da”

¹ „... se descoperă apoi matematic că el fusese cel care a ucis și Mirădat” *IC. Kar.*, 957/. Laitmotivul constant al lui Dostoievski apare și ■n textul romanului ; expunîndu-i lui Dmitri planul fantasmagoric al ■«minelor de aur”, doamna Hohlakova îl asigură că este întemeiat „pe Hun calcul matematic, da, da, matematic, așa cum îți spun”, și, convinsă ■că „trăim în secolul căilor ferate” (sic !), îi cere „să-mi răspunzi precis, ■ matematic” /VIII, III/.

368

DOSTOIEVSKI — *Tragedia subteranei*

Ivan Karamazov

369

sau „nu”, de aceea tentativele de a o defini sînt întotdeauna pasibile de schematizare, „...mi se pare totuși, domnilor” Jj spune Dmitri lui Nikolai Parfenovici și Mihail Makarovici care-L anchetează —■ „că nu aveți nici un drept să-mi scormoniți sentimentele” /IX, III/ — bunul cel mai intim și cel mai de preț al omului. În acest sens, caracterizarea pe care am dat-o înainte karamazovismului simplifică și ea oarecum lucrurile, întrucît extrage din noianul de nuanțe opuse și complementare numai elementul hotărîtor. Dmitri este prin excelență Karamazov, dar (sau : de aceea) se comportă extrem de contradictoriu. „Sîntem și răi și buni, de-a valma, cînd buni, cînd răi...” /VIII, VIII/ — cuvintele Grușenkăi caracterizează pe toți eroii lui Dostoievski cu dominantă pasională, pe Nastasia Fi-lippovna și pe Rogojin, pe Dmitri și pe cele două rivale din preajma lui. Care dintre frați e cu adevărat iubit de Katerina Ivanovna ? E suficient să formulăm întrebarea pentru a ne convinge de imposibilitatea — programatică pentru scriitor — de a da un răspuns linear. Aleoșa afirmă la un moment dat că pe Ivan îl iubește Katerina Ivanovna, dar tot atunci Ivan îi dă întîietate lui Dmitri, iar femeia însăși oscilează între sentimente contrare, pe parcursul unei întortocheate sinusoide sufletești. „Dar dacă dînsa nu-L iubește nici pe unul, nici pe celălalt ?” /IV, VI/. O caracterizează subtila întrepătrundere a dragostei cu ura, trecerile fulgerătoare în extreme, succesivele certitudini și incertitudini. La proces ea povestește „totul”, împinge noblețea pînă la jertfa de sine, apoi, într-un caracteristic acces de isterie, îl trădează pe Dmitri, denunțîndu-L ca pe ucigașul adevărat — pentru a mărturisi în epilog că nu L-a crezut vinovat niciodată și, alături de Ivan, îl va iubi toată viața. „Pentru o clipă minciuna devine adevăr” este un capitol care, dezlegând misterele, le împletește într-un ghem și mai încîlcit, pentru ca pînă la urmă să nu aflăm pe care dintre cei doi, pe Dmitri sau pe Ivan, îl preferă Katerina Ivanovna, să nu aflăm dacă e convinsă de însănătoșirea acestuia din urmă, sau dacă îi dorește moartea ș.a.m.d. —■ după cum odinioară nu ne dumirisem definitiv nici asupra simțăminte-lor adevărate și prefăcute ale Aglaiei Ivanovna Epancina pentru prințul Mișkin...

Raporturile ambigue, logic indefinibile, se stabilesc și în-re Katerina Ivanovna și Grușenka, Grușenka și Dmitri, Dmi-ri și Ivan. în sufletul lor bîntuie uragane, atașamente și re-bulsii incandescente, patimi ,*care înfrățesc mistuitor „două bisuri”. Suflet bun și nobil, adevărat înger, Grușenka devine dintr-o dată „rea””, nu-i sărută mîna Katerinei Ivanovna, pen-jtrua nu fi „chit”, și dezlănțuie o dureroasă criză. Ea îl iubește chinuie pe Dmitri, alternînd și contopind porniri opuse, ”aractere cu dominantă emoțională, LizajiKoleaosck ei între pxtřfmp f_{ac} salturi sufletești „inexplicabile”.**Șî uși, scriitorul caută să le descifreze. Portretul căpitani neghiev este caracteristic artei cu care romancierul se apropie, chiar în formulările „logice”, relativ lineare, de infinita complexitate a unui om din

subterană : „Avea ceva colțuros

in

picxnaic a unui om um suDterana : „Avea ceva colț figura, ceva ravXș7tșr*?uT5*sciTăT;" Precum se vede, trăsesse (binișor la măsea, deși nu era chiar beat. Părea arogant și în ■ același timp — lucru ciudat — fricos ca un iepure. Arăta ca *un om care pătımise multă vreme și fusese din plin umilit, dar ■ care acum ar fi vrut să scoată capul în lume. Sau, mai curînd, ca un om care abia așteaptă să te lovească, dar în același timp Ise teme să nu-L cotonogēști tu. în felul său de a vorbi, pînă ■ i-n glasul cu ascuțimi supărătoare la ureche se simțea ceva ■ deosebit, un fel de umor dement, uneori malițios, alteori ti-■iîd, inegal și cu intermitențe. întrebese despre «subterane» ■ tremurînd tot, cu ochii holbați și băgîndu-se în sufletul lui ■ jUeoșă, care, fără să vrea, se dăduse un pas înapoi" /IV, VI/. Potrivit programului estetic cuprins într-o atare caracterizare, viața sufletească, principal mai complexă decît orice Explicații, trebuie pînă la un punct să rămînă neexplicatăTnu Bintr-o pornire agnostică," ci din recunoașterea înfinitei bogății a concretului, care poate fi circumscris întotdeauna doar cu ■ prbximație, incomplet. Pe parcurs se dau, desigur, felurite lămuriri. Fiecare personaj le caracterizează pe celelalte, le comentează comportările, gîndurile, sentimentele, dar toate Acestea rămîn aserțiuni subiective, care acoperă doar anumite fone ale caracterului, în cel mai bun caz, tind către adevărul întreg, fără să-L atingă. Aceste păreri înlesnesc pătrunderea noastră în universul caracterologic numai cu condiția cernerii

' — Dostoievski

370

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ivan Karamazov

371

și însumării lor. Despre Dmitri ne spune cîte ceva fiecare personaj din roman, ca și fiecare gest, gînd, tresărire, vibrație a sa ; sufletul său poate fi înțeles pe deplin numai confruntînd și integrînd toate aceste momente disparate — și totuși, va mai rămîne întotdeauna p pîrticeică din el neidentificată, deoarece, în viziunea lui Dostoievski, ineputabilă nu este doar nemărginirea, ci și fiecare microcosmos uman. Și „scumpul, extravagantul și paradoxalul nostru JyjFeodorovici", pe care propriul lui părinte îl numește „mare pramatie", iar fratele său îl recunoaște „superior" celor din jur *, probează ireductibilitatea personalității concrete la un număr de aserțiuni, altminteri poate pe deplin întemeiate, ireductibilitatea caracterului viu, chiar și al celui cu dominante intelectuale, la cî-teva constatări abstracte. Cine este ființa aceasta enigmatică, deprinsă cu lungi tăceri și mărturisiri derutante, inimă fierbinte și chinuită, minte lucidă și sofisticată, arhanghel și satană, Hlestakov și Faust ? ! Este cinicul negator, îmgrețosat de meandrele existenței fără rost, cufundat în mlăstinoase adîncuri pestilențiale, în subteranele unei subumanități blestемate, pe care dorește s-o vadă definitiv și ireversibil damnată, din care nu întrezărește și nu vrea să mai accepte vreo ieșire la lumină — sau este, dimpotrivă, îndrăgostitul de libertate, convins de absoluta putere de seducție a virtuților supreme, supus de fapt prin trup și suflet, în chiar timpul formidabilelor sale acte negatoare, acestor inextricabile vir- tuți, dornic să reintre în stăpînirea lor, să le redobîndească pentru sine și pentru ceilalți, frumoși și sublimi, în drept să redevină odată și odată frumoși și sublimi ? ! De bună seamă, cînd unul oînd celălalt, și unul și celălalt, unul prin celălalt. Ivan este întruchiparea finală a aceluiasi om din subterană, asemănător nu doar lui Stavroghin sau Versilov, dar chiar lui Svidrigailov sau Piotr Verhovenski, în stare de odioase trădări și crime de neiertat; dar, ca și Stavroghin sau Versilov,

¹ „Â propos de Ivan, Mitea misterios : Este un om... un ora superior, nu ca tine sau ca mine" IC. Kar., 978/. în epilog „Mitea, â propos de Ivan, surîzînd prietenos : n-a putut să îndure (dar va îndura. Va depăși toată lumea. El nu e ca mine !)" IC. Kar., 1047/.

într-o măsură chiar mai lămurită, el însuși își refuză absol-irea, cel dintîi care știe să deosebească răul de bine și să inționeze nelegiuirea, judecătorul imparțial, aflat în posesia riteriilor autocondamnării fără echivoc. Poate numai Rodion Laskolnikov mai posedase darul atît de ascuțit de a se pedepsi singur, de â-și înfrînge moral imoralitatea — capacitatea pe îare au păstrat-o de fapt toți urmașii săi, dar pe care a ridicat-o pe cele mai înalte culmi numai Ivan Karamazov. în viziunea antinomică a romancierului, nu doar Aleoșă este fra-ele lui Ivan, supus unor tentații asemănătoare, ci și Ivan este Jratele lui Aleoșă, plămădit din același aluat karamazovian, Adică nekaramazovian, cu omul socotit de

Dmitri „cel mai ■Jesăvîrșit dintre noi". Heruvimul visează uneori „același lu-Sru" ca și Lise — draci, care rînjind de bucurie, îl înhață pe ■cel ce hulește și ia în deșert numele Domnului —, „un vis te-Kbil de comic" simbolizînd o criză de conștiință la Lise, efec-■kil influenței nefaste a lui Ivan ; dar după cum Lise, sortită ■jă-i devină soție lui Aleoșa, poate, într-un moment de răspîn-■tic al vieții, ajunge „drăcușor", poate confunda binele cu răul K simți, ca urmare a atracției exercitate asupra ei de Ivan, Rnevoia de a distruge un lucru bun", tot astfel Kolea Krasot-kin, „copilul precoce", elevul disimulat al aceluiasi Ivan, își fcoate recîștiga echilibrul sufletesc, poate redeveni „aleoșan", lum și trebuie să fie, după opinia romancierului, toți copiii ■buni la suflet", „uniți cu toți printr-un sentiment frumos și ftun", tot astfel cum poate redeveni însuși Aleoșa „aleoșan", pi, desigur, Dmitri, și chiar Ivan, niciodată cu totul rupt de ■imțămintele creștinești ale mezinului...

Da, Ivan este și el discipol al lui Aleoșa, și tocmai prin fteasta demn de „învierea lui Lazăr". Chiar depășind coordo-■area lor strictă, expresia unei viziuni scriitoricești pe care Bîntem în drept și pînă la urmă datori s-o depășim, tot va trebui să admitem o certă superioritate a lui Ivan, superioritate în raport cu propriile vicii, viciile adepților și predecesorilor săi, „superioritate superioară" pe alocuri celei dorite și admise de Dostoievski. Ne referim la faptul că tocmai prin Ivan opune scriitorul argumentelor religioase viguroasele argumente ale ateismului, iar chemării la smerenie și suferință

372

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

pasivă — chemarea virilă și intransigentă la răzvrătire. Cu alte cuvinte, el făurește prin Ivan contraponderea lui Aleoșa, omul capabil de a se elibera din lanțurile prejudecăților și rQ', bieii spip'tuale. de a se împlini în chip autentic umanist, anume datorită puternicei sale contraofensive, a tăișului său „antialeoșan". Remarcăm astfel o accentuată discrepanță între calitățile pe care autorul i le atribuie lui Ivan, în ciuda nihilismului său, și calitățile pe care i le atribuie cititorul, îmbrățișînd o altă viziune asupra lumii decît Dostoievski. Dacă în cazul celorlalți locuitori ai subteranei acest patos *pentru-noi-nobil* ne apăruse estompat, mai degrabă subînțeles decît explicat, eclipsat ori deturnat printr-un negativism efectiv, în pledoariile lui Ivan surprindem accente de generoasă revoltă, cu care simpatizăm, pe care mental le-am prelungi și întări, față de care ne simțim pînă la un punct solidari. Dintre toți „oamenii revoltați" ¹, cîți se întîlnesc în opera lui Dostoievski, eroul capitolului *Răzvrătirea* este personajul cel mai apropiat de un spirit, ctuadesărat revoluționar, nu doar, de o caricatură a lui. Gravitatea nemulțumirii mani-festate de Ivan Karamazov față de nedreptățile teologic consfințite nu putea să nu se răsfrîngă asupra întregului personaj și să nu-i potențeze însemnătatea. În acest sens, ultimul exponent al „subteranei" ni se pare a fi și o *parțială reabilitare post festum* a lui Rodion, Ippolit, Stavroghin și Versilov, oameni care la rîndul lor au suferit, au intuit niște mecanisme reale și adinei ale dezumanizării, deși nu au știut să-și exteriorizeze justificata nemulțumire cu aceeași forță, și s-au integrat chiar în cele din urmă, prin însăși revolta lor, în același proces dezumanizant. Evident, acest „în cele din urmă" se produce destul de repede — grație pornirilor pătimașe ale scriitorului și datorită înțelegerii lucide a unor degradări posibile — și în cazul lui Ivan. Și totuși, zborul lui tinde mai sus și se păstrează mai strălucitor. În pofida resentimentelor scriitoricești, care au născut multiple măsuri de precauție și apoi au frînt elanul personajului, acesta a fost înălțat, cu un curaj artistic demn de întreaga noastră admirație, la rolul

Ivan Karamazov

373

¹ „Omul a fost creat ca revoltat" IC. Kar., 863/.

cvăratului erou principal, cel mai zbuciumat, cel mai mo-rn, pentru noi cel mai palpitant personaj al romanului, o coronare demna și un corectiv necesar al întregii creații dos-ievskiene. "

Noul prinț al gîndirii cunoaște chinuitoarea și înnobila-țoarea sete a absolutului, setea explorării Veșnice Torerîgme în cea mai rrumoasă și cea" mai abjectă dintre lumi. Ivan nu rîv-pește „milioane" (în *Carnete* apare la un moment dat simbolicul, pentru Rodion și Arkadi, nume „Rotschild", v. 881), și nici „o viață tihnită" — tot ce-L interesează e sa găsească „o soluție", dezlegarea „problemelor eterne" pe care ei, „copilandrii cu cașul la gură", au datoria să le rezolve. „Poate că și el caută suferința" /II, VII/, spune Aleoșa, și deșteptul Rakitin își dă seama ca nu face decît să-L parafrazeze, să-L plagieze pe Zosima, cum la capătul celebrei sale nuvele, Ivan Jea remarcă, la rîndul lui, tentativa aceluiasi Aleoșa de a-L pla-fgia pe Mîntuitor (dublul „furt" destăinuie gustul elevului înțelept pentru *repetarea mitică*, prin care se consfințesc și se solidifică toate credințele, dorința lui de a acționa conform linor milenare tipare sacre, disprețul său blînd față de crispată goană după originalitate a unui Rakitin sau Fetiukovici). Ivan e antipodul filistinului tern și ignobil..

Meschina fericire a cîrîțelor îi repugnă, nu poate accepta înșelătorul Echilibru sufletesc al egocentricului preocupat doar de cultivarea peticului sau de grădină. Opuînd liniștii sterile neliniștea creatoare, el polemizează cu toți carierişti mărunți, străini de orice experiență intelectuală dezinteresată. Și mai polemizează, alături cu Dmitri, deși pe alt plan, cu propriul său mediu inert, limitat, practicist. Față în față cu psihologia compromisurilor și a sferturilor de măsură, căutarea înfrigurată a absolutului pare cu desăvîșire deplasată, o atitudine nebună și ininteligibilă, pe care inerția caldută și apatia con-Yormistă vor căuta din răspuneri s-o anihileze. „îmi plac oa-[menii tari, indiferent de domeniul în care și-ar exercita tăria lor de caracter..." /V, III/, exclamă el cu însuflețire și, în naivitatea sa de copil cu caș la gură, este hotărît să nu lase din [mină cupa vieții, să o soarbă pînă la fund, sau măcar pînă [unde îi va fi fost permis înaintea fatidicei vîrste de treizeci

374

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ivan Karamazov

375

de ani... Hamlet se angajase și el într-o bătălie inegală cu absurditatea cuminte și practică — Ivan procedează la fel, ne-recunoscînd vreo cauză mai apropiată decît interesele generale, vreun rost mai actual decît interesele veșnice. El e în-frînt, pentru că forța e de partea urmașilor lui Claudius, iar propria sa cale e ineficace și minată la tot pasul. Dorința nebunească de a lua cu asalt cerul metafizic ne încîntă prin puritatea ei morală, prin eroismul ei intransigent. Cavalier al ideii totale, visător și fantast hotărît să obțină „totul sau nimic", Ivan este o verigă de legătură între zbuciumatul cavalier de la Mancha și asediatorii cetăților sau morilor de vînt moderne, donquijotești în ridicol și splendoare, între clasicul Faust și contemporanul doctor Faustus, între îndrăgostiții soluțiilor maxime de odinioară și de azi. În făptura lui, contradictorie pînă în cele mai ascunse unghere, se întîlnesc altruismul și egoismul, forța și neputința, căldura și răceala, iQmul vital SLiobotul- Umbra lui va plana de aceea asupra multor urmași, nobili cugetători revoltați și teoreticieni insensibili, mutilînd sufletul în cinice experiențe de laborator, descendenți autentici ai lui Hamlet sau jalnicele sale caricaturi! Ivan fusese, cum aflăm chiar din primele capitole ale romanului, „un copil ursuz, taciturn", „crescut de niște oameni străini, trăind din mila altora" și conștient de aceasta, dar „excepțional de înzestrat din fire" și cu „o aplicație deosebită pentru învățătură", un tînar care, ajuns student, nici nu încercase măcar să-i scrie tatălui său, „poate din mîndrie și dispreț, poate dintr-un calcul rece și sănătos" *. Comunicînd primele observații, povestitorul adoptă unghiul de vedere al cititorilor, cărora le vine deocamdată greu să înțeleagă mo-bilurile acestui tînar de douăzeci și trei de ani : „...Ivan Feo-dorovici rămăsese mai departe o enigmă pentru mine, iar venirea lui — tot atît de inexplicabilă" /I, III/. Ivan apare învâ-
¹ Datele inițiale sînt și ele contradictorii, fapt deconspirat de însemnările personale ale scriitorului : „Ivan — un savant" i'C. Kar., 837/ ; „Ivan. Nu e chiar atît de savant cum pare, n-are nici măcar cine știe ce învățătură" /841/. Ambiguitatea cultură-incultură fusese aceeași și în cazul lui Rodion, Ippolit, Stavroghin și Versilov, cu toții intelectuali ratați și filozofi semidocți. Într-o umbră stranie, misterioasă, foarte asemănătoare a lui Stavroghin, și autorul nici de data aceasta nu se gră-îște să o risipească. „Savantul și ateul Ivan" este mai înfii indirect aproximat, de pildă prin spusele unei „cucoane puțin :redincioase", care suferă din pricina necredinței sale și pen-că — punct culminant al confesiunii, semănînd cu o auto-lagelare — „cu cît mi-e mai dragă umanitatea în general, :u atît iubesc mai puțin oamenii, adică indivizii izolați" /II, [V/. „E un plagiat", ar fi în drept să exclame Ivan, și o dată :u el Versilov, fiindcă schimbul de replici ale doamnei Ho-îlakova cu Zosima prefigurează cu exactitate spiritul și litera nfruntării dintre Ivan și Aleoșa. De acest lucru ne dăm îama în capitolul imediat următor celui invocat /II, V/, unde se expun părerile cuprinse în articolul lui Ivan asupra reformei jurisdicției,bisericești, articol „cu două tășuri", aplaudat deopotrivă de către credincioși și necredincioși. Disputa de la : mănăstire este echivocă : mai întii călugării îl aprobă pe I Ivan, apoi își dau seama că nici el nu crede într-un tot al cele E afirmate, și că „socialismul creștin", pentru care pledează, le ' este efectiv inacceptabil. Ceața în care sta retras vizitatorul t îndeobște taciturn și ironic se risipește din ce în ce, prin rela-Btarea semnificativei „anecdote" despre Ivan Feodorovici, care I își expusese cu cîteva zile în urmă, într-o înlănțuire riguroasă, l concepțiile : nimic în lume nu-L poate determina pe om să-și iubească aproapele — decît doar credința în nemurirea sufle-I tului — icare, dacă s-ar distruge, ar seca toate izvoarele vieții [pe pămînt — adică ar justifica imoralitatea, egoismul, crima — și atunci „totul ar fi permis în lume, chiar și antropofagia" /II, VI/¹. Aceasta este prima descriere, pe cît de laconică, pe atît de exactă, a „ideii" lui Ivan, și Zosima pătrunde chinuitoarea alternativă a noului său „oaspete de taină", îi acceptă postulatul („dacă nu există nemurirea sufletului, nu există nici f virtute"), dar știe că uneori „chiar și un martir simte un fel de

satisfacție să ia în glumă propria sa deznădejde, ca să zic tot din deznădejde" (pornire specific „subterană" !); și

¹ „El (criminalul) afirmă că nu există lege și că dragostea nu există [decît grație credinței în nemurire" *IC. Kar.*, 830/.

