

elu



Elena
Vianu

Oameni
și
idei

ELENA VIANU

OAMENI

ȘI

IDEI

E L E N A V I A N U

OAMENI
ȘI
IDEI

BUCUREȘTI — 1968

EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ

<https://biblioteca-digitala.ro>

Literatura clasică are o tristă reputație. Oamenii și-o închipuie ca pe o profesoară la pensie, cu perucă și ochelari și care — tic profesional — continuă a da lecții. Ea îi învață să imite pe cei vechi, să asculte de regulile formulate cîndva și bine formulate, să nu se încreadă decît în rațiune, să se ferească de spontaneitate, să muncească cu înverșunare, căci „geniul este o lungă răbdare“ (aceasta s-a spus mai tîrziu, dar momentele istorice se confundă în perspectiva secolelor), să dea naștere la opere totdeauna și fără excepție „morale“. Astfel văzută, literatura clasică a devenit curînd după închegarea ei, pîinea cea de toate zilele a generațiilor de profesori care se succed de două sute cincizeci de ani înceoace. Ea a putut fi numită „clasică“, într-un sens mai general, în sensul că s-a învățat în clase; o dată cu literatura altor veacuri desigur, dar constituind o parte cu mult mai importantă și cu o valoare didactică incomparabil mai mare.

Literatura clasică s-a transformat astfel, de vreo două veacuri, într-un pensum. A ști pe dinafară o fabulă de La Fontaine, monologul bătăliei din *Cidul* sau confesiunea Fedrei s-a preschimbat într-unul din acele chinuri la care copiii sînt supuși în chip periodic și obligatoriu

pentru a-și forma caracterul. O dată trecuți de pragul temut al bacalaureatului, foștilor școlari nu le-a mai trecut niciodată prin gând să recitească bătrânele versuri peste care s-a așternut, liniștită, pulberea veacurilor. Până mai de curînd, cam același lucru se întimpla și cu reprezentațiile scenice ale tragediilor clasice. Jucate în țara lor de baștină mai ales în matinee școlare, ele se asociau pentru tinerii francezi, cu ieșirea în cîrd la ora două după-amiază — ora siestei dulci — anume pentru a asculta vocea răgușită și adeseori demisionară a vreunei bătrîne pensionare a Comediei Franceze care mima cu multă artă — la cei șaptezeci de ani ai săi — chinurile dragostei suferite de fecioara Chimène sau de tinăra mamă, Andromaca. Comedia — fiind un gen ironic — se păstrase mai proaspătă și mulți erau aceia care se mai duceau să vadă și „de plăcere“ o piesă de Molière.

Dar iată că un spirit nou pare a se ivi astăzi. *Teatrul Național Popular* de la Paris a reprezentat, de pildă, *Cidul* lui Corneille. El a încercat s-o facă altfel decît se făcea pînă acum ; nu mulțumindu-se să declanșeze — fie și cu virtuozitate — mecanismul alexandrinilor pînă la adormirea inevitabilă a spectatorilor, ci încercînd să înțeleagă și să redea drama umană în miezul ei viu, să reînnoiască vechile sentimente și să le acorde acea prospekție care a fost a lor acum trei veacuri. În rolul lui Rodrigue, juca Gérard Philipe, în cel al Chimènei, Maria Casarès. Doi oameni tineri și frumoși se iubeau pe scenă cu patimă. Dar ei doreau ca dragostea lor să nu fie înjosită de vreo dezonoare. Și iată-i gata să-și jertfească iubirea tocmai din iubire. La școală învășasem că pasiunea, la Corneille, se pleacă totdeauna în fața datoriei. Astăzi descoperim că în opera lui Corneille nu de datorie este

vorba, că pasiunea cedează în fața unei alte pasiuni mai puternice și mai atotcuprinzătoare ; că dragostea se pleacă în fața înaltei ei prețuiri și trăirii ei la un mai înalt nivel ; că omul este fericit abia atunci cînd i se încredințează o mare misiune căreia i se jertfește cu bucurie, că există înși care nu concep să trăiască decît în orgoliul unui superb destin. Asemenea sentimente îndrăznețe și exaltate sînt menite a fi înțelese de tinerii de azi, în împrejurările pe care le trăim, și ele sînt, efectiv, înțelese.

Cidul, astfel conceput, a fost reprezentat la Paris și la Moscova și el a obținut un foarte mare succes, tot atît de mare ca acela pe care îl repurtase la vestita lui premieră, în 1636, cînd, cum spunea Boileau :

Tout Paris pour Chimène eut les yeux de Rodrigue.
Mii de spectatori, cei mai mulți tineri, au descoperit, cu mirare, o piesă tînără, arzînd de focul tinereții. Descoperirea aceasta s-ar fi putut face de mult sau mai bine zis adevărul acesta nu ar fi trebuit să se piardă niciodată dacă n-ar fi intervenit anumite împrejurări istorice și sociale pe care le vom analiza mai departe. Datorită lor literatura clasică a fost îngropată sub o pulbere groasă care i-a atenuat culorile, i-a șters contururile, i-a răpit farmecul ei proaspăt de literatură tînără, scrisă de o echipă de scriitori îndrăzneți și de avangardă, făcînd parte dintr-o clasă recentă, ocrotiți de un rege tînăr, care inaugura o nouă etapă a regimului absolutist.



Drama — înțelegînd prin dramă tragedia și comedia — drama este genul major al clasicismului. Romanul este în secolul al XVII-lea un gen recent. El începe — sub influență italiană și spaniolă — să se închege la

inceputul veacului. *Astrea*, romanul lui Honoré d'Urfé, obține, ceea ce am numi noi astăzi un frumos succes de librărie și rămîne, pînă pe la 1660, *the best seller*. Dar *Astrea* este o operă preclasică. Scrisă în primul sfert al veacului, ea precede clasicismul care se înfiripă ca doctrină în jurul anului 1640. *Astrea* va furniza teme literaturii dramatice a clasicismului dar acesta se va dezvolta împotriva idealismului *Astrei*, ca un foarte consecvent și conștient realism. Idealismul platonician al lui Honoré d'Urfé, util la vremea lui, va degenera în epoca următoare, în prețiozitate; clasicismul o va combate cu toate armele lui satirice. Tot astfel se va întîmpla și cu romanul burlesc și realist, expresie a clasei burgheze. *Francion*-ul lui Charles Sorel, *Romanțul comic* al lui Scarron, *Romanul burghez* al lui Furetière, nu pot fi cuprinse în literatura clasică, nu atît pentru că o preced ca dată (*Romanțul comic* al lui Scarron apare după cele mai de seamă tragedii ale lui Corneille, iar opera lui Furetière în același an în care Racine scrie *Andromaca*) cît pentru că nu intră în prevederile doctrinei clasice cu exigențele ei de ordine, de unitate, de ierarhizare și de bună-cuviință. Operele acestea rămîn apoi izolate; generația clasică nu le selectează. Abia pentru noi, astăzi, ele prezintă un interes documentar și istoric și, de asemenea, fragmentar artistic, lucru care nu se întîmplă cu operele din perioada clasică care constituie fiecare o unitate indestructibilă. Singurul roman în spirit cu adevărat clasic este volumașul subțire al Doamnei de La Fayette — *Principesa de Clèves*. Romanul acesta povestește cu o elegantă simplitate drama unei mari iubiri, a unei ucigătoare gelozii și a unei amare resemnări cu rigoarea unei tragedii clasice. Numai că *Principesa de Clèves* apare după *Fedra* și se situează

istoric la capătul evoluției clasicismului, atunci cînd tragedia marcase definitiv literatura și îi impusese formele ei.

Poezia lirică este quasi-inexistentă în veacul al XVII-lea. Cîteva reușite izolate ale lui Malherbe, mereu înecate de grandilocvența lui barocă, cîteva accente sincere și grațioase dar fugare, care apar în versurile lui Théophile de Viau, cîteva poezii de un înalt ermetism — am zice mallarmean — ale lui Tristan l'Hermite, iată ce constituie recolta perioadei preclasice. Între 1635 și 1680 nu putem cita decît un singur poet liric, pe La Fontaine, care este un izolat și un independent. În poemele lui La Fontaine, în *Psyché*, de pildă, în cîteva din fabulele lui, găsim versuri de un lirism delicat și foarte pur; La Fontaine, prin această latură a lui nu se încadrează însă în nici o mișcare și în nici un curent. Versurile lui lirice sînt expresia personală a unui artist original și cam *en marge*. Către sfîrșitul veacului — care coincide și cu sfîrșitul clasicismului — Racine va dărui poeziei versuri de un lirism nou și surprinzător. Sînt *Odele*, *Psalmii* și corurile din dramele sale lirice *Estera* și *Atalia*. Numai că aceste din urmă opere ale lui Racine vor rupe cu spiritul clasic și vor inaugura — cu mult înaintea momentului care se acordă începutului acestei mișcări — un preromantism francez.

Există, ce e drept, un gen literar care dă florile lui cele mai frumoase și mai rare în secolul clasic: este acela al *Maximelor* morale. Apărut în veacul al XVI-lea, în *Eseurile* lui Montaigne, el capătă o expresie deplină o dată cu *Cugetările* lui Pascal, dar se dezvoltă ca un gen de sine stătător abia cu *Maximele* lui La Rochefoucauld și *Caracterele* lui La Bruyère. Moraliștii francezi ai veacului al XVIII-lea și al XIX-lea vor păși pe căile pe care

iluștrii lor predecesori le-au deschis și le-au străbătut, fără a putea regăsi însă hotărîrea și curajul acestora. Numai că maxima morală — care-și propune cunoașterea omului și descrierea reacțiilor lui celor mai adînci și mai tainice — este un gen numai parțial literar. El face parte din literatură întrucît constituie formularea perfectă, uneori sprijinită de o imagine, a unei judecăți. Moralistul nu dorește să vorbească — cum tinde orice poet (în sens larg) — sentimentului și imaginației. El face exclusiv operă de cunoaștere și eventual de moralizare. Moralistul descrie sufletul omului mai întîi din curiozitate apoi cu un scop etic: vrea să știe și să îndrepte. Văzînd pesimismul celor mai mulți dintre moralisți avem dreptul să bănuim că această din urmă pretenție este menită, poate, să obțină acceptarea de către oameni a sumbrului tablou al naturii lor, văzută în toată goliciunea egoismului, vanității și superbiei sale. Adaptată minunat, pe de o parte, spiritului clasic, cu toate exigențele lui de luciditate, claritate și sobrietate, pe de altă parte acelei realități permanente, sub variațiile ei istorice, care este spiritul francez, maxima morală pătrunde în toate sectoarele literaturii clasice, dar îndeosebi în acela al dramei. S-ar putea face o antologie de maxime morale extrase din comedia și tragedia clasică. Sînt nenumăratele versuri formulînd în chip abstract un adevăr privind natura omenească în genere. Înțelepciunea surîzătoare a lui Montaigne, descoperirea anxioasă a unor noi zone ale conștiinței de către Pascal, vor folosi tragediei clasice, iar aceasta va determina acel spor de cunoaștere a omului care va îngădui unui La Rochefoucauld și unui La Bruyère să clădească o operă abstractă și quasi-științifică de psihologie de mare adîncime.

Prin complexitatea ei, prin rolul social pe care-l îndeplinește, drama este așadar genul major al clasicismului. Evoluția istorică a doctrinei clasice și evoluția tragediei o dovedesc de altminteri. Să încercăm a schița prima dintre aceste evoluții pentru a ajunge mai apoi la cea de-a doua.

*

Clasicismul este un rod al păcii. În anul 1598 Franța sărbătorește o dublă pace : una pe plan intern, cealaltă pe plan extern. A doua jumătate a veacului al XVI-lea fusese însingerată de către războaiele civile dintre catolici și protestanți. În luna aprilie 1598, Henric al IV-lea promulgă Edictul din Nantes prin care este recunoscută existența legală a Bisericii reformate și a membrilor săi. Actul acesta pune capăt, cel puțin pentru cîtăva vreme, conflictelor religioase. Franța suspină ușurată. Ea are cu atît mai mult dreptate s-o facă cu cît, în același an, și abia cu două săptămîni mai tîrziu, regele semnează și tratatul de pace de la Vervins, care încheie lungul război cu Spania, ce chinuia de patruzeci de ani cele două țări.

Franța părăuse că-și așteaptă sfîrșitul în ultimii ani ai veacului al XVI-lea. Astfel credeau toți francezii. Poeții îi și deplîngeau moartea. Dar iată că frumoasa moartă reînvie acum. Fiii ei înțeleseseră însă care erau primejdiile anarhiei și cît era de necesară ordinea. Ordinea devine astfel pentru Franța o necesitate vitală și se ridică în mentalitatea oamenilor veacului al XVII-lea de la rangul unei nevoi la acela al unei pasiuni. Ideea de ordine invadează toate sectoarele, de la cel politic și social la cel artistic și literar. Clasicismul reprezintă astfel dezordinea învinsă. El va dura atîta timp cît va dura ordinea

însăși. Clasicismul exprimă încântarea unei clipe de echilibru, care se va dovedi fugară.

Orice ordine însă corespunde unei ierarhii și o presupune. Societatea medievală și în bună parte aceea a Renașterii, fuseseră întemeiate pe ierarhia feudală. Dar noblețea își pierduse pe vremea războaielor religioase întreaga ei avere. Ea ar fi putut eventual să și-o refacă participînd la economia modernă — așa cum va face aristocrația engleză — dar ea nu îmbrățișă această soluție de frică să nu se înjosească, *de déroger*. Molière va picta tipuri neuitate de asemenea aristocrați ruinați, pretențioși și mîndri cărora burghezii înstăriți nu le pot ajunge nici cu scara la nas. Și totuși castelele trebuie ținute, moșiile lucrate, rangul menținut. Ce este de făcut? Soluția stă la îndemînă : trebuie exploatat țăranul. Țăranul este omul cel mai nenorocit al veacului al XVII-lea. El este călcat în picioare și de nobilul ruinat, exasperat și devenit feroce și de burghezul parvenit care-și sporește noua lui avere pe spinarea nenorocitului. Chamfort va caracteriza perfect situația cu un secol mai tîrziu : „Aristocrația — pretind aristocrației — este un mijlocitor între rege și popor. Da, precum cîinele de vînătoare este un mijlocitor între vînător și iepure.“

Beneficiara veacului al XVII-lea este clasa burgheză. Regele nu știe cum s-o mai măgulească. Mai întîi pentru că este bogată și în stare să sprijine o monarhie încă șubredă, apoi pentru că alcătuieste o forță capabilă de a se opune unei feudalități veșnic gata de a se răscula și, în sfîrșit, fiindcă este o prezență unificatoare de care un stat național și centralizator are neapărată nevoie.

Burghezia aceasta bogată și aprigă este foarte preocupată să-și plaseze capitalurile și de aceea cumpără pe ca-

pete. Cumpără în primul rînd moșii de la nobilii scăpați. Cumpără și funcții. Marile magistraturi costă scump și sînt rezervate marii burghezii dar există și slujbe mai mici pe care le poate achiziționa burghezia măruntă. Capitalurile, astfel plasate, raportă și veniturile acumulate cer noi plasamente. Statul are nevoie de împrumuturi. Acestea se vor face prin mijlocirea financiarilor — *les partisans* sau *les traitants* cum erau numiți în veacul al XVII-lea. Ei își vor face apariția în literatură deținînd fie rolul de Mecena, fie pe acela de erou de comedie.

Există și o categorie mai îndrăzneată de burghezi, sînt acei care-și plasează capitalurile în noua industrie care se înjghebează, în manufacturi. Cînd Colbert va subvenționa sute de asemenea ateliere și le va ocroti prin taxe vamale preferențiale, va înflori o minunată industrie de lux care va face gloria Franței în străinătate. Dar toate aceste mărfuri strălucitoare — tapiseriile de la Aubusson, de la Beauvais, și de la Gobelins, dantelele de la Alençon și de la Gisors, cristalele de la Saint-Gobain și de la Cirey, armele de la Saint-Étienne, tot abît de frumoase ca acelea de la Toledo — toate aceste podoabe ale vieții vor fi plătite cu singele muncitorilor francezi.

Ca și țăranul, muncitorul este în veacul al XVII-lea un om adînc nenorocit, supus unor legi nemiloase de muncă și salariu pe care biserica și Sorbona le susțin și le garantează cu autoritatea lor morală.

În această junglă a intereselor, monarhia joacă un rol dublu. Sinceră nu este decît față de clasele exploatate. De la ele stoarce cît poate mai mult. Și de aceea veacul al XVII-lea — care începuse ca o eră a păcii — va fi un veac de răscoale. Cea mai spectaculoasă dintre acestea va fi Fronța, în care burghezia se va alătura la început

claselor populare, pentru a le părăsi însă îndată și a-și vinde scump monarhiei alianța ei neapărat necesară acesteia.

Cu toate că veacul al XVII-lea va fi întretăiat de ne-numărate insurecții — insurecții populare și insurecții ale spiritului — el va fi totuși, în liniile lui largi și în imaginea definitivă pe care ne-a lăsat-o, un secol de ordine, de măsură și de echilibru. Echilibrul acesta se va datora faptului că statul monarhic, condus de un rege care — cu toată nevoia pe care o are de burghezie — este primul dintre feudali și este legat de aceștia prin puternice fire de rudenie și printr-o mentalitate comună, statul monarhic, deci se va sprijini pe două clase, amindouă exploatoarele, dar opuse una alteia. Din acest dublu joc de forțe rezultă echilibrul clasic de care s-a vorbit atît. Cît de labil, cît de aparent, cît de variabil și cît de evident, totuși, se reflectă în această oglindă a oricărei epoci : în literatura sa.

Veacul clasic are două perioade destul de limpede marcate : o perioadă doctrinară care merge de la începuturile lui pînă în jurul anului 1661, cînd Ludovic al XIV-lea ia efectiv puterea, și o perioadă creatoare, care începe la această din urmă dată și se sfîrșește aproximativ la 1685, data revocării Edictului din Nantes, cînd mizeriile politice și economice frîng echilibrul de care am vorbit și fac să se declare acea criză pe care Paul Hazard a numit-o atît de just, „criza conștiinței europene“.

În prima perioadă se fixează doctrina clasică, pe care, — cu excepția lui Corneille — nu o aplică în această vreme decît talente de mîna a doua, meșteri onorabili ai condeiului. A doua perioadă nu mai inventează nimic din punct de vedere teoretic — Boileau nu face decît să

rezume cu talent și claritate lucruri deja spuse — dar dăruiește Franței o echipă de tinere genii creatoare care aplică în chip strălucit o estetică ce se potrivea de minune și clasei și vârstei lor.

Să încercăm a defini pe scurt această estetică, pentru a o putea urmări apoi în acțiune, adică în aplicarea ei literară. Primul lucru care ne izbește este faptul că estetica clasică prevede în mod aproape exclusiv genul dramatic și tinde aproape exclusiv către el.

Spuneam că clasicismul manifestă un respect absolut față de ordine, care răspunde unor exigențe grave și vitale. Ei bine, ordinea are ca echivalent pe plan lingvistic, *purismul*, iar pe plan literar *regularitatea*. Ne vom ocupa numai de aceasta din urmă și vom constata că din toate regulile clasice numai două se aplică tuturor genurilor literare, în timp ce celelalte sînt rezervate exclusiv teatrului. Orice operă — spune estetica clasică — trebuie să fie *verosimilă* și să asculte de *buna-cuviință*. Dar tragedia singură — și epopeea (epopei nu se mai scriu însă în veacul clasic) are dreptul să amestece în țesătura ei intervenția miraculosului. Racine, de pildă, va folosi supranaturalul atunci cînd în *Ifigenia* va stîrni, prin jertfă, vînturile prielnice flotei grecești sau cînd va încredința, în *Fedra*, uciderea lui Hipolit, fantasticei hidre trimise de Neptun. Tot numai tragediei i se aplică și regula celor trei unități — de loc, de timp și de acțiune — care a provocat indignarea și revolta romanticilor și a făcut să curgă atîta cerneală.

Spuneam că trebuie să considerăm pe scriitorii clasici ca pe o echipă îndrăzneată, care inaugurează, în ciuda generațiilor mai vechi — un stil nou și deschizător de drumuri. Dar, este cunoscut că prima grijă a unor

artiști tineri este să rupă cu trecutul și că orice artist, demn de acest nume, începe prin a fi un revoluționar. S-a spus însă și s-a repetat că clasicismul francez imită Antichitatea și că regulile sale, acelea tocmai de care am vorbit, sînt întemeiate pe autoritatea celor vechi. Această supunere la un model și la legile unei școli ar infirma tocmai caracterul inovator pe care-l are în ochii noștri clasicismul francez în epoca înfloririi lui, adică în veacul al XVII-lea.

Scriitorii clasici aveau — zice-se — *cultul* Antichității. Cuvîntul acesta de *cult* arată prin el însuși enormitatea erorii comise. Scriitorii clasici nu aveau acest cult, pentru că nu aveau nici un cult sau mai bine zis pentru că n-aveau decît un singur cult pe acela al rațiunii. Trebuie să înțelegem — și toate textele ne-o dovedesc — că Antichitatea avea pentru clasici numai valoarea unei experiențe reușite. Ea era un punct de plecare și nu obiectul unei aspirații. Romanticii vor avea nostalgia trecutului. Un Chénier, un Vigny, un Lamartine, un Musset, vor simți această atracție abisală spre străfundurile veacurilor. Clasicii, dimpotrivă, nu numai că nu vor avea nostalgia trecutului dar vor supune trecutul unui foarte atent examen al rațiunii lor luminoase și reci. Atîtea pagini din Malherbe, din Pascal și din Descartes, — pentru a nu cita decît pe cei mai mari — ne-o dovedesc.

Căci clasicismul este un modernism. Și era firesc să fie astfel. Aproape toți scriitorii clasici sînt burghezi. Burghezi sînt Corneille, Molière, Boileau, La Fontaine, Racine și cîți alții mai mici. Și cum să nu fie modernistă o clasă în ascensiune, care privește cu optimism și încredere viitorul, care dorește să rupă cu trecutul și să-i nege valoarea autoritară? Și de aceea clasicismul nu

imită Antichitatea, ci își asimilează valorile ei profunde păstrînd însă toată libertatea critică și toată tînăra agresivitate față de un trecut pe care-l consideră mai inexperient și mai puțin lucid decît este el însuși.

Nu imitația Antichității, ci *rațiunea* este piatra de temelie a edificiului clasic. Rațiunea — în sens clasic — este mai întii *bunul-simț* burghez, acela în numele căruia vor vorbi atîtea din personajele lui Molière, burghezii în halat și papuci care înțeleg să-și ferească căminul lor de obrăznicia aristocraților și de primejdia aventurierilor. Rațiunea clasică mai are însă un sens — acela pe care l-a precizat Descartes (un burghez și el) — și care plutea în atmosfera acestui veac proiectat spre cucerire și viitor. În acest al doilea sens, rațiunea este facultatea capabilă de a domina pasiunile. „Generosul“ cartezian, eroii lui Corneille, uneori, dar nu totdeauna, eroii lui Racine — vor fi acei oameni stăpîniți mai întii de pasiuni arzătoare gata să-i nimicească, dar care reușesc să le înfrîngă și să le domine, conștienți de valoarea misiunii lor și de viitorul care-i așteaptă.

Raționalismul clasic este proiectat spre viitor și implică un optimism filozofic. El este expresia unei clase tinere și aprige, încrezătoare în misiunea ei, conștientă de valoarea pe care o reprezintă, clocotind de pasiuni puternice pe care le subordonează însă unui ideal care le depășește și care este situat într-un viitor îndepărtat dar vizibil.

Clasicismul este astfel, în vremea lui de glorie, o literatură la înaltă tensiune. El recomandă ordinea, politetea, supunerea la reguli tocmai pentru că este amenințat pe dinlăuntru de contradicții, de îndoieli și de lupte. Armonia lui este caldă și cuceritoare, fiindcă este rezultatul unei

compensații și pentru că are strălucirea și tinerețea unei victorii. În acest sens trebuie să înțelegem definiția pe care o dă clasicismului André Gide când spune că „clasicismul este un romantism înfrinat“. În acest sens observă și Marcel Proust că „numai romanticii știu să citească operele clasice pentru că le citesc astfel precum au fost scrise, în chip romantic“.



Tragedia clasică are un anotimp de înflorire foarte scurt. Capodoperele ei se înșiră de-a lungul a patruzeci de ani, între 1636, data premierii *Cidului*, și 1677, data primei reprezentări a *Fedrei*. Nu că înainte de *Cidul* n-ar fi existat tragedii în Franța. Existau și încă foarte multe. Tragedia avea de altfel pe pământul Franței o lungă tradiție. În Evul Mediu ea fusese exclusiv religioasă. La 1402, Carol al V-lea acordase acelor care se intitulau *Confreria Patimilor și Învierii Mintuitorului nostru Isus Cristos*, privilegiul unic de a-și juca *Misterele* la Paris. Abia cu un veac și jumătate mai târziu, adică în 1548, *Confreria* reușește să construiască o sală de spectacol. Este viitorul teatru *Hôtel de Bourgogne*, unde vor fi jucate cea mai mare parte a tragediilor lui Corneille și Racine. Dar numai trei luni după inaugurarea sălii, la 17 noiembrie 1548, iată că Parlamentul interzice reprezentarea la Paris a *Misterelor* religioase, cu amestecul lor de profan și de sacru, de tragic și de comic, amestec care constituie — pretind autoritățile religioase și civile — o profanare a sfintei credințe. În realitate Vaticanul, speriat de progresele Reformei, vede în *Mistere*, o relativizare a dogmelor și un teren pe care poate prinde, cu mult folos, propaganda hughenotă.

Subiectele religioase fiind interzise, nu le mai rămîne poeților tragici decît să se refugieze în mitologia păgînă. Umaniștii sînt încîntați de această întoarcere — fie și silită — către temele poeziei antice și o puzderie de traduceri din tragicii greci și latini salută hotărîrea Parlamentului.

Curînd însă, interdicția cade în desuetudine și drama sacră ar putea să pășească din nou pe scenă. Ea rămîne totuși adormită, pînă cînd, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, un mare poet o va trezi. Dar el o va face într-un spirit nou și cu mijloace noi; atît de surprinzătoare și de noi, încît *Estera* și *Atalia*, dramele sacre ale lui Jean Racine, nu vor mai fi legate decît prin personalitatea autorului lor de tragedia clasică. Efectiv însă acest om uimitor, care trăiește într-o viață două vieți — creează în partea a doua a existenței sale opere care, într-o istorie literară fără prejudecări, ar trebui studiate nu în cadrul clasicismului ci în acela al preromantismului francez.

Pentru moment, ceea ce putem constata este dispariția teatrului religios. Și această dispariție nu este pricinuită, desigur, de un edict regal sau civil; ea este expresia unei schimbări profunde în mentalitatea vremii, a unui suflet nou care apăruse în lume și în Franța.

În Evul Mediu, drama omului se desfășura în infern și în paradis. Viața de aci, de pe pămînt, era numai un episod trecător și fără mare importanță. Dar Renașterea vine și în vîrtejul transformărilor sale redă omului și destinului său terestru locul de frunte.

Individualismul Renașterii se exacerbează în curînd. El se transformă, în veacul al XVII-lea, într-un adevărat cult al personalității trufase și violente. Eroul tragic va fi acel individ care caută primejdia, adoră obstacolul, se

bucură să se ciocnească de el și se sfarmă de stînca lui cu conștiința de a-l fi învins, din moment ce nu l-a ocolit și nu i s-a plecat. El este singur în fața universului ostil și este mîndru de a fi singur. Mînat de o pasiune nimicitoare pentru glorie, eroul tragic are conștiința deplină a libertății care atrage după sine deplina lui răspundere. Orgoliul este sentimentul său dominant ; solitudinea, reversul imensei lui stăpîniri asupra lumii și asupra lui însuși.

Acest sentiment tragic al existenței nu se va exprima din capul locului cu o perfectă stringență logică și cu o deplină claritate. Pentru a se limpezi și a se decanta, el va trebui să străbată mai multe etape, să depășească reziduurile mistice ale Evului Mediu și confuziile pedante ale veacului al XVII-lea.

Tragedia nu-și găsește de altfel decît cu încetul tehnica și forma. La începutul veacului, ea este încă un gen literar fără legătură strînsă cu scena și cu exigențele ei. Astfel sînt, de pildă, tragediile lui Antoine Montchrestien, ale căror monologuri patetice cuprind versuri de o mare frumusețe, fără a alcătui o acțiune dramatică în stare să țină atenția spectatorului încordată pînă la deznodămîntul dramei. Tragediile lui Montchrestien, tragedia lui Théophile de Viau, *Piram și Tisbe*, acele *Bergeries* ale lui Racan, sînt scrise pentru un public de cunoscători care gustă poantele, adică jocurile de cuvinte, aluziile mitologice și citatele din autorii antici. O asemenea producție dramatică exclude marele public, care, efectiv, părăsește sălile de teatru pentru a căsca gura la isprăvile mimilor de pe Pont-Neuf sau la spectacolele italienești ale *Commediei dell'Arte*. Teatrul francez pentru a se

mîntui are nevoie de un tehnician al dramei și el apare în persoana lui Alexandre Hardy.

Alexandre Hardy nu are geniu și nici măcar talent ci numai o anumită virtuozitate. Ca și Shakespeare, ca și Molière, mai târziu, Hardy este actor, regizor și autor totodată. El gîndește în funcție de scenă. Simplifică tragedia, suprimă corul, devenit inutil și fără rost în acțiune, evită miraculosul, care nu se potrivește cu mentalitatea vremii și acumulează elementele senzaționale și violente care atrag la teatru marele public, încîntat să asiste la spectacole care-l țin cu sufletul la gură și storc prin finalurile lor patetice, lacrimi izbăvitoare. Astfel făcînd, Hardy redă, cu mijloacele lui naive și cu sforile lui vizibile, scenei și actorului audiența marelui public pierdut printr-o izolare savantă și ermetică. Mai rămînea ca în tiparele create de Hardy să fie turnat un cuprins uman adevărat și cald. Soarta rezerva rolul acesta lui Pierre Corneille.

Corneille pășește pe scena literară în clipa cînd doctrina clasică încerca să se impună. Campionul ei era Jean Chapelain, om doct și poet mediocru care va deveni, cu douăzeci de ani mai târziu, victima unui june critic imperinent, pe nume Nicolas Boileau. Chapelain — susținut de Richelieu, care organiza statul literar întocmai ca pe cel politic — voia să impună tragediei regula celor trei unități, întemeind-o, nu pe autoritatea celor vechi ci pe evidenta ei raționalitate. Teatrul — spunea Chapelain — se adresează privirii spectatorului. Nu este oare înțelept și firesc să-i înfățișezi acestuia o acțiune unică, desfășurîndu-se în același cadru și a cărei durată să coincidă, măcar parțial, cu aceea a spectacolului însuși?

Argumentele lui Chapelain erau culese din texte mai vechi. Iuliu Cezar Scaliger recomandase în *Poetica* sa,

din 1561 respectarea unității de acțiune. Philippe Sydney, un scriitor englez, ceruse în a sa *Apărare a Poeziei*, apărută în 1583, aplicarea foarte strictă a regulii celor trei unități și despărțirea elementului comic de cel tragic. Aceste exigențe nu avuseseră însă nici un ecou, pînă cînd veacul al XVII-lea, cu nevoia lui de ordine, de ierarhie și de disciplină, le actualizează și le acordă putere de lege.

De aceea, cu toată opoziția celor mai mulți dintre scriitori și printr-un consens social superior voințelor individuale, regularitatea se impune în jurul anului 1635. Și atunci se întîmplă un fapt ciudat : tragedia pare că va muri. De la 1627 la 1630 se tipăresc șaptezeci și trei de tragicomedii și abia cinci tragedii. Explicația ? Este simplă. Tragicomedia, fiind considerată ca un gen mai frivol, se poate strecura mai ușor printre reguli, în timp ce tragedia, gen important și maiestuos, este silită să asculte de ele. Autorii scriu tragicomedii ca să evite asprimea legii.