376

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ivan Karamazov

377

mai știe — aci urmează o remarcă esențială, anticipînd concluzia romanului — că problema „dacă n-ai s-o poți rezolva pozitiv, atunci fii sigur că n-ai s-o¹ rezolvi nici în sens negatiu știi și dumneata asta, fiindcă așa e făcut sufletul dumitale : și tocmai aici este punctul dureros. Mulțumește-i însă creatorului că ți-a dăruit un suflet ales, ițn stare să fie chinuit de asemenea suferințe..." /II, VI/.

Ivan este enigmatic nu numai din cauza antinomiilor care-i răvășesc sufletul, a celebrului „pro și contra" împlîntat adînc în cugetul său, ci și pentru că un timp contradicțiile se manifestă într-o îngemănare aparent neutră, într-un cvasi-echilibru senin. Pătimaș ca orice Karamazov, Ivan este totuși reținut, disciplinat, nu se exteriorizează cu violența lui Dmi-tri ; furtunile din inima sa sînt pînă tîrziu tănuite fața de cei mai mulți., din jur. Neutralitatea „stavroghiniană" este masca prin care seapără de priviri scrutatoare. Interiorizat, el se ascunde chiar și de Aleoșa, pe care îl iubește cu adevărat. Pe urmă „frații au prilejul să se cunoască mai îndeaproape". Acesta-i momentul cînd se încheagă într-o imagine de ansamblu intuițiile disparate ale personajelor și cititorilor, ale autorului însuși, care ținea programatic să stea deoparte, să cedeze confruntărilor reale privilegiul de a lămuri, rînd pe rînd, enigmele și de a structura monumentală personalitate.

Ideile lui Ivan constituie urzeala filozofică a întregii ; 1 subiect, a fiecărei verigi tematice. Ele sînt permanent prezente, în text sau în subtext, într-o gradație perfectă, cu o tensiune crescîndă. Pilonii de susținere ai acestui impresionant edificiu filozofic sînt cărțile a cincea^x și a unsprezecea : întrebarea și răspunsul, „crima" și „pedeapsa".

Discuțiile tinerilor de seama lui Ivan se duc numai și numai în jurul problemelor de importanță universală, după convingerea lui Dostoievski, constant opusă criticilor săi, în

¹ „Aceasta a cincea carte este, în concepția mea, punctul culminant al romanului și trebuie finisată ca atare cu o deosebită mîgală", declara Dostoievski la 10 mai 1879 /*Ser. IV*, 53/, iar la 19 mai își reafirma convingerea : „E vorba de faptul că în romanul meu această carte e punctul culminant, ea se numește «Pro și contra», iar sensul cărții : huliirea lui Dumnezeu și respingerea acestei huliri" /*Ser. IV*, 56/.

rul celor mai „reale" probleme aflate în secolul al XIX-lea ordinea zilei : „«Ce părere aveți despre existența lui Dum-ezeu ? Dar despre nemurire ?» Iar cei ce nu cred în Dumne-eu vor discuta, la rîndul lor, despre socialism și anarhism, tespre transformarea lumii după un nou calapod, ceea ce, în efinitiv, e cam același lucru, problemele sînt aceleași în fond, Aumai că sînt privite dintr-un alt punct de vedere" /V, III/. ■Sfera preocupărilor e clară, obsesia majora a tuturor eroilor K a scriitorului însuși e circumscrișă cu o absolută evidență : Dumnezeu și socialismul, Dumnezeu sau socialismul ! Problemele sociale și cele religioase sînt, pe de o parte, indisolubil ■onexate, ceea ce înseamnă totodată și recunoașterea invo-wntară a faptului că revoluția („același lucru" „dintr-un alt fcunct de vedere") are mobiluri filozofice esențiale, reprezintă *m* problemă cu adevărat „universală" și-și concurează în fapt ■dversarul prin idealuri viguroase și atrăgătoare ; ele sînt, pe He altă parte, opuse într-o rigidă antiteză, de unde și alterna-■iva fatală : credința sau „nihilismul", smerenia sau revolta, lAleoșa sau Ivan?! în cele din urmă, strădaniile lui Dosto-fcevski se reduc la aceea de a subordona filozofia teologiei, de t discredita ateismul și a demonstra inseparabilitatea umânîs-Bnului și a credinței creștine ¹.

''' întrebările lui Ivan pot fi unite într-un raționament-cere, ■are îl readuce în cele din urmă la punctul de plecare : poate ■i iubită o viață atît de absurd orînduită ? poți crede în cel

¹ Confirmarea o găsim și în scrisorile mai sus citate : „După cum o să vedeți din textul trimis, ideea ei (a, cărții a cincea B-LI.) constă în a înfățișa huliirea lui Dumnezeu în formele ei extreme foi sămînța ideii de distrugere a operei noastre, răspîndită în Rusia în Rediul tineretului rupt de realități, și, alături de erezii și anarhism — ■espingerea lor, pe care o și pregătesc acum, prin ultimele cuvinte rostite Be patul de moarte de starețul Zosima, unul din personajele romanului" *Mcr. IV*, 53/.

„Huliirea lui Dumnezeu am lua-o așa cum am simțit-o și am înțe-Bes-o mai bine, adică așa cum se manifestă ea actualmente la noi, în Rusia noastră la (aproape) *întreaga* pătură superioară, cu precădere în Bndurile tineretului — vreau să spun că negarea științifică-filozofică a fcistenței lui Dumnezeu este acum părăsită, de ea nu se mai ocupă de ■el actualii *sociaști întreprinzători* (așa cum au făcut-o de-a lungul întregului secol trecut și în prima jumătate a secolului nostru). *Se neagă*,

378

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ivan Karamazov

379

ce a rînduit-o astfel ? dar, lipsindu-te de credință, nu te li_D sești oare de umanitatea ta, de singurul tău sprijin în această" lume ? și, renegîndu-ți omenia, nu vei da naștere tu însut' unor noi absurdități ? !

întrebat de Feodor Pavlovici dacă există Dumnezeu, Ivan îi răspunde că nu există, cum nu există nici nemurirea, ci doar un „zero absolut", iar de oameni își bate, pesemne, joc dracul, care nu există.nici el; ca un răspuns indirect, tatăl îl roagă să-L iubească pe Aleoșa după cum pe Aleoșa îl roagă „să ou-l iubești pe Ivan..." /III* VIII/. Reacția este firească, deoarece „zero absolut" echivalează cu imoralitatea absolută, cu egoismul ilimitat și fătîș, cu dreptul la paricid potrivit aceleiași formule „totul este permis". Postulind credința drept criteriu unic al moralității, Ivan se autocondamnă din capul locului : înseamnă că revolta ateistă împotriva nedreptății este principial lipsită de orice suport moral și va genera neîntîrziat alte nedreptăți mai flagrante. „O lighioană înghite pe alta", devine consecința obligatorie a revoltei nihiliste, și Ivan va justifica dorința omului de a-și judeca semenii și de a hotărî cine merită să trăiască pe lume și cine nu — chiar dacă, tot atunci, îi va mulțumi lui Aleoșa că nu-L consideră capabil de uciderea lui Feodor Pavlovici /III, IX/. „...Ivan nu poate fi sincer. E prea trufaș pentru asta..." /III, VIII/, „...Ivan nu iubește pe nimeni" /IV, II/, susține, la rîndul sau, părintele înfricoșat, un adevăr ¹ în parte neadevărat, dovadă că și Ivan va avea dreptate cerîndu-i Katerinei Ivanovna să nu fie supărată pe el, „fiindcă, te rog să mă crezi, sînt de o mie de ori mai pedepsit decît dumneata..." /IV, VA

în schimb, din toate puterile, creația divină, lumea făcută de Dumnezeu și jensul ei. Numai în asta vede civilizația contemporană absurdul. Mă mîngîi, așadar, cu nădejdea că nici în cadrul unei asemenea teme abstracte, nu am trădat realismul. Respingerea acestei idei (nu directă, adică nu de la persoană) va apare în ultimele cuvinte ale starețului pe moarte" /Ser. IV, 56—57/ Etc., etc.

¹ Ivan e individualist („Ivan e singur", C. Kar., 962), rece, de aceea va evoca diavolul „un frig de 150 grade sub zero", în care se congelează „totul" /999/, orgolios (în infern „vor rămîne orgolioșii. Ei vor arde în focul propriei lor mîinii și al orgoliului lor, și vor chema moartea, după ce vor fi blestemat pe cel viu" —

[Ideea pedepsei este cuprinsă în chiar ideea crimei, și obiec-Bvată de întregul calvar al lui Ivan, conform învățăturii lui ■osima și convingerilor lui Dostoievski. Cu alte cuvinte, Bjarta lui Ivan trebuie să constituie argumentul cel mai puternic în sprijinul starețului și al lui Aleoșa, tot așa cum eșe-■ul lui Raskolnikov trebuia s-o susțină pe Sonia, iar al lui ■Tersilov --pe Makar Dolgoruki. Dar măreția lui Dostoievski ■b confirmă și în capacitatea lui de a permite înfrîngerea, mă-Bttr temporară, a propriilor prejudecăți ; și dacă, clin ansam-■lul experienței lui Ivan, extrage semnificațiile dorite de el, Minele elemente ale ei îi scapă de sub control și, obținînd sen-■uri autonome, declanșează meditații și concluzii îndreptate ■e-a dreptul împotriva lui Zosima. Avem îndeosebi în vedere Rizvrătirea lui Ivan, cu ocazia întîlnirii de la restaurantul RMetjogol" /V, III—IV/, răzvrătire exprimată cu atîta in-ttensitate artistică, încît nici un contraargument ulterior nu va ■nai putea anihila rezonanța sa răscolitoare din conștiința ci-Ititorului.

Premisa discuției stă în dilema alegerii între dragoste și Ițiră. Ivan simte nevoia să iubească cu toată ființa și din tot sufletul, dar viața nedreaptă îl constrînge să urască ; îi sînt "clragi mugurii primăverii, cerul albastru și eroismul omenesc, Bar temeliiile existenței sînt surpate, inumanitatea a înecat ■btul, a triumfat absurditatea („filozofia absurdului" cu care ■van își încheie ciclul prim al argumentării dovedește, încă m dată, originile mai îndepărtate ale unor idei contemporane B motivează totodată interesul acut manifestat de literatura ■absurdului" pentru Dostoievski). Profund atașat marilor ■Jealuri de odinioară, Ivan consideră Europa — în unison cu wavroghin și cu Versilov — un cimitir de relieve, „un cimi-Br, și nimic mai mult", cu pietre de mormînt ce pot fi cins-fte doar ca amintiri *. Și totuși, el vrea să-L cinstească și să-L mibească, șa trăiască „chiar în pofida oricărei logici", să-și mențină credința în „tot ce-i frumos și sublim". Dostoievski Ktroduce în conștiința eroului un crîmpei din Aleoșa, moti-

¹ „Dar indivizi ca Ivan Feodorovici nu mai cred nici chiar în Europa" C. Kar., 1023/.

Ivan Karamazov

381

380

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei*

vul „iubirii" devine o punte de legătură între el și blajinul său frate („poate că dorința mea este să mă lecuiesc prin tine", mărturisește Ivan, cu „un zîmbet de copilaș cuminte" pe buze, necunoscut lui Aleoșa). În același timp, scriitorul sesizează cu luciditate disprețul profund pe care Ivan îl nutrește pentru slăbiciunea mezinului, imposibilitatea de a trăi în pofida logicii, de a trăi în genere într-o asemenea lume, șf cu atît mai mult de a o iubi. Pe măsură ce viața li se va înfățișa mai illogică, Aleoșa o va îmbrățișa cu tot mai multă căldură, iar Ivan o va respinge tot mai hotărît. Înfrîngînd tainicele sale

simpatii și afinități pentru smerenia „idiotului”, Ivan se va răzvrăti împotriva nedreptății cu toată forța căutătorului de adevăr, se va răzvrăti anume nu împotriva ideii „necesității unui Dumnezeu” (în care vede întruchipat, ca Ippolit odinioară, principiul „frumos și sublim”), ci a farsei penibile și criminale de pe acest pământ, mistificată și justificată teologic în numele armoniei eterne. „Nu spun că nu-L accept pe Dumnezeu, înțelege-mă, ci nu accept lumea plăsmuită de el, această creație divină, și nici prin gând nu mi-ar trece c-am s-o pot accepta vreodată”¹. Iată postulatul filozofic de pe care se înalță edificiul formidabilei *Răzvrățiri*, fără seamăn în întreaga istorie a literaturii universale.

Ivan îl avertizează pe Aleoșa că se va limita doar la o zecime din argumentația ce-i stă la îndemână. Nedreptatea lumii „plăsmuite” de Dumnezeu o ilustrează doar printr-un crîmpei al ei — suferința copiilor². Alegerea este caracteris-

¹ „...nu e vorba că *nu vreau* să accept, ci *nu pot* să accept. Tu poți accepta ? Spune”. Și Aleoșa îi răspunde : „Nu, nu pot încă. Eu nu pot încă” *IC. Kar.*, 856—857/, în sensul că nu crede încă suficient, iar cînd va reuși să creadă fără logică și împotriva logicii, va putea să și accepte... (un exemplu clar al deosebirii dintre omul revoltat și cel smerit).

² Că este vorba doar de un crîmpei, pe lângă multe altele, importante și ele, ne-o dovedește întreaga operă dostoevskiană și multe fragmente ale ei disparate — de pildă, povestea ocnașului Șîșkov, *Bărbatul Akulinei (Amintiri din Casa morților, partea II, cap. IV)*, o nuvelă de sine stătătoare de mare profunzime psihologică, care și cititorilor le apare asemenea unui vis tulbure, chinuitor, din timpul unui violent acces de friguri, rod al delirului unui creier răvășit de febră. Cîte patimi și porniri antinomice se înfruntă în sufletul sârmanei Akulka, batjocorită de Filka Morozov, pe care nu încetează totuși să-L iubească, și în sufle-

că pentru romancierul veșnic preocupat (de la micuța Nelli copiii lui Marmeladov pînă la fetița, jignită întîmplător de jmul ridicol”, și muribundul Iliușa Sneghirev) de chinul fi-velor și curatelor vîrstare umane ; ea este caracteristică și itru eroul care știe, din proprie experiență, că „tocmai oa-nii cruzi, pătimași, sîngeroși, ca de-alde noi, ăștia din nea-il Karamazovilor, iubesc uneori din toată inima copiii”. Ea jrăște, totodată, dintr-o idee etic-religioasă, explicit acceptă de Ivan. Omul matur, cel care a mușcat din fructul oprit cunoașterii, e considerat păcătos, ca atare, suferința lui ar ițea fi justificată ; sufletul copilului este însă neîntinat, o îtruchipare a purității, iar suferințele lui — de un desăvîrșit Dsurd, confirmînd, de aceea, fără echivoc, nedreptatea¹. Jniversul se sprijină pe absurdități, și fără ele mă întreb acă s-ar mai putea întîmpla ceva pe fața pămîntului”. Și entru că acest pămînt este pînă la miezul lui plămădit din acrimi, dintre care lacrimile copiilor sînt cele mai amare, ran îi înfățișează interlocutorului uluit o „colecție” de ca-jri îngrozitoare, sfișietoare, de bestialitate dezlănțuită — azuri în bună măsură extrase de Dostoevski din presa vre-dii, în parte, după cum am văzut, comentate în *Jurnalul nui scriitor*. Nici Aleoșa nu poate rezista rechizitoriului ; 3nunțîndu-se pentru condamnarea generalului ucigaș la pușcare, „călugărul în scutece” are un puternic acces de evoltă, cu ecouri pînă în momentul discuției cu Rakitin, în »re își plagiază deschis fratele : „nu mă răzvrătesc împo-riva lui Dumnezeu, însă nu vreau să «accept lumea» așa cum creat-o el, atîta tot !...” /VII, II/. Concluzia lui Ivan este fără chivoc : solidaritatea întru păcat nu se poate extinde și asu-ra pruncilor, lacrimile lor ramm nerascumparate, iar calau trebuie iertați ! „Suprema armonie” viitoare, promisă de lui Șîșkov, care începe s-o snopească în bătai după ce se convinge de evinovăția ei, și care pînă la urmă o și ucide bestial, într-o răzvrătire ncestrală și tenebroasă, nestăvilită, a simțurilor !

¹ „...eroul meu își alege o temă, *după mine*, de necombătut : absurd-litatea suferințelor copiilor, și conchide de aici caracterul absurd al în-egii realități istorice. Nu știu dacă l-am realizat bine, dar știu că figura oului meu este în cel mai înalt grad reală” *IScr.* IV, 53/.

382

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ivan Karamazov

383

creștinism, e respinsă cu indignare, pentru că niciodată vreo mamă nu va putea și nu va trebui să-L ierte pe ucigașul copilului ei, pe cel care a pus cîinii să-L sfișie ! „Nu vreau să pri mese deci armonia, din dragoste pentru omenire nu vreau s-o accept. Mai bine să rămîn cu suferințele nerăzbunate”. Răzvrătirea ateistă țintește direct în Zosima și Aleoșa : dragostea creștinească și iertarea păcatelor sînt soluții ireale și pot deveni chiar imorale. A ierta nedreptățile pentru a dobîndi accesul în rai este un preț prea mare — de aceea Ivan se hotărăște să-și restituie „biletul de intrare”, și—1 determină pe Aleoșa, prin puterea argumentelor sale, să mărturisească cinstit că în asemenea condiții nici el n-ar accepta să fie „arhitectul” !

Pînă aici protestul este viguros și clar, chiar daca porcede de la imposibilitatea funciară a omului de a-și iubi aproapele. Curînd însă imaginea se tulbură grație unor elemente care, prelungind în aparență revolta, îi tocesc de fapt ascuțișul, o subminează. Ivan e frustrat de orice perspectivă constructivă, nu

știe cum să înalțe un edificiu, „nou în locul celui dărâmat, transformă revolta într-un scop în sine neîntrerupt și des-structiv ; or, unica certitudine a negării naște incertitudinea generală, relativizarea valorilor, absența criteriilor, nihilismul, cu lozincă pierzaniei inevitabile : „totul este permis !" Dostoievski pare din nou a nu se amesteca în desfășurarea evenimentelor. Văduvindu-și însă personajul de orice ideal, postu-lînd absența principială a idealului din orice revoltă, el prestabilește de fapt *totul!* în continuare, el se poate bizui fără grijă pe automișcarea personajului, care trebuie în mod necesar să se desăvîrșească printr-o înfrîngere. După ce a adoptat o premisă tendențioasă *, romancierul poate fi perfect obiectiv : pe Ivan îl va pierde propria sa neputință !

¹ În concepțiile lui Ivan scriitorul vede „*sinteza* anarhismului rus contemporan", „programul distrugerii și al anarhismului" ; discreditarea lor el o consideră „actul său cetățenesc de eroism" /Ser. IV, 53—54/. Totodată Dostoievski este convins de seriozitatea bătăliei întreprinse și de insuficiența simplelor invective : „...acești nebuni au logica lor, învățătura lor, un codex al lor, un Dumnezeu al lor chiar, și încă atît de puternic împlîntat cum nici că se poate mai tare" /Ser. IV, 57/.

La începutul discuției cu fratele său, Ivan citase celebrele jvinte „*s'il n'existak pas Dieu, ii faudrait l'inventej*". Inva-ea lui Voltaire nu este de loc gratuită, pentru că, polemînd cu Zosima, Ivan îl, atacă ,de fapt, în postura unui nou mdide, pe Pangloss, cel ce-și învață elevul că „tout est pour mieux dans le meilleur des mondes possibles" ¹. Ne amin-n cum, ,în educația sa intelectuală, inocentul Candide cu-scuse fărădelegile războiului de șapte ani, cutremurul de la sabona, cruzimea stăpînitorilor, ororile prostituției, o lume sclavilor mutilați și a mizeriilor perpetue. Ivan trece prin fepერიენțe similare, dar, vrăjmaș caustic al optimistului Pan-Hoss, el nu se va putea resemna, precum Candide, să-și cul-ve în tihnă grădina, ci își va continua rechizitoriul din ce în pe mai fulminant împotriva lui Dumnezeu și a omului, a Buturor oamenilor și a tuturor idealurilor umane. Iar în fața pesimismului istoric atotdevorator, romancierul se simte îndreptățit să-L reinvente pe Dumnezeu...

Coincidența, slugă jucăușă și devotată a geniilor, a vrut ca și Candide să întâlnească în peregrinările sale un mare inchizitor ! Lugubrul personaj, care îl pierduse și pe nobilul Don Carlos al lui Schiller, avea să dea titlul „poemului" compus pe Ivan IV, V/, care în felul acesta își va aplica sieși impla-■ftbile lovituri, deocamdată filozofice, curînd însă prelungite ■n planul autodemascării practice /V, VI—VII/.

Înainte de despărțire, Aleoșa își sărută fratele pe, gură. ■testul e copiat după „poem", spre a revela analogia nede-ecarată pînă atunci dintre Isus și Aleoșa, dintre marele inchizitor și Ivan. Aleoșa își asculta mut fratele, ca și Isus pe inchizitor, pentru că taina și forța libertății nu pot fi turnate în cuvinte perene, și pentru că tăcerea, în raport cu vorbăria Beșanțată, se dovedește adesea a fi de aur.

Asemănarea dintre ■van și cumplitul bătrîn de nouăzeci de ani își găsește justifi-■area în menirea nuvelei de a întări rechizitoriul scriitoricesc ki autocondamnarea eroului : dacă te lipsești de credință, dacă

„Totu

nciți, toți sint ■76/.

I este paradis" IC. Kar., 874/, învață Zosima ; „toți sîni fe-înt frumoși, toți ar putea imediat să făurească paradisul" 384

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*"

Ivan Karamazov

385

te lepezi de Hristos, îți va fi permis totul ! Marele inchizitor din străvechea Sey.iJ.la este și el ateu, deci „nihilist", deci liber de orice principii morale și în stare de orice mărșăvie. Ca «; inginerul Kinliov, el dorește sa-L înlocuiască pe Dumnezeu-om prin omul-Dumnezeu, vrea să-L detroneze pe Dumnezeu în favoarea omului, devine adică, pe planul supraterestru paricid, nu chiar călăul propriu zis al Tatălui ceresc, dar inspiratorul celor dispuși a-L ucide.

Antinomia filozofică centrală a *Marelui inchizitor* este obligativitatea alegerii între libertate și constrîngere, libertatea nefericită sau a nefericirii și fericirea lipsei de libertate ¹. Alternativa lui Ivan-Dostoievski este cît se poate de sumbră : Hristos nu poate oferi oamenilor decît o libertate insuportabilă, chinuită și chinuitoare, o veșnică Golgota și o crucificare mereu reluată, cărora Anticristul nu le poate opune decît liniștea și îndestularea prizonieratului, „pîinea" robiei cea de toate zilele ². Această tragică dilemă, între neîmplinirea morală și împlinirea imorală, nemulțumirea sacră și mulțumirea diabolică, chinul libertății spirituale și bucuria slugărniceiei trupesti, visul nefericitului de a dobîndi fericirea vieții de apoi și realitatea nefericită a unei fericiri pămîntești — proiecție în plan metafizic a unor situații istorice insolubile — a fost postulată de Dostoievski și în povestirile și romanele sale precedente, îndeosebi în imaginile nobil-ignobile ale „subteranei", niciodată însă n-a făcut-o cu frenezia și

consecvența din *Marele inchișitor*, numită, pe drept, o încoronare a insolubilei dialectici dostoievskiene, expresia finală a unui impas tragic definitiv ³.

Apologia libertății eșuează, de fapt, într-o dublă discreditare a ei : pe de o parte, „răzvrătirea” naște spiritul „eu-lidiaaljiL

¹ Postulatul de bază al marelui inchișitor : „Nimic nu este mai seducător pentru om decât libertatea de conștiință, dar totodată nimic nu este mai chinător” *IC Kar.*, 869/.

² Vorbind în decembrie 1879 în fața unui auditoriu studențesc, înainte de a citi *Marele inchișitor*, Dostoievski sublinia explicit imposibilitatea unirii creștinismului cu finalitățile pămîntești.

³ „Ivan. Ce prostie mai e și poemul meu, dar recunoaște că marele inchișitor are pe jumătate dreptate” *IC. Kar.*, 864/.

3abcl, karte, jivela

și „realismul” Bernarzilor, ea generează vulgarul Turn :1, „căile ferate”, „oîinea”. „furnicile”, iar. vc de altă

„caile terate

în

Ițești.

rele Iov

Z

generează vuig

...pîinea”, „Furnicile”, iar, pe de altă - smerenia creștinească impune o ifșă dar similară are a noii „turme”, păzită de păstori „idioti”, iraționali i cele din urmă incapabili să lecuiască rănilor reale și suflete. Dostoievski nu recunoaște, evident, acest al doilea eșec ¹, se împotrivesc din răspuneri, îl acoperă prin supralicitarea înfrîngerii dinții. El se străduiește să demonstreze că în în-runtarea Mîntuitorului cu „înfricoșatul și preacusitul duh, 'uhul nimicniciei și al neînțelegerii” și cu urmașii acestuia — JBA” le inchișitor, Ivan Karamazov, Stavroghin, Șigalev și KiriJ-7 —, nfrîntii iremediabili sînt cei din urmă, și reușește jhiar, în bună măsură, să ne convingă de acest lucru ; ceea ce nu reușește nicidecum să dovedească, e victoria lui Iisus. Aleoșa și Zosima, care — de vreme ce înseși premisele dilemei căvorașc orice șansă de mîntuire — se supun logicii neiertă-pare a unei alte prăbușiri, nu mai puțin deplorabile. în zba-:erea sa cumplită, Dostoievski îi seamănă întrucîtva lui Ivan : kspiră către certitudini binefăcătoare, dar pîrjolește totul în pale ! Vsăjmașul neîmpăcat al negativismului devine adesea, oricît s-ar teme de acest deznodămînt, un „nihilist” autentic, și le permite, „ucenicilor” să-L „plagieze”, să-i „copieze ■estul” !²

Ca întotdeauna la Dostoievski, poate chiar mai mult ca ■ntotdeauna, *Marele inchișitor realizează* transhumanța din ■meditația filozofică în sferele sociale concrete. La un prim

¹ Deși la 28 februarie 1878 se confesează în termeni de o deplină ■inceritate : „Credeți că sînt dintre acei care salvează inimi, dezleagă ■uflete, izgonesc jalea ? Uneori mi se scrie despre asta, dar eu știu *cu miguranță*, că mai degrabă sînt în stare să semăn deziluzie și scîrbă. Nu ■înt meșter întru dezmiardări, deși uneori m-am apucat și de asta” *MScr.* IV, *Al.*

² O interesantă relatare a romancierului din 21 martie 1880 mărturisește efectele „inverse” celor scontate : „Patronul mi-a îngăduit acum Io jumătate de lună să citesc «Marele inchișitor» la o serată literară în ■olosul studenților universității. însuși patronul a asistat la lectură. După ■ectură însă, m-a anunțat că, judecînd după impresia creată, îmi va în-Berzice să-L mai citesc pe viitor” *IScr.* IV, 133/.

25
Dostoievski

386

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ivan Karamazov

387

nivel polemic, este vizat catolicismul și inumanitatea iezuită, de pe platforma presupusei opoziții ireductibile dintre catolicism și ortodoxie. Bestialitatea inchișitiei medievale și mai recente e denunțată de un pravoslavnic convins, care nu pierduse nici o ocazie în *Jurnalul unui scriitor* de a țintui papalitatea la stîlpul infamiei. Mai important decît disputa inter-teologică este însă miezul social-politic al nuvelei, eroarea fatală a romancierului, convins dintotdeauna, și spre sfîrșitul vieții îndeosebi, de coincidența intereselor catolice și socialiste. Identificîndu-L, în viziunea sa răsturnată, pe inchișitorul fanatic cu luptătorul socialist pentru pîine, egalitate și dreptate, Dostoievski construiește un act de acuzare a revoluției și a revoluționarilor. Socialiștii sînt învinuiți de faptul că, la adăpostul nobilelor principii enunțate, ar atenta la drepturile inalienabile ale omului, la libertatea sa de a gîndi și acționa. Prin aceasta, romancierul își cedează nuvela orientărilor anticomuniste, care — ca și în cazul odiosului sistem „șigalevist” — o vor folosi ca armă politică nemijlocită *.

Să nu ne lăsăm însă induși în eroare de corul perfid al „învățăcelor” extremiști. Ca în atâtea alte cazuri, realitatea artistică nu coincide cu intențiile programatice ale scriitorului, „socialismul” biciuit de el era de fapt anarhismul yremii, zgomotos și dăunător. Autorul greșise ținta, confundând aparența cu esența, revoluționarismul fals cu cel autentic. Contrarevoluționarii de atunci și de mai târziu au arborat -adesea demagogia pseudosocialistă, și, dacă proiectăm în acest sens imaginea în viitor, Dostoievski înfierează național-socialismul. Îndemnul marelui inchișitor de a anihila personalitatea umană și libertatea sa prin „miracol, taină și autoritate”, prevestește halucinant cuptoarele fasciste, degradarea omului în unealtă supusă și inertă a fiihrerilor, care l-au „convins” că nu va dobîndi adevărata libertate decît renunțînd de bună-

¹ Dostoievski a expus detaliat în scrisoarea din 11 iunie 1879, trimisă din Staraia Russa lui N. A. Liubimov /v. Ser. IV, 58/, intențiile sale antisocialiste și convertite în demonstrația lui Ivan Karamazov (a marelui inchișitor). Ele sînt prezente și în remarcile din *Carnete* de tipul : „revoluția nu a dus niciodată la altceva decît la sfîrșitul iubirii (drepturile ameliorate)” *IC. Kar.*, 827/.

Je la ea. Turma de milioane și milioane de capete, tremu-îna în fața stăpînirii, fericită de a fi scăpat de îngrozitoarea fcovară a liberei alegeri, este, de fapt, visul rasiștilor totalita-iști, asasini ai popoarelor „inferioare”, ai maselor „inapte” «ntru libertate. Inchișitorul devine prototipul „Urbmensch”-Bui din secolul al XX-lea, întruchiparea nebuniei fără margini, convins că menirea sa este aceea de a urma preceptele ■abolicului sfetnic care, „fără a pregeta în fața minciunii și p înșelătoriei, îi conduce cu bună-știință pe oameni la moarte i la destrămare, amăgindu-i tot timpul ca nu cumva să ob-erve încotro sînt purtați, ca măcar pe parcurs sărmanii or-3eți să aibă' iluzia fericirii”.

În ciuda intenției autorului, nuvela *Marele inchișitor* poate Jeci susține denunțarea feluritelor deformări ale socialismu-ji, a manifestărilor retrograde mascate în frazeologia „revo-jționară”, a încercărilor de a justifica inumanitatea cu eti-hete „socialiste”. Ea poate ajuta comuniștilor în stigmatizarea lofismelor antidemocratice, a antinomiilor aparente între ideal i pîine, fericire și îndestulare, libertate și necesitate, antino-iii pe care Dostoievski, adeptul „plinii spirituale”, le susținuse jată viața ^x. Ea ne poate ajuta să descifrăm complexul pro-ss de alienare socială, precum și oglindirea sa tulbure în multe jnștiințe. Toate acestea, desigur, cu condiția pătrunderii sîm-urelui ei autentic, dincolo de prejudecățile autorului și de iplificarea sa ulterioară.

Pe Dostoievski îl pîndește neconținut pericolul de a încurca adresele. Eroarea apare nu numai în caracterizarea inchișitorului, ci și a celorlalte *dubluri* ale lui Ivan. Romancierul caută să-L prezinte și pe Rakitin ca pe un democrat-revoluțio-ar. Toate datele sale concrete dovedesc însă contrariul : Ra-dtin este un tipic carierist burghez, pentru care fraza demo-

¹ În nuvela *Gazda* din 1847. bătrînul Murin îi expune lui Ordînov [schîța” viziunii viitoare a marelui inchișitor : „Ascultă-mă pe mine, poienile, omul cel slab nu poate să se țină singur ! Dă-i tot, că vine Singur și-ți dă t6tul înapoi ; încearcă de-i dă o jumătate din împărăția pămîntului, și ce crezi ? Numaidecît se face mititel și ți se bagă sub papuc. Dă-i libertate omului slab, că o leagă singur fedeleş și ți-o aduce plocon. O inimă proastă n-are ce face cu libertatea !” *IO. I*, 414/.

388

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

cratică e doar o trambulină. „Tinichea liberală fără un pic de talent”, îl numește Ivan, după ce în capitolul *Un seminarist ambițios* /II, VII/ acesta își prezisese singur cariera : va pleca la Petersburg, va colabora la o revistă liberală „cu ceva lustru socialist”, fără să creadă în nimic, cu gîndul doar la viitoarea situație și avere. Părerile pe care ulterior Rakitin i le împărtășește tînărului Kolea Krasotkin (nihilismul se propagă în lanț, prin discipolii discipolilor) sau de care vrea să-L convingă pe Dmitri, comportarea lui în timpul anchetării și judecării acestuia, inclusiv infama *Corespondență din Skotoprignonievsk în legătură cu procesul Karamazov* (tot atît de insinuantă ca și articolul grupului Burdovski despre moștertirea prințului Mișkin), precum și laudele pe care le culege din partea procurorului, ne conving definitiv că avem de-a face cu un cameleon, care pozează în „progresist” exclusiv din considerente tactice.

Cum îl înfrînge autorul pe Ivan ? Nu atît prin contraar-gumente, cît mai ales prin vulgarizarea opiniilor eroului său, pe care le duce la un sfîrșit lamentabil. Dostoievski folosește în acest scop același original sistem artistic intuit în *Dublul* și perfecționat în romanele perioadei de maturitate : îl înconjoară pe Ivan cu *oglinzi vii*, cu mai mulți *alter egq* care trans-Ipun într-o practică lineară preceptele sale complexe. Slugile își pierd stăpînii, elevii își compromit învățătoru? Svidri-gailov îl distrusese, prin fidelitatea sa, pe Raskolnikov ; Ippo-lit avusese neșansa de a fi prietenul lui Burdovski, Doktorenko, Keller ; Versilov se înhăitase cu lepădături de tipul lui Lam-bert; Stavroghin, mai ales, se „împlinise” prin Piotr Verho-venski, Șigalev, Liputin, Virghinski. În jurul lui Ivan roiesc alți „frați” spirituali : inchișitorul, Rakitin, Smerdeakov, diiF voiu, iar netrebnicele lor acțiuni, săvîrșite sub oblăduirea

„maestrului”, îi impun capitularea¹. „Ideile înalte sau care ar putea fi socotite ca atare sînt transformate în acțiuni murdare.

¹ „Iv. — Este îngrozitor de prost. E la fel de prost ca mine. Exact ca mine. Dar numai grație acestui lucru acționează. A luat de la mine tot ce era mai stupid și a încarnat în el. îl consider un portret. Și, dacă vrei, sub raport artistic, imaginea este satisfăcătoare” *IC. Kar.*, 993;.

Ivan Karamazov

389

Ideea de a discredita răzvrătirea prin împlinirea ei, de a înăbuși revolta permițându-i să se extindă și generalizeze „în voie”, de a arunca stigmatul realității asupra nobilei posibilități, este Jcu adevărat diabolică. în gura hri Ivan. „jitiijLjife ffgrrnjs” Ipare o aserțiune dezinteresată și inofensivă, dar romancierul o [coboară treptat la criminalitatea marelui inchizitor și a lui IȘmerdeakov. „Știi, toate astea le spune pentru tine, ca sa-L ”auzi”, îl avertizează Feodor Pavlovici pe Ivan, referitor la L, controversa” /HI, VII/ iscată de Smerdeakov în jurul soldatului căzut în mîna necredincioșilor și jupuit de viu („duhnești cale de o poștă a iezuit”, îi spune tot el lacheului, sugerînd înrudirea acestuia cu marele inchizitor). întîmplarea comentată Ide Smerdeakov într-un spirit care prefigurează cu exactitate [argumentele bătrînului din Sevilla și ale diavolului demonstrează că nu numai Ivan îl constrînge pe fratele său vitreg să accepte teoria „totul este permis”, ci și invers (după cum Svidrigailov fusese și dascălul lui Rodion). Cercul sofistic al lui Smerdeakov pare impecabil și da frîu liber imoralității absolute : dacă soldatul se lepăda de credința sa, însemna că el nu crezuse cu adevărat — așadar nu mințise afîr-mînd că nu e creștin — ca atare, va fi iertat sau va scăpa cu p osîndă ușoară — deci orice mîrșăvie este permisă !