Astfel va face și Corneille. Și cum n-ar face astfel ? Un tînăr abia sosit din provincie, care habar nu are de ce se poartă în capitală, este cam greoi, are un pronunțat accent normand și mai vrea să cucerească — și încă repede — Parisul, ce poate face altceva decît să ofere marfa care se cere ? Dar în acel moment se cer comedii și tragicomedii și de aceea Corneille va scrie șapte adorabile comedii și o tragicomedie care va fi *Cidul*. Între timp, moda va fi revenit la tragedie și Corneille se va îndrepta fericit către acest gen, căci el se potrivește de minune firii lui celei mai adînci.

Pînă una alta, Corneille scrie comedii. Și scrie comedii cum nu s-au mai scris pînă la el. Comedia se confunda, pînă la Corneille, fie cu farsa populară, fie cu comedia

de tip antic al cărui prototip erau comediile bufle ale lui Plaut, fie cu italieneasca *Commedia dell'Arte*. Aceste trei tipuri vor intra în sinteza strălucită pe care cu douăzeci de ani mai târziu o va da Molière.

Corneille scrie comedii sentimentale, cam ca acelea pe care, cu un veac mai târziu, le va scrie Marivaux. Sînt piese decente, de un realism minuțios și quasi-fotografic, surprinzătoare pentru toți aceia care își amintesc — cînd rostesc numele lui Corneille — de figurile halucinante, de proporții michelangelești, ale creației sale. Și totuși — sub această grațioasă mediocritate — un cititor atent descoperă schița viitorului erou cornelian. Iată-l apărînd, de pildă, în tînărul Alidor, din comedia *La Place Royale*. Alidor iubește o femeie, dar o cedează prietenului său pentru a-și dovedi sie însuși că este cu desăvîrșire liber. În *Epistola* care precede piesa, Corneille încearcă să justifice acțiunea eroului său și, cu această ocazie, face o profesiune de credință în care afirmă adevărul sa, la o morală a liberului-arbitru. „Mi-am dat seama — spune el — că iubirea unui adevărat bărbat trebuie să fie totdeauna un efect al voinței sale și că nu trebuie niciodată să iubești într-atît încît să nu poți să nu iubești. Dacă cumva ajungi aci, consideră dragostea ca pe o tiranie și scutură-i jugul.“

În această declarație făcută de Corneille la douăzeci și opt de ani rezidă miezul creației corneliene. Eroul cornelian nu este un erou al datoriei — cum s-a spus de atîtea ori — ci un erou al voinței care se vrea și se afirmă liberă. Dar problema voinței și a exercitării sale este o problemă a tinereții. Pentru un tînăr și numai pentru un tînăr, voința pune o problemă. Mai târziu omul se deprinde cu lipsa sau cu prezența ei și le consideră pe una

sau pe cealaltă ca pe o fatalitate. Încordarea conștiință a voinței și sentimentul acestui efort sînt stări ale tinereții și simptomele ei. Și, efectiv, marea creație corneliană coincide cu tinerețea autorului ei.

Corneille a scris treizeci și două de piese. Dintre ele n-au mai rămas vii decît patru (cinci, dacă socotim și *Nicomède*, capodoperă puțin cunoscută). Acestea sînt *Cidul*, *Horățiu*, *Cinna* și *Polyeucte*. Ele sînt scrise între 1636 și 1640, adică pînă la data cînd Corneille împlinește treizeci și patru de ani. Subiectele lor sînt diferite, tema lor este identică. Rodrigue și Chimène, Sabine și Horățiu, Camille și Curiace, Emilie și Cinna, Pauline și Polyeucte sînt cinci tinere perechi cărora soarta le rezervă o nenorocire cu atît mai cumplită cu cît ea lovește o mare dragoste care abia mijise. În fiecare din aceste piese, cortina se ridică asupra unei clipe de pace și de fericire, atît de plină și de gingașă încît cuprinde în ea însăși primejdia și catastrofa. Cînd aceasta se precipită, eroii cornelieni se transformă deodată și devin alții decît au fost dintru început, ba uneori chiar contrariul lor înșiși. Astfel duiosul Rodrigue se preschimbă în asprul Cid, crudul Octav în mărinimosul August, timidul și anostul Polyeucte, în răzvrătitul Polyeucte care sparge statuile falșilor zei și dărîmă vechile prejudecăți pentru a le înlocui cu o credință nouă și vie pe care o plătește cu viața.

Această evoluție a eroilor cornelieni se face totdeauna de la mai puțin la mai mult ; ea este verticală și ar putea fi desenată grafic printr-o săgeată cu vîrfurile în sus. Caracterul ei brusc și oarecum năprasnic ar putea face ca această schimbare să pară nefirească și ea este totuși — în economia dramei corneliene — profund verosimilă. Ea este verosimilă pentru că eroii care sînt supuși ei sînt

foarte tineri și pentru că aceste bruște schimbări sînt posibile și firești cînd este vorba de ființe în curs de evoluție. Eroii lui Corneille sînt, aproape toți, abia ieșiți din adolescență. Rodrigue, Chimène, Horațiu, Camille, Curiace, Cinna, Emilie, Pauline și Polyeucte au în jurul a douăzeci de ani. Această mare furtună pasională care-i prinde în vârtejul ei și din care tinerii nu scapă totdeauna cu viață, este încercarea necesară datorită căreia ei se înalță pe treptele maturității. Revoluția care taie în două destinul lor este criza primejdioasă și finală a adolescenței, după cum simțul absolutului, puritatea și nobila lor intransigență sînt prerogativele sufletelor lor intacte. Și tot tinerețea este răspunzătoare și de voința lor prea încordată, care este rezultatul efortării pe care o face oricare om la începutul vieții, atunci cînd se silește să-și toarne tiparul personalității sale încă plătînde și șovăitoare.

Îndată după *Polyeucte* — exceptînd un moment de fericită reîntinerire la 1651, cînd Corneille scrie *Nicomède* — sistemul dramatic cornelian pare că îngheață și capătă acea crispă, care este simptomul cel mai evident al bătrîneții. Cînd eroii fermecători ai primelor sale tragedii reapar în piesele ulterioare, imaginea lor este modificată. Dacă ne putem permite o asemenea comparație, între aceste două momente există deosebirea dintre o imagine cinematografică în mișcare și aceeași imagine transformată în instantaneu fotografic. Dinamismul ei de la început devine o strîmbătură penibilă și chiar comică. Este îmbătrînirea unei formule care trăia prin tinerețea ei. Un alt tînăr trebuia să vină și să ducă torța mai departe : acesta va fi Jean Racine.

Racine apucă creația corneliană de la punctul la care ea ajunsese și o dezvoltă prin inversare. Ca și Corneille, Racine este un poet tânăr. Cele zece piese ale lui Racine — nouă tragedii și o comedie — sînt scrise între 1644 și 1676, adică pe cînd autorul lor avea între douăzeci și cinci și treizeci și șapte de ani. La această vîrstă, Racine părăsește teatrul și literatura și nu se va mai reîntoarce la ele decît cu puțini ani înaintea morții, cînd va scrie acele două uimitoare drame sacre — *Estera* și *Atalia* — care, după cum am încercat s-o arătăm — ocupă un loc cu desăvîrșire deosebit și în opera autorului lor și în mișcarea literară a vremii.

Ca orice autor tânăr, ca și Corneille, Racine pune în miezul operei sale conflictul etern al dragostei în luptă cu obstacolele vieții și ale conștiinței. Numai că Racine dă o altă soluție decît Corneille acestei probleme. În timp ce în tragedia corneliană, dragostea este un prilej fericit de afirmare a voinței, în cea raciniană ea este ocazia tragică în care eroul, sfîșiat de tendințe violente și contrarii, constată cu groază lipsa unui punct de sprijin în marele vîrtej pe care-l trăiește. Dragostea care era la Corneille un precipitat al voinței, este la Racine un dizolvant al ei. Ea duce, în opera autorului *Fedrei*, la nebunie și la moarte, căci dragostea este o patimă grea și întunecată spre care omul se îndreaptă pe căile umilinței, ale miniei și ale crimei. Da, Corneille avea dreptate, iubirea transformă omul, dar evoluția lui — spune Racine — nu se face de la puțin la mai mult, ca în tragediile corneliene, ci dimpotrivă de la mai mult la mai puțin, în jos nu în sus; ea nu este o glorioasă ascensiune ci o tragică rostogolire în nebunie sau în moarte.

Dragostea concepută ca un sentiment capabil de a înnobila conștiința, făcea parte din cea mai veche tradiție franceză. Iubirea — astfel cum o descriesese Corneille — era acel sentiment pe care-l cîntaseră și trubadurii și truverii, iubirea cavalerului pentru doamna sa care-l ajută pe acesta să înfăptuiască acțiuni glorioase. Dragostea nimicitoare pe care o descrie Racine fusese, dimpotrivă, alungată din conștiința activă și optimistă a Europei. O singură dată ea își mai găsisse expresia în literatura franceză și anume în romanul *Tristan și Isolda*. Celții învinși cîntau în acest poem o iubire fără speranță ca și soarta lor. Racine nu cunoștea, desigur, romanul breton. Nu în acesta găsisse el tema iubirii pătimăse, aducătoare de moarte, ci în sufletele morbide și dezorientate care-l înconjurau. Căci orice operă de mare importanță este — cu știrea sau fără știrea autorului ei — o operă realistă. Cînd Corneille ridică statui eroilor săi voluntari și glorioși, el avea în fața ochilor o aristocrație încă vie, care credea în misiunea și în viitorul ei. Între timp, dezvoltarea monarhiei absolute, înfrîngerea feudalității cu prilejul Frondei și transformarea acestei caste de războinici într-un corp de lachei, acoperă cu un val de deznădejde și de morbiditate aristocrația care pozează — fără voia ei — în fața lui Racine. Soarta acestei clase va fi evocată de Racine în tragediile sale, a ei și poate și a lui proprie, a burghezului jansenist, rupt de clasa sa, rătăcit într-un mediu care-i rămînea străin, sfîșiat de remușcări, înconjurat de ispite și silit să le picteze astfel precum erau de către acea veridicitate superioară care este prerogativa oricărui adevărat poet.

Cînd Racine încetează de a scrie, tragedia moare, în Franța și în lume. Ea moare pentru că echivalentul ei

social murise, pentru că eroul tragic nu mai are ce căuta într-o lume unde lupta cu realitatea tindea la succes nu la glorie. Veacul al XVIII-lea, îndreptat exclusiv către fericirea materială și către cucerirea ei cunoaște tragediile lui Voltaire, adică niște pledoarii în favoarea unor cauze juste și democratice, lipsite însă de poezie. Ușor le va fi romanticilor să dărîme această formă îmbătrînită, dar nedreaptă va fi pornirea lor împotriva adevăratei tragedii clasice, aceea pe care o reprezentaseră Corneille și Racine. Aceasta nu numai că nu era expresia sclerozată a unei lumi bătrîne ci, dimpotrivă, era un fenomen de tinerețe : tinerețea unei clase, a unei ideologii și a unor oameni. De aceea ea este proaspătă, gingașă, misterioasă și fugară ca tinerețea însăși.



Dacă soarta tragediei a fost aceea strălucită dar trecătoare a unui meteor, nu tot astfel s-a întîmplat cu comedia. Comedia clasică a avut bunici și strănepoți. Sănătoasă ca rîsul și ca voioșia, comedia a găsit în pămîntul francez un teren favorabil unei lungi dezvoltări și forma ei clasică nu este decît un moment, dar cel mai strălucit, desigur, al existenței sale. El este cel mai strălucit, pentru că cel mai mare dintre autorii comici ai literaturii franceze este un clasic : Molière.

Molière este un burghez, un burghez care face satira clasei sale din miezul ei chiar, cunoscîndu-i, ca un burghez ce este, defectele, observîndu-i cele mai mărunte dintre reacții, induioșîndu-se de naivitățile sale. Veselia lui Molière este o veselie fără ferocitate și satira lui este în esența ei bonomă. Lucrul trebuie subliniat pentru că există astăzi tendința de a-l trata pe Molière ca pe un

autor amar și quasi-tragic. Și ca orice tendință existentă, aceasta își are și ea, dacă nu justificarea, cel puțin explicația.

Tartuffe, *Avarul*, *Mizantropul*, *Don Juan* sînt — spun mulți, drame, în sensul modern al cuvîntului. Ce poate fi mai sfișietor decît un cămin călduț și pașnic cum e acel al lui Orgon dat pradă unui individ fără scrupule și ros de viciu cum e Tartuffe? Dar casa lui Harpagon, unde zgîrcenia absurdă a tatălui îi împinge pe copii să-l jefuiască, să-l șantajeze și să-i dorească moartea? Dar soarta amară a lui Alceste care este pedepsit de semenii săi tocmai pentru că e cinstit, pentru că e bun și pentru că iubește? Dar Don Juan, marele senior amoral, seducătorul cinic, care are unele virtuți: curajul, luciditatea, un fel de omenie abstractă — tocmai atîtea cîte îi trebuiesc ca să ne dea prilejul să constatăm că omul este un pumn de contradicții menținute într-o aparență de virtute numai de lașitatea sa în fața legii și de mediocritatea prejudecăților în care trăiește? Astfel rezumate, cele patru mari comedii molierești apar ca patru drame ale omului, observat în destinul lui social: primele două, drame ale mediului burghez și ale viciilor sale specifice, ipocrizia și avariția; ultimele două, ale aristocrației, cu vanitatea, ferocitatea și cinismul ei.

Și totuși, Molière este un autor comic și piesele lui trebuiesc gîndite și jucate ca niște comedii. El este un autor comic pentru că mijloacele lui literare și scenice sînt comice și nu este un autor tragic pentru că tendințele și concluziile operei lui sînt optimiste.

Caracterele molierești sînt în esența lor umane și adevărate, ele sînt în comportarea lor mecanice și dezarticulate. Dacă nu ar fi astfel, ele nu ar stîrni rîsul și ele îl

stîrnesc fără excepție. Să nu vorbim de farse, teza poate fi demonstrată prea ușor. Dar chiar față de cele patru mari comedii citate și care, rezumate, constituie un tablou social atît de sumbru, reacția oricărui public, în orice împrejurare, va fi aceea a veseliei. De ce? Pentru că Harpagon, Orgon, Alceste și Sganarelle se comportă în anumite privințe, ca niște marionete. Amintiți-vă de repetiția frazei stereotipe : „Bietul om“ în *Tartuffe* ; de același tip de repetiție : „lăsați aceasta“ în *Mizantropul* ; de simetria mecanică a scenelor de seducție din *Don Juan* ; de ineficacitatea măsurilor luate de Harpagon și care reduc gesturile lui la proporția acelora ale unei marionete și veți prinde numai unul din caracterele mecanice ale personajelor molierești. Personajele molierești se comportă mecanic și previzibil. Previzibil pentru că mecanic. Știm că de fiecare dată cînd Arnolphe va afla de șiretensiile lui Agnès și de chipul în care copila îl înșală, el va fi fericit că, o dată înștiințat, e în stare să ia bune măsuri de apărare. Și știm de asemenea că de cîte ori va lua asemenea măsuri, el va fi din nou înșelat. Scena se repetă de mai multe ori aidoma și repetiția aceasta stîrnește rîsul. Nu putem cerceta acum toate elementele mecanice ale caracterelor molierești și ale tehnicii sale dramatice, dar ele se pot distinge cu ușurință, nu numai în farse, unde sînt evidente, dar și în marile comedii.

Ceea ce deosebește totuși aceste comedii ale lui Molière de toate comediiile de pînă la el și de cea mai mare parte a acelora care aveau să-i urmeze, este adevărul uman al personajelor sale. Și această dublă afirmație -- a mecanicității și a umanității personajelor molierești se poate face și ea constituie o contradicție numai aparentă. Eroii lui Molière se comportă mecanic dar sînt umani.

Ei sînt umani în primul rînd pentru că au acea specificitate concretă, indispensabilă unui erou literar care dorește să facă „concurență stării civile“. S-a spus că la Molière „caracterele“ reprezintă pe omul în genere. Că Harpagon este avarul în sine și nu acela al unui veac, că Tartuffe este ipocrizia însăși și că cinismul lui Don Juan este acela al eternului seducător. Greșeala mi se pare imensă. Personajele lui Molière sînt halucinant de adevărate fiindcă în ele curge seva vie a timpului lor și a clasei din care fac parte. Molière a lucrat după modele vii, care astăzi se cunosc; el a turnat într-unele din acele ființe care se mișcă pe scenă, care se mișcau cu gesturile lui, ale lui Molière actor, necazurile, indignările, protestele și sarcasmul lui Jean-Baptiste Poquelin, burghez lucid și ironic al veacului al XVII-lea. Harpagon este un cămătar al unei anumite faze capitaliste, Tartuffe este unul dintre acei aventurieri care îmbrăcau haina bigotismului într-un veac cînd acesta era o recomandăție de virtute. Don Juan este aristocratul imoral făcînd parte dintr-o clasă devenită la un moment dat inutilă și care-și preschimbă, din deznădejde și pliotis, virtuțile în vicii.

Toți acești monștri vor fi pînă la urmă învinși. Nu de marile puteri constituite, ci de avîntul ființelor tinere care se vor împiedica de viciile și de maniile lor ca de niște cioturi. Căci opera lui Molière este, în întregime, un imn consacrat tinereții sănătoase și brave care luptă pentru fericirea ei îndreptățită. Tații zgripțuroi sau bigoți, mame pedante, tutori bătrîni îndrăgostiți de tinere pupile, toate aceste ridicole marionete, mecanice fiindcă sclerozate, vor trebui să se plece în fața instinctului sănătos al acelor tineri care n-au automatismul lor ridicol și previzibil ci sînt mlădioși și neașteptați ca viața însăși.

Și de aceea fiecare din comediile lui Molière se va sfârși cu o căsătorie, încununare fericită a dragostei tinerești.

Astfel fiind, comedia lui Molière este și ea, ca și tragediile lui Corneille și ale lui Racine, consacrată tinereții și problemelor sale. Un teatru al tinereții, al vieții curajoase și dârze, al voinței, al luptelor, al înfrîngerilor dar și al victoriilor sale nu poate fi decât un teatru al zilelor de azi și de aceea teatrul clasic este actual.

UMANISMUL LUI PASCAL ¹

Anul acesta, într-a nouăsprezecea zi a lui august, se împlinesc trei secole de cînd Blaise Pascal, chinuit de geniul lui, și-a dat, la treizeci și nouă de ani, obștescul sfîrșit : „ultimul act e sîngeros, oricît de frumoase ar fi fost celelalte : cîtiva pumni de țărînă pe cap și iată totul încheiat, de-a pururi“.

Omul tînăr, ucis de boli ivite o dată cu făptura lui firavă, nu cunoscuse nicicînd fericirea de-a trăi. De la naștere și pînă la moarte, Blaise Pascal, matematician și fizician, a considerat existența ca pe o problemă cu ecuații și raporturi de forță necunoscute și irezolvabile. Ideile „clare și distincte“, cultivate de Descartes, i se păreau lui Pascal utopice. „Descartes, nefolositor și nesigur“, scria Blaise pe una dintre acele foițe care, adunate de mîini pioase după moartea lui, vor constitui opera postumă a filozofului : *Cugetările*.

Și totuși Pascal apucase mai întii pe un drum unde-i fusese călăuză Descartes. Încrezător în puterile de cunoaștere ale omului, adolescentul Pascal socotise că știința e menită a se întrece neîncetat pe sine. El opusese în

¹ Articol apărut în *Viața românească*, nr. 8, 1962.

Prefața sa la *Tratatul despre vid* (1650), autorității anticilor, progresele modernilor. „Anticii — spunea Pascal — au moștenit științele abia schițate de cei care i-au precedat; noi le vom lăsa posterității într-o stare cu mult mai desăvârșită decât aceea în care le găsisem.“ E vremea când tânărul dovedește experimental existența vidului (negată de fizica scolastică), construiește prima mașină de calcul, afirmă că omului îi este dat să zboare.

Curînd însă în acest suflet cutezător, în miezul voinței dirze, orientate spre cucerirea naturii, se ivește o fisură. Una dintre cugetările lui Pascal, notată mai târziu, dar exprimînd un sentiment care încă din acea vreme își face loc în sufletul său, e alcătuită dintr-un singur cuvînt: „dezgust“. Pentru a se mîntui de „dezgustul“ care-l năpădește, tânărul de douăzeci de ani se aruncă în viltoarea unei aventuri spirituale cu infinite consecințe și pentru el și pentru gîndirea europeană. Prin anii 1650, puțin după ce redactase *Prefața la Tratatul despre vid*, Blaise ia contact cu mediile janseniste și acordă astfel protestului antimonarhic și antifeudal al mării burghezii parlamentare (din care și el făcea parte) prestigiul imens și mereu viu al geniului său.

Burghezia franceză a veacului al XVII-lea e o clasă în plină expansiune care-și cunoaște puterile și suride viitorului. Cea mai deplină expresie ideologică a ei e raționalismul optimist al lui Descartes. Burghezia n-a fost însă niciodată o clasă omogenă. Cartezianismul a reprezentat ca atare în secolul al XVII-lea punctele de vedere ale celei mai înaintate fracțiuni burgheze, aceea care pregătea înaltele furnale ale viitorului. Magistratura franceză era totodată mai conservatoare și mai imediat revendicativă. Ea se considera foarte aproape de putere și prima

jumătate a veacului păru-se a-i da dreptate. Apoi, Frondele, care însemnaseră un eșec al Parlamentului, risipiseră iluziile ei. Înaintea Frondelor, această categorie socială orgolioasă dorise să sublinieze înalta ei demnitate printr-o austeritate menită a o deosebi în egală măsură de cinismul aristocratic și de materialismul epicurian al burgheziei financiare. Austeritatea, în condițiile economice și politice vitrege de după 1650, se preschimbă în misticism și eșecurile repetate ale magistraturii devin în etica jansenistă preceptele unei morale pesimiste. Sub veșmîntul negru al Solitarilor de la Port-Royal se ascund însă arme eficace de luptă împotriva aristocrației și chiar a Coroanei, cu care — spre deosebire de financiar — magistratii nu înțeleg să pactizeze. Formula acestui misticism care se neagă pe sine și ancorează într-un protest practic o dă cu o claritate sporită față de aceea a celorlalți janseniști. Pascal.

★

Cea mai dureroasă consecință a „convertirii“ sale o constituia, pentru Pascal, obligația de a renunța la știință, considerată, în lumina unei credințe frenetice, ca o desfătare lumească. Neputîndu-se cu desăvîrșire despărți de geometrie, Pascal o înjosește pe aceasta cu ciuda unei iubiri neîngăduite. Într-o scrisoare adresată matematicianului Fermat, Blaise definește geometria ca pe „un simplu divertisment al spiritelor distinse“. Omul urmează să-și dea ca singură țintă a existenței căutarea îndărătnică a lui Dumnezeu, un Dumnezeu care se ascunde făpturii create de el, tocmai pentru a spori semnificația acestei întilniri și recunoașteri : „nu-i pot aproba — spune Pascal — decît pe aceia care caută gemînd“.

Căutarea pascaliană nu este însă răsplătită de o ancorare senină în credință. Luciditatea savantului înlănțuie avânturile misticului. Pascal își chinuiește trupul purtînd ciliciu, ucide în conștiința lui curiozitatea față de problemele puse de realitate, dar nu reușește să creadă fără neliniște și dubiu. Într-o minte deprinsă cu certitudinile matematice, credința se dovedește incapabilă să-și definească și să-și garanteze obiectul : „Omul nu-și cunoaște rangul ; e limpede că rătăcește, căzut fiind de la adevăratu-i loc, fără a-l putea regăsi. Îl caută pretutindeni cu îngrijorare și fără sorți de izbîndă, într-o beznă de nepătruns.“

Deși Pascal afirmă că nu mai are încredere în puterile rațiunii, totuși, istovind toate argumentele inimii în favoarea credinței și recunoscînd singur că ele sînt slabe și legate de variațiile individuale, recurge pentru a întemeia religia la un raționament : vestita „prinsoare“, expresie tragică a neliniștii sale. „Pariul“ lui Pascal e alcătuit din două propoziții care se află în raport de opoziție ; iată-le : „Dumnezeu este sau nu este“. De ne prindem că este — socoate Pascal — nu pierdem nimic și cîștigăm poate totul ; de afirmăm că nu este, nu cîștigăm nimic și pierdem poate totul. Inventatorul „geometriei hazardului“ încearcă astfel să demonstreze existența lui Dumnezeu cu ajutorul calculului probabilităților, fără a reuși însă să acorde acestei existențe mai mult decît jumătate din șanse.

Pierdut într-un univers cu spații infinite și silențioase, căutînd deznădăjduit o divinitate ce se ascunde, Pascal nu întîlnește decît un singur reazem : omul. În fața omului, această unică dată sigură a cunoașterii, Pascal stă uimit, înspăimîntat și admirativ.

Scepticul Montaigne, prietenul și dușmanul lui Pascal (sentimentele lui Blaise sînt mereu ambivalente și contradictorii), înjosise — după părerea lui — omul cu o evidentă plăcere în *Eseurile* sale. Substratul psihologic și social al acestui dispreț este ușor de regăsit astăzi, oînd am cîștigat față de vechea operă a secolului al XVI-lea privilegiile distanței istorice. Oponînd impertinenței zgomotoase a supraomului aristocratic un autopotret modest, burghezul Montaigne afirma cu îndrăzneală legitimitatea căilor piezișe față de forța brutală. Astfel făcînd, Montaigne picta două portrete ale omului deopotrivă de inacceptabile pentru un suflet însetat de măreție : o brută îngîmfată și un șiret inteligent.

Pascal scrie cu aproape un secol după Montaigne. Burghezia, pentru a-și nimici adversarul, nu mai are acum nevoie să se înjosească. În *Cugetările* lui Pascal dialogul dintre burghez și feudal se desfășoară pe un plan de perfectă egalitate. Iată-l în virulența lui : „Eul este demn de ură : tu, Miton, îl ascunzi, dar nu-l înlătură ; ești, deci, demn de ură. — De fel, căci, purtîndu-ne cum ne purtăm, bine cu toată lumea, nu merităm să fim urîți. — Aceasta ar fi adevărat, dacă n-am urî în eu decît răul pe care ni-l face. Dar dacă-l urăsc pentru că e nedrept și se constituie ca centru al întregului, îl voi urî de-a pururi.“

Acțiunile particulare, afirmă Pascal, nu pot scuza și nici atenua nedreptatea esențială. Eul nobiliar e „demn de ură“. Dar acestui eu Pascal nu-i mai opune o ființă modestă care se strecoară printre greutatețile vieții datorită îndeminării sale. În fața naturii dezlănțuite, cu fiarele ei, printre care unele cu chip de om, stă făptura dăruită cu gîndire. Ea poate fi nimicită uneori, umilită niciodată.

„Omul e o trestie, cea mai slabă din natură, dar este o trestie gânditoare. Universul întreg nu are nevoie să se înarmeze spre a-l zdrobi : o boare, o picătură de apă îl pot ucide. Dar chiar dacă universul l-ar nimici, omul ar fi mai nobil decât ceea ce-l ucide fiindcă el știe că moare în timp ce universul nu e conștient de superioritatea sa. Demnitatea noastră stă deci în gândirea noastră... Să ne străduim a gândi bine : iată principiul oricărei morale.“

În calea forței brutale se ivește gândirea. Descartes afirmase cu un sfert de veac în urmă că „bunul-simț e lucrul din lume cel mai bine împărțit“. Anticartezianul Pascal socotea și el că inteligența nu numai că nu e un privilegiu de clasă dar mai e și o armă împotriva clasei dominante. Încă de pe când avea douăzeci și unu de ani, Pascal afirmase preeminența geniului asupra rangului.

Gândirea definește și situează astfel pentru Pascal pe om în ierarhia universală și în cea socială, cuprinsă în prima. Ce e drept, gândirea poate fi jignită ba chiar nimicită de forța brutală. Pascal, supusul unui rege absolut, contemporan al lui Hobbes, știe că „omul e adeseori lup față de om“. Iată-l expunând în stilul lui dialectic conflictul dintre forță și gândire : „Forța e regina lumii și nu opinia. — Dar opinia e aceea care folosește forța. — De fel. Forța creează opinia. După părerea noastră, slăbiciunea e frumoasă. — De ce ? — Pentru că cine va voi să danseze pe o frînghie va fi singur.“

Singur, spune individualistul Pascal. Singur și slab — opinia fiind „slabă“ comparată cu forța. Numai că aceasta din urmă nu e totdeauna reală. Adeseori, ea e simulacru, forța reală aflându-se într-altă parte decât în locul unde-i stau insignele. „Forța atacă maimuțarea

— notează Pascal — ; un simplu soldat ia pălăria pătrată a unui prim-președinte și o aruncă pe fereastră.“ Echilibrul se va restabili așadar prin violență dacă va fi nevoie. „Simplul soldat“ va arunca pe fereastră simbolul puterii golite de conținut și devenite iluzorii.

Dar Pascal socoate că mai primejdioase pentru om decît siluirile forțelor exterioare sînt puterile lui lăuntrice care lucrează divergent și-l sfîșie. Montaigne înfățișase omul ca pe un cumulard senin al tuturor erorilor și păcatelor. Pascal ni-l arată ca pe o făptură deznădăjduită, alergînd neîncetat pe un drum care-l poartă de la josnicie la grandoare. „Ce himeră este oare omul? Ce nouitate, ce monstru, ce haos, ce subiect de contradicție, ce minune? Judecător al tuturor lucrurilor, vierme neputincios; posesor al adevărului, cloacă de nesiguranță și eroare; glorie și rebut al universului.“

Cugetările lui Pascal, punînd într-un cumplit relief natura duală a omului, par a-l osîndi pe acesta deznădejdiei. Căci de ești mereu silit să te cauți, fără a te afla niciodată, de alergi neconținut după o certitudine, fără a o putea atinge, nu-ți rămîne decît dezgustul existențial, sentimentul pe care, laconic, îl notase pe o foaie, cîndva Blaise Pascal. Acestea sînt cel puțin concluziile pe care cu plăcere le extrag din opera pascaliană, astăzi îndeosebi, profesorii de deznădejde ai veacului nostru.

Și totuși, Pascal nu construiește morala sa sub semnul deznădejdiei. „Dezgustul“ e legat în *Cugetări* de clipele de descumpănire care sînt la rîndul lor, clipe de stagnare ale gîndirii. Pentru Pascal primejdia cea mai mare care pîndește spiritul și inima e oprirea. Cît timp ideile și sentimentele sînt în mișcare, ele se încadrează în mișcarea însăși a firii: „Natura lunecă prin progres:

itus et reditus, trece, se întoarce, apoi trece mai departe, pe urmă de două ori mai puțin, apoi mai mult decât oricând etc.“ Ideile sînt prinse în aceeași horă : „Părerile se succed de la *pentru* la *contra*, pendulare continuă de la *pentru* la *contra*“.

Dar mișcarea aceasta a naturii întregi și a spiritului uman, „infini mic“, parte a „infiniului mare“, constituie nu numai o lege a gîndirii ci și un imperativ etic. Cercetarea are ca echivalent moral neliniștea iar aceasta generează sentimentul stenic al progresului posibil. „Omul să se prețuiască la dreapta lui valoare. Să se iubească, căci în el se află o natură în stare de a făptui binele : dar să nu îndrăgească josițiile lui... ; să se urască și să se iubească ; în el stă puțința de a cunoaște adevărul și de a fi fericit ; dar el nu posedă un adevăr fie constant, fie satisfăcător.“



Aplicarea scrupuloasă a spiritului științific metafizicii religioase și nimicirea ei constituie marea izbîndă obiectivă a acestui eșec subiectiv care e filozofia pascaliană. Căci în timp ce matematicianul Pascal renunță la știință în favoarea credinței, misticul Pascal surpă temeierile dogmei, analizîndu-le la lumina rațiunii. Dintr-această dublă distrugere rămîne, în sistemul lui Pascal, vie numai morala, știința omului. Etica lui Pascal este una clădită pe aplicarea dialectică a legilor cercetării, inchietudinea fiind o atitudine creatoare și „lunecînd prin progres“.