Pentru a scăpa de răspundere, Smerdeakov îi smulge lui ■ van nas, rn păînrnvimtar teoretică” a crimei. Confruntările lor în- capitolul „care deocamdată nu e prea limpede” /V, VI—VII/, ca și în timpul celor trei întrevederi ce clarifică totul /XI, VI—VIII/ ¹ sînt diamante ale dialecticii sufletești, șlefuite cu virtuozitate. Smerdeakov acționează minuțios și cu sînge rece ; el îl împinge pe Ivan tot mai departe pe drumul fatal al propriilor sale idei, îi pune capcane la tot pasul, JX jobligă treptat să ia asupra-și întreaga povară a paricidului².

¹ „Cea mai importantă este cea de a doua întrevedere” *IC. Kar.*, (991/.

² „Pe bătrînul Karamazov L-a ucis servitorul Smerdeakov — relata kriitorul în noiembrie 1879 deznodămîntul romanului său. Toate amă-puntele se vor lămuri în desfășurarea ulterioară a romanului. Ivan Feo-Idorovici a participat la crimă doar indirect și de departe, numai prin faptul că s-a abținut (intenționat) să-L aducă pe Smerdeakov la rațiune, în timpul convorbirii avute cu el înaintea plecării sale la Moscova, și

390

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ivan Karamaiov

391

Ivan este conștient de acest lucru și se ferește, în același timp, să-i înțeleagă ultimele consecințe, ar vrea să se apere, dar nu poate : Smerdeakov reprezintă latura cea mai abjectă a propriului său suflet. Totul se desfășoară cu o uluitoare consecvență, Ivan este încolțit clin ce în ce mai strîns (deși ne parcurs s-ar părea de cîteva ori că scapă de responsabilitate), pînă în momentul în care Dostoievski îi dă lovitura de grație prin concluzia necruțătoare a lui Smerdeakov : „...pentru că, vedeți, chiar dacă dumneavoastră, după cum mi-am putut da seama, într-adevăr n-ați înțeles nimic pînă acum și nu v-ați prefăcut, ca să aruncați fățiș toată vina asupra mea, de fapt, numai dumneavoastră sînteți vinovat, fiindcă ați știut dinainte de crimă, ba chiar m-ați îndemnat s-o săvîrșesc și, pe urmă , știind adică ce o să se întîmple în lipsa dumneavoastră, ați plecat de acasă. De aia, zic, vreau să vă arăt lămurit astă-seară că vinovatul cel mare, adevăratul ucigaș dumneavoastră sînteți, nu eu, chiar dacă eu cu mîna mea l-am ucis. De fapt, în fața legii dumneavoastră sînteți criminalul !”^{tc} /XI, VIII/».

Pe plan *stilistic* formularea pare mai puțin categorică de-cît sub raport *logic*, dovadă multele paranteze explicative și cuvinte parazitare, care înmoaie întrucâtva ideile exprimate, sau acel dublu „de fapt” cu care se începe și se termină perorația. Fiecare afirmație conține la Dostoievski o minusculă și imperceptibilă negare, și în chiar demonstrarea irecuzabilă a vinovăției se strecoară aluzii cu privire la nevinovăția sau

să-i spună clar și categoric că-L dezgustă crima pusa la cale (pe care Ivan Feodorovici a văzut-o și a presimțit-o cu claritate). în felul acesta el a *permis într-un fel* lui Smerdeakov să comită omorul. Or, lui Smerdeakov acest *acord* îi era absolut necesar, în continuare se va explica de ce” /Ser. IV, 117/.

¹ „Smerdeakov (a treia întrevedere). Principalul — pentru că totul este permis, Dumnezeu nu există. — Dacă Dumnezeuul infinit nu exista, atunci nu există nici vreo virtute, și nici nu e cîtuși de puțin nevoie de așa ceva, iată cum am judecat.

— Ai ajuns aici cu de la tine putere, canalie.

— Sub conducerea domniei voastre" *IC. Kar.*, 993/.

jarțiala nevinovăție *de fapt*¹. Această împletire a motivării-r pro și contra explică și situarea capitolului *Nu ești tu... Iu ești tu !...* /XI, V/ în imediata vecinătate a primei întrevederi cu Smerdeakov. Aleoșa îl absolvă aici pe Ivan de crima comisă, cu insistență, în formulări tot atât de categorice Ji anume subliniate grafic : „Ti-am spus acum o dată pentru Itotdeauna : nu ești tu ucigașul, *nu ești tu!* Auzi ? O dată fcentru totdeauna ! Dumnezeu m-a îndemnat să ți-o spun, fthiar dacă din clipa asta ar fi să mă urăști toată viața..." Extraordinar este faptul că sfârșitul frazei răstoarnă din nou ■deea inițială : Ivan l-ar putea urî toată viața pe Aleoșa, pen-■ru că el îi întărește primul, înaintea argumentelor lui Smer-Keakov, bănuiala că ucigașul ar fi *de fapt* el. „A mințit, Aleoșa, ■său, a mințit, jur pe ce vrei l" /XI, X/, îi va striga Ivan tri-■nisului lui Dumnezeu, după ce va fi aruncat cu paharul în ■oaspetele său nepoftit, imitînd legendarul gest cu călimara, al lui Luther ; a aruncat cu paharul tocmai pentru a demonstra Ică diavolul mințise și îngrozit de gîndul că *nu* mințise ; „fii [ruminte, frățioare, îl întrerupse Aleasa, liniștește-te, nu l-ai

rerupse meoșa, liniștește-te,

Kicis tu. E o¹ minciun !" — Aleoșa, care nu minte niciodată, dăr este un Karamazov, și încă unul convins că în numele mîn-kuirii prin dragoste și compasiune multe îi sînt omului permise, fcoate chiar să și mintă cîteodată ! Dacă la aceasta adăugăm pi destăinuirile contradictorii ale Katerinei Ivanovna, care în ftpilog îi spune lui Aleoșa că „a mințit cu bună-știință" și în Imod voit calomnios, susținînd că Ivan o convinsese asupra Vinovăției lui Dmitri, sau dacă ne gîndim la insistența cu fcare — în mod dezinteresat și foarte interesat, pentru a scăpa ttc remușcări — Ivan îl persuadează pe Dmitri să evadeze în Kmerica („veșnicul simbol al înstrăinării de patrie ²), ne dăm ■seama din nou de ambiguitatea derutantă a caracterizărilor

¹ Iată sfârșitul meditațiilor lui Ivan despre crimă : „Dacă Mitia n-a ■ucis, dacă a ucis Smerdeakov, atunci Ivan este, indiscutabil, un asasin, ■deoarece L-a împins, indiscutabil, pe Smerdeakov. Dar oare L-a împins cu adevărat ? Nu știu..." *IC. Kar.*, 994/.

² „Mitia. Iubesc pămîntul natal. Iubesc Rusia. America — e penibil" *WC. Kar.*, 1049/.

392

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

dostoievskiene, pe parcursul căroră adesea „minciuna devine adevăr", spre a se metamorfoza din nou în „minciună" ^x.

Și totuși, romancierul nu-L iartă pe Ivan, obligîndu-L să bea aupa amară pînă la fund. Capitolul *Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavolul* /XI, IX/ ² desăvîrșește tragedia : eroul își pierde mințile. Nu cu mult înainte, el însuși interpretase timp de cinci minute în fața Lizei rolul unui Mefisto ponosit ³ ; acum a sosit momentul ca să primească chiar el vizi fichiul. La încenutul discuției

diavolului și să-i îndure șfichiul. La începutul discuției, acesta e numit „lacheu nenorocit", iar mai tîrziu oaspetele nepoftit amintește de „autorul unui poem de promițătoare perspective, intitulat *Marele inchizitor !...*" Printr-un complex sistem de aluzii, satana, căreia nimic din ce-i omenesc nu-i este străin, se dovedește a fi una cu Smerdeakov, cu marele inchizitor, dar .maLales cu Ivin, omul căruia nimic din ce-Y satanic nu-i este străin. „Ești propria mea întruchipare, mai bine zis, o întruchipare fragmentară a mea... a gîndurilor și sentimentelor mele, dar a celor mai josnice și mai meschine sentimente". La început, Ivan încearcă cu încăpăținare să-și convingă interlocutorul că este „eu însumi, nu tu !", că nu are o existență independentă, ci se reduce la o născocire a propriei sale închipuiri. În adîncul inimii, Ivan dorește însă tocmai contra-

¹ Dînd asigurări că în perorațiile diavolului nu se găsește nimic „împotriva cenzurii", Dostoievski conchide : „Oare nu minte uneori și mai și Mefisto în ambele părți din Faust ?" */Ser. IV, 190/.*

² „Deși socotesc eu însumi că acest al nouălea capitol *ar fi putut lipsi*, l-am scris totuși, nu știu de ce, *cu plăcere*, și nici nu mă gîndesc să mă dezic de el" *IScr. IV, 190/.* Ironizînd, mai tîrziu, părerea că prin invocarea diavolului și-ar fi demonstrat prejudecățile retrograde, romancierul adaugă : „Părerea expertului mă susține, și trebuie să fiți de acord că acest om (Iv. Karamazov) nici nu putea avea, în împrejurările date, un alt soi de halucinație, decît aceasta. Ulterior doresc să explic eu însumi în mod critic acest capitojîn *Jurnalul viitor*" *IScr. IV, 221/.*

³ A propos de ambiguitatea/derutantă a caracterizărilor și de posibilitatea „minciunii" în cazul afirmațiilor univoce de tipul „nu ești tu (sau invers : „tu ești") : cînd Lise îi relatează vizita lui Ivan și discuția lor despre „compotul de ananas", Aleoșa îi vorbește despre boala f^a telui său — „Să știi însă că nu disprețuiește pe nimeni, urmă Aleoja. Dar nici nu crede în nimeni. Și din moment ce nu crede în oameni, se prea poate să-i disprețuiască". încă în cazul „omului din subterană sesizasem o atare îmbinare mecanică a extremelor,

Ivan Karamazov

: el ar vrea să aibă de-a face cu un diavol adevărat, să

poată convinge de realitatea acestui diavol. „Știi, Aleoșa, adăugă Ivan foarte serios și cu aerul că-i împărtășește un secret, aș dori din toată inima să fi fost într-adevăr el, și nu eu !" /XI, X/, dorință cât se poate de firească, deoarece l-ar elibera pe erou de identitatea infamantă, demonstrându-i în plus că greșise atunci când se îndoise de existența diavolului... deci, implicit de existența lui Dumnezeu („Există Dumnezeu sau nu există ? îl soma să răspundă Ivan cu o implacabilă stăruință”¹). Diavolul cunoaște însă amintitul „secret” și, cu jtoate că mimează tot timpul intenția de a-și dovedi caracterul „ele sine stătător, urmărește, în fapt, țelul opus — anume de a-L convinge pe Ivan de coincidența lor din ce în ce mai perfectă. De aceea îi și povestește lui Ivan propriile sale „anecdote”, uitate de acesta și reamintite în timpul delirului — „ca să-ți spulber și ultimul strop de credință în realitatea existenței mele !”. „Noua metodă” folosită de diavol, aceea de a-și face victima să oscileze neîncetat „între certitudine și îndoială” și finalmente de a-i sădi în suflet ideea responsabi-„lității lor comune în săvârșirea acelorasi acte iresponsabile, este identică, cu procedeul folosit de Smerdeakov în decursul hqțărîtoarelor confruntări : „Iertați-mă, dar credeam că și dumneavoastră sînteți ca mine” este premisa sa inițială, infirmată și confirmată succesiv, pînă la certitudinea că într-adevăr Ivan este ca Smerdeakov, că este un Smerdeakov !

Ippolit.își descrisese coșmarurile în spovedania sa, Sta-vroghin și Versilov repovestiseră într-o formă inedită mitul paradisului pierdut, al izgonirii din rai. Particularitatea principalilor eroi dostoevskieni este înzestrarea lor artistică, capacitatea lor latentă sau activă de a compune „poeme”. Nici unul dintre ei nu-L poate însă egala pe *artisiul-filozof* Ivan

¹ Motivările psiho-fiziologice se amestecă deci cu altele ideatice, fapt înțeles exact de romancier : „Aici nu e vorba **numai** de latura **fizică** (maladivă, cînd omul începe din timp în timp să piardă distincția dintre real și fantomatic — ceea ce se întîmplă, măcar o dată în viață, ■cu oricine), dar și de cea sufletească, coîncinzînd cu caracterul eroului : negînd realitatea fantomei, el susține, o dată fantoma dispărută, realitatea ei. *Chinuit de necredința, el dorește în același timp (inconștient) ■ca fantoma să nu fi fost închipuire, ci să fi existat aieva*” *IScr.* IV, 190/.

394

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ivan Karamazov

395

Karamazov, personalitate căreia romancierul îi „cedase” cu generozitate o serie dintre propriile sale calități, cu care își „împărtășe” talentul. Ivan este un *artist original*, dovadă în primul rînd nuvela „sa” *Marele inchizitor*, dovadă și „anecdotele” pe care i le reamintește diavolul în cursul halucinantei lor înfruntări : cea despre „cvadriilionul de ani”, compusa încă în liceu, la numai șaptesprezece ani, și „poemul” intitulat *Cataclismul geologic*. Povestea filozofului osîndit să meargă pe jos un cvadrilion de kilometri pînă să se deschidă în fața lui porțile raiului, a filozofului care **întâi** s-a culcat de-a curmezișul drumului, apoi, după aproape o mie de ani, și-a luat picioarele la spinare și, în cele din urmă, intrînd în paradis, „a început să strige «osana», făcînd exces de zel”, tre-cînd prea repede și în chip exagerat „de partea conservatorilor”, este o mică dramă absurdă *avânt la letre*, și, de pe poziția nihilismului, o replică indirectă la adresa visului lui Sta-vroghin, Versilov și al „omului ridicol”: bucolicele năzuințe a la *Acis și Galateea* sînt, pentru diavol, naivități de o calitate discutabilă, iar prețul „osanei” i se pare lui Ivan exagerat în comparație cu valoarea ei intrinsecă. Altfel spus, Ivan își autocenzurează cu răutate propriile aspirații „frumoase și sublime” (și în el, ca în toți predecesorii săi, vibrează „struna aceea romantica”¹, schilleriană, luată în derîdere de Mefisto), de pe platforma unui spirit „euclidian”, „realist”, care s-a grăbit încă pe vremea adolescenței să restituie „biletul de intrare” în rai, ca „prea scump pentru punga noastră”.

Cataclismul geologic, cu a cărui evocare ia sfîrșit „vedenia” lui Ivan. Feodorovici, reprezintă, la rîndul său, transpunerea poematică a principiului „totul este permis” și a efectelor lui atotdistrugătoare. În numai două pagini sînt refor-mulate axiomele de bază ale „subteranei” și ale atitudinii dos-toievskiene față de „subterană”, convingerea că stîrpirea credinței în-Damnezeu va duce firesc la prăbușirea concepției contemporane despre lume, a temeliilor etice actuale, anume printr-o specifică negare a negației : mîndria titanică va naște mai întîi „omyl-zeu”, atotputernic datorită voinței și științei cu ""care este înzestrat, stăpîn senin al pămîntului, care nu așteaptă vreo răsplată din ceruri (în descrierea acestei prime

'etape, „pozitive”, transpar toate virtuțile lui Kirillov și ale „omului ridicol”, recunoscute pentru o clipă de romancier ; mai apoi însă, „omul-zeu”, necunoscînd opreliștile morale, își va întina presupusa

măreție, va nesocoti toate legile, va ac-ționa după bunul său plac și se va transforma — potrivit aceluiași precept din nou și din nou invocat¹ — într-un alt om-rob, om-fiară, om-ucigaș). Istoria înnoită „aido?ft3Ter'elor geologice" va fi deci fatală omului — iar Ivan, după ce reascultă propria sa „filozofie „subterană", azvirle planarul pe pe masă in orator...

Ipostazele lui Ivan știu că-și vor putea înfrînge prototipul numai convingîndu-L de identitatea lor perfectă, con-strîngîndu-L să recunoască complicitatea lor în înfăptuirea aceluiași nelegiuri, dovedindu-i că ideile, lui sînt /aptele lor, că *el* este ucigașul tatălui și — în lumina povestirii din Sc-villa — virtualul călău al popoarelor. Dar nici asta nu îi este romancierului de ajuns. După ce reușește să-L îngenuncheze pe Ivan, identificîndu-L cu diavolul (ca Piotr Verhovenski vis-à-vis de Stavroghin), trece la demonstrarea nimicniciei lui, a lipsei lui de însemnătate. Dostoievski a ales deliberat, în războiul pe care îl declarase omului orgolios și mîndru de unicitatea lui, un *alter ego* lipsit de prestarrtă-prozaic, demodat, fără elan. „Mă. ia peste picior, conchide Ivan, zice că sînt ifuriat pe el, pentru că nu e decît un drac de duzină,..nu satana cu aripile arse de văpaie, înconjurat de fulgere stră-lucitoare și trăznete. Minte însă cînd spune că-i satana. Nu-i adevărat, e un impostor. Un drac împielit" /XI, X/. Lovi-tura pregătită de autor ide la începutul romanului este *le]mpt d'enigme*, șoptit de,diavol lui Ivan, adică de Ivan sieși — că nu e el șoimul care să zboare în țării, că „nu este „prinț", ci un „impostor", nu o satană, ci un drac de duzină, un laș. 2a-

¹ în *Carnete* el revine deseori :

— „...cum vrei tu să trăiești,

— A la Karamazov,

— Cu alte cuvinte, totul este permis.

— Totul e permis." /857/.

I (Fragment inițial din discuția centrală cu Aleoșa.)

„El (diavolul — I I.) spunea că totul este permis" /996/ și a dezvoltat „teoria totul este permis" /1002/. Etc, etc.

396

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ivan Karamazov

397

darnic încearcă Tvan să dezmință prin purtarea sa la proces acest- luciu, să schimbe ceea ce nu mai poate fi schimbat : cumplitale sale recunoașteri din timpul confruntărilor cu „dublurile" reale sau închipuite i-au închis deocamdată orice porțiță de scăpare. Fraza procurorului despre prăpastia dintre Hamleți și Karamazovi îl vizează nu numai pe Dmitri, ci și pe Ivan, pe care creatorul său a voit să-L lipsească de integritatea morală și spirituala a prințului danez.

A voit — dar, în temeiul esteticii sale ambivalente, nu a reușit pe deplin ! Frămîntarea e, oricum, la antipodul cinismului, trepidanta dialectică nu poate coincide cu sofismul mort. Ivan e și el o inimă chinuită, acest lucru îl apropie de Dmitri și-L desparte de propriii săi discipoli, Smerdeakov, Rakitin *, marele inchișitor, diavol. Păcatele cu o autentică acoperire emoțională pot fi iertate, fără drept de apel e doar lipsa de suflet. Cît de inseparabil de esența umană îi apare lui Dostoievski sufletul reiese și din sinuciderea lui Smerdea-kov, pe de o parte un nou act de răutate dementă, deoarece ferecă ultima porțiță de scăpare pentru Dmitri și Ivan, pe de altă parte însă, o dovadă că nici cinismul nu poate fi nelimitat, în deznodămîntul acesta surprindem un grăunte ne-smerdeăkovian *(ca și în sinuciderea lui Svidrigailov — o inconsistența a fiarei, care se pedepsește uman, deci se recunoaște criminal), concesia trădînd integritatea morală a romancierului, neputința sa de a împinge pînă la ultima limită omuciderea gratuită și nesancționabilă, incapacitatea sa de a accepta egoismul în absoluta lui monstruozitate. În ordinea responsabilității umane, Ivan cîntărește însă infinit mai greu. El înnebunește/tocmai pentru că nu poate. renunța la ideal, la suflet, pentru că nu se poate identifica nici cu marele inchișitor, nici cu diavolul. înseamnă că Aleoșa avusese dreptate afirmînd că nu este el ucigașul : omul triumfă asupra experimentatorului neînsuflețit. Ivan rupe lanțurile care-L legau de Smerdeakov, de Feodor Pavlovici, ..de karamazovism.

¹ „...Ivan nu este însă ca Rakitin — își reia Mitea convingerea citată și înainte — nu, el e un sfînx. El ne este superior mie și ție (el privește mai sus)" *IC. Kar., 979/*.

Le rupe, și nu prea, triumfă, și nu pînă la capăt. Cu nici unul dintre personajele romanului și poate cu nici unul dintre *negativii pozitivi*, și ca atare tainic simpatizați de el, nu s-a purtat Dostoievski atît de neiertător ! Cititorul înțelege dreptatea sa, o urmărește fascinat, în multe privințe o și aprobă, și totuși o simte nedreaptă. Ne doare perseverența cu care autorul îl dezarmează pe Ivan, deși admirăm perfecta înlăn-[tuire internă a procesului, deși înțelegem că premisele nu puteau să nu-L împingă spre un asemenea deznodămînt. „Zero absolut", negația totală este într-adevăr o atitudine minată și

condamnata la eșec¹. Și totuși, Ivan are în el o seînteie de noblețe mai indiscutabilă decît precursorii săi, extirpată con-'secvent de autor, o seînteie prin care îl simțim, în ciuda rătăcirilor sale, înrudit eroilor autentici : opoziția lui față de smerenia Jțarataievistă, față de acceptarea resemnată a nedreptăților !

Ivan a văzut inumanitatea, dar nu a știut s-o înfrîngă. Revolta sa este ciuntită, tragedia sa — întunecată. Să nu uităm însă că el este un însetat de dreptate și că s-a opus din răputeri monstruoasei lumi a karamazovilor, în ciuda faptului că era carne din carnea ei; este un însetat de măreție, chiar dacă L-a devorat mediocritatea. Ivan nu a știut *cum* să ia cerul cu asalt, dar a dorit acest lucru cu ardoare. S-a re-voltat împotriva zeilor nedrepți ai timpului sau și a rost ținut de stîncă, a fost condamnat la groaznice chinuri ca un nou Prometeu, dar care nici nu s-a putut măcar mîngîia cu gîndul că răpise focul sacru și-L-dăr-uise oamenilor....

¹ Prin intermediul personajului său, Dostoievski recapitulează încă dată căile posibile de destrămare „subterană” : după treizeci de ani,

Ivîrsta cînd simpla sete de viață nu mai poate înlocui idealurile conștiinței, imoralistului nu-i rămîne decît „fie să se arunce în puturoșenia luxului, sau a ambiției, sau a cru-lzimii, fie să se dedea la patima cărților, fie... Fie ce ?

Fie să se distrugă” *IC. Kar.*, 857/.

Ipostazele imoralității — jocul, banii, voluptatea, crima, sinucide-jrea —, exemplificate în romanele și povestirile lui Dostoievski, sînt lepxuse apoi din nou în *Carnete* ceva mai pe larg decît în citatul repro-Idus /v. tot p. 857/.

398

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ivan Karamazov

399

Să nu uităm de asemenea ca Dostoievski știe să fie crud nu numai cu eroii lui, dar și cu sine însuși. Dintre toți, el suferă cel mai cumplit și refuză orice alinare ieftină. Incapabil de a juca rolul unui spectator sau diagnostician insensibil, Dostoievski sîngerează în rînd cu toți loviții soartei, transmută chinul lumii înconjurătoare în propriu-i suflet. Numai astfel rămîne scriitorul consecvent esteticii sale. Dostoievski vibrează intens la bucuriile și tristețile, victoriile și înfrîngerile omenești. Povestea lui Dmitri și Ivan, întregul roman dovedesc dăruire totală, identificare pînă la automistuire. Într-o cumplită vîlvătaie s-a născut o carte nemuritoare și a pierit făuritorul ei.

Suferind de două boli incurabile, Dostoievski știa că zilele îi sînt numărate /v. *Ser.*, IV, 204/ ; spera totuși ca, după editarea unei noi serii din *Jurnalul unui scriitor*, să reînceapă în 1882 munca la a doua parte a epopeii Karamazov, acțiunea căreia s-ar fi desfășurat două decenii mai tîrziu, și din care am fi putut afla, se pare, nu numai împrejurările revenirii lui Mitea de la ocnă și dramaticul eșec al dragostei dintre Lise și Aleoșa, ci și o întorsătură neașteptată în destinul acestui erou îndrăgit al romancierului, anume transformarea sa într-un revoluționar, care comite o crimă politică și este executat. Să fi fost aceasta — cum susține A. S. Suvorin — intenția scriitorului, sau alta, rămîne pentru noi o taină. Dar acest lucru nici nu are o importanță prea mare : în urma hemoptiziei din 26 ianuarie 1881 Dostoievski moare în seara zilei de 28 ianuarie, și este înmormntat la 1 februarie, în prezența unui impresionant număr de admiratori. *

Moartea a survenit într-un moment de apogeu al activității creatoare, după publicarea *Fraților Karamazov* și rostirea multlăudatei și controversatei alocuțiuni la sărbătorile Pușkin. Este vorba de manifestările literare și sociale cu ocazia dezvelirii monumentului Pușkin la Moscova. Invitat să participe la această festivitate, Dostoievski — ne amintim — și-a în-

¹ Ultima sa scrisoare, către N. A. Liubimov, datează din aceeași zi și conține rugămintea de a i se trimite restul de patru mii de ruble din onorariul convenit pentru *Frații Karamazov* : „Am mare nevoie de bani acum” /*Ser.* IV, 224/.

■erupt romanul, a elaborat la Staraia Russa cuvîntarea plă-jnuită mai de mult, a plecat la Moscova unde, după ce a citit Ba o serată literară scena cu Pimen din *Boris Godunov*, și după jee a ascultat discursul lui Turgheniev despre întemeietorul literaturii ruse moderne, a rostit la 8 iunie 1880 (adică douăzeci de ani după acea cuvîntare, tot a lui Turgheniev, de la fcare am pornit eseul de față !) propriul său buvînt, întîmpinat eu o adevărată explozie de entuziasm¹ și indignare². *Cuvîn-karea despre Pușkin*, tipărită și comentată în ediția singulară jdin august 1880 a *Jurnalului* (și cu ecouri prelungite în fasci-tolul final al aceleiași publicații, din ianuarie 1881, apărut o Jzi după moartea autorului) a fost privită de scriitor, auditoriu și comentatori (printre care Gradovski, Kavelin, Gleb Us-jpenski) ca un manifest programatic de însemnătate națională ; tei i-a fost dat să fie ultima mărturie sintetică a unor constante, par neîmpietrite idealuri filozofice, politice, etice și estetice, să li se adauge nenumăratelor mărturisiri făcute de eroi și de creatorul lor pe parcursul deceniilor, asemenea ultimei „spovedanii a lui

Dostoievski".

Cuvînt explicativ la Guvîntarea despre Puşkin, publicată mai jos /v. /. II, 446—447/ rezumă în patru puncte sensul întregii demonstrații : întâi, a „evidențiat principalul fenomen maladiv manifestat în rîndurile intelectualității noastre, isto-icește ruptă de temelia societății, înălțată deasupra poporului", reprezentată de Aleko și Oneghin, și, în continuare, de eciorin, Cicikov, Rudin, Lavrețki, Bolkonski ; al doilea, a [fixat tipul frumuseții ruse, de origine populară, tipul Tatianei Si al călugărului din *Bpris Godunov* ; al treilea, a subliniat „ca-itatea sensibilității universale și a deplinei reîntruchipări în ;eniul altor popoare" la Puşkin ; al patrulea, a demonstrat latura „rusească" a acestei capacități și temelia ei morală, ansînd, în continuare, o chemare către împăcarea slavofililor u occidentalistii...

„Victorie, victorie deplină!" /Ser., IV, 172/, îi relatează el soției Isale, în seara aceleiași zile.

² „Realmente întreaga lume literară îmi este ostilă — notează Dos-itoievski cîteva luni mai tîrziu, pe marginea unei epistole — mă iubește ■ pînă la pasiune doar întreaga Rusie care citește" /Ser., 203/.

400

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

Ivan Karamazov

401

Elaborarea cuvîntării despre Puşkin a premers cu doar cîteva săptămîni descrierea celor trei întrevederi cu Smer-deakov și a vedeniei lui Ivan, adică a celui de al doilea (după cartea *Pro și contra*) „nod" filozofic al romanului; nu este, de aceea, de mirare că discursul a absorbit și completat preocupările și ideile centrale din *Frații Karamazov*.

Postulîndu-și de la început convingerea după care „Puşkin este prorocie și poruncă" /S.X, 442/ pentru spiritualitatea rusă contemporană, Dostoievski demonstrează detaliat acest lucru, pe planul celor ce se cuvin respinse pe mai departe, ca și al idealurilor acceptate de el drept pozitive. Pentru studiul nostru, interesante cu deosebire sînt remarcile din prima parte a cuvîntării, anume caracterizarea „istoricului martir rus" y443/, „a omului fantastic și nerăbdător" /444/, „a omului mîndru" /445/, în care recunoaștem predecesorii într-o deșartă suferință și revoltă eșuată ai lui Ivan Karamazov, frații acelui „Hamlet rus" despre care vorbise în 1860 Turgheniev ! Puşkin e invocat pentru reafirmarea unui punct de vedere cunoscut : intelectualitatea rusă, ruptă de izvoarele populare, este în căutarea adevărului pierdut, a „armoniei universale", pe care nu o poate redobîndi prin nici una din experiențele sale (inclusiv socialismul), **și nu o va putea redobîndi** decît pe calea, „înțelepciunii" karataieviene. Ca și Zosima, oratorul vede rezolvarea „problemei blestemată" în stîrpirea orgoliului și a revoltei, în preceptul invocat de atunci fără răgaz de către adepții capitulării, resemnării, cvietismului „dostoievskian" sau „tolstoian" : „«Supune-te, om mîndru, și mai înainte de toate înfrînge-ți mîndria. Supune-te, om de prisos, și mai înainte de toate trudește pe cîmpul tău strămoșesc. /.../ Te vei birui, te vei supune ■ — vei deveni liber, cum nici prin gînd nu ți-a trecut vreodată»". Ete. /446/ *

Oneghin, acest „embrion moral", „om abstract" și nu din întîmplare peterburghez, „visător neliniștit", „străin" printre

¹ Felicitîndu-L pe Pobedonoșev de ziua lui și cu ocazia numirii sale în funcția de procuror suprem al Sfîntului Sinod, Dostoievski arăta la 19 mai : „mi-am pregătit cuvîntarea despre Puşkin exact în spiritul concepțiilor mele *extreme* (adică ale noastre, mă încumet să spun) și de aceea mă aștept, poate, la o oarecare denigrare" /Ser. IV, 144/.

ai săi și printre locuitorii întregului pămînt, ucigaș „din dorul după un ideal universal", adică același Stavroghin sau Ivan, se află la antipodul eroinei principale a poemului, „tip al frumuseții pozitive", „femeia rusă", „țărancă Tania", sora mai mare și, desigur, mai echilibrată a Soniei Marmeladova și a Sofiei Andreevna. „Surprinzînd tipul pelegriinului rus, al pelegriinului dinaintea zilelor noastre și din zilele noastre, și, cu intuiția sa genială, descoperindu-L cu soarta sa istorică și cu importanța sa imensă și pentru soarta noastră ce se conturează acum, punînd alături de el tipul frumuseții pozitive și indiscutabile în persoana femeii ruse, Puşkin" /452/ a delimitat două structuri istorice și naționale ; în dezvăluirea lor antinomică și-a recunoscut și Dostoievski misiunea, înfățișînd pe intelectualul, care, deși se chinuie neîncetat, nu iubește pe nimeni, și nici nu este în stare să iubească pe cineva, pentru că „e îndrăgostit de fantezie, însuși fiind doar o fantezie", un „fir de iarbă purtat de vînt" /451/, și pe „sfioasa" de o neobișnuită tărie sufletească, „rusească", „populară" și „evangelică".

Pînă aici totul corespunde tipologiilor știute, într-o coordonare strictă, deși nemărturisită explicit, cu polarizările din romane. Remarcabila capacitate a lui Dostoievski de a se au-tocenzura și de a împleni extremele, pînă la răsturnarea schemelor inițiale, nu putea să nu se manifeste însă și cu acest prilej. Apărînd fidelitatea Tatianei față de soțul ei „bătrîn" *, refuzul ei principial de a se întoarce la Oneghin, de a-i nedreptăți adică pe general, autorul întemeiază această opțiune, pe care o consideră de o

moralitate impecabilă, în următorii termeni :

„Dar ce fel de fericire poate fi aceasta, când se întemeiază pe nefericirea altuia ? Dați-mi voie, închipuiți-vă că dumneavoastră înșivă clădiți edificiul soartei omenești, urmărind să-ii fericiti pe oameni, să le dați, în sfârșit, pacea și liniștea. Și iată, închipuiți-vă mai departe că, pentru aceasta este necesar și chiar inevitabil să provocați suferința unei singure ființe omenești, numai a uneia singure, mai mult chiar, a unei ființe

¹ Prin acest calificativ, Dostoievski a emis, printre primii, ipoteza deosebirii considerabile de vîrstă dintre soți, contestată de unii specialiști.

26

Dostoievski

402

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

Ivan Karamazov

402

nici măcar prea valoroase, poate chiar ridicolă după părerea unora, nu cine știe ce Shakespeare, ci pur și simplu -un bătrî-nel cinstit, bărbatul unei femei tinere, în dragostea căreia crede orbește, deși inima nu i-o cunoaște de fel, pe care o respectă, cu care se mîndrește și e fericit și liniștit. Așadar, numai pe el trebuie să-L faceți de rușine, să-L necinstiți și să-L chinuiți și din lacrimile acestui bătrîn dezonorat să înălțați clădirea voastră ! Ați fi oare de acord să deveniți, în aceste condiții, arhitecții unei asemenea clădiri ? Iată întrebarea. Și ați putea oare concepe măcar pentru o clipă că oamenii pentru care ați construit-o ar fi de acord să primească de la voi o fericire în fundațiile căreia s-a pus suferința, fie ea chiar a unei ființe neimportantă, dar chinuită fără milă și pe nedrept, și că, primind această fericire, ar putea rămîne în vecii vecilor fericiti ? Spuneți, ar fi putut Tatiana, cu sufletul ei mare și cu inima ei care a suferit atîta, să hotărască altfel ? Nu...” *1450l*. Am citat acest fragment in extenso, deoarece el reia *întocmai*, aproape textual, concluzia răzvrătirii lui Ivan¹, argumentul principal al neacceptării lumii „plăsmuite” de Dumnezeu. Dostoievski consideră hotărîrea Tatiane conformă „armoniei superioare a spiritului” /449/, dar exact pe baza acelorași argumente Ivan exclamă : „nu vreau să primesc deci armonia...”. înseamnă că răzvrătitul Ivan are dreptate, ca și Tatiana, care în smerenia sa nu are dreptate — și invers. Iată cum se afundă Dostoievski în puzderia de argumente pro și contra, surprinse concomitent: revolta e imorală pentru ca generează nedreptatea, revolta e morală pentru că înfierează nedreptatea ; smerenia e morală pentru că „nu primește” nedreptatea, smerenia e imorală, pentru că renaște, sub alte

¹ „Te rog stăruitor să-mi răspunzi cinstit la o întrebare : închi-puiește-ți că ți-ar fi dat să clădești cu mîna ta destinul omenesc spre fericirea tuturor, ca lumea să se poată bucura în sfârșit de liniște și pace, dar, că, pentru a ridica această construcție, trebuie neapărat, e absolut necesar să ucizi în chinuri o singură făptură plăpîndă, bunăoară pe copilașul acela care se zbătea cu pumnii în piept, să pui la temelie construcției lacrimile lui nerăzbunate. Spune, ai accepta în aceste condiții să fii tu arhitectul ? Mărturisește cinstit !

— Nu, rosti încet Aleoșa” *IKar. V, IV/*.

forme, nedreptatea. Cu alte cuvinte, asemenea diavolului lui Ivan, toți doresc să facă numai bine și fac, în pofida voinței lor, numai rău : Tatiana-Mîșkin-Zosima și Oneghin-Rodion-Ippolit-Ivan „nu acceptă” și „acceptă” o lume plină de pă-cat ! Occidentul burghez și „socialist”, susține Dostoievski cu o furie din ce în ce mai violentă, urmărește să construiască un edificiu („turnul lui Babei”) cu lacrimi în temelie *. Dar „arhitectul” creștin și „rus”, cum ne-a dovedit-o Ivan, cum a fost la un moment dat nevoit să o recunoască Aleoșa, nu ridică în slăvi o armonie viitoare, întemiată pe nenumărate chinuri prezente ? !

Dostoievski n-a fost în stare să depășească această tragică antinomie, căreia i-a dat glas și în cuvîntarea sa despre Puș-kin. în finalul ei, oratorul s-a oprit asupra „ideilor universale” ale creației pușkiniene tîrzii, asupra capacității neobișnuite a poetului, unice în autenticitatea și intensitatea ei, de a se identifica cu spiritul popoarelor străine și de a se păstra creatorul cel mai național al Rusiei, tocmai în virtutea acestei universalități. „Da, menirea omului rus este fără îndoială general europeană și general mondială. Să fii cu adevărat rus, pe deplin rus, e posibil și înseamnă numai (la urma urmelor, subliniați asta) să devii fratele tuturor oamenilor, *om în general*, dacă vreți” *1457l*. Dar din nou sîntem în drept a întreba : oare nu tocmai „rusul european” Versilov, urmașul „veșnicilor pelegrini” Aleko și Oneghin, a fost acela care a visat o ase-

¹ „în momentul de față burghezia franceză se unește tocmai în vederea «salvării burticii» în fața stării a patra care-i sparge ușile. Dar «salvarea burticii» este ultima și cea mai neputincioasă dintre toate ideile în stare să unească omenirea. Asta înseamnă începutul sfîrșitului, presimțirea sfîrșitului. Se unesc, dar au și început să ciulească urechile pentru ca, la prima primejdie, să se poată risipi mai repede”. „Se ridică starea a patra, bate și bate la ușă, iar dacă nu i se va deschide, va sparge

ușă. Nu mai are nevoie de vechile idealuri, reneagă orice lege pînă în prezent în vigoare. Nu se va preta la compromis și concesi, cu proptele nu veți salva edificiul" // XI, II, 494—495/. Iată o excelentă intuire, în ianuarie 1881, a luptelor de clasă de atunci și de mai târziu ; dar denunțării viguroase a meschinăriei burgheze („chacun pour soi et Dieu pour tous"), i se adaugă neîncrederea și în idealurile proletare, iar înnoirilor revoluționare li se substituie imaginea Apocalipsului !