Astfel considerat, pesimismul pascalian apare numai ca o etapă. El e recunoașterea implicită a unei insuficiențe temporare. Descartes observase și el că adevărul nu e niciodată cucerit ci se cucerește mereu, prin stră-

dania unui lung șir de oameni, modești, cinstiți și scrupuloși. Sfortarea aceasta e privită cu un suris optimist de Descartes, creatorul unui ideal moral alcătuit din îndrăzneală și prudență, dozate de simțul oportunității. Morala lui Pascal deschide omului cimpul infinit al neliniștii și-l îndeamnă să-l străbată orientat fiind de absolut. Măsura nu-i pentru Pascal o lege, fiindcă el nu privește ziua de mâine ci viitorul îndepărtat. Misticismul lui, neancorat în nici o certitudine, e forma pe care o ia cercetarea neliniștită a unui orizont atât de vast încît limitele i se pierd în ceață. Dar măreția acestui peisaj sporește proporțiile omului, acordă dialogului dintre oameni ecouri infinite. Solitudinea pascaliană se topește la căldura acestei nevoi de iubire reciprocă, și peste individualismul lui orgolios, Pascal regăsește o nouă și caldă solidaritate : „avem o atât de mare idee despre om încît nu putem răbda disprețul lui și ne trebuie stima unui suflet : toată fericirea oamenilor stă în această stimă“.

La Fontaine era un om vechi pentru oamenii Marelui Secol, adică pentru aceia care făceau parte din generația lui Ludovic al XIV-lea. Născut în 1621, cu un an înaintea lui Molière și cu doi înaintea lui Pascal, aproape de o vîrstă cu Cyrano și cu Furetière, cu optsprezece ani mai bătrîn decît Racine, La Fontaine ar fi putut face parte din seria glorioasă și rebelă a scriitorilor libertini. Dar La Fontaine nu se grăbea.

De pe cînd era copil, el nu alesese drumurile bătute, care duceau drept la țintă, ci cărările șerpuitoare; pe acestea rătăcea în voie oprindu-se unde-i plăcea mai bine. Gustul pentru experiență, pentru orice experiență, făcea parte din formula lui sufletească. Cele mai străine de firea sa nu-i displăceau cu desăvîrșire dacă ele îi puteau satisface curiozitatea. Cînd tatăl său îl închisese pe la optsprezece ani într-o mănăstire oratoriană de unde urma să iasă călugăr, tînărul La Fontaine, mare amator de viață, n-a fost totuși cuprins de o deznădejde romantică. Amuzat de această nouă experiență, el a deschis

¹ Articol apărut în *Analele Universității C. I. Parhon. Seria Științe Sociale, Filologie, 1960.*

ochii mari și s-a apucat să observe viața fraților săi întru Domnul cu același zîmbet ironic și vag binevoitor cu care privea furnicile. Mai înțelepți decît domnul La Fontaine-tatăl, oratorienii îl trimiseră pe tînărul Jean acasă, considerîndu-l inapt pentru serviciul lui Dumnezeu.

Cu jurisprudența învățată la Paris, cu tînăra soție pe care tatăl său, nădăjduind să-l facă „om“, i-o dăruise, cu băiețașul ce i se născuse, La Fontaine se purta la fel de gentil și de distrat. Pe toți și pe toate le observa, le înregistra, le constituia într-o „experiență“, dar de fixat, nu se fixa nicăieri, căci era, cum va spune el însuși mai tîrziu, *chose légère*.

Chiar și în fața cărților se dovedea tot atît de eclectic. *J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi*, declară el. Și într-adevăr, ce scriitor nu-i plăcea? Anticii și modernii, poeții savanți și poeții populari, prețioșii și generoșii, Voiture și Rabelais, și mai mult decît toți și decît toate, romanele de dragoste, *Astrea* cu păstorii și păstoritele ei în dantelă. Nu toate îi vor folosi cîndva lui La Fontaine. Dar poetul nu se grăbește : el face experiență.

Nefiind din fericire prea bogat și neajungîndu-i sînecura pe care o moștenise de la tatăl său (era inspector al pădurilor și al apelor, care creșteau și curgeau fără ca La Fontaine să aibă nevoie să miște vreun deget), tînărul își caută un Mecena. El îl află în persoana lui Fouquet, prestigiosul și seducătorul financiar care ruina Franța cu un avînt și o eleganță menite a-i atrage admirația unanimă. La Castelul din Vaux, reședința acestui nou Medicis, poetul se simte fericit. Este drept că în schimbul pensiei primite, el ar fi trebuit să scrie. Și aceasta îi era

și nu-i era pe plac. A compune la poruncă, îi era cu neputință lui La Fontaine. Când Fouquet îi cere să cînte într-un poem splendorile de la Vaux, La Fontaine se căznește timp de trei ani. El sorie în sfîrșit cincizeci de pagini de proză amestecată cu versuri, le pune un titlu poetic, *Le Songe de Vaux* și le uită cu voluptate.

Nu doar că măiestria i-ar fi lipsit lui La Fontaine. Aceasta era chiar „specialitatea“ lui. Căci La Fontaine va fi multă vreme, pînă în vîrsta lui matură, un poet formal.

Cu doi ani înainte de a fi fost prezentat lui Fouquet, adică în 1654, La Fontaine adaptase o comedie a lui Terențiu, *Eunucul*. Piesa nu prezenta cine știe ce interes. Ea era monotonă și plicticoasă în voita ei indecență. Ne închipuim că La Fontaine o alesese ca simplu exercițiu literar, care mai avea și avantajul de a face să roșească pe doamnele de la Chateau-Thierry, singurele cititoare de pe atunci ale tînărului poet. Interesant este faptul că în vederea acestei adaptări, La Fontaine își încearcă uneltele, folosite în împrejurări minore, dar puse acum la o încercare mai mare. Și alegerea pe care o face este ciudată. Pentru această comedie fără perdea, poetul se folosește de gravul alexandrin, iar ca lexic și stil de acelea aruncate în circulația literară de către Corneille. Grandilocvența corneliană aplicată acestui subiect frivol, sună ciudat; dar La Fontaine încearcă, el face experiență.

Curînd experiențele acestea își dau primele roade. La Fontaine scrie un poem eroic și prețios, *Adonis*. Poemul acesta nu se încadrează bine în opera esențială și originală a lui La Fontaine, dar el cuprinde printre cei șase sute de alexandrini ai săi cel puțin o sută de versuri de un lirism melancolic, mătășos și dulce, avînd tocmai tim-

brul mărturisirilor lirice ale poetului din anii bătrîneții sale, atunci cînd acesta va fi, în sfîrșit, un mare artist. Asemenea versuri nu sînt decît reușite fugare, ce nu rămîn în stăpînirea poetului și pe care el nu le regăsește cînd vrea.

Dar La Fontaine nu se grăbește; el experimentează. Una dintre cele mai interesante experiențe ale sale, prima poate în acest gen pe care o cunoaște literatura, este comedia *Clymène*, scrisă prin anii 1659—1660. Apolo se pliotisește în dulcea Focidă. El cere celor nouă Muze să-i spună cîte o poveste; amator de rafinamente stilistice, el le îndeamnă să-i spună aceeași poveste în nouă chipuri diferite, după cum va fi compusă de Clio, de Talia, de Melpomene, de Euterpe, de Erato, de Polimnia, de Calliope, de Urania sau de Terpsihora. Și această poveste în nouă variante, constituie nouă pastișe după nouă poeți: Virgiliu, Marot, Voiture, Malherbe și alții. Cu aproape trei secole mai tîrziu, un scriitor parizian, diletant precum era La Fontaine pe vremea aceea, experimentator și el într-ale vieții și ale poeziei și care abia mai tîrziu va porni *În căutarea Timpului Pierdut*, Marcel Proust, își va ascuți pana făcînd și el pastișe și povestind și el aceeași întîmplare de nouă ori, cu vorbele lui Saint-Simon, Balzac, Sainte-Beuve, Michelet, Flaubert, Faguet, Renan, Régnier și Goncourt. Rezultatul este în ambele cazuri strălucit. Ca și *Pastișele* lui Proust, *Clymène* stîrnește admirația tuturor acelor care gustă în literatură mai ales virtuozitatea. Théodore de Banville va scrie o pagină scînteietoare despre *Clymène*. Aceasta rămîne însă un simplu joc.

Tot un joc, dar un joc cu consecințe mai serioase pentru poet și chiar și pentru literatură, vor fi *Poveștile*

lui La Fontaine. *Povești* va scrie La Fontaine toată viața. Prima dintre ele este *Joconde*, imitată după Ariosto; ea datează probabil din 1664. Ultima pe care La Fontaine a scris-o, poate chiar în anul morții sale, în 1695, este intitulată *Les Quiproquos* și a fost publicată postum în 1696. O preocupare atât de consecventă dovedește o înclinare hotărâtă, o deosebită dragoste pentru acest gen tot atât de vechi în Franța ca și în Italia. Numai că și *Poveștile* sînt, ca și *Clymène*, în mare măsură, opere de virtuozitate, „pasișe“, în înțelesul artistic al cuvîntului. Pentru acest motiv nici indignarea stîrnită de ele, nici interesul trezit de satira ce o cuprind, nu-și are rostul. Cînd catolicul Brunetièrè socoate că *Poveștile* lui La Fontaine sînt „o carte dăunătoare, bună de ținut sub cheie“, el îi împrumută, pe de o parte, poetului intenții morale, sau, mai bine zis, imorale, pe care acesta nu le-a avut niciodată, iar, pe de altă parte, are în vedere un cititor foarte naiv în stare să dea crezare unor întîmplări de fel credibile și pe care de altfel poetul nici nu încearcă a le da drept atare. *Ce que mon livre en dit doit passer pour chansons*, spune La Fontaine și chiar așa și este. Căci aceste *Povești* nu sînt decît taclale, vorbe de clacă, glume, și încă glume care nu-i aparțin autorului, glume vechi, culese de prin *fabliau*-urile medievale sau de prin povestitorii italieni: Boccaccio, Ariosto sau Aretino. Dacă în *Decameron*, de pildă, intențiile satirice sînt evidente, în *Poveștile* lui La Fontaine, subiectul n-are decît valoarea unei aneodote, iar amănuntele, prin exagerarea și schematismul lor, urmăresc numai efecte comice și nu se pot constitui într-un tablou veridic, fie el chiar caricatural, al epocii. Ca și în celelalte opere ale sale de pînă acum, și în *Poveștile* din 1664, 1665 și 1666, La Fontaine

a cultivat elementul formal, jocul virtuos al ritmurilor și al rimelor. Numai că aci, el a dus acest joc mai departe și a găsit noi reguli menite a-i folosi lui și altora mai târziu.

O parte din *Povești* sînt scrise în versuri de opt silabe, metru întrebuițat de Marot odinioară. Acestea sînt „pastișe“, după autorii veacului al XVI-lea, unde tonul, timbrul, lexicul Renașterii și parfumul ei de vechime și naivitate sînt cu bună știință reînviolate. Alte povești însă — și încă din primele — sînt scrise în versuri libere și aci La Fontaine inventă. Cu o independență, o fantezie și un humor de care nimeni nu mai dăduse dovadă sau în orice caz pe care nimeni nu și le mai îngăduise în scris, poetul variază metrul, ritmul, rimele și se joacă cu ele precum un acrobat cu opt mingi deodată. Și în timpul acestui joc uluitor, La Fontaine descoperă o tehnică a expresiei menită unei soarte glorioase și încărcată mai târziu cu conținuturi prețioase : este vorba de tehnica „subînțelesului“.

Pe cînd Rabelais, Bonaventure des Périers sau Marguerite de Navarre povesteau întâmplări fără perdea cu o îndrăzneală naivă, La Fontaine, adresîndu-se unui public mai delicat și mai fățarnic, este silit să găsească arta „de a spune și de a nu spune ceva“. În prologul poveștii sale *Tabloul*, el face teoria spirituală a acestei necesități stilistice :

*Puisqu'on le veut ainsi, je ferai de mon mieux,
Nul traist à découvert n'auront ici de place ;
Tout y sera voilé, mais de gaze et si bien
Que je crois qu'on n'en perdra rien.*

Dar arta aceasta a „subînțelesului“, care-i îngăduie lui La Fontaine să evoce imagini licențioase, va folosi

mai tîrziu lui Montesquieu, lui Voltaire și lui Diderot pentru cu totul alte scopuri. Ei o vor prelua de la fabulist și vor face din ea arma temută a pamfletului lor social și politic. Vom vedea că nu numai arta „subînțeleșului“ îl leagă pe La Fontaine de iluminiști.

Și totuși *Poveștile* nu sînt decît un joc, și prin intenția și prin cuprinsul lor. Pînă în 1666, adică pînă la patruzeci și cinci de ani, vîrstă la care Corneille fîși scrisese toate capodoperele, iar Racine, autor a zece tragedii, se retrăsese din viață și literatură, dezamăgit și amar, La Fontaine este încă un poet diletant și debutant. Dar un meseriaș cu uneltele pregătite și mîna sigură.

★

În anii aceștia, cînd La Fontaine își alcătuisese măiestria cu o răbdare și cu o conștiinciozitate uimitoare în acest „copil al lenii și al somnului“ (astfel se definește el pe sine), omul trăise, văzuse multe, suferise, se indignase poate în sinea lui, dar tăcuse și-și ascunsese toate aceste simțăminte în dosul unui suris, aparent naiv și binevoitor, dar în realitate sarcastic și amar. În jurul lui oamenii se umflaseră ca laptele și se prăpădiseră ca spuma. Fouquet, protectorul lui de odinioară, bogatul, puternicul, seducătorul Fouquet, care avea mai mulți partizani și mai mulți curteni decît regele însuși, fusese arestat în 1661. El va zăcea nouăsprezece ani într-o temniță și va muri uitat de lume. Pe La Fontaine dizgrația aceasta trebuie să-l fi durut din moment ce vedem că el face cu acest prilej singurul act de curaj fătîș din viața sa și anume scrie o *Elegie nimfelor din Vaux* și o *Odă regelui pentru domnul Fouquet*. În jurul lui de alt-

fel, La Fontaine vedea mulți oameni amari și dezamăgiți : erau vechii „frondeuri“, marii seniori supuși și umiliți de rege care le dăruise, în schimbul puterii lor de odinioară, câte o livrea de lacheu. Între alții, La Fontaine se întâlnea în cercul pe jumătate literar, pe jumătate aristocratic de la Hôtel de Nevers, cu ducele de La Rochefoucauld. Acesta citise acolo *Maximele* sale. Ele vor apărea în Franța în 1665, după ce vor fi tipărite cu un an mai înainte, fără știrea autorului lor, în Olanda.

Cugetări succint exprimate despre firea omului și despre valoarea sa erau la modă în Franța acelei vremi. Este adevărat că asemenea dezbateri îi pasionaseră mai totdeauna pe francezi. Încă din veacul al XVI-lea se scriseseră nenumărate tratate de morală aplicată unde, pe lângă reflecții teoretice și constatări psihologice, se aflau și adevărate „rețete de fericire“. Dar tonul optimist și îngăduitor al moralistilor veacului al XVI-lea — tonul lui Montaigne — se schimbase acum într-unul amar și cinic. Explicația este simplă și evidentă : o anumită clasă socială — aceea care condusesese pînă atunci opinia publică — trăia o gravă criză : aristocrația fusese greu lovită și înțelegea că declinul ei începuse.

Paul Bénichou, în cartea sa *Morale du Grand Siècle*, observă pe drept cuvînt că atunci cînd La Rochefoucauld denunță în orice acțiune omenească egoismul fundamental, el o face pentru că nu mai crede în acele virtuți numite odinioară cavaleriești. „Inventarul chipurilor variate pe care le îmbracă egoismul — spune Bénichou — se confundă în *Maximele* lui La Rochefoucauld cu lista însăși a virtuților cavaleriești : strălucire, iubire de glo-

rie, dezinteresare, generozitate, loialitate, sinceritate, prietenie, recunoștință, fidelitate, statornicie, dispreț pentru moarte, vitejie, dragoste curată și spirituală”¹. „Dacă nota pesimistă domină — mai spune Bénichou — este fiindcă sub domnia lui Ludovic al XIV-lea, supraomul aristocratic se afla la grea răspîntie”².

Dar iată că aceste *Maxime*, auzite de La Fontaine la Hôtel de Nevers, comentate în fața lui, citite și recitate de el în singurătate, se potriveau de minune cu imaginea despre om pe care el însuși și-o făurise în anii aceștia de experiență, cînd părea preocupat numai de perfecția formală a stilului său. Dacă astfel stau lucrurile, de ce n-ar scrie și el niște maxime, dar altfel formulate decît acelea abstracte, distante și orgolioase, ale ducelui? Unele în care o coajă dulce să învăluie miezul amar; povești copilăroase și hazlii, cu fiare, cu gîze sau cu zei, ascunzînd morala, cinică și dură a unui om care a înțeles cum stau lucrurile.

Și astfel, sub influența moralismului dominant în acea vreme, și anume sub aceea a *Maximelor* lui La Rochefoucauld, La Fontaine începe să scrie fabule prin anul 1664 și nu în 1647 cum greșit s-a afirmat în urma unor spuse ale lui Brossette³. Prima culegere de *Fabule* apare în 1668 și ea este dedicată *Delfinului*. Volumul este alcătuit din șase „cărți”, cuprinzînd o sută douăzeci și șase de fabule. La Fontaine, în dedicația lui, subliniază cu

¹ *Op. cit.*, Gallimard, Paris, 1955, p. 110.

² *Ibidem*, pp. 97—98.

³ Vezl, A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle*, vol. IV, p. 34.

grijă caracterul pedagogic al operei sale și arată izvorul ei cel mai important :

*Je chante les héros dont Esope est le père
Troupe de qui l'histoire encore que mensongère
Contient des vérités qui servent de leçon.
Tout parle en mon ouvrage et même les poissons.
Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes
Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.*

Să vedem dacă aceste făgăduieli făcute în versuri vor fi ținute de acela despre care buna lui prietenă, d-na de la Sablière, spunea că „nu minte niciodată în proză“.

Efectiv, *Fabulele* lui La Fontaine, și mai ales acele din prima culegere, culminează în recomandări morale greu de acceptat când este vorba de formarea unui copil, fie el și de spiță regală. Căci morala lui La Fontaine — întocmai ca aceea a lui La Rochefoucauld — este o morală fără iluzii. Pentru fabulist ca și pentru moralist, dragostea față de glorie apare ca o formă a vanității, prudența ca unul din chipurile neîncrederii : minciuna, o armă strict și mereu necesară ; curajul, o lașitate deghi-zată. S-a spus că La Fontaine este pesimist și lucrul este adevărat. Numai că el este pesimist în raport cu o anumită clasă care nu este clasa lui. Și de aceea pesimismul aparent al lui La Fontaine are un subton ironic și ascunde în sine o nădejde tainică. Când fabulistul ne povestește o întâmplare crudă, unde nevinovatul este jertfit, ni se pare că-l auzim șoptindu-ne : aveți răbdare, se sfârșește cu fiarele ; nu vor mai domni ele multă vreme. În curînd va veni vremea micilor animale umile și îndemînatice. Va fi rîndul șoricelului, al muștei și al cocoșului. Leul nu le va mai putea vîna atunci și nici lupul n-o să le mai înghită, după ce le va fi lămurit că „dreptatea e

de partea celui mai tare“. Fiarele de altfel au și început să-și dea seama cum stau lucrurile și au văzut că „adeșori ai nevoie de unul mai mic ca tine“. Și astfel pesimismul lui La Fontaine — spre deosebire de acela tragic al lui La Rochefoucauld, din care el derivă — nu este decât un pesimism de etapă, unul aplicat supraomului aristocratic pe care burghezul protestatar, dar prudent, și-l închipuie cu plăcere pe marginea prăpastiei. Și este ciudat că nu s-a observat niciodată influența incontestabilă exercitată de La Rochefoucauld asupra lui La Fontaine, cu atât mai mult cu cât fabulistul a recunoscut-o în mai multe rînduri, între altele și în fabula sa *L'Homme et son image*, dedicată ducelui. Fabula se încheie de altfel cu următoarele versuri :

*Tant de miroirs ce sont les sottises d'autrui
Miroirs de nos défauts les peintres légitimes ;
Et quant au canal, c'est celui
Que chacun sait, le livre des Maximes.*

★

Cînd o idee „clară și distinctă“, cînd un sentiment sincer și profund întîlnește o formă mai dinainte lucrată și perfecționată, o capodoperă se naște. Va fi acesta cazul primei culegeri de *Fabule* a lui La Fontaine? Ei bine, nu! Această primă culegere nu este într-un anumit fel decât o schiță, o „făgăduială de fericire“, realizată de volumele ulterioare. De data aceasta se întîmplă un fenomen invers aceluia pe care l-am constatat cu prilejul celorlalte opere ale lui La Fontaine. În timp ce, în primele, poetul fusese mai ales un meșteșugar al versului, aci, fascinat de idee, el aleargă către ea, sacrificînd amă-

nuntul concret, uitînd de cărările şerpuitoare şi apucînd cu grabă pe drumul bătut şi drept.

Deosebirea dintre prima culegere de *Fabule* şi acelea apărute rînd pe rînd în 1678, 1679, 1685 şi, în sfîrşit, într-o ediţie completă, în 1694, a fost desigur observată de istoricii literari francezi, dar nu prea mult subliniată de aceia care-l consideră pe La Fontaine, în bloc, ca pe Homerul Franţei. Pentru noi, ea a devenit deosebit de evidentă de cînd Arghezi a dăruit literaturii române parafraza *Fabulelor* lui La Fontaine. Interesant este de observat că din cele treizeci şi cinci de fabule parafrazate de Arghezi, treizeci fac parte din această primă culegere. Ca şi cum uscăciunea textului francez ar fi convenit poetului român, care a găsit în anecdota lui mai sumară libertatea necesară broderiilor şi dezvoltărilor sale personale.

Dar să luăm un exemplu. Iată de pildă *Broasca şi vaca*, prima fabulă din volumaşul lui Arghezi, şi a treia din culegerea lui La Fontaine. În textul francez, povestirea propriu-zisă are zece versuri. Ea are optzeci şi unul în versiunea lui Arghezi. La Fontaine dă cîteva scurte indicaţii privind „personajul” său : ştim că broasca „nu era mai mare decît un ou”, şi că invidia o împingea „să se umfle, să se întindă şi să se căznească ca s-ajungă cît vaca”. Situaţia reiese dintr-un dialog, constituit din şase replici scurte, strict necesare pentru a înţelege acţiunea :

...regardez bien, ma soeur.

Est-ce assez ? Dites-moi. N'y suis-je point encore ?

— Nenni. — M'y voici donc ? — Point du tout. -- M'y voilà ?

— Vous n'en approchez point" ...

Mica ființă se mai umflă încă o dată și plesnește. Cortina cade. Fabulistul a luat drumul cel mai scurt ca s-ajungă la concluzia morală.

Arghezi, dimpotrivă, merge pe căi ocolite. „Broasca mică și zevzeacă“, descrisă de el, este o ambițioasă fără pereche, care tinde spre o soartă glorioasă. Înainte de a întreprinde orice acțiune, ea visează. În închipuirea ei se schițează o viață nouă pe care ea, cea mare și cea puternică, o clădește singură :

*In curînd mă veți vedea
Lată-n piept cit o saltea !
In pășunea verde, grasă,
Voi fi eu cea mai frumoasă !
Nu mai vreau din smîrc să cînt
Și-mi fac case de pămînt.
Dar mă leg să nu mă las :
Le clădesc cu turn și ceas.*

În jurul ei „Broaștele s-au adunat/ Stau turcește ca la sfat“. Și vorbesc, și împletesc ciorapi pentru „dracii de brotaci/ Buni băieți dar cam săraci...“ Și pe rînd cume-trele se pregătesc pentru spectacol — și-au pus și mănuși pînă la coate — în timp ce „trîntorii broscoci/ Ațipeau culcați pe spate-n/ Leagăne de mîluri moi“. Și cînd drama începe, cînd „zevzeaca“ „din rărunchi și subsuori/ S-a umflat de zece ori“, „Gospodinele cu simțire“ vor s-o potolească. Dar degeaba, ea se opintește, și se sparge... În timp ce La Fontaine îi vestește moartea în cîteva cuvinte : *La chétive pécore s'enfla si bien qu'elle creva*, în strofa lui Arghezi trece ca o undă de duioșie și regret :

*Și cînd iar s-a opintit
Broasca șubredă și mică
S-a umflat și a plesnit
Și s-a spart ca o bășică.*

Iată-i acum pe cei doi fabuliști în fața concluziei morale. Ea va fi la Arghezi modestă, și chiar dubitativă, formulată printr-o întrebare :

*Nu putea, copiii mei,
Să rămâie-n pielea ei ?*

La Fontaine așteptase cu nerăbdare această ultimă etapă ; el se îndreptase către ea cu pași grăbiți, de aceea, o dată ajuns acolo, își precizează ideea cu o plăcere evidentă. Lecția pe care francezul o dă nu înțelege s-o aplice numai eternei îngîmfări, astfel cum face poetul român, ci formei istorice luată de aceasta în vremea lui. Spre sfîrșitul veacului al XVII-lea asistăm într-adevăr la ceea ce Paul Hazard a numit „îmbrînceala claselor“ (*la bousculade des classes*). Burghezii vor să se „desburghezească“ (*se désempourgeoiser*, numește Molière această velenitate). Micii nobili visează să-i ajungă pe cei mari, iar marii seniori își dau aere de suverani. „Îmbrînceala“ aceasta a claselor, care este un rezultat al vitalității sporite a burgheziei și al dezorientării aristocrației, va duce peste un veac la revoluție. La Fontaine, poet social și mai ales social, prinde foarte exact această mișcare și o definește într-o maximă în care grăbita lui fabulă culminează :

*Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages
Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs,
Tout petit prince a des ambassadeurs,
Tout marquis veut avoir des pages.*

★

Ceea ce izbește pe cititorul care trece de la prima culegere de *Fabule* la culegerile următoare, este în primul rînd dimensiunea noilor poezii. În timp ce primele

fabule sînt în genere foarte scurte, cele cuprinse în culegerile ulterioare sînt, dimpotrivă, lungi. Etapele parcurse sînt și ele diferite. În primele fabule, povestirea aleargă drept către țintă, iar concluzia morală este formulată într-un stil precis și lapidar, stilul maximelor și al sentințelor. În noile fabule, poetul rătăcește pe toate cărările. El își începe povestirea, dar se oprește îndată : surîde, suspină, pornește din nou la drum, apoi iar pregetă ; cînd își reia mersul, nu este pentru multă vreme, căci în curînd poposește din nou pentru a face o mărturisire, pentru a medita sau a spune o glumă. Întîmplarea se încheagă astfel încet, într-o aparentă și artistică dezordine, în voia unui capriciu grațios care este o formă a virtuozității și a libertății. *Diversité, c'est ma devise* — spunea La Fontaine și, într-adevăr, în aceste *Fabule* domnește diversitatea. Timbrul afectiv al noilor poezii este și el altul. În primele fabule se simțea o încordare cînd aspră și amară, cînd sarcastică ; în aceste fabule mai noi ea este înlocuită de un scepticism amabil, surfîzător, ușor ironic și uneori duios-melancolic. Machiavelismului primei culegeri, îi urmează în *Fabulele* acestea mai tîrzii surîsul cînd dulce, cînd malițios al lui Montaigne. *Favorisez les jeux où mon esprit s'amuse*, spune La Fontaine în dedicația sa către d-na de Montespan.

Aceste fabule atît de amabile, atît de artistice, aparent atît de descătuseate de orice preocupare practică, au totuși o deosebită valoare socială. La Fontaine, care nu încetează să vorbească de distrația lui și își proclamă neîncetat dreptul la visare — se dovedește în aceste fabule un observator de o rară acuitate și precizie. El înregistrează, descrie și face satira unei clipe fugare dar hotărîtoare, aceea care precedă criza culturii clasice și

cuprinde în sine toate contradicțiile ce vor izbucni în curînd. Cînd, într-o carte devenită clasică, Taine reconstituie societatea Marelui Secol după *Fabulele* lui La Fontaine, el descrie această societate în forma ei statică, alcătuită, precum era încă din Evul Mediu, din caturi suprapuse care se sprijineau unele pe altele fără a se prăbuși și deci fără a se amesteca. Viziunea aceasta nu ni se pare a fi aceea a lui La Fontaine.

Am văzut că încă din primele sale fabule, La Fontaine înțelege cărei clase se aplică pesimismul lui La Rochefoucauld. Sarcasmul poetului burghez cuprinde de aceea o bucurie tainică. Și iată că, pe măsură ce secolul îmbătrînește, semnele al căror profet întristat fusese ducele de La Rochefoucauld, și al căror povestitor ghiduş fusese burghezul La Fontaine, semnele acestea se vedeau a fi fost adevărate. Vechiul regim se clatină, ros de războaie, de mizeria populară și amenințat de creșterea burgheziei care deținea puterea de fapt și o dorea acum pe cea de drept. Clasele sociale, pînă mai ieri adevărate caste, nu mai constituie astăzi bariere de netrecut. În lumea de odinioară, dacă nu fericită, dar cel puțin liniștită, își fac apariția tipuri sociale noi: aventurierul și arivistul. Într-o fabulă foarte semnificativă, intitulată *L'homme qui court après la Fortune*, La Fontaine ne evocă pe pribeagul alergînd din regat în regat pentru a-și găsi norocul. Asemenea oameni vor să-și schimbe cu orice preț starea: ei știu că lucrul acesta este cu puțință din moment ce s-a petrecut sub ochii lor:

*Cet homme, disent-ils, était planteur de choux
Et le voilà devenu pape
Ne le valons-nous pas ?*

Peste câțiva ani abia, acest individ va fi *Țăranul parvenit* al lui Marivaux și peste un secol jumătate, Julien Sorel.

Dar la sfârșitul veacului al XVII-lea nu numai aventurierii aleargă după aventură. Feudalii sînt contaminați de aceeași febră. Și cum n-ar fi astfel cînd, deznădăjduiți, ruinați, roși de ură și plictis ei speră să-și recucerească prin aventură ceea ce au pierdut : puterea și gustul de viață. Și bine fac, de altfel, căci :

*Fortune aveugle suit aveugle hardiesse ;
Le sage quelquefois fait bien d'exécuter.*

Dacă aristocrații visează posibile aventuri fiindcă se simt nefericiți, burghezii visează alte aventuri fiindcă sînt prea fericiți. De câțiva ani încoace, totul le reușește, totul li se pare cu putință, toate drumurile le sînt deschise, toate orizonturile îi cheamă.

*Si j'arrondissais mes Etas ?
Si je pouvais remplir mes coffres de ducats,
Si j'apprenais l'hébreu, les sciences, l'histoire ?¹*

Și astfel, pe la 1675, cine nu seamănă în Franța cu Perette, vestita lăptăreasă utopică a lui La Fontaine :

*Quel esprit ne bat la campagne ?
Qui ne fait châteaux en Espagne ?
Picrochole, Pyrrhus, la laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous.*

În acest Paris febril, al sfârșitului de veac, unde „*tous embrassaient violemment les intérêts de leur chimère*“, apar pescuitorii în apă tulbure, magii și cărturăresele.

¹ *Les deux chiens et l'âne mort.*

Succesul lor este atât de mare, înoit ajung să pătrundă pînă și la Versailles. Cînd izbucnește, în 1680, afacerea otrăvurilor, d-na de Montespan va fi compromisă pentru că voia să facă farmece regelui și poate să-l și otrăvească. Cele mai strălucite doamne de la Curte vor fi convocate în fața Camerei Focului (*La Chambre ardente*) și se va constata că multe dintre ele au vrut să-și otrăvească părinții, soții, copiii sau iubiții. Ducesa de Longueville va declara cu cinism că ei, una, nu i se potrivesc plăcerile nevinovate, iar Mareșalul de Luxembourg, comandantul unuia din cele trei corpuri de armată ale Franței, se va dovedi a fi fost și el un client al vestitei otrăvitoare Voisin.