404

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei"

mănătoare unire a pornirilor opuse ? și unde trece linia exactă de demarcație între el și Mișkin, între Kirillov, în sens negativ „om în general", și acest ideal creștinesc, între eroul „abstract" Stavroghin sau Ivan, și dorința abstractă a împăcării „rusismului" cu „europeismul" ? ! Iar dacă ar fi să continuăm întrebările, cum se împacă apologia „rusului european" Pușkin cu extremismul „asiatic" — conform misticismului retrograd al șchioapei și „idioatei" Măria Lebiadkina, al lui Makar Dolgoruki sau al aceluiași Zosima — din *Jurnalul unui scriitor* *?!

Alocuțiunea despre Pușkin se încheie prin „cuvîntul măreței armonii generale, înțelegerii frățești definitive a tuturor neamurilor după legea evanghelică a lui Hristos !" /458/, iar ultimele igînduri ale *Jurnalului* din 1881 reafirmă aceeași „însănătoșire" a poporului, patronată de „două forțe și mari speranțe" — Dumnezeu și țarul /XI, II, 519/. Dar alături de amăgitoarea stabilizare, aceste ultime însemnări descriu și efectivă instabilitate înconjurătoare. „Toate astea sînt la noi teribil de stringente și teribil de nerezolvate. În general, la noi totul este actualmente în stare de întrebări. Și ceea ce e cel mai important, e că toate acestea necesită timp, istorie, cultură, generații, iar la noi, dimpotrivă, totul trebuie rezolvat într-o clipită" // XI, II, 510/. „în schimb liniște avem puțină, liniște sufletească, deci tocmai ceea ce e mai important, deoarece fără liniște sufletească nu faci nimic /.../. Ne lipsește liniștea minții, a convingerilor noastre, a vederilor noastre, liniștea nervilor noștri și a poftelor noastre. Și asta în toate păturile sociale" // XI, II, 511/.

Constatările acestea sînt dureroase și, în intenție, reprobatoare. Dar nu privesc ele însăși esența creației lui Dostoievski, în care totul este în întrebări, și totul nerezolvat, în care nu există și nici nu poate exista vreo clipă liniște sufletească, liniștea minții, a convingerilor și a nervilor ? **Qosmigvski** este precum Pușkin, un „proroc", dar nicidecum al „împăcării

¹ „Cu atracția pentru Asia va renaște la noi înălțarea spiritului S a forței" // XI, II, 544/.

Ivan Karamazov

405

f cum de fapt dorise să fie, ci al veșnicelor întrebări și răzvrătiri.

De aceea, enigmaticul Ivan Karamazov, fiul său rătăcitor și vrăjmaș neîmpăcat, rămîne oglinda fidelă, poate cea mai fidelă, a rătăcitorului său spirit, veșnic vrăjmaș sieși. Iar la despărțire nu avem decît să punem numele lui Dostoievski în fruntea cuvintelor sale profetice de adio : „Pușkin a murit în plină lînflorire a forțelor sale și, fără îndoială, trebuie să fi dus cu sine în mormînt vreo taină măreață. Și iată, acum, fără el, încercăm noi să ghicim această taină" /459/.

...fi Faustus

407

...si Faustus

CITAREA lui Thomas Mann * printre martorii procesului pe care îl întreprindem (cu acuzatori sau apărători, reprezentanți ai unei apărări nedorite sau acuzări răsturnate), introducerea printre „ecourile" operei investigate nu a unui Kafka, Mușii, Doderer, nu a unui Celine, Malraux, Genet, nici a unui Leonid Andreev sau Arțibașev, ci anume a lui Thomas Mann, ar putea să pară o alegere deplasată. Aceasta, deoarece vasta problematică reductibilă la fidelitatea infidelă a fiilor rătăcitori, pe care ne-am străduit s-o circumscriem măcar prin intermediul cîtorva teste, se lasă acum dificil surprinsă, în dubla sa postură : romancierul german nu poate fi socotit un „elev" propriu zis al lui Dostoievski, și, în măsura în care este, el se va conforma și nu se va conforma învățătorului său într-alt spirit decît cel explicita* pînă acum.

Acesta sa fie oare adevărul, „întregul adevăr", în urmărirea căruia ne-au însoțit rînd pe rînd și mulțumirea, și sentimentul zădărniceii ? ! Oare nu s-a distins fiecare dintre urmași, nu numai față de precursorul coimun, dar și unul față de altul, prin acest „alt spirit" ? N-au fost Camus și Gide dostoevskieni în alt fel decît Nietzsche sau Șestov, nu s-au deosebit între ei

¹ Br. I Briefe 1889—1936, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1965. 1965.

Br. II Briefe 1937—1947, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar,

W. *Gesammelte Werke*, Aufbau-Verlag Berlin, 1956. M.v. — *Muntele vrăjit*, E.L.U., 1967. D.F. *Doctor Faustus*,

E.L.U., 1966.

pină și cei doi francezi ? De bună seamă, „altfel" înseamnă și „la fel", în caz contrar autorii nu ar putea fi comparați, evaluați, studierea lor ar fi inutilă. Înainte de a fi „dostoievskian", adică *altul*, scriitorul este întotdeauna *el însuși*. Fiecare creație pînă acum consemnată este irepetabilă — și repetabilă în același timp, inclusiv în planul ce ne preocupă. Thomas Mann își seamănă, așadar, în primul rînd sieși — și le seamănă altora, lui Dostoievski, spre exemplu, de care se deosebește, lui Nietzsche, spre exemplu, de care se apropie și se desparte, iarăși într-alt fel...

Romancierul și-a dedus chiar el personalitatea din întinse filiații, spirituale, s-a autodefinit prin „înrudiri" literare și filozofice, savant gradate. „Sentimentalului" Dostoievski el nu i-a rezervat un loc cu deosebire privilegiat, ci de oibioei unul subordonat „naivilor" Turigheniev și Tolstoi; cîteva scrisori stau mărturie acestor inegale „afinități electice", mai lămurit polarizate în timpul adolescenței și a începuturilor activității creatoare ¹. O dată cu mulțumirile adresate lui Ștefan Zweig pentru „magistrala" sa carte despre Dostoievski, o epistolă din 28 iulie 1920 subliniază natura antinomică a universurilor lui Tolstoi și Dostoievski ; cu acest prilej sînt din nou expuse motivele atracției explicite pentru stihia homerică, precum și ale celeilalte, mai indirecte, pentru viziunile apocaliptice ale „marelui păcătos" ² — într-o manieră ce prevestește, laconic

¹ La 5 iunie 1914, îi scrie lui Alexander Eliasberg că ar dori să-i consacre un studiu lui Turigheniev „în primul rînd fiindcă mi se pare că actualmente este subapreciat în modul cel mai ingrat și chiar neluat în seamă în favoarea lui Dostoievski" /Br. I, 129/.

— La 15 aprilie 1932, răspunzînd întrebărilor lui B. Fucik : „...tînăr fiind am asimilat multe din lumea spirituală și artistică a Orientului rus și n-am scăpat de influența puternică pe care a exercitat-o Dostoievski asupra întregii Europe. înclinația mea personală a fost însă și în acest domeniu mai mare pentru spiritele influențate de Occident, ca Tolstoi și Turigheniev..." /Br. I, 348—349/.

— La 11 mai 1937, îi mărturisește lui Joseph Angell : „... în timpul «Buddenbrooks»-ilor i-am avut ca învățători pe marii povestitori scandinavi și ruși /.../, Tolstoi, Puskin, Gogol, mai puțin Dostoievski" /Br. II, 24/.

² „De la Merejkovski încoace «Dostievski» al JDvs. este, fără îndoială, «încercarea» cea mai îndrăzneată și savantă despre acest fiu al

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei'

408

dar exact, argumentația studiului *Goethe și Tohtoi. Contribuții la problema umanității* (1922). Numitul eseu, important pentru înțelegerea scriitorilor vizați și îndeosebi a autorului său, lămurește ceva mai detaliat și atitudinea lui Thomas Mann față de Dostoievski ; el poate fi invocat ca un prim pilon, în plan eseistic, pentru viața compozitorului Adrian Leverkiihn...

în prelungirea distincțiilor schilleriene dintre poezia naivă și sentimentală sau nietzscieane dintre viziunea apolonică și dionisiacă, Thomas Mann procedează — în iprivința întemeietorilor literaturii genmane moderne și a titanilor romanului rus din secolul al XIX-lea — la înlocuirea savantă a copulei „și" prin antiteticul „sau", adică la dedublarea întregului în ipostaze polare, ce se cuvin finalmente reunite într-o nouă și superioară sinteză dialectică. Goethe să nu-i fie opus lui Tolstoi, căci ei sînt rude apropiate, aflate la antipodul acorporalului Dostoievski — această remarcă mai veche /Br. I, 133/ Thomas Mann o desfășoară într-o vastă opoziție dintre fiii naturii, sănătoși, robuști, echilibrați, și „fiii gândirii, ai ideii, ai spiritului" /W. X, 188/, „eroii și sfinții ideii" /203/, de un rafinament aristocratic și maladiv. Pe parcursul evoluției sale, creația uni-

veacului a XIX-lea (atît de des în mod neobrăzat desconsideratul veac al XIX-lea). Vă dați seama, Tolstoi este mai apropiat idealurilor mele epice /.../. Tolstoi, acest vizionar al trupului, se numără printre strămoșii homerici către care se întoarce cu venerație dar și cu o anumită — să-rai fie iertat cuvîntul — intimitate, firava mea modernitate. Cu greu ara putut surprinde la Dostoievski altceva decît evenimentul întru totul extraordinar, sălbatic, monstruos, îngrozitor, în afara oricăror tradiții epice, lucru care nu m-a împiedicat cîtuși de puțin să recunosc în el un moralist incomparabil mai adînc și mai experimentat decît Tolstoi. «Experimentat în creștinism» — expresia mi-a rămas din timpurile studiilor mele despre Savonarola. Nietzsche, care poseda această experiență și o împărtășea conștient cu Pascal, o îndrăgea la Dostoievski. Este o lume cu totul deosebită de cea plastic-epică ; Tolstoi, a cărui morală avea ceva din sensibilitatea copilărească, știa prea puțin despre ea. Doamne-dumnezeule, nu era un mare păcătos, cum voia el singur să se convingă cu atîta pocăință. Dostoievski a fost însă unul. Cred că-L voi numi întotdeauna mai degrabă un mare păcătos, decît un mare artist. Ceva foarte mare, înspăimîntător și zguduitor de mare, a fost însă în orice caz, și pentru faptul că eseuul Dvs, m-a făcut să simt din nou, și încă atît de puternic **ca rareori, această măreție**. Vă mulțumesc cu sinceră admirație" /Br. I, 204—205/.

...și *Faustus*

409

tară se împarte în două tipologii artistice fundamentale, una obiectiv-clasic-naiv-sănătos-picturală, alta subiecții v-romantic-sentimental-patologic-muzicală /v. W.X, 180/¹: tema „Goethe ȘI Schijler", „Tolstoi ;/ Dostoievski" se cere, după o mai atentă analiză, reformulată în „Goethe sau Schiller",

„Tolstoi k Dostoievski”² ! în principal, curTSe vede și din titlul eseului, autorul dorește să surprindă atributele „naivității” celei mai înalte cu putință, dar își desfășoară contrapunctat ideile, subliniind replicile provenite din partea artei sublimite, spiritualizate, lăuntric sfâșiate. El optează în.gînd și faptă pentru literatura majestuoasă, telurică, „rotundă”, dar își mărturisește atracția pentru creația abisală și iremediabil tragică ; este o dedublare lămurită, în scrierile 'autobiografice, cu argumente temperamentale, filozofice, istorice și aprofundată de asprele ciocniri și chinuitoarele alternative ale deceniilor următoare. Dostoievski este situat, așadar, într-o zodie tenebroasă și periculoasă, în vecinătatea unui Schopenhauer și Nietzsche, gînditori care nu au conținut să-L obsedeze pe Thomas Mann. Eseistul valorifică distincții întîlnite la Merejkovski /v. de pildă *W.X*, 226/, accentuează, într-un mod apropiat „școlii vieneze”, lui Sigmund Freud și Ștefan Zweig, neîndoielnice și îndoielnice surse psihopatologice ale creației dostoevskiene, preia și dezvoltă „psihologia bolii”, răspîndită în acea vreme, convertind-o într-o încheată „filozofie a bolii”, conformă tradițiilor romantismului german și investigațiilor proprii de mai tîrziu întreprinse în „subterana” nietzschean-leverkihiiană³. Dico-

¹ Spre deosebire de realitatea plastică a „naivilor”, plămuirile „sentimentale” au — potrivit spuselor lui Schiller — „ceva umbros”, și dacă am traduce „germana-idealista în rusa-apocaliptică, am da, ca de o contrapondere națională la lumea ideală, retoric-dramatică, a lui Schiller, de lumea umbrelor, supramăreață și supraadevărată, a lui Dostoievski” /*W.X*, 192/.

² Tolstoi este mai apropiat raționalismului din secolul al XVIII-lea Dostoievski este parte integrală a secolului al XIX-lea ; etica lui Tolstoi se înrudește mai îndeaproape cu critica socială din secolul precedent „decît morala mult mai adîncă și religioasă a lui Dostoievski” *IW X*, 164/.

³ Vezi capitolele *Boala, Îmbolnăviri* ș.a. Maladii efective (ftizia și epilepsia) sînt simbolice potențate, ca explicînd emanciparea, revolta,

410

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

tomia Tolstoi-Dostoievski ne cucerește prin măiestrită sa arcuire, chiar dacă se întîmplă ca de dragul perfecțiunii arhitectonice să fie trecute cu vederea unele nuanțe complementare sau distonante. Diagnosticarea suferințelor lui Schiller și Dostoievski (raportul dintre cei doi o va interesa și pe Arma Seghers), a cauzelor și efectelor acestor stări maladive, inclusiv a paradoxalelor lor funcții „curative”, ni se pare astăzi unilaterală își insuficientă, în stare totuși să explice rolul pe care Thomas Mann L-a atribuit bolii și pe mai departe în plămădirea personalităților alese, cu deosebire în reîncarnarea contemDn-rană a lui Hamlet -și Faust.

întoarcerea lui Thomas Mann la studiul creației dostoev-skiene anume în perioada elaborării romanului *Doctor Faustus* este firească, și dacă eseul anterior a fost privit (*Considerațiile unui apolitic* puteau fi prezentate tot astfel) asemenea unei prolegomene timpurii a vieții lui Adrian Leverkîrm, paralelismul acestuia cu „obișnuții infernului”, „geniile luciferice”, exploratorii „adîncurilor satanice”, așa cum se conturează ei în studiile *Dostoievski cu măsură* (1946) și *Filozofia lui Nietzsche în lumina experienței noastre* (1947), se impune cu deplină S evidență¹.

Titlul introducerii la culegerea americană într-un volum, cuprinzând șase romane scurte și povestiri (introducere pregătită îndelung și scrisă în numai douăsprezece zile), este semnificativ înfi prin chiar numele lui Dostoievski care cu doua decenii și jumătate în urmă nu-și găsise încă locul în fruntea aristocratismul spiritului, extrema „sfîntă” a umanizării (nu „dumnezeiască”, precum în cazul sîntoșilor Tolstoi sau Goethe). Este invocat în acest context și Nietzsche, cel ce a numit omul „un animal bolnav” : „lu spirit, așadar, în boală sălășluiește majestatea omului, iar geniul bolii este mai omenesc decît cel al sănătății” *IW. X*, 179—180/.

¹ Relatînd angajamentul cu *Dial Press* din New York de a scrie o prefață la o ediție a romanelor mai mici ale lui Dostoievski, Thomas Mann scria : „Promisiunea își avea rostul ei. Epoca de viață aflată sub semnul lui *Faustus* determinase o categorică predilecție pentru lumea de suferințe, apocaliptice pînă la grotesc, a lui Dostoievski, în comparația cu pasiunea în general mai profundă pentru forța primitivă, homerică a lui Tolstoi” *ID.F.*, 674/.

...și *Faustus*

411

meditațiilor pe atunci publicate, iar în al doilea rînd, prin neobișnuita completare limitativă a acestui magic nume ; „cu măsură” este consonanta temerilor din totdeauna resimțite de o spiritualitate clasic-europeană în fața exceselor „răsăritene” (sau prea „meridionale”), temeri de care Thomas Mann nu se eliberează cu totul nici în vremea preocupărilor sale intens și explicit „mefistofelice”. „Dostoievski cu măsură, Dostoievski Gu-înțeleaptă îngrădire, aceasta era parola. Cînd i-am împărtășit unui amic intenția de a însoți cartea de față cu un cuvînt înainte, mi-a spus rîzînd : «Ferți-vă, veți scrie o carte întreagă despre el». M-am ferit” /*W.X*, 635/. Finalul glumeț, deconspi-rînd o graniță pe care gînditorul și-o impusese conștient în numele umanismului rațional, de mare preț în veacul luminilor și în dificilul secol al XX-lea, rimează intim cu mărturisirile sale de debut : „E destul de ciudat : activitatea mea

scriitoricească a adus cu sine amănunțite studii despre Goethe și despre Tolstoi — mai multe despre fiecare în parte. Despre alți doi, care m-au format și cărora nu le datorez cu nimic mai puțin, care mi-au cutremurat cel puțin la fel de adânc tinerețea și pe care n-am obosit să-i înțeleg și să-i aprofundez nici în anii de mai târziu, n-am scris niciodată sistematic : nu am scris despre Nietzsche și nu am scris despre Dostoievski" *jW*. X, 617/. „De unde această ezitare, această eschivare", se întreabă autorul, și tot el își răspunde : „Despre demonic, așa simt eu, nu trebuie să scrii, ci să cînți" ¹.

În prima parte, mai întinsă, a studiului, înainte de a se ocupa de povestirile respectivei culegeri, Thomas Mann scrie

¹ — „Oroarea mea, o oroare adîncă, mistică, care îmi impune tăcerea, începe în fața măreției religioase a blestemăților, în fața geniului ca boală și a bolii ca geniu, în fața tipului de damnat și posedat, în care sfîntul și criminalul se contopesc" ; — „...e incomparabil mai ușor și mai prielnic pentru tine să scrii despre sănătatea dumnezeiesc-păgînă decît despre sfînta boală" */W.X*, 618/ ;

— „...venerația mea este mult **mai** mare pentru obișnuința infernului, pentru marii religioși și bolnavi, și tocmai de aceea mai tăcută, decît pentru fiii luminii. Este bine că este îndemnată, cu acest prilej, din afară spre o oarecare explicitare, chiar dacă în mod practic îngrădită și strunită" */W.X*, **618—619/**.