La Fontaine observase înaintea poliției aceste moravuri. Într-o fabulă intitulată *Les Devineresses* (*Ghicitoarele*), poetul evocă pe parizieni alergînd la cărturărese :

*Une femme à Paris faisait la pythonisse
On l'allait consulter sur chaque événement.
Perdait-on un chiffon, avoit-on un amant.
Un mari vivant trop au grès de son épouse,
Une mère fâcheuse, une femme jalouse,
Chez la devineuse on courait.
Pour se faire annoncer ce que l'on désirait.*

Pe lîngă ghicitoare, mai existau și astrologi. Într-o fabulă de o inspirație mai gravă, intitulată *L'Horoscope*, La Fontaine discută valoarea astrologiei și face, cu această ocazie, o profesiune de credință raționalistă. Aceasta îl apropie de un scriitor, tînăr în acea vreme, dar care va deveni o figură de seamă a veacului al XVIII-lea și unul din părinții iluminiștilor, e vorba de Fontenelle. În a sa *Histoire des Oracles*, publicată în 1686, opt ani deci după fabula lui La Fontaine, Fontenelle cercetează valoarea

istorică a oracolelor și, constatînd falsitatea lor, se întrebă cum au putut fi ele oare crezute. Explicația pe care Fontenelle o dă constituie o analiză psihologică foarte subtilă a credulității. Aceasta e pricinuită, după el, de lenea gândirii, de lipsa de spirit critic, de respectul datinilor și de o înclinare către miraculos, firească acelor care nu se sprijină pe rațiune. Fontenelle face astfel critica oracolelor din punct de vedere cartezian. Aceeași metodă se va putea ușor aplica și miracolelor; apoi întregii religii creștine care este întemeiată pe acestea din urmă. Asemenea aplicații îndrăznețe vor fi în curînd făcute de către Voltaire și Diderot.

Dar poziția voltairiană, al cărui miez se află în operele lui Fontenelle, este schițată mai înainte chiar în nenumărate fabule ale lui La Fontaine. Acesta, ca și Voltaire, afirmă neconținut primatul bunului-simț și al rațiunii asupra credulității și dogmelor impuse prin autoritate.

*(je) maintiens qu'il est faux
Et je ne crois point que la nature
Se soit lié les mains, et nous les lie encore
Jusqu'au point de marquer dans les cieux notre sort.*

spune el în fabula intitulată *L'Horoscope*. Dar, spre deosebire de Fontenelle, de care-l apropie poziția sa sceptică, La Fontaine nu este un cartezian. Materialismul lui este întemeiat pe gândirea lui Gassendi și La Fontaine poate fi considerat ca un discipol indirect al acestuia. În casa d-nei de La Sablière, unde fabulistul va locui timp de douăzeci de ani (de la 1673 la 1693), vin zilnic Bernier și Chappelle, elevii foarte dragi ai lui Gassendi. Molière, gasendist, și el, frecventează de asemenea salonul d-nei de La Sablière și se împrietenește cu La Fontaine.

Scepticului La Fontaine, materialismul sceptic-epicurian al lui Gassendi i se potrivește temperamental. El prinde atît de adînci rădăcini în mintea fabulistului, încît acesta face o foarte strînsă și logică critică a cartezianismului din punct de vedere gasendist.

Textul cel mai important în această privință este *Discursul către d-na de La Sablière*, unde La Fontaine combate teza lui Descartes privind animalele-mașini. Descartes — filozof dualist — socotea sufletul ca pe o esență spirituală incompatibilă cu natura exclusiv materială a animalelor. Ca atare acestea ar fi după Descartes simple „mașini“. La Fontaine citise *Introducere în filozofia lui Gassendi*, de curînd publicată de către Bernier (*Abrégé de la philosophie de Gassendi*, 1674); el aderasese cu entuziasm la părerea lui Gassendi, astfel rezumată de Bernier: „sufletul este o chintesență de atomi, un fel de mediu și de loc unde rațiunea se unește cu trupul“¹. Dacă sufletul este de esență materială, dacă el este o chintesență de „atomi“, de ce animalul n-ar putea și el beneficia de aceeași structură ca omul?

*L'animal se sent agité
De mouvements que le vulgaire appelle
Tristesse, joie, amour, plaisir, douleur cruelle
Ou quelque autre de ces états
Mais ce n'est point cela, ne vous y trompez pas.
Qu'est-ce donc? Une montre. Et nous? C'est autre chose.
Voici de la façon que Descartes l'expose;
Descartes, ce mortel dont ont eut fait un Dieu,
Chez les païens, et qui tient le milieu
Entre l'homme et l'esprit comme entre l'huitre et l'homme.*

¹ A. Adam, *op. cit.*, vol. IV, p. 59.

Interesant este de observat că La Fontaine nu este numai prin cuprinsul ideilor sale un precursor al filozofiei luminilor (și apropierea făcută nu sînt de altfel decît simple sugestii față de tot ce s-ar putea nota în această privință), dar și prin tonul pe care-l folosește. Întocmai precum face Montesquieu în *Les Lettres persanes*, Voltaire și Diderot în întreaga lor operă, La Fontaine discută problemele cele mai grave pe un ton glumeț și ironic; acesta constituie prin el însuși un dizolvant al judecăților și al prejudecăților. Multe din ironiile lui Montesquieu își află originea în *Fabulele* lui La Fontaine. La Fontaine, de pildă, numește mai întîi pe călugări: „derviși“ (v. *Le Rat qui s'est retiré du monde*): el folosește printre primii exotismul ca o formă învăluită de satiră: în opera lui năvălește pentru prima oară aerul mare al cîmpiilor, al pădurilor și al oceanelor — din China și pînă în „Monomotapa“ — într-o vreme în care literatura era claustrată ca un salon.

Dar dacă La Fontaine este un precursor al curentului raționalist și sceptic al veacului al XVIII-lea, apoi interesant este de observat că în *Fabulele* lui se află cuprinse și anumite idei și sentimente caracteristice pentru ceea ce s-a numit „curentul sensibilității“ în același veac. Rousseau, o știm, a condamnat cu violență *Fabulele* lui La Fontaine, socotindu-le primejdioase pentru copii. Aceștia — spunea Rousseau — „în loc să fie făcuți atenți asupra defectelor de care dorim să-i vindecăm sau să-i ferim, sînt împinși să le aprobe pentru a trage folos din ele“. Dacă Rousseau n-ar fi judecat *Fabulele* lui La Fontaine ca pedagog, ci ca gînditor și ca poet, el ar fi putut afla în acestea multe din propriile sale sentimente și idei. Ce poate fi mai rousseauist *avant la lettre* decît o

fabulă ca *Le Paysan du Danube*? Într-un secol esențialmente urban, cînd omul era supus severelor reguli ale „bunei-cuviințe“ (*la bienséance*) și cînd viața în societate ducea la subtilități extreme ale comportamentelor și ale moravurilor, iată că La Fontaine face apologia „barbarului“ cu sufletul mare, reprezentant al unei lumi simple și autentice, care se teme și se păzește de putreziciunea romană ca de o tristă lepră.

Acestei admirații pentru onestitatea aspră și întregă i se adaugă și un alt sentiment prin excelență rousseauist al vieții: plăcerea solitudinii în sînul naturii. Tema aceasta apăruse, ce e drept, la începutul veacului al XVII-lea, dar firul ei subțire se rătăcise în clasicism. Natura exterioară nu apare decît la un singur scriitor al Marelui Secol, la d-na de Sévigné. În *Scrisorile* marchizei natura nu constituie însă decît un decor, valorile ei sînt pur picturale și rămîn exterioare sufletului scriitoarei. În *Fabulele* lui La Fontaine, dimpotrivă, peisajul este „o stare de suflet“. Poetul îi împrumută melancolia sa, cu o *morbidezza* aproape romantică. Nu voi cita decît un fragment din *Le Songe d'un habitant du Mogol*, dar s-ar putea găsi nenumărate asemenea efuziuni lirice în *Fabulele* lui La Fontaine:

*Solitude où je trouve une douceur secrète,
Lieu que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais?
Oh ! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles ?*

Și astfel moralistul din La Fontaine, alunecînd pe panta meditațiilor singuraticice și a mărturisirilor, se transformă adeseori într-un foarte pur poet liric ale cărui versuri lenoase și melancolice seamănă cu acelea scrise

cu un secol mai târziu de către Chénier. Intimismul lui La Fontaine, proiectarea pe prim-plan a eului său, a celui *moi haïssable*, pe care contemporanii lui îl ascunseseră cu o pudoare îngrijorată, fac din poetul *Fabulelor* un om nou, mai variabil, mai capricios, mai supus contradicțiilor și mai sensibil față de ele decât marii clasici, grijulii de a se menține în logica impecabilă a unei personalități încheiate și unitare.

Personalitatea aceasta am văzut-o destrămându-se prin „îmbrînțeacla claselor“. Ea se va destrăma în miezul ei intim, prin prăbușirea vechilor credințe și a vechilor prejudecăți, prin refugiul în aventură, prin atracția pentru tot ce este nou, misterios și fugar. La Fontaine este poetul acestui moment de criză, când clasele se amestecă, când omul este gata să se arunce în viltori necunoscute. El a devenit poetul acestui moment fiindcă a amînat mereu clipa creației lui esențiale. Am văzut că prima capodoperă a lui La Fontaine este un rod al bătrîneții sale. Așteptînd cu răbdare ca acesta să se coacă, precum strugurii de toamnă tîrzie, pe dulcile coline ale Champagniei natale, La Fontaine a atins sfîrșitul veacului. Și ușor i-a fost să întindă mina și să încheie lanțul care-l leagă în vecie de frații săi, iluminiștii.

SCHEMA LOGICĂ A RAȚIONAMENTULUI LA DIDEROT ¹

Diderot, născut acum două sute cincizeci de ani, este un gânditor al zilelor noastre. Opera lui, în marea ei majoritate postumă, a fost treptat descoperită și astăzi încă s-ar putea ca ea să nu fie pe deplin cunoscută. Secolul luminilor, în miezul căruia a stat Diderot, nu a zărit decît un singur profil al omului, acela luminat de farul Enciclopediei. *Călugărița, Nepotul lui Rameau, Visul lui d'Alembert, Apologia abatelui de Raynal* și alte multe scrieri științifice, au circulat numai în manuscris, atingînd un public restrîns. Originalitatea lui Diderot n-a putut fi acceptată nici măcar de epoca lui, una în care progresul constituie mitul major. Și nu ne gândim numai la cercurile reacționare — pentru care Diderot îl întrupa pe diavol — dar chiar și la cele progresiste. Voltaire se speria adeseori de afirmațiile lui Diderot ca de unele vădînd lipsa de tact și de strategie. Rousseau, vizionar în privința principiilor politice dar rămas sentimental pe planul religiei, se indigna de impietatea fostului său prieten. Veacul al XIX-lea a fost și el împărțit în ce-l pri-

¹ Comunicare ținută în cadrul Cercului științific al Catedrei de limbă și literatură franceză, decembrie 1963.

vește pe autorul *Călugăriței*. Sainte-Beuve îl salută ca pe un filozof. Nisard, Geoffroy și Brunetière îl socot un energumen; Goethe, Schiller și Hegel îl admiră ca pe un deschizător de drumuri; Schlegel îl consideră „un spirit confuz”. În vremea noastră, cearta se prelungește. André Billy, excelentul biograf al lui Diderot, admiră mai ales „mișcarea, timbrul, stilul, atit de personale”¹ ale filozofului, iar Jean Thomas, autorul unei monografii devenite clasice, *Umanismul lui Diderot*, într-un studiu recent face caz în mai mare măsură de artist decât de gânditor². Dimpotrivă, Yvon Belaval consacră esteticii lui Diderot dar și temeiurilor ei filozofice, un studiu amplu și entuziast intitulat: *Estetica fără paradox a lui Diderot*³. Părerile continuă, așadar, să fie împărțite și pozițiile luate să fie definitorii pentru cei care le îmbrățișează. Există o dreaptă, o stîngă și un centru caracterizate în raport cu atitudinea față de Diderot.

Polemica aceasta face din Diderot, cum spuneam, un gânditor al zilelor noastre. Ea este ca atare favorabilă filozofului și totuși, dacă ne gândim mai bine, trebuie să existe ceva în miezul operei diderotiene, care să îngăduie această lungă tăgadă, fie și numai a unora.

Orice sistem filozofic a suscitât și polemici. *Discursul asupra Metodei* a fost, încă din anul apariției sale, zguduit de obiecțiile lui Gassendi. Premisele cartezianismului au fost discutate fără însă ca Descartes să fi fost considerat

¹ Diderot, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951, *Introduction*, p. 30.

² Jean Thomas, *Diderot*, în *Histoire des littératures*, vol. III, *Encyclopedie de la Pléiade*, Paris, N.R.F., 1958, p. 731.

³ Yvon Belaval, *L'Esthétiques sans paradoxes de Diderot*, N.R.F., Paris, 1947.

— sau mai bine zis desconsiderat — ca un poet al filozofiei. Dacă gândirea lui Diderot suferă atâtea asalturi e poate pentru că undeva, în structura ei, se află vreo fisură care dă nădejdi adversarilor. Dacă există cu adevărat, să încercăm a o descoperi spre a-i lămuri și dimensiunile și pricinile.

★

Toate exegezele de pînă azi ale filozofiei lui Diderot au avut în vedere cuprinsul acestei filozofii, dar nicio dată schema ei formală — formală în sensul în care logica este o disciplină formală. Și totuși raționamentele lui Diderot sînt construite fără îndoială după o asemenea schemă, există adică un mecanism intelectual specific care funcționează și, deși se adaptează obiectului său, își respectă și repetă structura. Demontarea acestui mecanism și analiza părților lui componente ne-ar putea indica soliditatea sau fragilitatea concluziilor la care ajunge Diderot. Pentru a putea duce la capăt o asemenea cercetare mi se pare însă că trebuie, în primul rînd, să-l citim sau recitim pe Diderot altfel decît am făcut-o pînă acum și anume cu ochi naivi. În jurul unor scrieri vechi și ilustre, s-au aglomerat movile de comentarii: izvoare, influențe, posteritate, totul a fost studiat. Autorul și mai ales opera lui dispar sub acest val. Nimic din ce a gândit nu mai e cu desăvîrșire al lui, totul i-a fost șoptit, iar el a retransmis totul și de îndată altora. E vorba acum să analizăm gândirea lui Diderot ca pe una proaspăt țîșnită din lumina veacului și — fără a o confrunta cu știința vremii noastre — s-o judecăm după criteriile ei proprii.

Într-un veac încă deist, mecanicist și clasicizant, Diderot e, pe plan gnoseologic, materialist, pe plan bio-

logic, preevoluționist și pe plan estetic, teoreticianul geniului spontan și totuși conștient. Să alegem trei raționamente-cheie ale sale privind aceste trei sectoare ale cunoașterii și să le demontăm mecanismul. Să vedem dacă ele sînt alcătuite din aceleași părți componente, dacă raporturile dimensionale dintre acestea sînt identice, dacă lanțul pe care-l alcătuiesc e complet sau suferă de vreo lipsă. O asemenea analiză, de poate fi dusă la capăt, ne va oferi o imagine exactă a logicii lui Diderot.

Există un raționament vestit al lui Diderot tinzînd să fundamenteze materialismul său : e acela anume unde Diderot formulează teza apariției vieții — adică a sensibilității și a mișcării — din întrunirea unor elemente pur materiale, fără intervenția spiritului. Să urmărim etapele demonstrației sale.

Diderot începe prin a face o ipoteză, cea mai sus enunțată, și o sprijină pe un caz concret : „vezi oul acesta ? — îl întreabă el pe d’Alembert — datorită lui pot fi răsturnate toate școlile de teologie și toate templele pămîntului“¹. Viața se ivește înlăuntrul găoacei de var fără ca spiritul să fi putut interveni în această evoluție, elementul nou fiind fie „omogen și deci material, fie eterogen, dar atunci inerția lui înainte de dezvoltare și energia lui în animalul gata dezvoltat nu se pot concepe“².

D’Alembert opune ipotezei lui Diderot un argument clasic al filozofiei : sensibilitatea e o calitate simplă adică unitară, incompatibilă cu un suport divizibil, materia. Diderot îi replică rugîndu-l să renunțe la raționamentul

¹ *Entretien entre d’Alembert et Diderot* in Diderot, *Oeuvres philosophiques, Vernière, Garnier, Paris, 1961, p. 274.*

² *ibid.*, p. 276.

matematic și să gîndească ca un fizician și ca un logician: „admite producerea efectului cînd îl vezi produs, chiar de nu-ți explici legătura dintre cauză și efect... nu substitui unei cauze care este și explică totul, o altă cauză care nu se concepe și a cărei legătură cu efectul se concepe și mai puțin, una care dă naștere unui număr nesfîrșit de greutăți și n-o rezolvă pe nici una”¹. Ajuns în acest punct, Diderot consideră că poate să conchidă și concluzia lui sună răspicat: „minaveta e de lemn și omul e de carne”².

Raționamentul lui Diderot este complet; e el oare și inatacabil? De-l urmărim în desfășurarea lui, ne dăm limpede seama că-i lipsește o verigă. Diderot nu poate explica, în cazul mai sus citat, legătura dintre cauză și efect și demonstrează teza sa printr-una sau chiar mai multe judecăți negative: imposibilitatea de a defini cauza spirituală, neputința de a o lega pe aceasta de elementele materiale în prezență etc. Toate aceste judecăți negative sînt efectiv eliminări de erori dar nu fundamentarea unui adevăr. Diderot o știe prea bine — dovadă prezumatul răspuns al lui d’Alembert: omul de știință, spune d’Alembert, cînd nu e sigur, nu se cuvine să conchidă. Singura poziție care poate fi apărută e aceea a scepticului care-și recunoaște neputința³.

Diderot combate poziția scepticului și în acest scop construiește un nou raționament. Să-l urmărim și pe acesta: „crezi oare — îl întrebă el pe d’Alembert — că există o singură problemă pusă în discuție asupra căreia

¹ *ibid.*, pp. 277—278.

² *ibid.*, p. 278.

³ *Asupra poziției real sceptice a lui d’Alembert*, v. Roland Desné, *Sur le matérialisme de Diderot, La Pensée*, nr. 108, aprilie 1963, pp. 100—101.

un om să poată rămîne, într-o egală și riguroasă măsură de rațiune, *pentru* sau *contra*?... cu excepția problemelor de matematică, există *pentru* sau *contra* în toate celelalte. Balanța nu e niciodată egală și este cu neputință ca ea să nu se aplice în partea unde noi credem că se află mai multă verosimilitate". Da, răspunde d'Alembert, numai că „verosimilitatea stă dimineța la dreapta și după-amiaza, la stînga". „Aceasta înseamnă — îi replică Diderot — că dimineța ești dogmatic *pentru* și după-amiază dogmatic *contra*"¹.

Astfel stînd lucrurile, cum poate stabili Diderot adevărul său, fie și relativ? E clar că *pentru* el acesta e rezultatul unei opțiuni sentimentale. Aplecăm balanța în partea unde *credem* că există mai multă verosimilitate. De altfel, ce am putea face altoeva, dat fiind că scepticismul nu e decît o formă ascunsă și mascată a dogmatismului? Pentru că adevărul lui Diderot se sprijină pe o opțiune sentimentală sau și pe aceasta, filozoful își întreprinde adeseori șirul judecăților fie prin evocări dramatice, menite a izbi imaginația, fie prin apeluri patetice la sensibilitate. Astfel e evocarea apariției vieții în miezul galben al oului : „la început e un punct care oscilează, un firușor care se întinde și capătă culoare ; carnea care se organizează : un cioc, vîrfuri de aripi, ochi, labe care se ivesc, o materie gălbuie care se desfășoară și produce intestinalele ; e un animal ; animalul acesta se mișcă, se zbate, țipă, îi aud strigătele prin coajă, se acoperă cu puf, vede"².

Cînd, mai departe, d'Alembert pare puțin convins de demonstrația lui Diderot, acesta i se adresează cu vorbele

¹ *Ibid.*, pp. 281—282.

² *Ibid.*, p. 275.

învăpăiate ale pasiunii : „Ascultă-te și-ți va fi milă de tine însuși ; vei simți că, neadmițînd o presupunere atît de simplă și care explică totul — sensibilitatea, proprietatea generală a materiei sau produs al organizării — renunți la bunul-simț și te prăbușești într-o prăpastie de mistere, de contradicții și de absurdități“¹.

Evocările dramatice, apelurile la sentiment, sînt mijloace care, cum spuneam, se adresează închipuirii și sensibilității. Există însă o metodă logică și stilistică care angajează deodată două facultăți psihologice, una rațională și cealaltă intuitivă : aceasta e analogia.

Diderot e marele maestru al analogiilor. Iată schema analogiei desenată chiar de filozof : „dacă un anume fenomen cunoscut în natură e urmat de un alt anume fenomen cunoscut în natură, care va fi un al patrulea fenomen consecutiv unui al treilea, fie dat de natură, fie închipuit după pilda naturii?“². Analogia — mijloc poetic — e o primjdie pentru filozofie. Diderot știe aceasta. Cîndva spusese : „mă întorc la tonul filozofiei care are nevoie de rațiuni și nu de comparații“³. „Analogia seduce“⁴ îi mărturisește el lui d'Alembert. Atunci la ce bun s-o folosim ? Pentru că ea ne oferă „procedee necunoscute, experiențe noi, rezultate ignorate“⁵. Analogia aruncă punți, fie și de liane fragile, peste abisuri, îngăduind științei să descopere teritorii virgine, cu riscul de a călca uneori stricta rigoare la care e îndatorată.

¹ *ibid.*, pp. 275—276.

² *ibid.*, p. 280.

³ *Lettre sur les sourds et les muets*, ed. cit., vol. I, p. 368.

⁴ *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, ed. cit., p. 28.

⁵ *De l'Interprétation de la nature*, ed. cit., vol. II, p. 24.

O ipoteză fulgurantă, o demonstrație pe cit e cu puțință de riguroasă, dar în care lipsește totuși o verigă, o concluzie apărută cu mijloacele sentimentului și în ajutorul căreia vine analogia, iată schema acestui raționament al lui Diderot. Sint oare, altele, la fel de însemnate, construite conform aceluiași mecanism intelectual?

★

Cînd d'Alembert, obosit de verva lui Diderot, se duce să se culce, el are un vis fantastic ; prietena lui, domnișoara de Lespinasse, care-l veghează, notează cuvintele rostite prin somn ; acestea par incoerente și totuși se leagă atît de bine încît atunci cînd însemnările tinerei femei au lacune, medicul Bordeu, chemat la căpătiul presupusului bolnav, le poate completa și continua. „Între un medic treaz și un filozof care visează pot da mărturie în fața întregului pămînt că nu există nici o deosebire“¹, exclamă domnișoara de Lespinasse.

Fraza aceasta, spusă pe un ton glumeț, e importantă în raport cu scopul urmărit de noi căci ea acordă o pecete de adevăr așa-zisului delir al lui d'Alembert. Cele două voci — a lui Bordeu și a lui d'Alembert — alcătuiesc nu un dialog ci un monolog (cel puțin în prima și cea mai importantă parte a eseului). Spusele lui Bordeu acordă o garanție de bun-simț divagațiilor aparente ale lui d'Alembert. La drept vorbind, avem de-a face cu o construcție a lui Diderot, una rațională, unde haina visului marchează îndrăzneala ipotezii. Biiguielile lui d'Alembert schițează următoarea teză : materia e continuă și ea e pătrunsă în toate punctele ei de sensibilitate.

¹ *Le rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 293.

D'Alembert se exprimă fie prin fraze neîncheiate, despărțite între ele prin puncte de suspensie, fie prin întrebări, menite a rămîne fără răspuns. Iată o mostră a acestei proze : „De ce sînt astfel ? pentru că a trebuit să fiu astfel.. Aci, da, dar aiurea ? la pol ? dar la ecuator ? dar în Saturn ?... dacă o distanță de cîteva mii de leghe schimbă speța mea, ce nu poate face intervalul cîtorva mii de diametre terestre ?... Și dacă totul este un flux general, după cum îmi arată pretutindeni spectacolul universului, ce nu vor produce aci sau aiurea vicisitudinile cîtorva milioane de secole.“¹

Rolul lui d'Alembert e scris în întregime în acest stil, să-l numim vaticinant. Sugerate numai prin fraze fulgurante sau prin întrebări, ipotezele lui Diderot ar rămîne confuze și neconvingătoare. Tocmai de aceea, în ajutorul lor, Diderot cheamă analogia. Analogia are avantajul, prin caracterul ei metaforic, să nu fie într-un contrast stilistic prea izbitor cu viziunea așa-zisului vis. Diderot folosește două analogii. Interesant este de observat că ele nu sînt exclusiv puse pe seama lui d'Alembert. Prima — cea a roiului de albine care figurează corpul omenesc considerat ca „o societate de organe“ — e lansată de d'Alembert, dar continuată, pe tonul demonstrației, de Bordeu. Cea de-a doua — analogia dintre pînza de păianjen și rețeaua nervoasă — e inventată de Julie de Lespinasse² și sprijinită, cu autoritatea experiențelor anatomice și fiziologice, de către medic.

¹ *ibid.*, p. 308.

² Vernière arată că analogia aceasta e împrumutată de Bayle de la Berniër, Diderot moștenind-o de la primul.

Analogia face deci aci trecerea de la ipoteză la demonstrație. Aceasta din urmă este încredințată — în textul nostru — lui Bordeu. Mare medic al vremii, Bordeu era unul dintre colaboratorii *Enciclopediei* și autorul unor însemnate lucrări medicale făcute pe bază de observații și experiențe¹. Diderot folosește în acest eseu însăși teoriile lui Bordeu în sprijinul ipotezelor sale. Numai că și aci există o fisură, ca și în raționamentul precedent: demonstrația lui Bordeu nu se aplică viziunii lui d'Alembert. Într-adevăr toate experiențele pe care Bordeu le citează și care se întregesc într-un raționament foarte coerent nu se raportează la rețeaua sensibilității universale, aceea care e răspunzătoare de faptul că „toate ființele circulă, prin urmare toate speciile... totul este un flux perpetuu. Orice animal este mai mult sau mai puțin om; orice mineral e mai mult sau mai puțin plantă; orice plantă e mai mult sau mai puțin animal; nimic nu e precis în natură”². Demonstrația lui Bordeu nu se aplică acestei vaste viziuni predarwiniene privind lanțul neîntrerupt al speciilor, ci rețelei nervoase a omului, celor două sisteme — simpatic și central — și consecințelor gnoseologice și morale pe care această concepție materialistă a activității nervoase inferioare și superioare o comportă. O replică a lui Bordeu, privitoare la visul lui d'Alembert, desparte cele două părți ale eseului: „iată — spune medicul — o filozofie foarte înaltă, sistematică încă de pe acum; cred că cu cât cunoștințele omului vor progresa, cu atât ea se va verifica”³. Iar când, spre sfârșitul dialogului, domnișoara de

¹ v. Bordeu, *Oeuvres*, Calle et Ravier, 1818.

² *Le rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 311.

³ *ibid.*, p. 313.

Lespinasse propune — în spirit cartezian — să se facă o „recapitulare”¹, aceasta cuprinde ideile lui Bordeu și nu pe acelea ale lui d’Alembert.

Lirismul, care adineaori părea sub forma evocării patetice și a apărului la sentiment, e prezent și în această scriere. Viziunea, de pildă, a picăturii de apă, „unde poate fi considerată istoria lumii” e menită a izbi imaginația, iar analogiile sînt folosite spre „a seduce”, cum spunea chiar Diderot. „Comparația — declară Julie — alcătuieste aproape toată rațiunea femeilor și a poezilor.”² Iată, așadar, că cea mai însemnată dintre părțile eseului, cea mai nouă și mai anticipativă pare a rămîne „o viziune poetică”.



Secolul luminilor cunoaște — în ce privește estetica — chinurile șovăielii. Gustul este încă dominat de perfecția clasică. Racine e zeul tutelar al poeziei, Boileau teoreticianul necontestat al ei. Și totuși, marii scriitori ai vremii folosesc un alt stil decît acela care avea curs cu un veac mai înainte. Ideile noi reclamă o expresie inedită, una care se naște fără autorizație. Voltaire e pro și anti-shakespearian, dar mai mult împotriva marelui „barbar” decît pentru el. Bătrîn fiind, scrie — în *Dicționarul filozofic* — un articol intitulat *Frumosul*. Acesta va apare ca un manifest al scepticismului estetic. „Întrebați un broscoi ce e frumusețea. Frumosul, cu literă mare, *to Kalon* : vă va răspunde că e soața lui, cu doi ochi rotunzi și bulbucăți ieșiți dintr-un cap mic, cu o gură rînjită, cu o

¹ *ibid.*, p. 306.

² *ibid.*, p. 307.

burtă galbenă și o spinare castanie.“ După alte câteva exemple de acest fel, Voltaire conchide : „nu vă mai dați osteneala să compuneți un lung tratat despre frumos“.

Diderot, după cum am văzut, era adversarul scepticismului. El îi denunța zădărnicia și observa cu ironie că negația sceptică nu e decât un dogmatism *à rebours*. Tocmai de aceea și în materie de estetică el lansează o ipoteză, una atât de serioasă încât pare a-l fi inspirat pe Kant¹. E vorba despre articolul *Frumos* care face parte din al doilea volum al *Enciclopediei* (1752). În două scrieri anterioare, aceeași teză fusese formulată în aceiași termeni. E vorba de următoarele două texte : *Memoriu asupra câtorva subiecte de matematică* (1748) și o *Scrisoare adresată domnișoarei de Chauv* (mai, 1751). E vorba deci despre o idee constantă, matură și controlată.

Iată teza lui Diderot privind natura frumosului : „*frumosul real* e tot ce cuprinde în sine ceva în stare să trezească ideea de raport ; *frumosul relativ*, tot ce trezește raporturi potrivite cu lucrurile cu care urmează a se face comparația“². După ce propune această definiție, Diderot dă un exemplu menit să o sprijine. El citează faimoasa replică din tragedia lui Corneille, *Horățiu* : *Qu'il mourût*. Vorbele acestea nu cuprind nici o frumusețe pentru un om care n-ar cunoaște piesa ; pe măsură însă ce i se lămuresc împrejurările în care ele au fost rostite (adică pe măsură ce se creează *raporturi*), caracterul sublim al frazei apare cu din ce în ce mai multă evidență. Dar dacă

¹ v. Roland Mortier, *Diderot en Allemagne*, P.U.F., 1954.

² *L'origine et la nature du beau* în Diderot, *Oeuvres esthétiques*. Verrière, Garnier, Paris, 1959, p. 422.

am modifica aceste împrejurări? Dacă în loc ca bătrînul Horațiu să fi spus vorbele mai sus citate, le-am pune în gura lui Scapin? Și Diderot închipuie următoarea poveste: Scapin e valetul lui Harpagon. Acesta, atacat la drumul mare de trei hoți, reușește să se salveze, fugind. Scapin află întîmplarea și, indignat, exclamă: — Ce laș! „Dar — i se răspunde — ce ai fi vrut să faci singur contra trei? — *Qu'il mourût!* răspunde Scapin“. Sublimul a dispărut făcînd loc burlescului. Și Diderot conchide: „e deci constant că frumosul ia naștere, sporește, variază, se micșorează și dispare o dată cu diferitele raporturi, precum am afirmat mai sus“¹.

Nu discutăm valoarea tezei lui Diderot, ci vom căuta să urmărim argumentarea ei, în speță exemplul care o susține și îi servește drept raționament. Raporturile multiple care leagă replica bătrînului Horace de restul tragediei îi acordă — socoate Diderot — o valoare estetică, o fac „frumoasă“. Ea încetează de a fi frumoasă, calitatea ei estetică „se micșorează și dispare“ fie cînd rămîne izolată, cînd sînt deci suprimate raporturile, fie cînd acestea variază ca în replica lui Scapin. Dar, ne întrebăm noi, ce se modifică în acest din urmă caz? Existența raporturilor sau calitatea elementelor în prezență? Diderot nu a cuprins în definiția sa ideea de *calitate*, ci numai noțiunea de *raport*. Dar raportul nu a dispărut — el e constant — numai elementele lui diferă. Menit a ilustra o definiție formală a frumosului, exemplul lui Diderot privește conținutul estetic. Replica bătrînului Horațiu e sublimă, aceea a lui Scapin, burlescă. Pe prima, Diderot

¹ *ibid.*, p. 423.

o primește bucuros, în cetatea Frumosului, celei de-a doua fi închide porțile.

Diderot șovăie deci între o estetică formală și una de conținut. Cea formală rămîne confuză, oscilînd între noțiunea de raport și cea de armonie, simetrie etc. Cea conținutistică e nefundată, căci Diderot, sensibil față de toate categoriile estetice, dorește prin vagul definiției sale să le cuprindă pe toate, dar argumentează astfel încît, fără să vrea, elimină în spirit clasic și în linia lui Boileau, pe unele dintre ele, de pildă burlescul. Pe noi, desfășurarea raționamentului și nu cuprinsul lui ne interesează aci; tocmai de aceea, observăm încă o dată că teza lui Diderot nu a fost sprijinită suficient de argumentație, ba a fost chiar sabotată de ea.

★

Analiza raționamentului în opera lui Diderot — și anume în trei cazuri-cheie — ar părea, dacă propriile noastre raționamente sînt juste, că îndreptățește următoarele concluzii: *ipoteza* ocupă în scrierile teoretice ale lui Diderot un loc uriaș. Ea e neînchipuit de îndrăzneță și adeseori uluitor de anticipativă. Diderot socoate că ipoteza se verifică mai degrabă decît prin rigoarea raționamentului, prin extinderea consecințelor. „Dacă ipotezele sînt adevărate — spune el — cu cît consecințele sînt mai departe împinse cu atît capătă mai multă evidență și forță. Dimpotrivă, dacă ipotezele și conjecturile sînt nefundate, fie un fapt, fie un adevăr le dislocă.” Dar extinderea, menită a fi o verificare, constituie și un pericol pe care filozoful nu-l zărește din capul locului. Empirismul metodei — extinderea ține loc aci de experiență — primejduiește rigoarea logică. Cînd Diderot încearcă să-și susțină

ipotezele prin argumente, spiritul lui atît de pătrunzător pare a se poticni. O verigă lipsește, în concluzie se ivește o idee pe care premisele n-o cuprind, *analogia* înlocuiește argumentul. Pe urmele ei se strecoară *evocarea poetică*, urmată de *apelul patetic la sentiment*. Vine un moment cînd Diderot înțelege că argumentarea lui e slabă, că n-a găsit acele rațiuni în stare să incline balanța fără puțință de opoziție. E clipa scuzelor, rezultat al extremei bune-credițe a filozofului : „Nu eludez nimic, vă spun ce știu și aș ști mai mult dacă organizarea originii rețelei (nervoase) mi-ar fi fost atît de cunoscută pre cît îmi este aceea a firelor, dacă aș fi avut aceeași puțință să observ“, replică Bordeu domnișoarei de Lespinasse care-l învinovățește că înlătură cu dibăcie dificultățile. Cu tot acest sentiment de carență, Diderot conchide și anume în sensul ipotezei sale, deși e conștient că verificarea și îndreptățirea ei sînt departe de a fi perfecte.

Folosirea intensă a paradoxului și a dialogului — forme tipice ale gîndirii lui Diderot — nu infirmă cele spuse mai sus ci, dimpotrivă, le confirmă. Și paradoxul și dialogul îngăduie lui Diderot formularea ipotezei îndrăznețe a cărei argumentare își ascunde lipsurile în ciocnirea dintre *pentru* și *contra*. E vorba aci de un subterfugiu, care e în bună parte o mască necesară pe vremea cînd scria Diderot¹ — dar, care, mai mult decît o mască, e un aspect al raționamentului provizoriu, împins de îndrăzneală, frînat de puținătatea experiențelor științifice și de nivelul general al gîndirii. Pendularea lui Diderot între *pentru* și *contra* — cele două centre de gravitație ale dialogului

¹ „Ce-l de făcut ? — se întreabă Diderot —. Trebuie oare să fim nebun ca nebunii ? Nu. Dar înțelept, în taină. E mai sigur.“ (*Encyclopédie*, art. *Pythagorisme*.)

— nu trebuie socotită ca un simptom de scepticism. Diderot, scriitor militant, nu e și nu poate fi un sceptic. El e, dimpotrivă, grăbit să impună o ipoteză, dar, nepuținând găsi soluția potrivită, unică, elegantă, cum se spune în matematică, încearcă drumuri multiple, o înconjură, se apropie de ea, o prinde uneori, alteori o scapă.

Dar atunci, se va spune, dușmanii din trecut și de azi ai lui Diderot au dreptate : artistul e mereu viu dar filozoful nu merită să fie primit în cetatea Adevărului. Concluzia noastră nu e de fel aceasta. Ba e chiar opusă. Pentru noi mai mare decât artistul e, în Diderot, filozoful. Riscurile pe care acesta le-a asumat sînt neasemuit de mari, iar în acest joc de-a cine pierde cîștigă, Diderot e posesorul lotului cel mare. Căci ceea ce el n-a putut face, a săvîrșit în numele lui, viitorul. Știința, — spunea Descartes — e de două feluri : definitivă și provizorie ; cea definitivă e un postulat al minții, cea reală va fi deapurarea provizorie. Diderot e omul ipotezelor anticipative, creatorul și avocatul pasionat al acestora. Invenție și sentiment, iată domeniile lui proprii. Verificarea o încearcă dar ea e îngădită de stadiul în care se află știința vremii sale, de însăși limitele gîndirii filozofice a luminiilor, după cum va arăta Engels. Lucid, Diderot știe că noile teritorii pe care le-a cucerit nu e în stare să le și apere, că tot ceea ce poate face e să împlinte un drapel, semn de raliere pentru mai tîrziu. Într-un text a cărei paternitate a fost controversată dar pe care cercetările noi l-au atribuit fără dubiu lui Diderot¹, în articolul din

¹ v. Herbert Dieckmann, *Diderot's conception of genius*, în *Journal of the history of ideas*, nr. 19, aprilie 1941, p. 163.

Enciclopedie intitulat *Geniul* — filozoful descrie astfel acțiunea geniului în lume : „geniul grăbește progresele filozofiei prin descoperirile cele mai fericite și mai surprinzătoare ; el se ridică, precum un vultur, spre un adevăr luminos, izvor a mii de adevăruri care le vor atinge mai apoi mulțimea sfioasă a cercetătorilor înțelepți ; dar alături de acest adevăr luminos, el va da un loc produselor închipuirii sale : incapabil să urmeze drumurile bătute și să parcurgă unul după altul intervalele, el pornește dintr-un punct și aleargă către țintă ; din beznă extrage un principiu fecund ; rareori urmează lanțul consecințelor, e *pripit* (*prime-sautier*), după cum spune Montaigne. Închipuie mai mult decît a văzut, produce mai mult decît descoperă, atrage după sine mai degrabă decît călăuzește ; geniul l-a însuflețit pe Platon, pe Descartes, pe Malebranche, pe Bacon, pe Leibnitz ; și după cum imaginația i-a stăpînit în mai mică sau mai mare măsură pe acești oameni, ei au dat naștere unor sisteme strălucite sau au descoperit adevăruri mărețe.“¹

În 1757, cînd Diderot scria articolul *Geniul* sau rescria articolul lui Saint-Lambert pe aceeași temă, nimic nu l-ar fi îndreptățit să se picteze sub chipul geniului. — Și totuși pagina aceasta constituie un autoportret. Sub descrierea obiectivă ghicim adîncimile autoanalizei. Mai bine decît orice comentariu minuțios de texte, rîndurile lui Diderot mărturisesc imprudențele geniului, dar le și justifică.

¹ Art. *Le Génie*, în *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., pp. 14—15.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, FILOZOFUL UMBREI ¹

Filozofii veacului al XVIII-lea se înfățișează închipuirii noastre asemenea unor faruri : razele minții lor străbat întunericul și-l risipesc. Metafora este exactă și ei înșiși adoptau — nu fără oarecare ostentație — acest veșmânt de lumină. Voltaire îi descria pe părinții săi spirituali dintr-al XVII-lea secol ca pe niște purtători de torțe : „Progresele (civilizației) se datoresc — spunea el — citorva înțelepți, citorva rare genii împrăștiate de-a lungul și de-a latul Europei, rămase aproape necunoscute și care au fost adeseori obidite : acestea au luminat și mîngîiat pămîntul pe cînd războaiele îl pustiau.“² Lumina se revarsă, așadar, de sus în jos, asupra unei mulțimi întunecate care sub valul îmbietor se trezește dintr-un somn îndelung. Cînd „experiența va fi luminat străfundul și va fi pătruns în măruntaiele pămîntului“³, omul va putea exclama dimpreună cu Turgot : „În sfîrșit, umbrele s-au risipit ! Lu-

¹ Articolul *La lumière et l'ombre dans l'oeuvre de Jean-Jacques Rousseau*, apărut în *Revue des Sciences humaines*, Paris. I, 1963.

² Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Garnier, 1924, p. 34.

³ Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, p. XXXII, în Diderot, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 147.

mina strălucește pretutindeni ! Cîți oameni de seamă în toate domeniile ! Ce perfecție a rațiunii omenești“¹.

Dar iată că, în timp ce cîteva „rare genii“ se constituiseră în izvoare de lumină și se străduiau să risipească bezna spre folosul celor umili, printre aceștia mijisera alte curente de idei și sentimente pe care istoria literară — ba chiar și istoria pur și simplu le-ar fi înregistrat cu întîrziere dacă n-ar fi existat un purtător de cuvînt al maselor anonime. Omul acesta s-a numit Jean-Jacques Rousseau și, în secolul luminilor, el ne apare ca poetul și filozoful umbrei.

*

„Toate ideile îmi apar sub formă de imagini“, spune Jean-Jacques. Ideile și sentimentele par, într-adevăr, a țîșni în mintea și sufletul acestui senzorial, exclusiv din senzațiile multiple care-i mobilizează toate simțurile. „Clima, anotimpurile, sunetele, culorile, întunericul, lumina, totul influențează trupul și sufletul nostru“², adaugă el. Dar Rousseau face parte din acea categorie de ființe de-a pururi pecetluite de copilăria lor, care nu izbutesc — și de altfel nici nu încearcă — să evadeze nicioînd din copilărie, ale căror dureri stropite cu lacrimi (și știm ce șiroaie de lacrimi curg prin scrierile lui Jean-Jacques) au timbrul și nuanța acestei prime vîrste. „Am fost vreme îndelungată copil și mai sînt încă“, mărturisește autorul *Confesiunilor*.

¹ Turgot, *Tableau philosophique des progrès de l'esprit humain*, 1750..

² *Les Confessions*, L. Martin-Chauffier, Bibliothèque de la Pléiade, IV., p. 171.

Care sînt însă imaginile cele mai frecvente, cele mai obsesive, menite a deveni la Jean-Jacques izvoare de idei? Putem răspunde fără șovăială că sînt acele imagini fixate în inima și mintea poetului în copilărie și în prima tinerețe, adică în acea epocă descrisă în primele șase cărți ale *Confesiunilor*, lung poem consacrat „verdelui rai al iubirilor copilărești“.

Într-adevăr, nimeni nu a avut în aceeași măsură ca Rousseau senzația concretă și de fel mistică de a fi fost „alungat din rai“. Spunem de fel mistică, fiindcă raiul este, pentru Jean-Jacques, cu desăvîrșire terestru. Geografia lui ar fi următoarea: grădina pastorului Lambercier, lacul Annecy, orașelul Chambéry, parcul de la Charmettes. „Niciodată un peisaj de cîmpie, oricît ar fi fost de frumos, nu mi s-a părut astfel. Am nevoie de cascade, de stînci, de brazi, de păduri întunecate, de munți, de urcușuri verticale, de prăpăstii apropiate și înfiorătoare.“¹ În centrul acestui decor ca și în miezul conștiinței mobilate cu imagini a lui Rousseau stă copacul. Jean-Jacques își închipuie orice fel de fericire — fie ea izvorîtă din știință, dragoste sau glorie — sălășluind sub ramurile înverzite ale unui arbore vînjos.

Una dintre împrejurările mai des amintite de Rousseau constituindu-se — ca atare — într-o imagine obsesivă, e aceea a sădirii unui nuc în grădina pastorului Lambercier. Autorul cărunt al *Confesiunilor* consacră acestei ceremonii numeroase pagini, cerînd de altfel iertare cititorilor săi și explicîndu-le că e vorba de o clipă de neuitat a vieții lui: „zilnic — spune el — spectatori pătimași ai stropirii nucului, vărul meu și cu mine, ne stator-

¹ *ibid.*, IV, p. 169.

niceam în ideea firească că era cu mult mai frumos să sădești un pom pe o coastă decît să împlinți un stindard pe o redută cucerită... copacul nostru nu ne lăsa nici o clipă de răgaz, ne împiedica să învățăm, să ne gîndim la orice altceva, eram asemenea unor ființe în delir..."¹

Dar timpul trece și Jean-Jacques ajunge un adolescent prins de vîrtejul dragostei. Și iată că pe aceasta o trăiește sau o visează (la Rousseau e greu de deosebit între realitate și vis) tot la umbra copacilor, dulce sara-bandă împletită în jurul unor trunchiuri de brazi și de fagi : „alergam (e vorba de Jean-Jacques și de Louise de Warens) din culme în culme, din pădure în pădure, uneori la soare, mai adeseori la umbră... totul părea a se fi unit spre a face dintr-această zi, ziua cea mai fericită. Plouase de curînd, nu era pic de praf, pîraele cîntau, un vîntușor proaspăt mișca frunzișul... După amiază, ne-am odihnit la umbra unor arbori înalți." ²

Pe cînd era tînăr și sărac, urmărit de neliniștea lui, și de gîndurile necurate ale unor drumeți cu rasă călugărească (*Confesiunile* sînt nu numai primul roman de analiză psihologică dar și cel mai frumos roman picaresc), Rousseau, înnebunit de remușcări și de teamă, regăsește la Lyon dulcele somn al copilăriei neîntinate sub bolta cîtorva mari copaci care-și împletesc ramurile spre a-l ocroti : „m-am întins cu voluptate pe o banchetă scobită în zidul unei terase ; alcovul meu era alcătuit din frunzișul arborilor ; o privighetoare se așezase deasupra capu-

¹ *ibid.*, I, p. 22.

² *ibid.*, VI, p. 241.

lui meu ; somnul mi-a fost dulce și trezirea încă și mai dulce ; privirea mea a întilnit mai întâi apa și verdeța.“¹

Spre deosebire de Pascal care nu putea lucra decât într-o încăpere închisă și cu ochii pironiți pe un perete gol, la Rousseau ideile se nasc și se leagă în ritmul mer-sului, la umbra copacilor. „N-am putut niciodată — spune el — să inventez ceva, așezat în fața unei mese, cu tocul în mână și cu hîrtia în față, ci numai plimbîndu-mă în pădure, printre stînci...“² sau „închipuirea mea e vie numai cînd mă aflu la țară, la umbra copacilor ; ea lîn-cezește și moare închisă în cameră și apărată de birnele tavanului. Adeseori am plîns că nu există cu adevărat driade.“³ Tînărul care scrie la douăzeci de ani un poem intitulat *Livada cu nuci* sau autorul ilustru care construiește un sistem politic novator, socot și unul și altul că datorează ce e mai bun în inspirația lor marilor arbori și umbrei lor ocrotitoare : „În adîncea și minunata singu-rătate a parcului de la Montmorency, printre copaci și la malul apei, însoțit de ciripitul păsărilor de toate nea-murile, îmbătat de miresmele florilor de lămîiță, am scris, într-un extaz perpetuu, a cincea carte din *Emile*, a cărei culoare destul de proaspătă o datorez, fără îndoială, viei impresii produse asupra mea de locurile unde lucrăm... mă aflu în rai.“⁴

Interesant e de observat că nu numai momentele lirice sînt situate de Rousseau la umbra copacilor, dar și punctul de pornire al construcțiilor sale abstracte. Astfel, ves-tita „prozopopee a lui Fabricius“, imn în onoarea „omu-

¹ *ibid.*, IV, p. 165—166.

² *ibid.*, VII, p. 112.

³ *ibid.*, IX, p. 419.

⁴ *ibid.*, X, p. 512.

lui firesc“ și osîndire a artei și a științei corupătoare, a fost concepută după spusele filozofului, la umbra unui stejar, pe drumul spre Vincennes unde se afla închis prietenul lui, Diderot. Tot astfel sînt fixate și clipele inenarabile cînd Rousseau a întîlnit ideea celui de-al doilea *Discurs* sau aceea a *Contractului Social*.

Citatele în sprijinul afirmației noastre — afinitatea lui Rousseau pentru umbră și chiar obsesia acesteia — ar putea fi înmulțite. Numai că nu faptul primar importă, ci unul mai vast față de care primul nu constituie decît un punct de plecare. Într-adevăr, ceea ce mi se pare a fi dovedit pînă acum e faptul că Rousseau este un *poet* al umbrei. Este el oare un *filozof* al aceleiași umbre, și ce poate însemna o asemenea împerechere de cuvinte : „filozof al umbrei ?“



Jean-Jacques a fost, într-o anumită perioadă a vieții lui, ispitit dacă nu de „lumină“, de „lumini“. Acest om care, o viață întreagă se va simți pretutindeni „străin“, acest „copil al nimănui“, cunoaște o clipă cînd, asemenea lui Julien Sorel, visează să cucerească fireturile gloriei militare. Pofta i-o trezește un regiment francez care, în uniforme roșii și albastre, împodobite cu galoane de argint, trece prin Chambéry îndreptîndu-se spre Milano. „Pînă atunci — spune Rousseau — puțin îmi păsa de afacerile publice. Dar iată că deodată m-am apucat să citesc gazetele, dar cu o asemenea parțialitate pentru Franța (sîntem în timpul războiului pentru succesiunea la tronul Poloniei) încît inima îmi bătea de bucurie la cele mai mărunte victorii franceze, iar înfrîngerile Franței mă făceau să sufăr ca și cum ele s-ar fi răsfrînt asupra

mea... simțeam, împotriva voinței mele, o tainică afecțiune pentru această națiune pe care o socoteam slugarnică și pentru acest guvern față de care nu încetam să mă revolt.“¹

Ceea ce-l ispitește pe Rousseau la cei douăzeci și unu de ani ai săi e tocmai strălucirea Franței, acel *brio* eroic, lumina pe care ea o răspîndește și al cărui echivalent pueril dar tangibil sînt galoanele de aur și argint de pe uniformele „gărzilor franceze“. „Pe cînd defila sub ochii mei armata franceză, citeam *Marii Căpitani* de Brantôme. În minte îmi cîntau nume ilustre : Clisson, Bayard, Coligny, Montmorency, La Trémouille. Mă îndrăgostisem de urmașii acestora ca de unii care moșteniseră meritul și bărbăția străbunilor.“² Episodul conformist și militarist al tînărului Rousseau nu rămîne fără consecințe literare. Două texte îi stau mărturie : *Scrisoarea către domnul Bardes* (1741) și *Scrisoare către domnul Parissot* (1742). J. Starobinski le comentează și observă, pe bună dreptate, că e vorba aci „de un adevărat proiect de reformă conservatoare, într-un sens opus aceleia pe care Rousseau avea s-o înfăptuiască cînd își va fi descoperit vocația morală“. Starobinski susține că acest avînt *à rebours* e rezultatul influenței d-nei de Warens, care „joacă rolul său de *mamă* în detrimentul valorilor civice și a intransigenței pe care Jean-Jacques le-a legat de-a pururea de imaginea tatălui“. ³

Într-adevăr, între anii 1733—1742, adică între clipa cînd d-na de Warens pune cu desăvîrșire stăpînire pe

¹ *ibid.*, V, p. 179.

² *ibid.*, vol. V, p. 180.

³ J. Starobinski, *Tout le mal vient de l'inégalité, Europe*, nov.-dec., 1961, pp. 143—144.

inima lui Jean-Jacques și aceea cînd tinărul îi scapă și fuge la Paris, Rousseau stă sub prestigiul „luminilor“ și pare hotărît să accepte un compromis cu etajul social al tuturor strălucirilor, acela care i se pare a fi al iubitei sale *maman* de care dorește a fi definitiv adoptat. E vremea cînd declară în versuri stîngace :

*J'abjurai pour toujours les maximes féroces,
Du préjugé natal fruits amers et précoces,
Qui dès leurs jeunes ans par leurs âcres levains,
Nourrissent la fierté des coeurs républicains :
J'appris à respecter une noblesse illustre...¹*

Numai că Rousseau e o ființă prin excelență duală ; sincer, dar de o sinceritate care aleargă nebunește de la un pol la celălalt ; în sfîrșit, întocmai cum se descrie el însuși într-al *Doilea Dialog* : „temperament mixt, alcătuit din elemente care par contrarii“. Exact în vremea cînd proclama cu grandilocvență că „dacă există un orgoliu care poate fi înțeles — după acela izvorît din merit — e orgoliul datorat nașterii“² și cînd făcea această declarație care sună ciudat în gura unui „copil al nimănui“ : „nu mi-au plăcut niciodată mici croitorese sau jupînese, sau vînzătoare tinere. Aspiram către domnișoare“³ ; pe cînd se împăuna că l-a înfrînt pe marchizul de Torignan, seducînd pe d-na de Larnage, deodată simte cum se trezește în sufletul lui avîntul republican care a fost totdeauna legat în imaginația sa de virtuțile antice. În fața podului roman de pe Gard, Jean-Jacques care abia se despărțise de d-na de Larnage, se preschimbă pe loc în

¹ *Epître à M. Perisset.*

² *Les Confessions*, III, p. 124.

³ *Ibid.*, IV, p. 131.

Rousseau. „De ce nu m-am născut la Roma! Am stat în fața podului ceasuri întregi într-o contemplație încântătoare. M-am întors distrat și visător și visarea aceasta nu fu spre folosul d-nei de Larnage. Ea știuse să mă apere de fetele din Montpellier dar nu se pricepuse să mă ferească de podul de pe Gard.“¹

Tînăr și ispitit de strălucirea vieții mondene și a gloriei, dezamăgit de d-na de Warens care întrupa în ochii săi naivi farmecul luxului și prestigiul aristocrației, Rousseau se hotărăște să-și încerce norocul la Paris, în acest oraș care strălucește mai mult decît oricare altul. Jean-Jacques — tare pe succesele lui provinciale — nu se teme de capcanele capitalei. Dar iată că atunci cînd Rousseau părăsește peisajul împădurit al copilăriei lui și se depărtează de domnișoarele din Chambéry, care vor rămîne în închipuirea lui ca niște umbre ușoare, cînd, în sfîrșit ajunge în Parisul luminilor — și dăm acestui cuvînt toate sensurile lui concrete și figurate — Rousseau va căpăta deplină conștiință de sine însuși, va crea și sistemul și personajul lui și, la lumina orbitoare a lustrelor, va proclama existența unor imense rezerve de forță și virtute ascunse în umbră.



În 1742, cînd Rousseau sosește la Paris, filozofia luminilor nu ajunsese la deplina ei strălucire, dar toate premisele existau și așteptau să fie dezvoltate. Voltaire apucase să cînte un imn progresului în *Scrisorile Engleze* și să se împotrivească amuzant și mușcător „robinsona-

¹ *Ibid.*, VI, p. 252.

delor“ care vroiau să întoarcă omul la stadiul mitic al lui Adam și Eva. Încă din 1736, lansase un madrigal răsunător în onoarea luxului :

*J'aime le luxe et même la mollesse
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce,
La propreté, le goût, les ornements :*

Oh ! Le bon temps que ce siècle de fer !

Rousseau pătrunde în orașul „luxului și al moliciunii“, cu o legăturică în spate și cu sistemul său de notație muzicală. „Am plecat — ne povestește el — din Savoia cu sistemul meu de muzică întocmai după cum pornisem odinioară din Torino cu fântâna cea mecanică.“¹

Abia în clipa când cunoaște lumea în ceea ce ea are mai strălucitor și pe filozofii care se mândresc cu bunurile lor, Rousseau își dă seama de adâncile și ireductibilele deosebiri care-l despart de ei. Prima parte a *Confesiunilor* e o pastorală ; ultimele șase cărți alcătuiesc o simfonie patetică. Iată uvertura : „Ce tablou deosebit îmi e dat să pictez ! Soarta care, timp de treizeci de ani, a ocrotit înclinările mele, vreme de alți treizeci s-a împotrivit lor și, din această opoziție neîncetată între o situație dată și felul meu de-a fi, veți vedea născându-se greșeli de neiertat, nenorociri nemaiauzite și toate virtuțile, care pot onora durerea, cu excepția forței.“²

Greșeli, nenorociri, virtuți, aceste trei cuvinte rezumă viața morală a lui Rousseau în perioada cea mai ilustră a existenței lui. Prima parte fusese dedicată, după spusele

¹ *Les Confessions*. VI. p. 268.

² *Ibid.*, VII, p. 271.

lui, „liniștei și nevinovăției“¹; a doua va fi pecetluită de nenorociri de care nu se simțea vinovat, de virtuți menite a-i trezi mândria și de „greșeli“. În fața acestui concept de „greșeală“ trebuie să ne oprim o clipă căci, după cum vom vedea, „greșeală“ se numește pentru Jean-Jacques ceea ce îl face să iasă din umbră și să pătrundă în lumină.



În prima carte a *Confesiunilor*, acolo unde Rousseau evocă un moment hotărâtor al vieții lui și anume fuga sa din Geneva, el își acordă un răgaz, și-și închipuie cum i-ar fi fost viața dacă ar fi avut înțelepciunea să stea în umbră: „Aș fi fost — spune el — bun creștin, bun cetățean, bun tată de familie, bun prieten, bun meșteșugar, om bun în toate cele. Mi-aș fi iubit meseria, poate aș fi cinstit-o și, după ce aș fi trăit o viață simplă și obscură, dar egală și dulce, aș fi murit împăcat printre ai mei... În locul unor asemenea întâmplări... ce-mi este dat să povestesc?“² și povestirea lui e împărțită în trei zone: una umbroasă, proaspătă și catifelată ca o iarbă de primăvară, alta puternic luminată, unde Jean-Jacques pătrunde cu un sentiment evident al culpabilității, și o a treia, din nou obscură, spre care va alerger să se ascundă cu răsufierea tăiată.

Prima dintre aceste zone am evocat-o atunci când am vorbit despre anii fericiți pe care Jean-Jacques i-a petrecut în Elveția și în Savoia, la umbra marilor copaci. E vremea când, băiatul îi scrie tatălui său că „preferă o

ibid., VII, 271.

ibid., I, p. 43.

libertate obscură unei sclavii strălucitoare“¹. (Să observăm că încă din 1731, Jean-Jacques exprimă contrastul dintre sclavie și libertate prin acela dintre umbră și lumină și acordă celei dintii deplina lui favoare.) Iată-ne acum în fața celei de a doua zone ; sîntem în epoca în care autorul operetei *Ghicitorul satului* stă în plină lumină. Rousseau care trebuia să fi avut un dar deosebit de a trezi simpatia și acel ceva uimitor care vestește apariția geniului, îndată ce a sosit la Paris s-a și făcut cunoscut. Foarte curînd e primit în cercurile mondene și intelectuale ale marelui oraș și ia contact cu ideile noi pe care le cunoștea aproximativ, din lecturi întîmplătoare.

Dar cercurile acestea sînt tocmai cele ale filozofiei luminilor : lumina domnește aci și concret și simbolic. Față de această lume, pe care a venit s-o cucerească, Rousseau nu-și afirmă din capul looului originalitatea. Aș spune chiar că, la început, el pare a o resimți pe aceasta ca pe un handicap care-l împiedică să ajungă mai repede la potou. Astfel, cînd e primit în salonul foarte bogate doamne Dupin, fiica nelegitimă a bancherului Samuel Bernard, se simte pierdut și-și exprimă dezorientarea prin imagini culese din domeniul „umbră-lumină“ : „Casa ei — spune el — (e vorba de salonul d-nei Dupin) era printre cele mai strălucitoare ale Parisului... *bietul Jean-Jacques* nu avea cum să strălucească într-un asemenea loc. N-am îndrăznit să scot nici un cuvînt.“² Observați contrastul între adjectivul „bietul“ pe care Rousseau și-l

¹ *Lettre à son père*, 1731, în *Correspondance générale*, vol. I, p. 13.

² *Les Confessions*, VIII, p. 370.

aplică și verbul *a străluci* care redă ceea ce considera el a fi de datoria sa în casa *strălucitoare* a d-nei Dupin.

Zece ani mai târziu, îl vom vedea pe Jean-Jacques considerînd originalitatea și sfiala lui nu ca pe niște cusururi, ci ca pe avantaje care se cuvin a fi subliniate și proclamate asemenea unor note false, anume emise pentru a tulbura un concert odios. În acest sens trebuie înțeleasă atitudinea lui Rousseau la prima reprezentare a operetei *Ghicitorul satului*, al cărui autor era : „Mă aflam în ținuta mea neîngrijită, astfel cum obișnuiam să fiu zilnic : cu o barbă nepieptănată ; părîndu-mi-se că această încălcare a decenței e un act de curaj, am intrat în sala de spectacol unde urmau să sosească regele și regina, familia regală și toată Curtea. Am fost condus de d. de Cury în loja mea care se afla în fața unei alte loje mai mici și mai înalte ; curînd s-au instalat aci regele ou d-na de Pompadour... Cînd toate luminile au fost aprinse, am început să mă simt prost, îmbrăcat precum eram, printre atîția oameni foarte împodobiți : m-am întrebat dacă mă aflam la locul meu... Mi-am spus atunci : da, sînt la locul meu... sînt îmbrăcat cum sînt eu totdeauna, nici mai bine, nici mai prost. Dacă mă supun opiniei publice într-o privință, iată-mă supus în toate... sînt rău îmbrăcat și neîngrijit, dar nu sînt dezgustător sau murdar ; barba mi-a dat-o natura... Voi fi socotit ridicol și obraznic ; ei și ! Trebuie să știu să îndur ridicolul și jignirile cînd nu sînt meritate.“¹

Sîntem în 1753 ; Rousseau scrisese cu trei ani în urmă primul lui *Discurs* ; îndeplinise ceea ce numea el reforma sa morală, părăsind un loc de casier la Francueil, spre

¹ *Les Confessions*, VIII, p. 370.

a fi demn de „a predica dezinteresarea și sărăcia“ ; răspunsese cu trufie regelui Poloniei, care-și îngăduise să combată teza primului său *Discurs* și, în sfârșit, în ziua aceasta chiar asista la piesa al cărei autor era și al cărei decor proclama gusturile lui : „scena — spune libretul — reprezintă la stânga casa ghicitorului, și la dreapta copaci și o fântină ; în fund, un cătun“. Așezat în plină lumină, în fața lojii regale, Rousseau, prin ținuta lui, afirma totodată și existența unei alte lumi și apartenența lui la această lume străină și neliniștitoare, care murmură în umbră.