412

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*"

anume despre demonic — „despre criminalul palid", titlu de capitol din *Zarathustra*, întru totul potrivit, după opinia sa, fizionomie chinuit-neliniștitoare a lui Feodor Mihailovici. În Dostoievski și Nietzsche, ■ el -vede, ca mulți alți comentatori, „frați spirituali", exponenții aceleiași „moralism satanic", efectul concentrării și transcenderii forțelor creatoare, a iluminării semidemente — explozive, extatice, extremiste —, al sănătății titanice, identificabile cu titanismul bolii. „«Criminal» — repet cuvîntul centru a desemna înrudirea psihologică a cazurilor Nietzsche și Dostoievski" */W*. X, 624/ ; „mă refer în primul rînd la un anume paralelism din gândirea celor doi mari bolnavi și apoi la fenomenul bolii ca măreție sau al măreției ca boală..." /627/ — în această viziune, accentuat psihologică și psihopatologică, Dostoievski este „demonul" principal al operei sale, identificîndu-se cu Raskolnikov, Stavroghin ¹ și Ivan Karamazov², chinuit de același sentiment al culpabilității, trecut prin același infern, în stare să suporte și să comită aceleași „crime" și „pedepse". Mai mult decît înfățișarea obiectivă a proceselor, este vorba „de fapt mai degrabă de o *lirică* psihologică an cel mai larg sens al cuvîntului, de o mărturisire și

¹ La 25 august 1945, Thomas Mann îi mulțumește colaboratoarei și prietenei sale Agnes E. Meyer „pentru capitolul din «Demonii» (Spovedania lui Stavroghin — !••), persecutat la timpul său, despre care im luat cunoștință doar prin intermediul lui Merejkovski, deoarece în ediția Dostoievski în limba germană, pe care o am, el nu este inclus. E într-adevăr o bucată scriitoricească înnebunitoare, care te prinde, chiar dacă cutezanța ei depășește ca substanță pe aceea obișnuită la Dostoievski" *IBr*. II, 468/. Și în studiu se fac referiri la crima mărturisită de Stavroghin lui Tihon, ca și la legenda după care Dostoievski i-ar fi destăinuit lui Turgheniev o nelegiuire asemănătoare : „o spovedanie desigur mincinoasă — precizează însă comentatorul distincția poeziei de adevăr — prin care a voit doar să-L sperie și să-L zăpăcească pe luminos-umanul și ca desăvîrșire nesatanicului Turgheniev" */W*. X, 623/.

² Interesantă este opinia că ideea lui Nietzsche despre „veșnica revenire" se întîlnește în discuția lui Ivan Karamazov cu diavolul : „în timp ce în cazul supraomului cred că există o coincidență a frăției spirituale, sînt înclinat să consider «veșnica reîntoarcere» un rod al lecturii, o inconștientă euforic-colorată aducere aminte de Dostoievski", imposibilă totuși cronologic, cum autorul însuși pare a recunoaște *IW.H*, 626—627/.

...și *Faustus*

413

recunoaștere înfiorătoare, de denunțare necruțătoare a propriilor sale criminale abisuri sufletești — de unde această forță teribilă, această grozăvie religioasă în știința dostoievskiană despre suflet" */W*. X, 620/.

De astă dată, Thomas Mann nu redă raportul laturilor o-biective și subiective, al „educației" și „mărturisirii", pedagogiei și confesiunii, factorului etic și autobiografic, „cu măsura" caracteristica altor memorabile analize ale sale. Interesul unilateral psihologic deplasează imaginea romancierului" rus spre identificarea sa cu propriii săi eroi „satanici" și cu un Zarathustra, Gustav Aschenbach sau Adrian Leverkiihn. Thomas Mann explorează în permanență psihologia și tipologia lever-kiihniană, și dacă pe carapozitor el îl modelase după Nietzsche, cu atît mai întemeiată ni se pare presupunerea inversă, după care, în studiile din 1946—1947, Leverkiihn i se substituise lui Nietzsche și chiar lui Dostoievski. Thomas Mann rămîne un artist pînă și în timpul exegezelor sale, acestea îl sprijină în elaborarea romanului său — de aceea portretul lui Dostoievski nu este, cum ar părea la prima vedere, autonom, ci o mască disimulată a lui Adrian și un mod ascuns al autorului de a se destăinui cu privire la Adrian. Sau, ca să parafrăzăm opinia anterior citată, este vorba în realitate mai degrabă de o *lirică* psihologică în cel mai larg sens al cuvîntului...

Să ilustrăm jocul suprapunerilor printr-un exemplu. În studiile sale despre Dostoievski și Nietzsche, Thomas Mann se referă la capitolul *Zarathustra* din autobiografia acestuia din urmă, *Ecce homo*, în care „inspirația” de tip dionisiac e explicată ca o stare „de supremă euforie dumnezeiască și diabolică, de nemăîntâlnit entuziasm și exaltare, o fulgerare orbitoare, o potențare a vitalității pînă la limita unui colaps paralic. Celebrele pasaje se **reîntâlnesc** în *Doctor Faustus* într-o transcriere aproape neschimbată (în *Romanul unui roman*, Thomas Mann însuși vorbește de „citatele din *Ecce homo* puse în gura diavolului — citate pe care e greu să le remarce vreun cititor” — *D.F.*, 620)¹. Deosebit de revelator este însă faptul că posibili-

¹ „Cine mai știe astăzi, cine mai știa chiar în evul clasic ce-i aceea inspirație, ce-i autenticul, străvechiul, primitivul entuziasm, entuziasmul nevătămat de nici o critică, de nici o chibzuire moralizantă, de nici un

414

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

...și *Faustus*

415

tatea transfigurării bolii în sănătate și a declanșării unei specifice stări vizionare de maximă tensiune o prevăzuse la fel, în termeni aproape similari, prințul Mîkin^x ! Recunoscând labilitatea caracterizărilor atît la Dostoievski cît și la Thomas Mann (Adrian Leverkiihn și Serenus Zeitblom sînt polii opuși care ajung la un moment dat să se confunde precum Ippolit cu Mîșkin), ne îndoim totuși ca relativitatea atitudinilor sau relațiilor să poată fi împinsă pînă la abolirea oricărei determinări ; ar însemna ca Thomas Mann să fie identificat cu Mefisto, la acesta la nîndul său cu Dostoievski, înlocuibil mai departe cu epilepticul Mîșkin, epilepticul Kirillov sau epilepticul Smer-deakov, ar însemna adică să nu mai putem delimita personajele între ele, eroii de autori, un scriitor de altul...

Thomas Mann își încheie amintita prefață prin caracterizarea câtorva povestiri dostoevskiene, cu deosebire a *însemnărilor din subterană*, „un exemplu ce-ți insuflă spaimă și respect” /*W.X.*, 632/.

„Romanul” „în care se îmbină, într-un chip pînă acum nemăîntâlnit, respingătorul și atractivul” /633/ îl preocupă pe eseist pentru natura sa polemică, dialectică, dramatică,

control ucigător al rațiunii, cine mai știe ce-i aceea divinul extaz ?” /*D.F.*, 297/ — se întreabă satana prin celebra formulă din *Ecce homo* /v. *W. X.*, 625 sau 643/. „Viața — îl învață nietzscheanul diavol pe Adrian Leverkiihn — nu-i mofturoasă, și pe morală nu dă nici doi bani. Ea pune mîna pe rodul temerar al bolii, îl înghite, îl digeră și, pe măsură ce-L asimilează, îl prefăce în sănătate. Sub acțiunea vieții, dragui meu, orice deosebire între boală și sănătate se spulberă. O întreagă gloată, o generație de tineret receptivă și sănătoasă tun se aruncă asupra operei genialului bolnav, a celui pe care boala L-a genializat, îl admiră, îl laudă, îl înalță-n slavă, îl asimilează, îl transformă, îl lasă moștenire culturii, care nu se hrănește numai cu pîine de casă, ci în aceeași măsură și cu daruri și otrăvuri de-ale farmaciei «La sfîntul arhanghel». Asta ți-o spune Sammael pe numele lui adevărat, neîndreptat, nebalhornizat” , /*D.F.*, 303 ; v. și *W. X.*, 628 ș.a./.

¹ „în definitiv ce importanță are că e o stare de boală ? Ce-mi pasă mie că este o tensiune anormală, de vreme ce rezultatul, minutul acela de trăire, evocat și analizat apoi în stare normală, după acces, se dovedește a fi în cel mai înalt grad armonie și frumusețe, oferă o senzație euforică, nemăîncercată și nebănuită pînă atunci, o senzație de plenitudine, de echilibru, de împăcare, senzația contopirii într-un elan «xtatic de rugă, cu cea mai sublimă sinteză a vieții ?” /*Id.* II, V/.

o pildă a „fiecîi în ficțiune”, formulă utilă „ca o scuză pentru cinismul radical al modului de a-ți dezvălui sufletul” /634/. „Mărturisesc că-mi place și mai mult prima parte a «Însemnărilor din subterană» decît cea de a doua, povestea zguduitoare și rușinoasă cu prostituata Liza” /643/. întreaga această „vorbărie”, amintind prin structura ei personajele romanelor ulterioare, este în cel mai înalt grad îndoielnică, pentru că este întemeiată pe o atitudine sceptică față de orice credință și pe „o sălbatică apostazie față de civilizație și democrație” — „totul sună aici a răutate reacționară cu desăvârșire și poate speria pe cel binevoitor” /634/ ; „întregul adevăr și adevărul despre om” — afirmă însă autorul în cunoscuta sa manieră dualistă — presupune și cunoașterea „feței întunecate, întoarse de la soare”. Și conchide, fidel propriei sale pendulări între Goethe și Nietzsche, Tolstoi și Dostoievski, biblicul Iosif și Adrian Leverkiihn : „Chinuitele paradoxuri, pe care «eroul» lui Dostoievski le opune adversarilor săi, sînt departe de a fi atît de antiomane pe cît sună ; ele sînt rostite în numele omenirii și al dragostei pentru omenire, în favoarea unei noi umanități, profunde și neretorice, trecută prin toate văgăunile suferinței și cunoașterii” /635/.

Ne aflăm, după cum se vede, în miezul problemei ce ne preocupă; își, dacă ne-ar mai încerca vreo îndoială, dacă am bănuî că doar o întâmplătoare comandă a unei întâmplătoare prefete ne-a readus la aceste preocupări particulare, n-ar trebui decît să reamintim pasajele din studiul *Filozofia lui Nietzsche în lumina experienței noastre*, în care gînditorul din Sils Măria îi este programatic asemuit lui Hamlec¹

— o comparație, care

¹ — „Nietzsche, gînditorul și scriitorul, «model de instruire», cum l-ar numi Ofelia...” /*W. X.*, 636/.

— „...marele iubitor al măștii trăsăturilor hamletice în tragica piesa a vieții...”

— „...am descoperit de timpuriu această înrudire...”

— simte compasiune „cu un suflet supraîmpovărat și suprasolicitat, care a fost doar chemat, nu și născut pentru cunoaștere și care, ca și Hamlet, s-a sfârșit de ea” /637A

— „avem înaintea noastră o soartă hamletiană, o soartă tragică a cunoașterii, dătătoare de forță, care însuflă respect și milă totodată” /662/.

416

DOSTOIEVSKI — „*Tragedia subteranei*”

dă măsura admirației și compasiunii resimțite de Thomas Mann față de Nietzsche, dar, în contextul său concret, anticipează totodată — precum paralela cu Oscar Wilde — și o seamă de observații reprobatoare, pentru tema noastră cea mai importantă dintre ele fiind remarca asupra inconsistenței vitalismului amoral : „A doua eroare a lui Nietzsche este relația cu desăvârșire falsă în care încadrează viața și imorala, atunci când le consideră antagonice. Adevărul e că ele merg împreună. Etica este sprijinul vieții, iar omul moral — un adevărat cetățean al vieții, puțin plicticos, poate, dar în cel mai înalt grad folositor” *JW*, X, 658/.

Părerea critică și autocritică de mai sus, opusă argumentelor dizolvante ale lui Sammael și implicit tentației încercate de însuși Thomas Mann de a accepta unele opinii „neplictisitoare” dar nici „folositoare” ale iraționalismului, ar fi fost împărtășită de către Dostoievski, căci și el s-a străduit din răspuțeri să „reînnoade „viață” și „morală”, convins că ele „merg împreună” ; acest efort neîntrerupt al amândurora, chiar și când nu a fost încununat de succes deplin, îi distanțează de ambiguitatea programatică din *Zarathustra*, *Imoralistul* su *Caligula*, și pe care opera lui Oscar Wilde o ilustrează cu atât mai evident.

Transmutarea antinomiei „viața sau morală” într-un raport de intimă legătură „viața și morală”, obstacolele — generatoare de tragedii — puse de secolul nostru în calea unei atari transmutări și obligativitatea depășirii lor autentic umaniste, ni se pare a fi una dintre principalele preocupări ale *artistului* Thomas Mann. Opera sa timpurie prezintă certe similitudini cu a lui Andre Gide, fiind centrată tot pe ideea antagonismului dintre libertate și filistinism, estetic și etic, boală „genială” și platitudine sănătoasă, artă ilimitată și îngrădiri existențiale. Hanno Buddenbrook trădează ordinea patriciană din Lübeck și se stinge prin atingere cu sfera simbolic-damnată a „muzicii” ; „sub sărutarea mortală a frumuseții”, noii Tristan și Isolda din sanatoriul Einfried răspund aceleiași chemări îmbietoare ; „artist cu conștiința neîmpăcată”, Tonio Kroger îi invidiază pe Hans Hansen și Ingeborg Hohn, pe cei luminoși, senini

Faustus

417

și veseli, cu ochi albaștri și cu părul blond ; dulcea destrămare îl așteaptă în Veneția pe călătorul septentrional Gustav Aschenbach.

Motive comune întregii creații manniene, comune secolului și secolelor, se perindă prin aceste triste povești. „Print” rece și melancolic, Tonio Kroger pleacă în Danemarca, dorește să stea pe terasa de la Kronborg, unde lui Hamlet i s-a arătat fantoma — fiindcă și el simte hamletiana scârbă de cunoaștere și moarte, pentru că este un Hamlet, sau un nou Don Carlos, sau un nou Tristan, pentru că „iubește viața” și nu vrea să fie „nihilist”, dar e blazat, ironic, deznădăjduit, duios și de gheață, neputincios și revoltat — ■ „dar la ce folosește să te răzvrățești ?” Iar ca leac, Lisaveta Ivanovna îi recomandă „admirabila literatură rusă” — „rolul sfânt, purificator al literaturii, nimicirea patimilor cu ajutorul cunoașterii și cuvântului, literatura ca mijloc de înțelegere și de iubire, puterea mîntuitoare a cuvântului, spiritul literar socotit drept cea mai nobilă manifestare a spiritului uman în genere, literatul ca om desăvîrșit, ca sfînt...” *JW*. IX, 232/ — deosebit de semnificativ sfat, dacă ne amintim că atributul de „sfînt” Thomas Mann îl va folosi tocmai în caul lui Dostoievski !

Tonio Kroger este Hamlet rătăcind printre visuri, umbre, incertitudini, Gustav Aschenbach este Faust, pactizînd pentru înfrîna oară în imod explicit cu diavolul estetismului și vitalismului amoral, Hans Castorp este și Hamlet și Faust și Wilhelm Meister și Tannhäuser și Parsifal, un căutător al Graal-ului, care cutreieră cerul și infernul, pătrunde în tainicul templu al inițierii, al științei îndoielnice și până la urmă salvatoare, cunoaște moartea, dar afirmă viața. Din *Moartea la Veneția* nu putea lipsi Mefisto, *Muntele vrăjit* nu se putea împlini fără „noaptea Valpurgiei”, situată la mijlocul romanului, ca și întrevederea lui Adrian Leverkühn cu diavolul din *Doctor Faustus*. În timpul acestei hotărîtoare nopți, Clavdia Chauchat, stăpîna muntelui Venus, sosită în periculoasa ei misiune pedagogică de pe meleagurile îndepărtate ale Rusiei, îl învață pe Hans Castorp în cuvinte ce ar fi putut fi rostite de către omul din subterană, sau de către Stavroghin, și în care Nietzsche, Merej-

kovski, Șestov l-ar recunoaște de îndată pe Dostoievski însuși : „Morala ? Te interesează ? Ei bine, nouă ni se pare că morala n-ar trebui căutată în virtute, adică în rațiune, în disciplină, în bunele moravuri sau cinste — ci, mai degrabă, în contrariul lor, vreau să spun : în păcat, expunându-te pericolului, expunându-te la ceea ce este vătămător, mistuitor. Nouă ni se pare că este mai moral să te pierzi își chiar să pieri decât să te conservi. Marii l moralisti n-au fost de fel niște virtuoși, ci niște aventurieri pe tărîmurile răului, niște vicioși, mari păcătoși care ne învață să ne plecăm creștinește în fața răului” /M.v., 373/. „...des grands pecheurs qui nous enseignent à nous incliner chretie-nement devant la misere” (Clavdia Chauchat folosește doar franceza), pare o aluzie directă la Dostoievski. Contracarîndu-și însă propriul „satanism”, Thomas Mann corectează indirect și această imagine a predecesorului său. Tendința „pozitiv-morală” e destăinuită de luciditatea cu care fuseseră diagnosticate (în ciuda unei „poetizări” evidente) cultul patologicului, estetismul morții, beția simțurilor, destrămarea iraționalistă în cazul tragediei lui Gustav Aschenbach, ca și hotărîrea cu care Hans Castorp își depășește rînd pe rînd învătorii — pe Lodovico Settembrini, Leo Naphta, Clavdia Chauchat, consilierul aulic Behrens, doctorul Edwin Krokowski și Mynheer Peeperkorn — într-o direcție totalizatoare și constructivă : „Moartea și iubirea — aceasta-i o rimă improprie, de prost gust, o rimă falsă ! Iubirea înfruntă moartea /.../. Vreau să gîndesc. în inimă vreau să-i păstrez morții întreaga mea credință, însă vreau sămi aduc limpede aminte că orice credință dăruită morții și trecutului nu este decît un viciu, voluptate întunecată și antiumană atunci cînd poruncește gîndului și conduitei noastre. *Omul nu trebuie să îngăduie morții să domnească asupra gîndurilor lui în numele bunătății și iubirii...*” /M.v., 535/. N-ar fi acceptat această concluzie prințul Mișkin și creatorul lui ? ! Fortificat de inumanitatea nazistă, pe pozițiile „umanismului social”, convins de obligația reafirmării ideii de responsabilitate tocmai în timpuri iresponsabile, Thomas Mann a fă-

Faustus

cut să transpară puternic această certitudine a sa prin eroii romanului *Lotte la Weimar* și al tetralogiei *Iosif și frații săi*, poetic-adevăratul Goethe 'și păstorul cel bun, Iosif din străvechile și înnoitele mitologii, cel ce hrănește și apără popoarele, și din al cărui „joc sfînt”, grație eforturilor scriitoricești de șaisprezece ani, aveau să fișnească mereu proaspete „cîntece strălucitoare”.

„Humaniora”, programul edificărilor temerare, s-a împlinit, la capătul unei existențe zbuciumate și rodnice, prin două polare și interdependente ipostaze romanești, monumentale deo-potrivă, și recucerind în dureroase avataruri, sub o formă afirmativă sau negator-afirmatoare, același imperativ categoric — prin luminosul, în pofida umbrelor, Iosif, și tenebrosul, cu orbitoarele-i străfulgerări, Adrian.