În textul mai înainte citat, o frază se cuvine a fi îndeosebi comentată : „dacă mă supun opiniei publice într-o privință, iată-mă supus în toate“. În 1753, anul când se reprezintă pentru prima oară *Ghicitorul satului*, Rousseau cunoștea de unsprezece ani mediile pariziene. În toată vremea aceasta, destul de lungă, „bunul sălbatic“ făcuse eforturi de adaptare menite a obține o adopțiune : adopțiunea de către mediile filozofice, pe care le cunoscuse grație lui Diderot. Acestea erau ale marii burghezii dar unde pătrunseseră și cîțiva intelectuali aparținînd altor categorii sociale, aceia hotărîți să slujească interesele bancherilor și ale industriașilor. Dar Rousseau, totodată sărac și străin fusese totdeauna, în chip spontan și viguros, antiburghez. Unul din simptomele minore dar semnificative ale acestei împotriviri față de capital e repulsia pe care Rousseau o resimte cînd e vorba de bani. Astfel, Jean-Jacques ne povestește cum, încă din prima lui copilărie, nu se putea gîndi altfel decît cu rușine și mînie, la acest mijloc abstract în stare să obțină plăcerea, ba chiar fericirea. Dorind să scuze micile lui furturi, Rousseau le explică prin oroarea instinctivă pe care i-a trezit-o

deapururea moneda. „A cumpăra“ i se părea mai vinovat decât „a fura“. Cînd își dorea vreun obiect și îndeosebi unelte bune, le șterpelea pentru a nu avea nevoie să le plătească. „Afară de atelierul nostru comun, meșterul meu mai avea și un atelier mai mic închis cu cheia ; am născocit un sistem spre a deschide și închide ușa fără să se bage de seamă. Intram acolo și furam unelte bune, cele mai izbutite desene, tipare, tot ce-mi stîrnea pofta și nu-mi era dat pe mîină... erau însă cutii cu monede de aur și argint, mici bijuterii, lucruri de preț, bănuți... Le priveam mai degrabă cu teamă decât cu plăcere... Un singur desen frumos mă ispitea mai mult decât banii cu care mi-aș fi putut cumpăra un top întreg. Nu-mi doresc niciodată lucruri care pot fi cumpărate. N-am nevoie decât de plăceri curate și banii le otrăvesc pe toate... Astfel stau lucrurile cu toate plăcerile care-mi sînt la îndemîină ; dacă nu sînt gratuite mi se par fără gust. Îmi plac numai bunurile care sînt ale aceluia în stare să se înfrupte mai întîi din ele.“¹ Urînd banii pentru el, îi urăște și la alții. Răspunsul dat de Rousseau baronului d'Holbach care-l poftea la el acasă, e pe bună dreptate, vestit : „Nu pot veni, ești prea bogat“.²

Micul meșter care e Rousseau, se opune astfel, cum poate și se pricepe el, capitalului, acest izvor al înstrăinării. Dar burghezia și capitalul sînt unul și același lucru și Jean-Jacques intrînd în contact cu luminile, e mai întîi sedus și aprobativ, dar înțelege apoi destul de repede că a le sluji înseamnă a se preda cu mîinile legate dușmanului. Acesta este înțelesul reformei sale morale din 1751.

¹ *ibid.*, I., pp. 35—36.

² *ibid.*, VIII, p. 364.

„A reîncepe să mă supun opiniei publice“, înseamnă a pactiza din nou, nu cu aristocrația, clasă îndepărtată și care l-a ademenit numai printr-o întrupare naivă și provincială cum era d-na de Warens, dar cu marea burghezie, lumea lui Samuel Bernard, a lui d'Holbach, a lui Grimm, aceea pe care Diderot, fiul cuțitarului din Langres, mai bun strateg decât Rousseau în materie politică, înțelegea că trebuie s-o sprijine într-un anume moment istoric.¹ Rousseau, fiu al poporului pînă-n străfundurile sufletului, se revoltă și-și proclamă răscoala în toate chipurile, prin purtare și prin scrieri.



Rousseau nu se opune luminilor numai pe planul moral și politic: el se îndoiește de adevărul doctrinei chiar și pe planul cunoașterii. De cînd apăruse *Discursul asupra Metodei*, Franța nu înceta să se entuziasmeze față de „ideile clare“. A delimita cu precizie un adevăr, a îndrepta spre acesta toate reflectoarele cercetării, a-l transforma într-o afirmație practică, menită a sluji, a fi *folositoare*, înseamnă a lucra potrivit cu spiritul cartezian care-și făcuse dovezile sprijinind substanțial avîntul industrial. E adevărat că în Italia, un filozof protestase împotriva „ideilor clare“ care, spunea el, amenință să nimicească adevărurile adinci. „Filozofii — declară Vico — au adormit spiritele cu metoda lui Descartes, claritatea și

¹ Guy Besse, în studiul său intitulat *De Rousseau au Communisme* îl situează foarte exact pe Rousseau în raport cu cele două clase posedante ale vechiului regim. „Rousseau, plebeu — spune el — luptă împotriva aristocrației de sînge, dar Rousseau, plebeu nu vrea ca o aristocrație a danului să-i urmeze și acesta este al doilea aspect al criticii sale.“ (*Europe, nov.-dec.*, 1961, p. 170).

evidența sînt viciile rațiunii umane... eu nu pot, de pildă, să prind forma și granițele suferinței mele : percepția ei este pentru mine infinită și tocmai această infinitate stă martoră pentru măreția naturii omenești“¹.

Rousseau nu cunoștea acest protest orientat de altfel într-un chip deosebit. Și totuși, iată că el scrie o frază uimitoare cînd ne gîndim că ea răsună în plin secol al XVIII-lea : „Am avut prilejul să observ... cu cît e mai bună o cunoaștere unică dar adîncă — chiar și cu o minte mai strîmtă, decît toate luminile pe care le acordă cultura științelor.“² Să comparăm această afirmație cu o alta a lui Diderot, observînd în ce măsură metafora „umbră-lumină“ definește pozițiile filozofice într-al XVIII-lea secol : „Îmi închipui — spune Diderot — vasta incintă a științelor ca un mare teren alcătuit din parcele obscure și altele luminate. Munca noastră trebuie să aibă drept țintă sau să extindă limitele parcelor luminate, sau să înmulțească pe teren focarele de lumină.“³

Cunoașterea trebuie așadar, după Diderot, să tindă la o difuzare orizontală : ea urmează a fi enciclopedică. Rousseau, dimpotrivă, ar dori să sape un puț cu un diametru redus dar care să ajungă pînă la mari adîncimi. Unul alege drumul cel mai scurt, voind să îmbrățișeze un mare număr de cunoștințe, spre a le mobiliza în slujba libertății și a progresului ; celălalt lucrează, nu ca Pascal, pentru „o epocă incertă“, dar pentru una mai îndepărtată și tocmai de aceea își poate îngădui să caute adevă-

¹ J. B. Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*. (1725), cit. apud E. Bréhier, *Histoire de la Philosophie*, Alcan, Paris, 1930, vol. II, p. 366.

² *Les Confessions*, VII, p. 279.

³ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, 1754.

rurile adânci fie ele chiar parțiale. Acestea — gîndește Rousseau — într-o bună zi se vor uni și vor alcătui atunci un adevăr unic, ocean luminat de alte faruri, minuite de alte mîini.



După ce a făcut experiențele cele mai variate și cele mai îndrăznețe, după ce a cunoscut farmecul tainic al umbrei și durerea sfișietoare a luminii, după ce a luat deplină conștiință de unicitatea lui (care reprezenta o multiplicitate obscură și murmurîndă), Rousseau se hotărăște să intre din nou într-o zonă de umbră, de data aceasta nu oferită de întîmplare ci aleasă anume, și exprimînd tendințele cele mai adînci ale filozofului. Locurile elecțiunii sale vor fi, pe planul vieții : Ermenonville, Montmorency, Insula Saint-Pierre, împrejurimile împădurite ale Parisului, iar pe planul gîndirii, toate scrierile care urmează celui de-al doilea *Discurs*. În această epocă, cuprinzînd anii 1755—1778, Rousseau creează nu numai un sistem social și politic dar și o imagine a omului menită a pecetlui evoluția gîndirii și a artei. Dar această imagine, izvorită din subiectivitatea filozofului și constituind temelia unei gîndiri politice extrem de raționalizată e alcătuită în opoziție cu doctrina luminilor. „Bunul sălbatic“ era, după cum prea bine se știe, în clipa cînd Rousseau își face apariția în arena filozofică, un personaj foarte cunoscut și mai degrabă domesticit. Posesor al tuturor virtuților, acest „ingenuu“ își putea îngădui toate impertinențele. Străbunii săi erau „canibalii“ lui Montaigne, ultimul reprezentant, în ordinea cronologică, al spiței, va fi Orou al lui Diderot.

Dar „omul natural“ al lui Rousseau e alcătuit dintr-o altă pastă. După cum observă Maxime Leroy, el e un om din popor, un individ aparținând nu stării a treia ci stării a patra, căreia Rousseau însuși îi aparține. Acesteia îi datorează el instinctivitatea, spontaneitatea, asprimea, „inocența“ (pentru a întrebuița vocabularul lui Jean-Jacques) și încrederea îndărătnică și ireductibilă în viitor. În închipuirea lui Rousseau însă, omul acesta natural e un om al pădurilor, un produs al umbrei. Și fiindcă e o ființă a pădurilor e și o ființă fericită. „Îl văd — spune Rousseau — îndestulându-se sub un stejar, bînd apa pîrfului, dormind sub același copac care i-a dămuit și hrana.“ Dacă comparăm aceste cîteva rînduri cu acelea pe care Buffon le-a consacrat „omului natural“, antagonismul punctelor de vedere apare foarte limpede, temeiul acestuia aflîndu-se în cenesteziile diferite ale celor doi autori : pe de o parte vagabondul care-și amintește cu recunoștință de copacii care l-au adăpostit pe vreme de ploaie sau arșiță și pe de altă parte, marele burghez înspăimîntat de cursele pe care natura e în stare să le întindă civilizatului neadaptat : „Primii oameni — spune Buffon — goi la minte și la trup, expuși agresiunii tuturor elementelor, victime ale animalelor sălbatice, de care nu se puteau feri, toți deopotrivă de pătrunși de o teroare funestă, toți deopotrivă urmăriți de cruda necesitate... etc.“¹

Arborele oferă cu generozitate omului natural un adăpost ; pentru omul social el e totodată un protector și un complice. Rousseau se ascunde de dușmani în umbră. Lucrul merită a fi observat dat fiind clișeele limbii care,

¹ Buffon. *Histoire naturelle, Epoques de la nature (Septième époque)*.

dimpotrivă, îi presupune pe dușmani pitiți în umbră : „umbra unde se ascunde ucigașul“ sau „umbra complotului“. Pentru Jean-Jacques, umbra e amica victimii și nu a călăului. Persecutat sau închipuindu-și a fi, Rousseau scrie : „Mi se pare că o dată la umbra copacilor, dușmanii m-au uitat ; mă simt slobod și pașnic ca și cum răii nu m-ar mai pîndi sau umbra pădurilor m-ar feri de agresiunea lor... Brazi negri amestecați cu fagi minunați, unii prăbușiți de bătrînețe și alcătuiind o plasă deasă, închiudeau refugiul cu opreliști de netrecut ; micile spații libere care se aflau în această incintă sumbră erau apărate de stînci verticale și de cumplite prăpăstii pe care nu îndrăzneam să le privesc decît culcat pe burtă... m-am tolănit pe perini moi, de *lycopodium* și de mușchi și am prins a visa liniștit gîndindu-mă că mă aflu într-o ascunzătoare necunoscută întregului univers și unde persecuțiile nu aveau cum să mă atingă.“¹

Arborii alcătuesc „bariere“, „incinte“, constituie „un refugiu“. Omul „aleargă“ spre ele. Mersul într-acolo este o fugă înspăimîntată, deghizată de ritmul nepăsător al plimbării. „Locuiesc în mijlocul Parisului, spune Jean-Jacques. Ieșind din casă, suspin de dorul verdeții și al singurătății, dar trebuie să merg atît de departe pentru a le afla încît, înainte de a putea răsufli pe pofta mea, întilnesc în drum mii de priveliști care-mi string inima și o jumătate de zi trece în prada neliniștii pînă ajung în refugiul meu... Clipa cînd scap de urmărirea celor răi e minunată și îndată ce mă văd la umbra copacilor, înconjurat de verdeață, mi se pare a fi ajuns în rai și simt

¹ *Les Réveries d'un promeneur solitaire*, H. Rodier. Garnier, 1962, pp. 99-100.

o plăcere lăuntrică tot atît de vie pe cît aș simți dacă aș fi cel mai fericit dintre muritori.“¹

În chip paradoxal, Rousseau socotește că dușmanul stă în plină lumină. Această situație sporește speranțele filozofului: călăul fiind prins în focul proiectoarelor e cu mult mai vulnerabil. Tocmai de aceea, imaginea „umbră-lumină“ se prezintă în chip firesc sub condeii lui Rousseau, nu numai atunci cînd dorește să caracterizeze libertatea și sclavia, dar și cînd încearcă să ghicească viitorul unei lumi nedrepte, scaldată, în clipa cînd el, Jean-Jacques scrie, în lumină: „Mi se pare cu neputință — spune Rousseau — ca marile monarhii ale Europei să mai dăinuie vreme îndelungată: toate au strălucit și orice strălucire indică apusul“.²

Această evidentă afinitate pentru umbră manifestată de Rousseau este ea oare o mărturie a ostilității sale față de rațiune și faptul de a o recunoaște implică necesitatea de a lua loc printre acei exegeți care fac din Jean-Jacques cel mai ilustru dintre antiraționaliști? Mi se pare că o asemenea concluzie ar presupune confundarea a două planuri care trebuie să rămîină distincte dacă dorim să înțelegem cu adevărat gîndirea lui Rousseau. După cum a demonstrat în chip pertinent R. Derathé³, Rousseau este un raționalist integral, un logician puternic și implacabil. Apelurile sale la instinct, la sentiment, la conștiință, nu sînt decît temeuriile subiective ale unei construcții logice strînse și peremptorii. Și totuși, Jean-Jacques este poetul

¹ *ibid.*, VIII, p. 116.

² *Les Confessions*, III, p. 216.

³ v. R. Derathé, *Le rationalisme de J.-J. Rousseau*, Presses Universitaires, Paris, 1948.

și chiar și filozoful umbrei. Cum este oare cu putință un asemenea lucru ?

În primul rînd fiindcă, pentru Jean-Jacques, „luminile“ nu înseamnă „rațiune“. Rousseau considera, adeseori, dacă nu totdeauna, luminile vremii sale ca simple sofisme minuite cu îndemînare de o anumită clasă, menită a sprijini interesele ei și morala sa imorală. Doamna de Warens fusese, după a lui părere, coruptă de asemenea sofisme și aceia care îi răpiseră virtutea folosiseră „luminile“ lor. „Domnul de Travel, primul ei amant — ne spune Jean-Jacques — fusese profesorul ei de filozofie și principiile pe care i le înuculcase erau tocmai acelea de care avea nevoie spre a o seduce. Văzînd că-și iubește soțul, că e rece, cerebrală, invulnerabilă la ispitele simțurilor, a luptat cu ajutorul sofismelor și a izbutit să-i demonstreze că ceea ce socoate ea ca o datorie nu e decît o pălăvrăgeală de duhovnic bună pentru mintea copiilor, unirea dintre sexe fiind un act perfect indiferent și credința dintre soți o simplă aparență necesară în raport cu opinia publică, obligațiile unei neveste mărginindu-se a nu tulbura liniștea bărbatului... Astfel nenorocitul și-a atins scopul, corupînd rațiunea unei copile a cărei inimă nu putuse fi coruptă. Din nefericire, d-na de Warens era atrasă de filozofie și morala pe care și-a alcătuit-o a nimicit-o pe aceea dictată de inima ei.“

„Lumină“ și „filozofie“ nu sînt așadar, pentru Rousseau sinonime ale rațiunii. A lupta împotriva celei dintîi nu înseamnă a tăgădui pe cea din urmă. Dacă am îndrăzni să prelungim gîndirea lui Jean-Jacques, am clasifica în două categorii distincte cele două aspecte ale rațiunii, definite de Descartes : bunul-simț și rațiunea dominatoare.

Primul ar fi vocea naturii în om, sănătatea minții și, ca atare, „lucrul cel mai bine distribuit din lume“; a doua, o tentativă oportunistă a gândirii, un mijloc admirabil de a obține puterea. Plebeul Jean-Jacques e filozoful bunului-simț, pe care-l face judecător al abisurilor sufletului și îl pune în fruntea cetății sub forma unui guvern popular¹; el respinge însă rațiunea sofiștilor, a acelor care se confundă în subiectivitatea lui rănită cu filozofii luminiilor.

Adept al rațiunii dar dușman al sofiștilor, Rousseau își construiește sistemul social sprijinindu-se pe propriile lui contradicții. Căci între Rousseau și Jean-Jacques are loc un dialog permanent. De-a lungul acestei convorbiri, uneori furtunoase, afirmațiile primului se sprijină și țîșnesc din negațiile celui de-al doilea. În mai mare măsură decât Pascal, ale căror judecăți merg neîncetat „de la pentru la contra“, Rousseau își edifică dialectic sistemul pornind de la negațiile unei subiectivități supuse salturilor instinctului și sentimentului. Construcția lui filozofică nu e mai puțin valabilă, ba chiar datorită acestor rădăcini adânci, e cu mult mai trainică. Căci, peste contradicții, se alcătuieste o unitate: unitatea în care se întîlnesc Rousseau și Jean-Jacques.

¹ În studiul său *J.-J. Rousseau și destinul polonez*, J. Fabre demonstrează ce gânditor politic profund și realist a fost Jean-Jacques. Comentînd *Les Considérations sur le Gouvernement de Pologne et sur sa réformation projetée* (1772), J. Fabre observa că „în aceste texte inspirate care au fost pe deplin sancționate de istorie, e clar că aflăm altceva decît o pură retorică sau o divagație a geniului. Un fel de realism profetic se opune falsului realism al înțelepților“ (*Europe*, nov.-dec. 1961, p. 220). Acest „realism profetic“ își are izvorul în bunul-simț orientat major, după cum „falsul realism al înțelepților“ e o formă a rațiunii sofistice.

Și unul și celălalt sînt și se afirmă ca „oameni naturali”. Dacă încetăm a da acestei noțiuni un conținut utopic și dacă încercăm să-i descoperim ancore în real, vom vedea că ea nu înseamnă nimic altceva decît „om al stării a patra”, sau plebeu. Plebeu fiind, un plebeu mîndru și conștient de starea lui, Rousseau a proclamat, în acel veac al luminilor apartenența sa la zonele umbroase.

RIVAROL SAU OPACITĂȚILE EXILULUI ¹

Silueta lui Rivarol se desprinde în umbră pe clarul orizont al luminilor. Conte de Rivarol, sprijin al Curții, fugar și emigrat, își irosește în țări străine ultimele puteri spre a denunța pe „marea vinovată“ a revoluției : filozofia. Acest omagiu negativ este construit cu ajutorul unei întregi serii de raționamente, consecințe inevitabile ale unei prime neînțelegeri. Paginile de față sînt consacrate construcției politice ale lui Rivarol ; ele ar dori să schițeze și portretul emigratului.

Rivarol face parte dintre aceia care nu șovăie : în primele zile ale revoluției, el se alătură monarhiei și feudalității. Care sînt motivele intime ale unei fidelități destul de nefirești cînd ne gîndim că toată viața Rivarol fusese batjocorit pentru falsul său titlu de conte și că i se amintea, cu destulă brutalitate, modesta lui origine și hanul din Bagnols de unde venise ? Să admitem că, afară de zelul bine cunoscut al neofitului, Rivarol mai și credea probabil — ca mulți „roturieri“ care luaseră aceeași hotă-

¹ Articolul *Rivarol ou les incompréhensions de l'exil* apărut în *Studies on Voltaire and the eighteenth century*. XXIV—XXVII. Geneva. 1963.

rîre¹ — că așa-zisa „cauză bună“ va triumfa. Tocmai de aceea, în 1791, Rivarol părăsește Franța, iar cu trei ani mai târziu, în 1794, la 1 aprilie, scrie prietenului său Cappadoce-Pereira, bancher la Amsterdam : „dacă te miri cumva de faptul că două mari și puternice armate au pierdut, fără nici un folos, o lună în fața inamicului, află de la mine că și englezii și austriecii sînt convinși că o contrarevoluție va izbucni la Paris“. Tot așteptînd contrarevoluția, anii treceau. Cu trei săptămîni înainte de moartea sa, la 14 martie 1801, Rivarol scrie de la Berlin d-lui de Gaste : „Cum mă întorc la Paris îți trimit semințe și arbuști“. Speranța e la el o stare intermitentă. Lucid, pe cît poate fi cînd a mizat întreg norocul pe un singur număr și încă unul care nu vrea să iasă, Rivarol e de la început slujitorul amar și impertinent al stăpînilor săi. Vorbînd de ziua de 5 octombrie 1790, Rivarol își îngăduie să scrie în al său *Jurnal politic și național* : „Curtea Franței a desfășurat în zilele noastre o culme de ineptie, neprevădere și nulitate cu atît mai remarcabile cu cît revoluția nu numără decît oameni submediocri. O spun fără să șovăi : în această revoluție atît de lăudată, principii de sînge, militarii, deputații, filozofii, poporul, toți au fost lamentabili, pînă și ucigașii.“

Această frază amară e o frază cheie a gîndirii lui Rivarol, căci presupune o anumită concepție a istoriei și anume convingerea că pe prim-plan stă valoarea individului în vîltoarea acțiunii. Rivarol văzuse revoluția cu ochii. El ar fi trebuit să aibă o experiență directă a rolului

¹ F. Baldensperger observă că „în emigrație numărul «roturierilor» era mai mare decît acela al privilegiaților, numărul total fiind de aproximativ 180.000“. *Le Mouvement des Idées dans l'Émigration française*, Paris, 1924, vol. I, pp. 3—7.

maselor în societate. Și totuși se miră — căci în fraza mai înainte citată trece o undă de mirare — că oameni „submediocri“ au cucerit o asemenea victorie. Pentru a se mîngîia, înjosește pe învinși, printre care se numără și el, și preferă să-și bată joc de aliații lui decît să recunoască valoarea dușmanului. Tocmai de aceea face jocuri de cuvinte pe teme care ar fi trebuit să constituie pentru el o dramă : contestînd că luarea Bastiliei a fost o acțiune dificilă și glorioasă, notează : „gubernatorului Bastiliei nu a dat capitalei timpul să-și dovedească bărbăția. Domnul de Launay își pierduse capul înainte de a-i fi fost tăiat.“

Pentru Rivarol, acțiunea implică talent, talentul fiind pentru el un aspect al virtuozității. Rivarol este un artist formal care pune forma înaintea ideii. „Toți marii scriitori — spune el — nu s-au impus decît prin expresie. J-J. Rousseau a depășit pe toți aceia care au scris înaintea lui despre maternitate. Geniul ucide pe cei pe care-i pradă“. Dar și în politică, ca și în literatură, pentru Rivarol nu are însemnătate decît expresia. Scriitorul judecă, din acest unic punct de vedere, raporturile dintre rege și popor în vremea revoluției. „Trebuie făcută o distincție absolută între proprietate și suveranitate : regii foloseau în edictele lor formule de proprietari și de despoți mai absolute decît erau ei de absoluți în realitate... Se cuvenea să fie mai stăpîni utilizînd forme mai modeste. Aci stă greșala revoluționarilor : ei ar fi trebuit să ascundă poporului puterea lor și să-și impună față de suveran forme respectuoase, iar aceste forme, la rîndul lor, ar fi mascat regelui reala lui slăbiciune.“ Scriînd un pamflet împotriva lui Robespierre¹, Rivarol își bate joc de stilul

¹ *Actes des Apôtres* (1789).

lui, iar atunci cînd denunță „pe filozofii revoluției (*Les philosophes du Palais-Royal*), observă ironic că „ei au fost primii care au scris cu acea bărbătească și nobilă libertate, călcînd în picioare regulile, modelele și toate celelalte semne de servitute“.

Pe plan psihologic, iubirea formei, — estetismul — este echivalentul vanității. Rivarol, strălucitul *causeur*, era fără îndoială un individ dintre cei mai vanitoși. Dar ceea ce este interesant de observat e faptul că el a transferat vanitatea de pe planul psihologic și autobiografic, pe planul social și a făcut din aceasta motorul istoriei. Examinînd „necazurile nației“ care au pricinuit revoluția, Rivarol spune: „nu impozitele, nici arestările, sau celelalte abuzuri ale autorității, nu vexațiunile guvernatorilor și nici amînările ruinătoare ale justiției au stîrnit mînia națiunii, ci prejudecata nobleței. Față de aceasta și-a manifestat ea ura; ceea ce dovedește în chip limpede că păturile sărace ale orașelor și țărani au fost mobilizați de burghezi, de scriitori, de financiari, în sfîrșit de toți aceia care invidiau aristocrația... intelectualii și bogătașii nu puteau suferi nobleța și cei mai mulți o găseau atît de nesuferită încît îi cumpărau titlurile. Dar atunci începea pentru ei un nou chin; deveneau înnobi-lați, dar nu nobili, căci regii Franței, vînzînd titlurile, nu s-au gîndit să vîndă și timpul care le lipsește parven-ților... Regii Franței vindeau pe supușii lor de mîrlănie precum îi vindeau de scrofulă cu condiția să le rămînă urme.“¹

Observînd în treacăt amara confesiune ascunsă în aceste rînduri, să ne oprim asupra inventarului destul de

¹ *Journal politique et national*, 1789.

complet pe care Rivarol îl face privitor la cauzele ocazionale ale revoluției : „impozite, arestări, abuzuri ale autorității, jigniri ale guvernatorilor, amînări ruinătoare ale justiției”. Cunoscîndu-le, Rivarol nu se oprește, totuși, în fața lor ci scoate în relief pricina, după el, determinantă a mării insurecții : suferința morală impusă intelectualilor și oamenilor bogați de către monarhie care nu putea sau nu dorea să le acorde adevărate statute de noblețe. Cine a făurit, așadar, revoluția ? Toți cei a căror vanitate era jignită : intelectualii și bogătașii, adică burghezia. Dar Rivarol acuză în mai mare măsură pe intelectuali decît pe financieri, căci revoluția nu a putut fi îndeplinită decît cu ajutorul esențial al acestor apărători ai adevărului și dreptății care au fost filozofii. „Revoluția, — spune Rivarol — nu e decît o mare experiență a filozofiei care pierde procesul împotriva politiciii.”

Rivarol, detractorul filozofiei, este și declară a fi discipolul lui Voltaire. Acest apărător al Bisericii este un ateu și acest „monarhist“, autorul impertinentului *Dialog între un rege și un întemeietor de religie*. Care sînt tezele lui Rivarol privind credința și raportul ei cu organizarea statală ? Să luăm un text unde Rivarol nu glumește (ceea ce i se întîmplă foarte rar) și anume : *Scrisorile către domnul de Necker asupra cărții sale privind importanța părerilor religioase*. Textul e din 1788. El precedă așadar revoluția. *Discursul preliminar al noului Dicționar al limbii franceze*, din care voi cita de altfel unele pasaje, reia însă în 1797 aceleași idei.

Rivarol îl invinovește pe Necker de a fi scris un discurs în favoarea deismului și de a fi compus o parafrază a vestitului vers voltairian : *Si Dieu n'existait pas il faudrait l'inventer*. E vorba așadar de utilitatea tem-

porală a religiilor.¹ Dar — se întreabă Rivarol — cui se adresează oare acest discurs? „Nu vorbiți desigur guvernelor căci nu există nici unul pe pământ care să nu fie de convență cu clerul“ (Să reținem acest cuvânt: *conivență*). Dar ceea ce Necker susține este oare adevărat? Desigur, și Rivarol nu șovăie să facă în *Scrisoarea* sa o profesiune de credință materialistă pe care ar fi putut-o semna fără ezitare un Diderot: „Sînt mai sigur de nemurirea trupurilor decît de aceea a sufletului: de altfel trupul și sufletul sînt fără îndoială unul și același lucru; acela care ar cunoaște toate tainele anatomiei ar putea descrie toate funcțiile sufletești, dat fiind că după fiecare descoperire natura leapădă cîte unul din vălurile sale.“ După cum se vede, în materie de psihologie, Rivarol se apropie de d'Holbach și de Helvetius. Tot astfel stau lucrurile și pe plan moral. „Fiecare — spune el în aceeași *Scrisoare* — se gîndește la el însuși; iată originea binelui și a răului... Întocmai ca Epicur, socot că virtutea coincide cu voluptatea.“ Nu e de altfel de mirare că dogmele religioase nu rezistă luminilor filozofiei dat fiind că „diferitele religii datează din vremurile cele mai vechi ale organizației obștești și au păstrat în miezul lor puerilitățile acestor epoci“². Cînd e vorba de religie, nu adevărul contează, dat fiind că „orice religie este cu adevărat o religie precum orice poem este cu adevărat un poem... Dacă m-aș apuca — spune întemeietorul de religie regelui — să spun supușilor domniei voastre că 2 și cu 2 fac 4, că trebuie să fii drept și bun etc., v-ați putea supăra căci le-aș vorbi de aritmetică sau de mo-

¹ subliniat de Rivarol.

² *Discours préliminaire*, II.

rală ; dar eu le vestesc că 2 și cu 2 fac 5, că sînt fiul Soarelui etc. Astfel stînd lucrurile, acordați-mi sprijinul și banii, să clădim temple. Căci eu vă aduc cu adevărat o religie.”¹

De ce regele trebuie oare să fie de „conivență” cu întemeietorul de religii ? Fiindcă — spune Rivarol — „capetele cu adevărat politice știu că credința e aliata tăcerii”.² Iată-ne ajunși în fața afirmației majore și centrale a lui Rivarol, aceea care constituie principala sa obiecție față de filozofi. Aceștia nu sînt vinovați pentru că au afirmat minciuni ci pentru că au proclamat adevăruri. Adevărul e primejdios și trebuie să rămînă, cum va spune mai tîrziu Valéry, *choses préservées*. *Scrisorii sale către Necker*, Rivarol îi adaugă următoarea notă : „Nu aș fi publicat această *Scrisoare*, dacă nu aș fi fost absolut sigur că *poporul nu citește* lucrările filozofice. Cititorii fac parte din clasele avute și trîndave : o carte de filozofie nu li se va părea niciodată primejdioasă.”³

Filozofia este o erezie, nu în ordinea teoretică, ci pe plan social. „Nu se pot compara toate ereziile laolaltă cu un singur principiu filozofic ! — exclamă Rivarol... nu e vorba de a ști dacă o religie e adevărată sau falsă, ci dacă e necesară... dacă cutare religie nu e demonstrată dar dacă necesitatea ei e demonstrată, atunci această religie se bucură de un adevăr politic... Dorința de a deschide ochii (poporului) constituie crima filozofiei. Filozofii să ia seama, să înțeleagă, e timpul, că poți avea

¹ *Dialogue entre un roi et un fondateur de religion.*

² *Discours préliminaire, III.*

³ *Ibid.*

dreptate în chip abstract, fiind nebun ; că poți semăna pretutindeni adevăruri, fiind un incendiar.”¹

Această vastă înșelătorie cui și la ce trebuie să folosească ? Și aci, Rivarol exprimă idei curente ale epocii dat fiind că le găsim și într-o lucrare ca aceea a abatelui Sabatier de Castres, *Pensées et observations morales et politiques pour servir à la connaissance des vrais principes du gouvernement* (Vienne 1794)². Doctrina lui Rivarol urma să se constituie într-o lucrare intitulată *Tecoria corpului politic*. Ideile fundamentale fuseseră adeseori exprimate oral în fața unor auditori uimiți de verva și invenția filozofului (e cazul lui Chênedollé care l-a auzit vorbind pe Rivarol la Ham, lângă Hamburg, la 5 septembrie 1795, și a notat convorbirea), dar posterității nu i-au rămas decât fragmente strinse sub titlul : *Cugetări*.

Rivarol distinge două noțiuni : „puterea și forța organizată“. „Universul — spune el — este plin de forțe care caută un organ spre a deveni putere. Vântul, apele sînt forța ; aplicate unei mori sau unei pompe, care sînt organele lor, devin puteri. Această distincție între forță și putere ne oferă soluția problemei suveranității în corpul politic. Poporul e forța, guvernul este organul și unirea lor constituie puterea politică. Îndată ce forțele se despart de organul lor, puterea piere. Cînd organul este distrus și forțele rămîn, convulsia, delirul și teroarea devin stăpîne ; și, dacă poporul s-a despărțit de organul său, adică de guvernul său, izbucnește revoluția.“

¹ *Discours préliminaire*, III.

² Balderssperger emite ipoteza că Sabatier de Castres ar fi „sterpelit teoria corpului politic scrisă de marele improvizator (e vorba de Rivarol)“. *Op. cit.* vol. II., p. 38.

Rivarol folosește și aci, ca în toate *Cugetările* lui politice, un anume procedeu : trece pe nesimțite de la metaforă la abstracție. Fiindcă apa mișcă pompa ar rezulta că fără pompă apa nu mai are rost. Ar fi ușor să prelungim imaginea și să amintim că pompa, fără puterea care o mișcă, nu e decît fier vechi în timp ce apa rămîne forță eficientă. Lăsînd metafora deoparte, e limpede că Rivarol se teme de această forță enormă care e poporul și că vrea s-o închidă între stavile oît se poate de înalte și de solide. Metafora stavilei o împrumutăm, de altfel, tot de la Rivarol, căci el e acela care spune : „filozofii sînt ca viermii care rod și zdruncină digurile Olandei : ei dovedesc că asemenea construcții sînt pieritoare ca și omul care le-a ridicat ; dar nu demonstrează că ele nu sînt necesare.”