Doctorul Faustus, compozitorul tragedian Adrian Leverkiihn este noul Ivan Karamazov, înțelept, ironic și rece precum predecesorul său, chinuit de îndamentalele probleme existențiale, vrăjmaș al lui Dumnezeu și aliat al diavolului, urmărind „străpungerea” intelectuală într-o nouă lume de cutezanță a noilor sentimente, spre a putea fi numit „eliberatorul, Mântuitorul artei”. Adrian compune oratoriul *Apocalipsis cum figuris* și cantata *Lamentarea doctorului Faustus*, opere intim înrudite cu spiritul navelor lui Ivan Karamazov *Marele inchiștor* și *Cataclismul geologic*¹ : precum Ivan se străduise în lamentările sale gigantice să „ia înapoi” „tot ce-i frumos și sublim”, încrederea în destinul nobil al umanității, la fel își opune acum Adrian creația sa finalului *Simfoniei a noua* și variațiunilcyt'r pe tema bucuriei, convins din nou, în virtutea unei tragice experiențe similare și al unui nou pact cu diavolul, că „nu-i dat să

¹ „Nu se nimerea bine”, relatează *Romanul unui roman*, că tocmai cînd se apropia problema dificilă a descrierii oratoriului apocaliptic, „în repetate rînduri am fost obligat să iau parte la manifestări publice, absolut inevitabile : la Wesrwood, în Royce Hali, am ținut, în fața reprezentanților consulatului rus, o conferință adaptată după eseul *Dostoievski* și, spre marea mea bucurie, i-a plăcut foarte mult lui Klemperer, care era și el de față” *ID.F.*, 687/. Oare, într-adevăr, coincidența să nu fi fost nimerită ? !

...fi Faustn

fi „ce-i bun și nobil”, „cele pentru care oameni au luptat, citadele au fost luate cu asalt, profeți au proclamat triumfător, asta nu-i dat să fie. Trebuie luat înapoi. Eu îl voi lua înapoi” /D.F., 561/.

înrudirea teribilului Faustus contemporan cu lumea lui Niet-zsche, a lui Kierkegaard, a lui Dostoievski

merită explorată în monografiile de sine stătătoare. Nu remarcăm oare o filiație clară între spiritualitatea răsăritică-dizolvantă din Kaisersaschern sau Halle și eshatologia lui Lebedev din *Idiotul*, presărată cu groaznice pilde medievale ; sau între suferințele copiilor relatate cu prilejul „răzvrătirii” lui Ivan și convulsiunile micului Nepo-muk Schneidewein ; între uciderea sa și a violonistului Rudi Schwerdtfeger de către diabolicul alter ego al lui Adrian și uciderea indirectă a lui Feodor Karamazov prin ideea „totul este permis”, prin încuviințarea dată lacheului Smerdeakov (instrument al lui Mefisto, ca și Ines Rodde) ; între claustrarea lui Adrian și a lui Kirillov, bolile care-i macină pe amîndoi și le potențează imaginația, fanatismul cu care își slujesc amîndoi „ideea” ; între păgubitorul „rîs” sau orgoliul distant și misterios al lui Stavroghin și felii de a fi al lui Adrian, provocînd unul pierderea Lizei și celălalt a Măriei Godeau ; între amestecul de moralitate înaltă și de imoralism, de grotesc și tragic în caracterul compozitorului și al aceluiași Ivan ; între, mai cu seamă, atitudinea celor doi romancieri, de simpatie, compasiune, durere în fața autenticelor tragedii trăite de eroii lor, dar și de o luciditate neiertătoare, împlinind pierzania „subteranei”. În nuvela lui Thomas Mann din anul de cumpănă 1944, această atitudine e justificată în numele legii, a legii morale pe care biblicul Moise i-o dăruise omenirii : „Nașterea lui nu fusese legală, de aceea el iubea cu pasiune ordinea, legea de necălcăt a ceea ce se poate și ce nu” /*W. IX*, 864/, sînt primele cuvinte de prezentare ale simbolicului legiuitor — iar cuvintele lui de adio, nu mai puțin lămuritoare : „în piatră cioplit-am azbucăla purtării omului /.../. Știu bine, Dumnezeu dinainte o știe, că legile sale n-au să fie ținute și că împotriva Cuvintelor răzvrătiri fi-vor pretutindeni și de-a pururi. Atunci, măcar inima să-i înghețe aceluia care va încălca vreunul, fiindcă ele scrise sînt și în carnea și sîngele lui, și fiindcă știe bine care e prețul Cuvintelor” /933/ — *să-i înghețe*, ca lui Stavroghin, Ivan Karamazov sau Adrian Leverkühn !

Spre a realiza apariția glacialului Mefisto, „sub întreita sa mască”, în al douăzeci și cinciul capitol al romanului *Doctor Faustus*, Thomas Mann a recitat delirul vizionar al lui Ivan Karamazov¹. El se temea de o asemănare prea vizibilă cu scena dostoevskiană („s-au realizat pînă acum prea multe lucruri bune !”), temere nu lipsită de o oarecare justificare, chiar dacă am putea demonstra deosebiri ale celor doi diavolași ponosiți, sau ponderea mai hotărîtoare a întîlnirii fatale din *Doctor Faustus*. N-o vom face, fiindcă am mai întreprins o atare succintă analiză comparativă într-un eseu anterior². Iar dacă ne îngăduim această trimitere, care ne și scutește de alte precizări asupra „vieții compozitorului german Adrian Leverkühn, povestită de un prieten”, este pentru a mărturisi simpatia reciproc resimțită de sfere și interese aparent distincte. Pe vremuri, Thomas Mann ne apropiase de lumea lui Dostoevski, care ne-a readus acum printre personajele lui Thomas Mann. Diversitatea își descoperă recompensa în unitate !

Am parcurs cîteva „trepte” ale valorificării „subteranei”. Prin ultima, ne-am întors la cea dintîi — dar Thomas Mann

¹ „...am citit *Măsură pentru măsură*, apoi *Saint-Antoine* a lui Flaubert — uimit de nihilismul poliistoric al acestei opere extraordinare, care, în fond, mi e decît un fantastic catalog al tuturor neroziilor omenești. «Demența lumii religioase e prezentată fără lacune — i în final chipul lui Hristos ? Discutabil.» Viziunea diavolului la Ivan Karamazov făcea parte și ea din lecturile mele la acea vreme. Am citit scena cu atenția detașată cu care recitisem *Salambo*, înainte de a mă fi apucat să scriu *Iosif*.” *ID.F.*, 645/. Mai tîrziu, anume în legătură cu elaborarea *Lamentării doctorului Faustus*, Thomas Mann își amintește lecturile despre Wagner și Nietzsche, audierea *Simfoniei a noua*, și adaugă : „Lucram la roman în fiecare dimineață și în ultimele zile ale anului /1946—LI./ reciteam din nou *Amintiri din casa morților* a lui Dostoevski.” *ID.F.* 730/.

² Vezi *Thomas Mann*, E.L.U., 1965, capitolul *Oratoriul apocaliptic*.

Epilog: Nihilism și ideal

OMENIREA, ca și omul, obișnuiește să-și învâluie trecutul în culori mirifice. Multe epoci s-au simțit frustrate de certitudinile tinereții, ambătrânite și lîmjpovărate de griji. Izgonirea din rai e o poveste mereu reluată, vremea de aur — mitul veșnic actual al vremurilor de fier. Veacul al XVIII-lea, al luminiilor, cum îl numim noi, se închina unei antichități care, la rîndu-i, se considerase nevrednică urmașa a unor trecute timpuri, cu adevărat eroice. Niciodată însă opoziția dintre „prezentul neliniștitor” și „trecutul echilibrat” nu a părut mai categorică decît pe parcursul ultimei sute de ani.

Că se pregăteau mutații hotărîtoare, dincolo de obișnuitele iluzii, au dovedit-o construcțiile dicotamice ale esteticii germane, opozițiile dintre frumos și sublim, naiv și sentimental, clasic și romantic, apolinic și dionisiac, izvorîte toate, direct sau indirect, din antiteza vechi — modern. Încederii predecesorilor lor, iluminați sau mai îndepărtați, seismografii trepidațiilor declanșate la mijlocul secolului trecut își hipertrofiat în a doua sa jumătate îi opun mărturii sfâșietoare, ajungînd în cele din urmă«-să confunde condiția umană cu o stare absurdă și desperată. Modernitatea s-ar delfini prin refuzul naivității clasice, prin tenebre și abisuri, ca fiind mistuită de flăcări, pe care singură le întetește, scufundată în ghețuri pe care nu vrea să le părăsească.

Fiu legitim al cetății (Atena, Florența sau Weimar), artistul de odinioară fusese, sau li se pare urmașilor că fusese, mai egal cu sine și cu lumea, un fiu nerăitător, sau unul ce se întoarce

424

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

la matca originară duipă rătăcirii firești ; el își recunoscuse viața organic împlîntată în universuri din ce în ce mai vaste, iar prin confruntarea ou imperative categorice ale acestor universuri, păstrase sau redobândise armoniile. Fie că îl crede real sau imaginar, fie că îl deplînge sau îl batjocorește spasmodic, artistul modern are sentimentul de a fi pierdut definitiv acest paradis. Atom însingurat într-o lume străină, pe care zadarnic încearcă s-o stăpânească, stigmatizat de îngerul Morții, el se aseamănă și este asemănat adesea unui răstignit, căruia mîntui-rea îi e oprită.

De cînd Zarathustra le destăinuise ucenicilor săi ca „Dumnezeu a murit”, iar „omul din subterană” preferase ca lumea să se prăbușească, numai el să-și poată bea ceaiul în tihnă, nihilistii au acaparat pe scena culturii europene roluri tot mai stridente. Cu timpul, ei au înlocuit nimicirea morbului prin morbul nimicirii, relativismul lor a luat proporții absolute, programul lor pozitiv s-a redus la negare, și nici nu se putea altfel, de vreme ce ei se răzvrătiseră împotriva a tot și toate din totsdeauna, împotriva tuturor temeliilor și țelurilor posibile, cu unica speranță — nici ea sperată — de a regăsi liniștea în neliniște. Privată de criterii axiologice și de perspectivă, revolta nihilistă se produce în gol și se autodevorează treptat.

Cititorul, și spectatorul au făcut astfel cunoștința unor eroi-antieroi, al căror caracter constă în lipsa de caracter, care acționează în numele inutilității oricărei acțiuni, ființe ce se închină contradicțiilor de nedelegat, mișcării ce nu duce nicăieri, trăind permanent în uimbra morții. Pînă și personajele bătrînelor mituri, uneori autentic înnoite, au fost alteori reîn-truchipate în ipostaze de o crasă infidelitate : Isys se confundă cu Iuda, Prometeu e indiferent față de oameni, Oedip preferă să nu dezlege adevărul, Antigona nu mai știe dacă dreptatea e de partea ei sau a lui Creon, Don Juan e mulțumit de viața pe care o duce, Faust îi rămîne fidel lui Mefisto, Hamlet e dispus să facă jocul lui Claudius. La un moment dat, eroul nu mai deosebește călăul de victimă, judecătorii cei drepți de cei falși, crede că „totul îi este permis”, că-i e permis să-și ucidă parin-

Nihilism și ideal

425

¹ tele, sau să treacă nepăsător pe lîngă o biată sinucigașă în loc să sară după ea în apa care oricum rămîne rece, sau să-și îm-blînzească semenii în ultraperfecționate „colonii penitenciare”.

Nihilist poate fi mediul unui erou integru, sau personajul, căruia autorul îi opune certitudinile sale ; el poate fi însă și autorul, față de care împotrivirea să emane din partea publicului. Atîta vreme cît descompunerea privește obiectul asimilat, asimilat anume de pe o platformă exterioară lui, relativ stabilă, artistul rămîne un diagnostician, în stare uneori să prescrie intervenții salutare. Confuzia se instalează o dată cu contaminarea medicului, care, îmlbolnăvind-se și el, nu mai concepe în afara stării de boală vreo altă stare. Amintitul seismograf ajunge uneori victima perturbațiilor asupra cărora inițial voise doar să ne avertizeze.

Semnalizarea „din afară” a maladei obiective și identificarea cu ea se pot adesea cu greu disocia.

Ambiguitatea situațiilor nu-L absolvă însă pe estetician de această acțiune valorizatoare. Ea este luminată de idealul etic, absența căruia i-a fost și i-a rămas fatală omului de cultură.

Actul cultural presupune postularea valorii și recunoașterea liniei despărțitoare — chiar dacă labilă și sinuoasă — de nonvaloare. Disjuncția dată imprimă tuturor activităților spirituale un patos constructiv. Arta exclusiv negatoare sfârșește prin a se autodinamita, incompatibilitatea nihilismului cu ambițiile demiurgice ale artistului nu poate fi îndelung disimulată : cetățile noi nu se înalță pe ruinele întregului univers ! Eroii și autorii care și-au limitat nemulțumirea la unicul țipăt „Nu !”, oricât de strident își de prelung, și orioît de uman nuanțat l-ar fi dorit în nenuanțarea sa zoologică, și-au pronunțat singuri sentința.

În opoziția idealului moral față de scepticism și de cinism recunoaștem una dintre cele mai dramatice încheștări ale spiritului modern. Trage în balanță însă nu numai evidența ciocnirii și nici numai felul ei particular de a fi, sau intensitatea cu care se produce în opera de artă, sau în sufletul creatorului ei, ci și

426

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

patosul pe care el îl imprimă desfășurării bătăliei. Nici un artist nu va rămâne impasibil în fața acestei cruciale alternative, a însuși destinului contemporan, simpatiile și antipatiile lui vor fi trădate pînă și de obiectivările sale aparent neutre.

Pledăm, așadar, în favoarea responsabilității, din totdeauna atribut al omului uman, dar tocmai de aceea de o sporită actualitate în perioada violentelor zguduiri existențiale și spirituale. Pledăm pentru responsabilitatea artistului, pe care, în temeiul celor mai de preț mărturii ale creației, o considerăm funciar antinihilistă, deci constructivă. „Creația”, „opera”, „arta” sînt de fapt sinonime particularizate ale ideii de „construcție”, dar să ne asumăm riscul tautologiei într-o vreme în care se întîmplă să se încerce pînă și desfacerea celor mai firești legături.

Artistul va ști să transfigureze haosul într-o ordine superioară, el va aduce absurdul pe făgașul înțelegerii prin forța rațiunii sale, va prinde destrămarea în structuri relativ stabile. Pentru aceasta, el își va păstra însă încrederea în fapta creatoare, în omul demiurg, justificat doar prin valorile pe care le făurește, își va păstra credința în sensul existenței umane și în posibilitatea perfecționării ei. Într-o accepțiune cuprinzătoare, artiștii au fost și au rămas moraliști, anume în măsura în care meditațiile lor vizau esența destinului uman. Pînă și dorința lor de a comunica, de a se adresa unui public implică o recunoaștere a rosturilor creației, finalmente a scopului său înnoibilator. De-ar fi consecvent cu sine, „nimicul” ar fi emanația „nimănu” pentru „nimeni”, adică și-ar anihila autorul și publicul, s-ar anihila pe sine !

Arta nihilistă este, așadar, o imposibilitate, iar instinctul de conservare i-a reținut chiar și pe negatorii cei mai extremiști de la ultimele consecințe ale postulatelor lor. Nu ei, ci spiritele efectiv constructoare, suferind pentru oameni își nu împotriva lor, recunoscînd răul fără a se înrăi, artiștii care și-au împlinit viața cu o tenacitate pilduitoare, după asemănarea celei mai de preț opere de artă, sînt totuși aceia către care se îndreaptă simpatia noastră cea mai vie.

Nihilism și ideal

427

Principiul estetic și cel etic au încercat nu o dată în epoca modernă să se desprindă unul de celălalt, cantomîndu-se în hedonismul egoist și ascetismul impersonal la fel de unilaterale și unul și celălalt. Condiția umană ar trebui să poată evita atît plăcerile rupte de îndatoriri, cît și îndatoririle neplăcute ; în vremurile aspre, ea renunță însă la unele dintre privilegiile sale și descoperă mîngîierea în însăși fidelitatea față de îndatoriri. Oare nu presupune umanismul autentic această sublimă gravitate, și oare altfel decît prin severitatea liber acceptată au fost zămislite piscurile artei ? !

Contemporaneitatea a reactualizat în variante infinite mii barbare decît cele bănuite pe vremuri, principiul fără de principii „apre moi le deluige” ; obsesia Omului a rămas însă menirea lui de a lăsa duipă sine bunuri spre binele celor ce-L vor urma. Această misiune eroică, cu demnitate asumată, îi poate uni pe intelectualii de diverse convingeri — de la cele religioase pînă la cele revoluționare ■—■ pe o platformă pozitivă comună, intolerantă doar față de intoleranța atotdistrugătoare. Umanismului marxist, ca emanație superioară a voinței de a înnoi lumea, îi revine un rol de frunte firesc în această vastă acțiune constructivă.

Activitatea forțelor regeneratoare a infirmat în chiar timpul crizelor acute previziunile pesimiste asupra declinului global al culturii. Consamnăm înfrîngerile lucid, fără să ne lăsăm în-frînți de ele. Dintr-o perspectivă -mai echitabilă, **sfârșitul** socotit ineluctabil se dovedește a fi își un proces de germinație.

Extră-gînd din chiar mortificare noi impulsuri vitale, spiritul a rămas un iscusit dialectician. Ar fi prea simplu și prea neadevărat să reducem istoria lui aventuroasă la neîtrerupte imnuri de slavă sau cîntece de jale. În paradisul său imaginar omenirea nu ar fi avut nevoie de mărturiile artiștilor săi, cum inutile ar fi devenit ele pentru veșnicii damnați ai infernului : procesele insolubile nu necesită martori !

Se pare, de altfel, că lumea a obosit de oboseala unora dintre artiștii săi, că nu mai vrea să se recunoască doar în oglinzi sparte sau încețoșate, că începe să ia partea creatorilor capabili

428

DOSTOIEVSKI — „Tragedia subteranei”

de opțiuni sigure. Se pare că o anume complexitate generatoare a nehotărîrii și descentrării începe să nu o mai mulțumească, că ar vrea să intre în posesia unei noi simplități, a acelei „naivități” superioare, pe care o emană caracterele monolitice, egale cu sine și cu **universurile** în care se știu integrate. Fără să uite cele acumulate între timp, cultura se înnoiește uneori tocmai cu ajutorul valorilor sale străvechi. Negarea ajunge ea însăși negată, ceea ce echivalează cu hotărîta afirmare a ceea ce fusese și va fi. Nu s-ar putea disarmoniile împlini în noi armonii ? De ce n-ar întemeia tocmai acest s-fîșiat secol noile structuri clasice ? !

iunie 1968

CUPRINS

Prolog : Un „Hamlet rus”.....	7
De la „omul din subterană” la „omul ridicol” . . .	11
A. Raskolnikov.....	57
... și Zarathustra.....	98
B. Ippolit.....	H2
... și „lupta împotriva evidențelor” . . .	172
C. Stavroghin	187
... și „omul revoltat”.....	245
D. Vereilav.....	267
... și „imoralistul”.....	309
E. Ivan Karamazov.....	334
/ ... și Faustus	406
Epilog : Nihilism și ideal ,.....	423