A lumina poporul e, după părerea lui Rivarol, nebunie curată, căci „orice popor e un copil”. Tocmai de aceea, el are nevoie de o legislație și nu de o „declarație a drepturilor omului”. Rivarol se miră „cu întreaga Europă” și se întrebă „de unde o fi ieșit această nouă metodă de a guverna popoarele cu teorii și abstracții metafizice : de a nega valoarea practicii și a experienței, de a confunda pe sălbatic cu omul social și libertatea naturală cu cea civilă ?” Mirarea aceasta să nu fie oare efectul panicii ? Rivarol ne întărește într-această idee cînd spune : „negrii în colonii și scriitorii în casele noastre, ar putea, cu *declarația drepturilor omului* în mîna, să ne alunge din proprietățile noastre.”¹

Proprietatea, averea, iată cuvintele sacrosancte care stau la temeiurile strălucitelor metafore ale lui Rivarol.

¹ *Journal politique et national, Résumés, II.*

De altfel, în fața unor teme atât de grave, limbajul metaforic cedează și Rivarol vorbește ca tot omul : „această idee de a înarma pe sărac împotriva bogatului e pe cât de absurdă pe atât de odioasă. În Franța există cincisprezece sau șaisprezece milioane de oameni care nu au altceva decât brațele lor și patru sau cinci milioane care posedă toate proprietățile. Dar nevoia și necesitatea au creat atâtea legături între sărac și bogat încât filozofia nu e în stare să le rupă.“ Și Rivarol, inspirat de acest frumos subiect, devine poet și vorbește precum va vorbi cu treizeci de ani mai târziu Guizot :

*Le riche est fait pour beaucoup dépenser ;
Le pauvre est fait pour beaucoup amasser ;
Et le travail, gage par la mollesse,
S'ouvre, à pas lents, la route à la richesse.¹*

Să trudim așadar pe rupte, să-i binecuvîntăm pe bogați care-și cheltuiesc averea într-un *dolce far niente*, să ne îmbogățim pe cât putem și să facem chiar mai mult : să plîngem pe cei avuți întocmai cum îi plîngea și Bossuet cînd spunea : „săracii au povara lor și bogații poartă una și mai grea“. ²

Față de răscoala săracilor, Rivarol, avocat al proprietarilor, recurge la legea morală și invocă sentimentele frumoase pe care le consideră pierdute fără urmă în această explozie de „ferocitate primitivă“ : „nu mai există — spune el — milă și duioșie în Franța... caritatea umplea mereu abisul dintre mari și mici : vanitatea și

¹ *Ibid.* Și aici, Rivarol se dovedește a fi discipolul lui Voltaire, autorul elogiului despre lux, *Le Mondain*. E adevărat că față de măreția revoluției, Voltaire ar fi reacționat fără îndoielă altfel decât Rivarol.

² Bossuet. *Sermon sur l'éminente dignité des pauvres dans l'église*.

orgoliul slujeau omenia ; săracii aveau o armă mai puternică decît spada : rugămintea... Filozofii răspund că săracii, care vor fi luat tot, nu vor mai avea nimic de cerut. Dar de unde vor putea lua tot ? Acest lucru n-ar fi cu putință decît în ipoteza unui măcel general al proprietarilor.“

★

Acum, după ce am reconstituit gîndirea politică a lui Rivarol, e cazul să ne întrebăm de ce acela pe care Burke îl numea „un Tacit al revoluției franceze“ nici „n-a uitat nimic, nici n-a învățat nimic“ ? Trebuie să observăm mai întii că gîndirea lui Rivarol se desfășoară pe două planuri, supunîndu-se joncțiunii lui Pascal care spunea că „trebuie să ai un gînd ascuns și să judeci totul conform acestuia, vorbind totuși ca poporul“. ¹ Într-adevăr, Pascal, întocmai ca Rivarol, gîndea „paralel“ tot din motive de ordin politic : „e primejdios să spui poporului — scria Pascal — că legile nu sînt drepte, căci el li se supune fiindcă le socoate drepte. Tocmai de aceea trebuie să i se spună că se cuvine să le asculte fiindcă sînt legi, după cum trebuie să ascultăm de superiorii noștri, nu fiindcă sînt dreți, ci pentru că sînt superiori.“ ² Această apropiere între Rivarol și Pascal pare blasfematorie cînd ne gîndim la marele suflet al aceluia care căuta adevărul „gemînd“. Dar, dintr-o anume perspectivă ea e justificată dat fiind că Pascal, deopotrivă cu Rivarol, dorea să „preîntîmpine orice răscoală“. Cu o singură deosebire, totuși, și anume una esențială : primul credea

¹ Pascal, *Pensées*. Brunshwig. p. 336.

² *ibid.*, 326.

într-o dreptate supremă pe cînd cel de-al doilea se resemna cu multă ușurință ca „șaisprezece milioane de oameni să n-aibă nimic altceva decît brațele lor, în timp ce patru milioane să posede toate proprietățile“.

Rivarol se bucură, într-o primă etapă, de o luciditate dezinvoltă însoțită de o conștiință fără zbugium : făcînd parte dintre *beati possidentes*, îi apără fără a se încurca în cine știe ce scrupule. Ca un bun avocat ce este, caută argumente și le află în ideea ordinii și în sentimentul carității. De altfel nu cuprinsul gîndirii îl interesează ci forma. Traducătorul lui Dante, (căci Rivarol e primul traducător al *Infernului* în limba franceză) acela care admira în marele poem nu adîncimea gîndirii ci virtuozitatea formei¹, mărturisește, jumătate în glumă, jumătate în serios, că „un om obișnuit cu scrisul poate scrie și fără idei, după cum un bătrîn medic, pe nume Bouvard, lua pulsul fotoliului său pe cînd era muribund“.

Dar iată că, ceea ce părea o simplă criză trecătoare, se preschimbă într-o permanență. Rivarol face parte dintre aceia care au „gînduri ascunse“. El știe că lucrurile nu stau chiar atît de simplu pe cît și le închipuie tovarășii săi de emigrație, acești oameni care cred în fiecare zi că se vor întoarce curînd în Franța. Într-un memoriu, adresat lui La Porte și înmînat la 25 aprilie 1791, Rivarol scrie : „Astăzi nobilii nu sînt buni de nimic, fiindcă s-au înșelat în toate : cei care au rămas în Franța își petrec viața la Paris în jurul meselor de joc și se mîngîie de pierderea vieții prin pierderea banilor. Petrecîndu-și viața între sabie și bila de la ruletă, organizează baluri și concerte ; și, mai cutremurați de asprimea iernii decît de

¹ v. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, vol. V., p. 64.

aceea a împrejurărilor, unica lor grijă e că s-ar putea ca la vară să lipsească gheața.“

Aceste fraze indică gîlceava ivită printre diferitele grupuri de emigrați. Avînd cu toții un singur dușman — revoluția — au ajuns totuși să se urască între ei mai mult decît urăsc marea răscoală. Mai mult decît atît : după ce au fost foarte mișcați de ospitalitatea care li s-a oferit în țările străine de către mediile aristocratice, după ce au descoperit frumusețile naturii în cantoanele Elveției, după ce s-au înduioșat cu privire la naivitatea bunilor germani și au admirat farmecul misterios al Londrei, după ce au prins a fi roși de nostalgia țării lor și chiar de aceea a provinciei de baștină, au început să observe bucuria guvernelor străine care vedeau în revoluție o eliminare din joc a Franței. „Bucuria regilor văzînd nenorocirile augustei rase a Burbonilor și aceea a curtenilor lor observînd mizeria emigraților e de nedescris“, notează Rivarol. La Hamburg „politețea greoaie“ a negustorilor „omoaară gustul francez“ iar în ce privește femeile, „sînt un fel de mumii fără glas, a căror statură monumentală ucide orice dorință“. ¹ Rivarol, ajuns la Berlin, e primit și sărbătorit. El amuză dar nu se amuză. Ar putea rosti acum o frază spusă cu cîțiva ani mai înainte : „În sfîrșit am primit o scrisoare de la regele Prusiei. Iată apoteoza mea. În ce privește viața pe care o duc e o dramă atît de plicticoasă încît pretind că trebuie să fie semnată de Mercier.“ ²

Pentru a se face înțeles, Rivarol, ca și ceilalți emigrați, ridică vocea, subliniază efectele, explică poantele.

¹ *Lettre à Dalville, 1797.*

² *Lettre à Roman, 8 ianuarie 1785.*

El știe că ar trebui să născocească idei noi, să folosească enorma experiență săvârșită dincolo de graniță, în țara aceea care era a lui și a încetat de a-i mai aparține. „Barbarii“ la putere sînt faurii noului. În *Convorbirea* sa cu *Chénédollé*, Rivarol aplică artei experiențele făcute într-un alt domeniu. „Poetul — spune el — nu e decît un primitiv foarte ingenios și insuflețit căruia toate ideile i se prezintă sub formă de imagini. Primitivul și poetul se țin de mîină ; și unul și celălalt vorbesc în hieroglife ; cu această deosebire, că poetul circulă pe o orbită de idei cu mult mai vastă.”

Rivarol mîngîie ideile fără a le îmbrățișa. Scrierile sale din exil — mă gîndesc, în primul rînd, la *Discursul preliminar* — sînt copleșite de repetiții. Rivarol, indiferent față de conținut face artă pentru artă. Rupt de pămîntul lui natal, nici o sevă nu se mai urcă în trupul omului merit să moară înainte de cincizeci de ani. „Pier, îmi pier trupul și sufletul, în aceste țări ale Nordului” — scrie el d-lui de Gaste din Berlin, la 24 ianuarie 1801. Mi s-a făcut silă de oamenii aceștia la care pînă și soarele se uită chiorîș. Că poți face într-o climă unde pînă și elementele naturii greșesc ? Aci, aerul, pămîntul și apa sînt perverse, iar focul, singurul nevinovat și pur, singurul în stare să le corecteze, nenorociții aceștia îl ferecă în sobe de tuci de frică să nu-l vadă. Ies dintr-o boală care a pus vîrf dezgusturilor mele : toate chemările gloriei și toate mîngîierile principilor nu le-aș da pe o plimbare în livezile noastre : *Sylvas amen inglorius.*“

Pe cînd era tînăr, Rivarol își petrecea o parte din zi în pat, născocind cuvintele de spirit pe care urma să le pronunțe seara. O dată inventate le scria pe bilețele pe care le fixa în cadrul oglinzii. Privindu-se în apele lucii,

iși repeta rolul. Ocupația îi plăcea căci suprafața argintată îi răspundea cu un reflex plăcut: un chip delicat desprins parcă dintr-o pinză de Fragonard sau de Boucher. Parchetele, lustrele, mobilele, mătășurile și chiar și oamenii făceau parte dintr-un asemenea univers al reflexelor — culoare și strălucire. Dar iată că într-o bună zi multiplele oglinzi au fost sparte, pojghița prea subțire s-a topit, poleiul care preschimba arborii în lustre s-a scuturat și natura a apărut în nuda și aspra ei splendoare. Rivarol, pierdut, nu a mai știut pe unde s-o apuce. A fugit, a încercat să se regăsească pe sine în locuri străine, a plăcut altora și și-a displăcut sieși și apoi, obosit peste măsură, a adormit pentru veșnicie căci — spunea el — „ai nevoie de rațiuni atât de puternice spre a trăi încât nu mai ai nevoie de nici una pentru a muri“.

RESEMNAREA LUI SAINTE-BEUVE ¹

Critica este o muză austeră. Un om care dorește să atragă și să placă își caută altă inspiratoare. Sainte-Beuve, tânăr, a visat să fie poet ; matur, a dorit să fie romancier. A încercat și un gen și celălalt, a reușit pe jumătate în amîndouă, a deschis căi nebătute pe care alții au mers mai departe ; el și-a realizat deplin geniul abia în critică, creînd-o din nou, turnînd în tiparele ei prea rigide și darurile lui de poet și pe acelea de romancier. Dar, bătrîn, va mai suspina încă și va spune : „Cei mai mulți dintre aceia care se consacră criticii și care-și fac, datorită ei, un nume, nutresc, sau cel puțin au nutrit, un gînd ascuns, o intenție de alt ordin sau de altă însemnătate. Critica este pentru ei un preludiu sau un final, o formă de încercare sau de resemnare. Tânăr, visezi gloria literară, într-un chip mai strălucit, mai ideal, mai patetic ; încerci arena lirică sau scena, îți propui în șoaptă tot ceea ce oferă triumful în Capitoliu și adevărații lauri. Sau romanul e acela care te seduce și te cheamă ; ai vrea să găsești un loc în inimile cele mai duioase și să fii citit de ochii cei mai frumoși. Apoi vin necazurile, obstacolele

¹ Prefață la volumul Sainte-Beuve — *Pagini de critică*. E.S.P.L.A.. 1957

în carieră, neputințele talentului, refuzurile tăcute și încăpăținate. Te obosești și dacă iubești cu adevărat literatura, dacă o instrucție solidă n-a încetat să sporească și să se perfecționeze tocmai în mijlocul și din pricina încercărilor, atunci ești în măsură să te apuci de ceea ce numesc, într-un sens foarte general, critică, adică o anumită ramură a istoriei literare sau a judecării operelor.”¹

Charles-Augustin Sainte-Beuve a părut a fi de mic copil fără noroc. Cu două luni înainte de nașterea lui, în 1804, moare tatăl său, Charles-François Sainte-Beuve, om în vîrstă de cincizeci și trei de ani, funcționar conștiincios al urbei Boulogne-sur-Mer și — va pretinde băiatul, păstrător al unei pioase tradiții familiale — distins umanist. Mama sa — Augustine Coilliot, britanică pe jumătate — nu mai este nici ea o femeie tină. Are, la nașterea copilului, patruzeci de ani. Copilăria lui Charles-Augustin se va petrece între două femei uscate și dezamăgite: maică-sa, rămasă văduvă îndată după căsătorie, și sora ei, o fată bătrînă, acră și zgîrcită.

Copilul este urît. Are un cap mare, încununat cu un păr roșcovan și țepos, pe un trup mărunt, fără vlagă și fără farmec. La școală băieții îi spun „pisoiful“ (*le matou*), fiindcă privirea lui piezișă li se pare a fi un semn de șiretenie. Îl numesc astfel, poate, și din pricina antipatiei pe care o trezește adeseori superioritatea. Căci Sainte-Beuve este de o inteligență precoce, ascuțită și scormonitoare. Curiozitatea lui n-are limite, lecturile lui sînt prodigioase, cînd te gîndești la vîrsta pe care o are, memoria

¹ *Portraits contemporains*, Didier, vol. III. p. 387.

ii este uimitoare și băiatul poartă prin meleagurile științei și ale literaturii darul unei analize nemiloase.

Talentul acesta se întoarce adeseori împotriva lui însuși și-l rănește. În romanul său *Voluptate*, scris pe când avea treizeci de ani, ne va povesti clipa patetică în care a luat cunoștință de propria lui urîțenie: „Într-o zi începui să mă consider atins de o urîțenie care avea să sporească și să mă desfigureze... săptămâni întregi umblam ca nebun; mă temeam că nu voi mai apuca să fiu iubit și ideea că rapida mea transformare îmi va interzice orice voluptate, mă obseda.“

La cincisprezece ani, tânărul, doritor de mai largi orizonturi, obține să fie trimis la Paris. Acolo, la liceul Charlemagne, face cunoștința unui adevărat profesor, pe aceea a lui Paul-François Dubois; curînd, acesta, retras din învățămînt, întemeiază un jurnal, *Le Globe* unde Sainte-Beuve își face debuturile literare.

Între timp, mica lui familie se mută și ea în capitală. Tânărul, afectuos, cuminte și înzestrat cu prudența clasei lui, se înscrie, dînd ascultare mamei sale, la Facultatea de medicină. Timp de patru ani, Sainte-Beuve va urma cursurile acestei școli, va frecventa sălile de disecție, se va apleca peste retorte și eprubete. Experiența nu va fi pierdută pentru acela care va privi cu un ochi quasi-medical individul, cu toate tarele lui fiziologice și psihologice, produs al unui anumit mediu și al unei anumite eredități, și care, la bătrînețe, va declara că a vrut să facă „o istorie naturală literară“. „Aș dori — va mai spune Sainte-Beuve — ca toate aceste studii literare să poată într-o zi să constituie o clasificare a spiritelor.“

Dar tânărul acesta, chinuit, nostalgic și introspectiv nu-și va putea istovi nici curiozitatea, nici imaginația în

științele pozitive. Ele îl mulțumeau cu atît mai puțin cu cît în vremea aceasta de răsăpîntie, romantismul sună din trîmbițe. Într-un singur an, în 1820, Sainte-Beuve descoperă două cărți care-i răscolesc sufletul. Una constituie o „actualitate“ literară: sînt *Meditațiile* lui Lamartine, care, prin dulcea și dureroasa lor incantație, îl seduc cu desăvîrșire; a doua este o carte mai veche, *René* a lui Chateaubriand, operă care făcea de cincisprezece ani ravagii printre tineretul european. „Am citit *René* — scrie Sainte-Beuve, pe cînd avea șaisprezece ani — l-am citit și m-am înfiorat. M-am recunoscut în întregime; amintirea aceasta, cînd o răscolesc singur, la lumina lunii și printre umbrele nopții, mă aruncă într-o adîncă melancolie căreia n-aș întîrzia să-i cad pradă dacă ar fi continuă și dacă din cînd în cînd un inoportun n-ar veni la timp să mă smulgă acestor sumbre și funeste delicii în care mă complac.“

Cu asemenea dispoziții sufletești, ralierea lui Sainte-Beuve la romantism era iminentă. Cînd, după cîteva articole cam școlărești și cam laborioase la *Le Globe* Dubois îi dă să recenzeze cartea unui tînăr poet al cărui nume începuse să facă vîlvă — este vorba de *Ode și Balade* de Victor Hugo — Sainte-Beuve scrie un articol totodată entuziast și lucid, care-i cucerește prietenia poetului și îi obține intrarea în cenaclele romantice.

Experiența romantică este, pentru Sainte-Beuve, o experiență completă și dureroasă în sensul că ea se dublează cu o experiență de viață. În curînd, în sufletul tînărului, se dă o luptă între prietenia și admirația pe care i-o poartă lui Hugo și dragostea pe care i-o trezește soția acestuia, frumoasa Adèle Hugo. Dragostea aceasta tulbure și chinuitoare, care va fi cîndva, mai tîrziu, im-

părtășită și de Adèle, îi va despărți pînă la sfîrșit pe cei doi prieteni. Atîta vreme înșă cît ea va rămîne necunoscută unuia și va fi cu grijă ascunsă și reprimată de celălalt, va servi dimpotrivă să le cimenteze prietenia.

În 1827, cînd Sainte-Beuve începe să meargă pe la Hugo, el nu se consideră în primul rînd critic. Critica și istoria literară sînt pentru el arme de luptă întru apărarea romantismului, în ale cărui brigăzi nădăjduiește să se înroleze ca poet. Cu acest gînd vrea să ia parte la concursul Academiei cu o lucrare de istorie literară. Titlul ei va fi *Tablou istoric și critic al poeziei franceze și al teatrului francez în secolul al XVI-lea*. Cartea, publicată în luna iulie 1828, este însoțită de fragmente din operele lui Pierre de Ronsard. Știind care fusese împotrivirea clasicilor față de Pleiadă, cunoscînd toată minioasa campanie a lui Malherbe, căreia Boileau îi oferise soliditatea unei doctrine moștenite cu încredere de veacul al XVIII-lea și profesată cu energie încă de criticii celui de-al XIX-lea, înțelegem că un asemenea *Tablou istoric și critic al poeziei franceze și al teatrului francez în secolul al XVI-lea* era merit a cuceri romantismului o tradiție, făcînd legătura cu literatura națională mai veche, peste capul secolului clasic. Că această carte este în același timp și o operă de erudiție, că Sainte-Beuve descoperă, printre primii, izvoare care vor fi mai apoi precizate și înmulțite, dar al căror *sourcier* el are meritul de a fi fost, este neîndoios. Dar, lucru și mai de seamă, în această lucrare de tinerețe apare pentru prima dată o metodă critică nouă, pe care Sainte-Beuve nu va înceta să o perfecționeze, dar care este schițată încă de pe acum. Este vorba de arta portretului literar, ca metodă critică.

Pînă la Sainte-Beuve, critica clasică considera opera literară ca un fenomen de sine stătător, valabil sau nu, din punct de vedere estetic, folositor sau nociv, din punct de vedere moral. De aci mica importanță acordată biografiei în critica literară mai veche ; de aci și ignoranța în care ne aflăm în ce privește viața celor mai mari dintre scriitorii clasici. Despre anii de glorie și tumult ai lui Racine nu știm mare lucru, atît au fost de absorbiți de lumina orbitoare a tragediilor sale. Cit privește legătura dintre operă și epocă, o asemenea idee nu atinsese nicio dată mintea unui critic literar.

Sainte-Beuve, naturalist ca formație, este primul care înțelege că opera nu trebuie judecată în sine, ci ca un produs, ca rodul unei anumite personalități, purtînd pece-tea unei anumite familii, eredități, clase și epoci. Con-secvent cu acest punct de vedere, el studiază omul și nu numai artistul, cu un ochi atent, curios, uneori ironic, folosind observația cea mai minuțioasă, documentul cel mai mărunț, anecdota care i se pare mai semnificativă. Taine — care-i va moșteni metoda și o va continua — va face în spirit beuvist teoria „micului fapt semnificativ“. Pe Sainte-Beuve îl interesează atît de mult omul în artist, încît, în curînd, criticul va da un loc din ce în ce mai mare în cronicile sale personalităților de mîna a doua, ba chiar și de a treia ale istoriei. Neobosit cerce-tător al arhivelor, pe care frămîntările revoluției le dădu-seră relativ recent la iveală, Sainte-Beuve va descoperi cu încîntare figuri pitorești ale trecutului : femei fru-moase sau docte, aventurieri cinici și cărturari naivi, în jurul cărora el va picta o întregă lume pitorească, *piquante*, cum spune el, adjectiv pe care-l folosește cu

mare plăcere. Astfel fiind, Sainte-Beuve critic face totodată operă de savant și de romancier.

Dovadă că în vremea aceasta Sainte-Beuve nu se consideră numai sau mai ales istoric literar și critic este faptul că următoarele două volume sînt două culegeri de versuri. Prima, apărută în 1829, este intitulată *Viața, poeziile și gândurile lui Joseph Delorme*. Cea de-a doua, rod al anului 1830, se va numi *Mingîieri*. Și într-una și în cealaltă apare o vîină intimistă, nouă și destul de rară în poezia franceză a aceluia moment esențialmente retoric și gigantic. În poeziile lui Sainte-Beuve este vorba de un suflet singur, lingav și morbid care-și notează senzațiile cu o atenție ipohondră, reușind totuși să-și contemple propria lui dramă cu detașarea și luciditatea unui spectator. Este ușor de regăsit, în poeziile lui Sainte-Beuve, influența poezilor lakiști ai Angliei, pe care scriitorul, care se considera pe jumătate insular, îi citea cu predilecție. Trebuie spus, însă, că expresia nu atinge la Sainte-Beuve sinceritatea sentimentului. Ea rămîne adeseori prozaică și abstractă. Folosind unele teme analoge, dar călîndu-le la înalta temperatură a geniului, Baudelaire va clădi o nouă poezie.

Mai răscolitor și mai „poetic” chiar decît poeziile lui Sainte-Beuve este romanul său *Voluptate*, publicat în 1834. Ca și versurile sale, romanul acesta întîmpină răceala și chiar ostilitatea publicului pe care autoanaliza minuțioasă — am zice „proustiană” — a lui Sainte-Beuve, îl deconcertează și-l plictisește. Revelator pentru hipersensibilitatea autorului și orgolioasa lui pudoare este faptul că aceste opere de imaginație apar toate ne semnate. Anonimă va fi și *Cartea dragostei* un volum de versuri (scris, tipărit în 1843, dar nedifuzat) în care Sainte-Beuve

va povesti la modul liric episoadele iubirii sale pentru Adèle Hugo, indiscreție de care istoria nu l-a iertat nici astăzi. Singura culegere de versuri semnată va fi *Gîndurile de august*, a cărei notă singulară și umilă nu va reuși să se facă auzită.

În timp ce tinărul Sainte-Beuve dorește să forțeze porțile gloriei ca romancier și ca poet, el mai are și o altă activitate pe care în prima clipă o consideră ca secundară, dar care va cuceri inima publicului și favoarea nedezmințită a posterității. Este vorba de activitatea lui de cronicar și de profesor, concentrată astăzi în cincizeci și cinci de volume ale unor ediții curente. Opera aceasta este mare în toate sensurile: mare prin erudiția ei care a deschis noi orizonturi și a determinat noi cercetări, mare prin locul pe care l-a ocupat în conștiința publicului timp de patruzeci și cinci de ani, mare prin curentele de opinii pe care le-a reflectat și le-a determinat. Începută în anii 1824, în coloanele revistei *Le Globe* ea nu va înceta decît în preziua morții criticului, în numerele din 1869 ale ziarului *Le Temps*.

Umplînd o viață, ea va fi schimbătoare și diversă ca viața însăși. Tinărul romantic de la 1827 străbate faze deosebite. Ateu pe vremea studiilor sale științifice, Sainte-Beuve trece — în perioada lui romantică — printr-o ușoară criză mistică, determinată poate și de iubirea sa pentru pioasa Adèle. Îndepărtîndu-se de Hugo, se apropie de marea ferveoare catolic-democratică a lui Lamennais și apoi de socialismul utopic al saint-simonienilor. Multă vreme însă nu întîrzie pe aceste meleaguri. Îndoiala lui Montaigne îl roade. Sainte-Beuve este, structural, un sceptic. Marea lui lucrare *Port-Royal*, consacrată mișcării janseniste din veacul al XVII-lea, și al cărui miez îl

constituie cursul ținut la universitatea din Lausanne în anul 1837—1838, ne indică foarte exact punctul la care Sainte-Beuve ajunge și atitudinea maturității lui conștiente față de problema religioasă. „Prinși cum sîntem — scrie el — între Montaigne și Pascal, orice ambiguitate încetează. S-o spunem limpede: nimeni nu stă mai aproape de un creștin, în anumite privințe, decît un sceptic, dar un sceptic melancolic care nu este sigur de îndoiiala sa. Socot că-mi voi fi atins scopul, chiar dacă lucrarea mea nu este decît istoricul unei generații de creștini, făcut cu bună-credință de către un sceptic respectuos și întristat.“

Scepticismul acesta face în același timp forța și slăbiciunea criticii lui Sainte-Beuve. Lucid asupra lui însuși cum a fost și asupra altora (cînd nu l-au întunecat patimile, căci acest „sceptic“ este și un pătimaș), Sainte-Beuve a judecat foarte bine prima parte a activității lui critice, aceea care înglobează cele cinci volume de *Critice și portrete literare* (1830—1837). „Sub domnia lui Ludovic-Filip — va spune el — timp de optsprezece ani de literatură fără inițiativă, mai mult pașnică decît însuflețită, am făcut, în primul rînd la *Revue des Deux Mondes*, o critică neutră, imparțială, mai ales analitică, descriptivă și cercetătoare. Această critică suferea însă de un defect: nu trăgea concluzii.“ Contemporană cu această autocritică a lui Sainte-Beuve este afirmația atît de categorică a unui Baudelaire care, în ale sale *Varietăți critice*, din 1846, spune: „Pentru a fi îndreptățită, adică pentru a avea motive de a exista, critica trebuie să fie parțială, pătimașă, politică, făcută adică dintr-un punct de vedere exclusiv, dar din acel punct de vedere care deschide mai multe orizonturi“.

Această exclusivitate îi era interzisă lui Sainte-Beuve și aci se află poate limita geniului său. Atent, curios, amator, diletant — nu ca informație, dar ca structură — Sainte-Beuve, cînd ia o atitudine, n-o face în numele unor principii generale ci în acela al gustului său personal și uneori — trebuie s-o recunoaștem — a unor antipatii și chiar a unor invidii. „În literatură — va spune el — sînt un mare descoperitor de pămînturi noi. Le cercetez, le semnez, cîteodată debarc, rareori mă stabilesc.“¹ Punctele lui de vedere se schimbă. Aceasta îl ferește de dogmatismul strîmt al unui Villemain, de pildă. „Pentru mine (ca și pentru domnul Joubert), critica este plăcerea de a cunoaște spiritele, nu de a le domina : niște ochelari, nu o nuiă.“²

Numai că atitudinea în critică este obligatorie și lui Sainte-Beuve nu-i repugnă, chiar atît pe cît declară el, să mînuiască, dacă nu nuiăua pedagogului, apoi biciul satiricului. Sainte-Beuve are o limbă ascuțită și clevețitoare ; în vremea lui fusese poreclit : „fata bătrînă“. Cele cincisprezece volume din *Causeries du Lundi* (1849—1861) și cele treisprezece volume din *Nouveaux lundis* (1861—1869) sînt pline de vestitele sale execuții (*éreinements*). Trebuie să spunem, în paranteză, că, scrise aproape toate sub Imperiul al doilea, căruia Sainte-Beuve i se raliază, aceste cronici poartă adeseori și marca unei complezențe comode față de un regim pe care burghezului Sainte-Beuve îi plăcea a-l numi „liberal“, cu toate abuzurile lui. Cînd îl va simți clătîindu-se, va voi să se elibereze. În 1868, foiletonul său de luni va apărea nu în oficiosul

¹ *Mes poisons*.

² *ibidem*.

Moniteur, ci în foaia liberală, *Le Temps*. Complezențele lui Sainte-Beuve sînt politice, nu literare. În literatură criticul își exercită fără milă și fără șovăială severitatea. Cînd ea se aplică unor oameni de mîna a doua sîntem gata să surîdem și să subscriem. Dar cînd este îndreptată, fie și în formă atenuată și perfidă, împotriva marilor lui contemporani, cazul este mai grav. Sainte-Beuve, critic, n-a fost decît rareori echitabil față de colegii săi întru geniu. Pe Hugo a început prin a-l admira, dar, apoi — din invidie ori din gelozie, ori din amîndouă — l-a copleșit sub o ploaie de săgeți, pînă la acel portret final, unde nu-l numește, dar unde chipul lui reiese în mod limpede. Pagina se află cuprinsă în notele publicate postum sub titlul *Veninurile mele* și este un model a ceea ce ura poate produce pe plan literar. Chateaubriand, pe ale cărui pagini adolescentul de odinioară visase, este considerat cu mari rezerve și perfide ironii în cursul ținut în 1849—1850 la Universitatea din Liège și apărut, sub titlul *Chateaubriand și grupul său literar sub Imperiu*, abia în 1861. Față de Balzac, Sainte-Beuve este ironic, pe Stendhal îl consideră un simplu diletant. În ceea ce privește *Mănăstirea din Parma*, ea este caracterizată ca o „spirituală mascaradă italienească“. „Vigny — spune el — avea imaginația nobilă și înaltă, dar execuția prețioasă.“ Chiar cînd Sainte-Beuve laudă, trebuie să fim atenți; printre pufioanele lui pernîțe sînt ascunse ace. „Am folosit adeseori — recunoaște chiar el — elogiul perfid.“¹

Astfel fiind, s-ar putea oare afirma că opera critică a lui Sainte-Beuve este lipsită de valoare și de echitate?

¹ *Mes poisons*.

Prețioasă în sine, ca o perfectă reușită literară, ea este și adevărată, într-un anume sens, dar adeseori de un adevăr exagerat și satiric. Mérimée spunea cândva că arta este „*l'exagération à propos*“. Sainte-Beuve exagerează *à propos*, adică în sensul modelului, prelungind liniile existente și punând în valoare defectele reale. Maliția lui Sainte-Beuve este apoi adeseori reținută și chiar anihilată de gustul lui, care este excelent. O frază începută la modul satiric, se sfârșește printr-un elogiu și chiar într-un avânt de entuziasm, într-atît gustul lui artistic și buna lui credință o iau înaintea veninului său critic. Aceste fluctuații ale aprecierii au ca rezultat un portret moral și literar foarte viu, foarte just chiar, sub aparentele lui contradicții. Iată ce spune, de pildă, Sainte-Beuve despre Chateaubriand : „Vanități de scriitor, dezluzii de ambițios, mirări de parvenit, toate micimile pămîntului ; și apoi, deodată, o imaginație stranie, melancolică și radioasă care se avîntă cu putere și se desfășoară în singurătățile cerului precum un condor“.¹ Sau despre Balzac : „Trebuie de altfel, să ne resemnăm cu domnul de Balzac și să-l acceptăm cu firea și deprinderile sale. Nu trebuie să-l sfătuim să aleagă și să se transforme, ci să meargă mereu înainte : cu el, îți scoți paguba la cantitate. Seamănă cu acei generali care nu cuceresc nici o poziție fără a risipi din belșug sîngele soldaților (el nu risipește decît cerneala) și fără a pierde foarte multe vietii. Dar, deși economia mijloacelor intră și ea în socoteală, esențialul, una peste alta, este să atingi scopul și

¹ *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*. vol. I. p. 112.

domnul de Balzac a fost și este, în multe ocazii, victorios.“¹

Gustul lui Sainte-Beuve — cu toată experiența lui romantică — este acela al unui clasic și s-a spus deseori despre el că este omul „colinelor mijlocii“. „Sînt clasic, va spune el, în sensul că există un grad de nebunie, de ridicol sau de prost-gust care sînt suficiente pentru a-mi strica pentru totdeauna o operă și a mi-o face imposibilă, chiar dacă ea are părți foarte remarcabile de talent și de spirit.“² Cunoscîndu-se bine, el știe și ce-i lipsește : „știu prea bine, îmi lipsește orice măreție ; nu pot nici iubi, nici crede. Încerc să mă înșel pe mine însumi prin simpatiile pe care mi le creez și prin înțelegerea rapidă a oricărui lucru. În schimb, recunosc de îndată orice falsă grandoare și o urăsc.“³

Filozofia aceasta dezamăgită este aceea a unui fost romantic. Tînărul Sainte-Beuve, o știm, fusese altfel. Iubise și încercase să creadă. Rămăsese însă singur, cu îndoiala lui. Într-o scrisoare, din 1845, către prietenul său Vinet, el spune : „am ajuns la o stare de pură inteligență critică și asist cu o privire întristată la moartea inimii mele“. Retras în casa lui liniștită din strada Montparnasse, Sainte-Beuve își scrie foiletoanele de luni, ține cursuri la Collège de France și la Școala normală superioară ; seara se plimbă pe străzile Parisului. Cine nu-l cunoaște ? „Devenise un personaj legendar, ne spune Lanson. Capul lui chel și ascuțit, tichia lui neagră pe care acasă o înlocuia cu o batistă legată în jurul frunții,

¹ *Portraits contemporains*, vol. II, p. 342.

² *Mes poisons*.

³ *ibidem*.

nasul borcănat într-o față rotundă, burta, halatele, toată persoana lui grăsuță și îngrijită de călugăr senzual erau populare. Se vorbea, surizînd sau cu indignare, de deprinderile, de cochetăria, de vagabondajul lui crepuscular sau nocturn, de verișoarele sau nepoatele pe care le însoțea duminica la teatru.“

Omul acesta, care amuză și subjugă Franța prin finețea și aciditatea spiritului său, care exercită o adevărată suveranitate asupra mișcării literare, care a creat un gen nou și a reînnoit istoria literară, notează la bătrînețe în carnetul său intim o frază, pe care o va relua mai apoi în diferite variante : „Degeaba mă muncesc să născocesc ceva : desfid universul să-mi ofere o singură bucurie. Cînd ai ajuns aci, ești liniștit“.

Curînd, Sainte-Beuve va cuceri marea liniște. Moare surizător și calm la 3 octombrie 1869. Mai bine de șase mii de oameni urmează carul lui funebru pînă la cimitirul Montparnasse. Este omagiul adus de poporul Parisului unei măreții secrete : aceea a unui epicureu care se istovise muncind și a unui sceptic rămas nemîngîiat în eternitate pentru că nu putuse să se dăruiască unei cauze.

Estetica lui Marcel Proust aplicată propriei sale opere cuprinde o contradicție : pretenția scriitorului de a exprima literar amintirile concrete trezite de o senzație prezentă și aceea de a construi o operă ordonată, asemenea unei catedrale.² Materialul romanului — trecutul regăsit — ar fi când întâlnit întâmplător, în fragmente, când folosit cu socoteală, piatră cu piatră, pentru ridicarea unui edificiu perfect echilibrat. Analiza operei lui Proust ne încredințează că dintre cele două afirmații care, la lumina unui examen atent, se bat cap în cap, cea de-a doua este cea adevărată. E limpede că Proust știe chiar din clipa când își începe marea lui operă, când așterne pe hîrtie prima ei frază, care-i va fi desfășurarea. Experiențele preliminare au fost făcute ; ele stau închise în opere ratate : în *Jean Santeuil* și în *Impotriva lui Sainte-Beuve*. În căutarea timpului pierdut a beneficiat

¹ Articol apărut în *Secolul XX* nr. 4, 1965.

² „Aș fi dorit — spune Proust — să dau diferitelor părți ale cărții mele următoarele titluri : nartex, vitraliile absidei etc... spre a răspunde mai dinainte criticilor stupide care mi s-au adus, anume că operei mele îi lipsește construcția, în timp ce singurul ei merit constă în soliditatea celor mai mici părți ale ei”, citat de André Maurois, în *Préface*, v. Proust *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I., p. XV.

de aceste încercări și ni se înfățișează ca un întreg pe deplin plănit. Apariția oricărui personaj este însoțită de un laitmotiv în care întreaga lui evoluție este cuprinsă și prevăzută. Mii de fire sînt astfel țesute de-a lungul și de-a latul acestui vast ansamblu, cu mult mai unitar decît *Comedia Umană* sau eposul familiei Rougon-Macquart.

Dacă astfel stau lucrurile, care e rolul senzației-șoc, aceea menită a pune în mișcare memoria afectivă, baza filozofică a romanului lui Proust? Acesta — pare-mi-se — e mai mic decît s-a spus, cadrul amintirilor involuntare neconstituind decît ghergheful unde se țese substanța romanescă. Pe urzeală aleargă suveica povestitorului, pic-tînd în fire de culori variate chipurile imensei tapiserii.

Numai că metafora tapiseriei falsifică într-o anumită măsură universul proustian; ea sugerează o lume bidi-mensională, lipsită de adîncime, în timp ce universul lui Proust e tocmai unul care se bucură de o perspectivă cvasiinfinită. Personajele lui Proust stau unele față de altele într-un raport de distanță. Acest spațiu din jurul lor îngăduie romancierului să le dea tîrcoale și, astfel rotindu-se, să descopere neconținut noi laturi ale lor. Eroii lui Proust ne surprind printr-o dublă schimbare: evoluția în timp și descoperirea de către narator a unor noi fațete ale personalității lor. Cunoașterea noastră se completează treptat prin colecționarea unor imagini aparent incompatibile care ne sînt însă oferite de către Proust nu ca niște invenții ale sale ci ca simple descoperiri în substanța realului. Existînd, ele devin incontestabile. Tocmai de aceea romancierul — simplu tradu-

cător al lor pe planul artei¹ — își poate permite să fie modest, să nu ridice tonul, romanul lui Proust fiind scris pe două voci, una lirică și alta ironică, retorica lipsind cu desăvârșire.

Numai că lirismul și ironia nu sînt două atitudini legate la Proust exclusiv de calitatea obiectului sau de dispoziția autorului. Lirismul și ironia mai constituie în eposul stufos al lui Proust și birne indicatoare pe marele drum al timpului. Nu evoluția personajelor ci alternarea celor două voci dă în romanul lui Proust senzația amețitoare de alunecare în cele două sensuri pe toboganul vremii.

Într-adevăr, lirică e la Proust viziunea trecutului îndepărtat, întâmplările care precedă nașterea povestitorului sau acelea ale copilăriei sale: dragostea chinuită a lui Swann pentru Odette, prefigurare a iubirii lui Marcel pentru Albertine, grădina casei de la Combray, camera mătușii Léonie, sărutul mult așteptat al mamei, clopotele din Martinville, atracția adolescentului pentru proaspăta și misterioasa Gilberte. Pe măsură ce viața autorului se scurge, atitudinea lirică face loc celei ironice, un proces de demistificare continuă să se desfășoare în fața noastră.

Interesant este de observat că precisă și reliefată nu e la Proust imaginea prezentului sau a trecutului apropiat, ci aceea a vremii îndepărtate. Cînd Proust descrie boschetele de albspina dinspre Méséglise, merii înfloriți de la Etreuilles, povestea Genovevei de Brabant văzută în proiecția lanternei magice, conturul imaginilor e negru

¹ „Mi-am dat seama că pentru a exprima aceste impresii, pentru a scrie acea carte, esențială, singura carte adevărată, un mare scriitor nu are nevoie să inventeze, dat fiind că ea există în fiecare din noi, ci s-o traducă, datorită și sarcina unui scriitor fiind acelea ale unui traducător”. *Le temps retrouvé*, vol. II, Gallimard, 1926–1933, p. 41.

ca plumbul vitraliilor, iar în miezul lui se află culori scînteietoare, străbătute de razele soarelui interior. Astfel chipurile vechi sînt puternic individualizate, mai demonice sau mai angelice decît acelea ale prezentului. Pe măsură ce ne apropiem de acesta, imaginea își schimbă calitatea : ea nu e mai ștearsă dar e mai confuză. Numeroase forme se suprapun asemenea acelorale ale unui film de mai multe ori expus. Un individ se urcă pe scenă într-un anumit veșmînt de atitudini, sentimente și idei ; deodată, pe neașteptate, același om ne apare altfel deghizat. Întîlnirea celor două imagini, ciocnirea lor provoacă un irezistibil efect comic. Ironia lui Proust se situează la confluența acestor incongruități ale realului și mai ales la răscrucea unde se întîlnesc forme variate și necoordonate ale personalității.

Ar fi totuși inexact să spunem că povestirea lui Proust merge pe un fir continuu de la lirism la ironie. Cele două voci se combină în contrapunct și efectul acestuia este de a spori în ambele sensuri alunecarea pe firul vremii : viziunea ironică aduce în prezent trecutul și lirismul împinge evenimentele proxime în fundul scenei. Mijloacele de poetizare ale realului întrebuițate de Proust sînt acelea ale unei precizii sporite, acordarea unui relief și unei culori stranii evenimentelor, în timp ce satirizarea aceleiași realități presupune în chip neapărat constatarea incongruității vieții.

Viziunea lui Proust pare astfel a fi aceea a unui prezbîț, acomodat la mare distanță, neajutorat față de obiectele din preajma lui. Din această dezorientare momentană și de altfel anume subliniată, se naște efectul comic, naratorul jucînd rolul zăpăcitului care, rătăcit printre imaginile necoordonate, nu mai înțelege nimic.

Dar drumul care leagă viziunea lirică de cea ironică mai are și alte puncte de reper decât acelea ale timpului. Micul Marcel privește în catedrala din Combray pe Ducesa de Guermantes ca pe întruparea fabuloasă a unui mit venit din străfundurile vremii și purtând pe umerii ei prea gingași prestigioasa istorie a Franței. Ducesa de Guermantes nu e pentru copilul burghez decât un Nume încărcat de poezie. Dar iată că încetul cu încetul, Numele, ca o floare, este despuiat de petalele lui care cad veștede la picioarele adolescentului, ale tinărului, ale omului matur. Ce va rămîne din dulcele, violetul și catifelatul nume de Guermantes, proiectat pe dantela gotică a catedralei? E ceea ce ne rămîne de văzut cînd vom studia înlocuirea lirismului prin ironie în raport cu o singură temă, demistificarea aristocrației de către acela care a pătruns în lumea ei îmbătat de parfumul trecutului.

Comicul s-ar ivi astfel în dureroasa operă a lui Proust cu o anumită nuanță a lui, cea amară. Pentru Proust nu se află sentiment a cărui naștere și durată să nu fie datorate neliniștii. Nesiguranța, fuga după cele ce ne scapă, primejdia generează dragostea și chiar plăcerea. În această cursă după fericire, comicul marchează o clipă de oprire: naratorul, din actor devine spectator și asistă la ceea ce Molière numise *Baletul Incompatibilelor*. Imagini incongrue ale aceleiași persoane, ciocnirea dintre aspecte deosebite ale unei singure individualități, ridicola dar și trista demistificare a unui trecut poetic, zăpăceala naratorului rătăcit printre contradicții, iată principalele categorii de aspecte comice care pot fi aflate în romanul lui Proust. Acestea li se mai adaugă procedeele pur verbale: alterarea limbii de către semidocti, locurile comune

declamate cu emfază, prețiozitatea, vorbirea maniacală etc. Sînt oare acestea jocuri pur formale, dezlegate de caracterele esențiale? Vom încerca să demonstrăm că pentru Proust, limba nu este decît un simptom, ca pentru psihiatrii. Eroarea, statornicirea în forme inadecvate — prețioase, vetuste sau pedante — sînt semnele de suprafață ale unor contradicții sau ale unor necesități mai adînci. Să regăsim acum, în eposul lui Proust, viziunea ironică în expresia ei concretă.

★

Léon Pierre-Quint, prietenul mai tînăr și biograful lui Proust, a consacrat un studiu comicului proustian. Aplicînd teoria bergsoniană a comicului *Căutării timpului pierdut* Pierre-Quint spune: „Esența comicului stă în contrastul dintre mecanism și viață. Regăsim acest contrast neconținut la Proust“¹. Redus la ilustrarea unei teorii filozofice, comicul proustian riscă să devină el însuși „un efect de automatism și rigiditate“² după cum definește Bergson comicul. Proust nu caută însă efectul

¹ Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1935. Proust n-a avut timp să protesteze împotriva acestei aplicări a esteticii bergsoniene la opera lui dar s-a ridicat contra asimilării „memoriei involuntare“ cu „durata pură“ a lui Bergson. „Opera mea — spunea el — este dominată de distincția dintre memoria involuntară și memoria voluntară, distincție care nu numai că nu se află în filozofia domnului Bergson, dar este și contrazisă de aceasta“ (v. Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust*. Grasset, 1926, pp. 289—295). Recent, critica proustiană a renunțat să mai facă, cel puțin pe planul cunoașterii, din romancierul *Timpului pierdut și regăsit* un discipol al lui Bergson. (v. Gaëtan Picon. *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963 și George Poulet, *L'espace proustien*, Gallimard, 1963). Comicul proustian, mai puțin dezbătut, a rămas însă pînă acum caracterizat ca o simplă aplicare a esteticii bergsoniene (v. Lester Mansfield, *Le comique de M. Proust*, Nizet, 1953, p. 59).

² H. Bergson, *Le Rire*, Alcan, Paris, 1916, p. 18.

comic, ci-l întâlnește întâmplător. El e rezultatul unei anumite optici care, la rîndu-i, e legată de distanța dintre eveniment și narator. Pentru a sesiza ridicolul, omul trebuie să se transforme din actor în spectator. Extras din fluxul evenimentelor, le poate judeca, cu indignare, cu admirație sau cu ironie. Această ultimă atitudine e aceea a lui Proust ori de cîte ori părăsește lirismul. Să vedem care sînt cazurile concrete care trezesc ironia lui Proust.

Cele la care s-ar părea că se aplică mai bine teoria automatismului ar fi clișeele sau erorile verbale, pe care Proust le folosește cu efect comic de nenumărate ori în romanul său. Pierre-Quint le studiază într-un prea scurt capitol de cinci pagini, intitulat *Comicul stilului* și dă cîteva exemple, subsumate următoarelor trei categorii: calamburul, parodia și metafora. „Doamna de Cambembert“, pentru „Doamna de Cambremer“, citate din corurile tragediei *Estera* aplicate tinerilor „chasseurs“ ai hotelului din Balbec (*Ciel ! quels nombreux essaim d'innocentes beautés /S'offre à mes yeux en foules et sort de tous côtés*) sau imaginea neașteptată, de tip suprarrealist: (era frumos) „ca întîlnirea întîmplătoare pe o masă de disecție dintre o mașină de cusut și o umbrelă“¹.

Nici unul dintre aceste exemple nu este însă caracteristic ironiei proustiene, chiar dacă o considerăm numai pe prima treaptă, aceea de acces mai facil, a procedeelelor verbale. Căci pentru Proust, alterările limbii nu sînt decît simptomul aparent și ușor de sesizat, al alterărilor sau subterfugiilor personalității. „Ca un geometru — spune el — care, despuind lucrurile de calitățile sensibile, nu vede decît substratul lor liniar, ceea ce oamenii povesteau

¹ v. Léon Pierre-Quint, op. cit., pp. 290—296.

îmi scăpa, căci ceea ce mă interesa era nu ce doreau ei să exprime ci felul cum exprimau ca fiind revelator al ridicolelor sau caracterului lor.“¹

Se cunoaște talentul lui Proust pentru pastişă. Cel mai important procedeu comic al lui Proust — pe treapta verbală — e tocmai pastişa. Personajele lui Proust vorbesc pe limba lor, și, vorbind, se autodenunță. Să lăsăm pe semidoctul director al hotelului din Balbec; colecția de greșeli, pe care Proust le notează amuzat, nu dovedește mare lucru. Mai interesante sînt, printre multe altele, pedanteria lui Bloch, emfaza lui Norpois, tehnica cuvîntului de spirit la ducesa de Guermantes.

Bloch e un coleg de clasă al lui Marcel. Inteligent, snob, fără tact, mojik, cultivat, dovedind gust în materie literară și lipsă de gust în viață, prin toate aceste contradicții, Bloch e unul dintre cele mai vii personaje ale romanului. Faptele sale sînt banale și fără semnificație. Caracteristic nu e decît limbajul lui. Ca personajele dramelor wagneriene, Bloch e însoțit de laitmotivul pedanteriei lui care consistă în a vorbi ca eroii lui Homer. Iată cum îi invită pe prietenii săi, Marcel (Proust) și Robert de Saint-Loup, la masă : „Scumpe maestre și domnia ta, cavaler iubit de Ares, de Saint-Loup-en-Bray, îmblinzitor de cai, dat fiind că v-am întîlnit pe malul Amfitritei, răsunînd de spumă, lângă corturile lui Ménier, cel cu nave rapide, vreți să veniți amîndoi să cinați într-o zi a săptămîinii cu ilustrul meu părinte, cel cu inima fără pată?“² Astfel vorbește Bloch, dar Proust, el însuși, și fără parodie, glăsuiește uneori în același fel : „Înlănțuit

¹ *Le temps retrouvé*, vol. I, ed. cit., p. 36.

² *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I, ed. cit., p. 46.

pe strapontinul meu (e vorba de cel al trăsurii) ca Prometeu pe stîncă, îmi ascultam Oceanidele”¹, sau : „trăsese perdelele, nerăbdător să știu care dintre mări se juca astăzi pe țărm, ca o nereidă... fereastra deschizîndu-se, descoperi ochilor mei încîntați pe nimfa Glaukonomena”². Dar Proust vorbește numai uneori în acest chip, în timp ce Bloch (cel puțin astfel pretinde Marcel) o face fără excepție. Comic ar fi, deci, automatismul vorbirii lui. Marcel descoperă că automatismul acesta este un fel de a vorbi al întregii familii Bloch, atitudinea unui trib solidar, una dintre formele puerile dar tangibile ale unei solidarități care se va dovedi curînd utilă și necesară, anume cînd afacerea Dreyfus va face din acești oameni niște paria. Automatismul e simptomul unui complex de inferioritate, o subliniere a culturii izvorite din sfială, un comportament caracteristic pentru grupul minoritar și în curînd supus persecuțiilor. Ironia lui Proust pornește aci de la un fapt de limbă, pentru a coborî totodată în intimitățile individualității și a se ridica la o generalizare socială.

De altă natură decît pedanteria lui Bloch este emfaza ambasadorului Norpois. La masă sau în saloane, marchizul de Norpois folosește jargonul Ministerului Afacerilor Străine : „Cabinetul din Sainte-James a fost printre primele care au simțit primejdia ; la Pont-au-Chantres, emoția fu mare cînd se observă politica egoistă dar îndemînată a monarhiei bicefale ; un strigăt de alarmă porni de la Montecitorio ; eternul dublu joc cu care ne-a deprins

¹ *ibid.*, p. 21.

² *ibid.*, p. 8.

Ballplatz... etc.“¹ Poncifului diplomatic, Norpois îi adaugă valorificarea estetică a unor domenii străine de acel al frumosului. Astfel, marchizul definește acțiunile pe care le posedă tatăl lui Marcel ca pe „un portofoliu de un gust foarte sigur, foarte delicat, foarte fin“² și caracterizează astfel o lucrare de etnologie și o alta de balistică : „o carte relativă la sentimentul Infinitului pe malul occidental al lacului Victoria-Nyanza și un opuscul, mai puțin important, dar scris cu o pană vioaie și chiar ascuțită, despre pușca cu repetiție în armata bulgară“³. De ce vorbește Norpois astfel la o masă de familie, unde, în afară de Marcel, nu se mai află prezenți decât părinții naratorului ? Pentru că el nu încetează să joace un rol : „ochii săi — spune Proust — nu primiseră știrea punerii sale în disponibilitate“⁴. Aci, teoria bergsoniană a comicalului ca efect de rigiditate ar părea să se verifice. Numai că ea nu se adeverește decât considerînd un fragment al romanului (și la Proust, orice lectură fragmentară atrage după sine primejdia unei exegeze eronate). Căci Norpois — pus în disponibilitate de Quai d'Orsay — nu va intra în umbră ! În paginile *Timpului regăsit*, aflăm că bătrînul Norpois începînd din 1914 a devenit unul dintre profesorii Franței pe care o incită la luptă prin articolele sale din *Figaro*. Acestea sînt însă scrise cu ajutorul acelorasi locuri comune care-l amuzau pe Marcel adolescent, pe vremea afacerii Dreyfus. Mecanismul era unealtă. Succesul îndelung i-a dovedit utilitatea.

¹ *ibid.*, p. 34.

² *ibid.*, p. 27.

³ *ibid.*, p. 26.

⁴ *ibid.*, p. 25.

Cuvîntul de spirit, mînuit cu maximum de eficacitate de ducesa de Guermantes, face obiectul unui studiu îndelung, atent și aprofundat al naratorului. „Spiritul familiei Guermantes — spune Proust — era o specialitate ca jumările de la Tours sau biscuiții de la Reims“¹. În ce constă această „specialitate“? Proust o definește teoretic și o ilustrează concret. Iată, mai întii, definiția: „o abatere specifică Curții lui Ludovic al XIV-lea care consistă în transplantarea scrupulelor conștiinței din domeniul afecțiunilor și moralității pe planul formei pure“². Ducesa de Guermantes posedă de minune tehnica cuvîntului de spirit și ceea ce Proust ne dă a înțelege e că acesta este și el un tip de loc comun, în măsura în care se supune cîtorva legi simple: a calamburului, a antitezei surprinzătoare, a poncifului circulînd într-o gașcă și exprimat cu energie. Iată cîteva exemple; un calambur: (e vorba despre un roman, *La Fille de Roland* al academicianului Bornier) „*C'est long la Fille de Roland mais c'est assez senti* — spune ducele de Guermantes. — *Senti est très juste pour un auteur aussi odorant*“³, răspunde ducesa. Antiteza: Regina Suediei și-a pierdut sora; „*Elle ne pleure pas la mort de sa soeur* — spune ducesa — *elle la rit aux éclats*“⁴. O „banalitate“ circulînd într-o anumită lume, repetată cu autoritate: „*Zola un poète!*“ — întrebă sufocată Doamna de Parme — „*Mais oui, répondit en riant la duchesse, ravie par cet effet de suffocation. Que votre Altesse remarque comme il grandit tout ce qu'il touche. Vous me direz qu'il ne touche justement qu'à ce qui...*

¹ *Le côté de Guermantes*, vol. II, ed. cit. p. 134.

² *ibid.*, p. 116.

³ *ibid.*, p. 178.

⁴ *ibid.*, p. 168.

porte bonheur ! Mais il en fait quelque chose d'immense : il a le fumier épique ! C'est l'Homère de la vidange ! Il n'a pas assez de majuscules pour écrire le mot de Cambonne."¹ Locul comun e o expresie a automatismului personalității. Teoria bergsoniană a rigidității i s-ar putea aplica și totuși iată cum consideră Proust spiritul doamnei de Guermantes : „Spiritul doamnei de Guermantes îmi plăcea... pentru că păstrase seducătoarea vigoare a trupurilor mlădioase pe care nici o reflecție, nici o grijă morală sau tulburare nervoasă n-au alterat-o.”² Pentru Proust spiritul doamnei de Guermantes nu-i așadar un automatism — deși folosește tehnica locului comun — ci un aspect al supleței. Cum se explică viziunea lui Proust ? Printr-aceea că punctul lui de vedere e unul genetic. Izvorul acestui spirit e cruzimea neîngrădită „a unei fetițe din aristocrație care, în copilărie, călărea, ucidea pisici, scotea ochii iepurilor”³. Impertinența, avînd ca temeii ferocitatea, e reziduul privilegiului de mult abolit. Considerarea limbajului ca simptom împinge și aci diagnosticul peste pragul automatismului, în tainele individualității și, peste aceasta, în generalizarea socială.



Comicul lui Proust nu se realizează numai pe planul limbajului ci și pe acela al comportamentelor. Gestul precedă sau completează cuvîntul. Prin el, personajul se demască fără să vrea. Dar nu orice demascare poate fi comică. Comicul țîșnește cînd două imagini incompatibile

¹ *ibid.*, p. 168.

² *ibid.*, p. 172.

³ *ibid.*, p. 172.

ale aceleiași ființe se ciocnesc și disparitatea lor produce o stridență. Unul dintre personajele centrale ale romanului lui Proust, unul dintre cele mai vii și mai uluitoare, e Charlus, viciosul, nebunul, genialul, duiosul și atrocele baron de Charlus. Figura aceasta apare pentru prima oară în volumul al doilea din *În umbra fetelor în floare*. Iată prima imagine a acestui principe al dezmațului și al durerii : „aveam senzația — spune naratorul — că sint privit de cineva care se află nu prea departe de mine. Am întors capul și am zărit un om de vreo patruzeci de ani, foarte înalt și destul de gras, cu mustăți foarte negre și care, în timp ce se tot lovea peste picioare cu o cravașă, mă fixa cu niște ochi dilatați de atenție. Din când în când, privirile-i erau extrem de active, ca cele pe care le aruncă unei ființe necunoscute, numai oamenii cărora, dintr-o pricină anumită, le trec prin minte idei neîngăduite, de pildă nebunii sau spionii. Mi-a mai aruncat o ultimă căutătură, totodată îndrăzneată, prudentă, rapidă și străbătătoare, ca ultima împușcătură trasă înainte de a o lua la fugă, și, apoi, după ce și-a rotit privirea în jur, a luat brusc un aer distrat și distant și, printr-o neașteptată schimbare a întregii lui persoane, s-a întors către un afiș în citirea cărui s-a afundat, fredonînd o melodie și îndreptîndu-și trandafirul înfoiat de la butonieră. A scos din buzunar o agendă unde s-a făcut că notează titlul spectacolului anunțat, s-a uitat de două sau de trei ori la ceas, și-a tras pe ochi canotierul negru de pai, prelungindu-i borurile cu mîna ca și cum ar fi pîndit sosirea cuiva, a schițat un gest de nemulțumire, cum faci cînd ești sătul de atita așteptare, dar pe care nu-l faci niciodată cînd aștepți cu adevărat, apoi, împingînd spre spate pălăria a lăsat să i se vadă părul tuns ca peria dar încadrat de plete destul de

lungi, a răsuflat zgomotos ca un om căruia i-ar fi prea cald, dar care nu suferă cu adevărat de căldură. Mi-a trecut prin minte că poate fi un escroc de hotel..."¹

Portretul acesta este un instantaneu dar și o caricatură : una asemenea acelorale ale lui Forain, pe care Proust le admira. Ceea ce izbește în această șarjă sînt contradicțiile interne ale personajului, evidente în stridențele aparente, cum ar fi, de pildă, părul tuns ca peria, manifestînd virilitatea aspră, dar și pletele lungi, vorbind de o feminitate ascunsă. Omul joacă un rol : se face că așteaptă, că citește, că notează, că suferă de căldură etc. Motivul cravașei — care urmează a ocupa un loc deosebit în sadismul lui Charlus — apare discret și în treacăt. Privirea autodenunțătoare indică dublul plan în care trăiește personajul. Portretul-șarjă e comic, dar de un comic neliniștitor și sinistru, unul din care tragicul se pregătește să țîșnească.

Comicul acesta se amplifică cînd naratorul constată eroarea sa. Escrocul e un Guermantes, baronul de Charlus, omul cu cel mai mare prestigiu în Faubourg Saint-Germain, dar și în mediile intelectuale ale Parisului *fin de siècle*. Iată lămuririle date lui Marcel de către Robert de Saint-Loup, Guermantes și el : „Poartă titlul de baron de Charlus. După moartea tatălui său, unchiul Palamède ar fi trebuit să ia titlul de principe de Laumes... Dar unchiul meu are, în privința aceasta, părerile lui... și deși avea de ales între patru sau cinci titluri princiare, a păstrat pe acela de baron de Charlus, ca un protest și cu o simplitate aparentă care ascunde un mare orgoliu.”²

¹ A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, ed. cit., pp. 49—50.

² *ibid.*, p. 53.

Un Guermantes, escrocul de hotel? Marcel e uluit. Un Guermantes dar și un Don Juan, alergînd după femei, îi spune Robert tînărului său prieten. Și într-adevăr, în clipa în care face cunoștință cu Marcel, Charlus e rece, distant, impertinent și băiatul se simte strivit. Și totuși, ochiului său atent nu-i scapă unele aspecte ciudate. Privirile : „am băgat atunci de seamă că ochii lui nu priveau pe cel cu care vorbea ci alergau fără încetare în toate direcțiile, ca ochii unor animale speriate, sau ai negustorilor în aer liber care, în timp ce-și laudă marfa ilicită, cercetează fără a întoarce totuși capul, diferitele puncte ale orizontului de unde s-ar putea ivi poliția“¹. Chipul : „un nor subțire de pudră dădea figurii lui Charlus aspectul unui chip de teatru“². Vocea : „vocea lui asemenea unor voci de alto în care media n-ar fi fost destul de cultivată și al căror timbru pare a fi un duo alternat între un tînăr și o femeie, se stabilea, pe cînd exprima gînduri atît de gingașe, pe note înalte, adoptînd o dulceață surprinzătoare și pîrînd a cuprinde coruri de logodnice și de surori revărsîndu-și duioșia... Adeseori, pe cînd domnul de Charlus vorbea, se auzea rîsul lor ascuțit și proaspăt de școlărițe sau de cochete.“³ Atitudini : Charlus îl felicită cu gravitate pe Marcel pentru că-și iubește bunica. Cu un ceas mai tîrziu, pe plajă, îi declară : „Puțin îți pasă de bunică, ei, ticălos mic?“⁴

Ce este comic în toate acestea? Unde e rigiditatea și unde suplețea? Unde mecanismul și unde viața? Cine e marioneta, Charlus, principe de Laumes, estet și soț credincios amintirii unei femei iubite, sau viciosul care în-

¹ *ibid.*, p. 57.

² *ibid.*, p. 58.

³ *ibid.*, p. 61.

⁴ *ibid.*, p. 63.

cearcă, cu succes de altfel, să-și ascundă viciul? În ambele aspecte rezidă viața, numai că ele sînt incompatibile pentru psihologia tradițională, și comică e numai uluirea naratorului, pierdut printre imagini contradictorii, incoordonabile și făcînd moralmente tumbele pe care, în farsa veche, le făceau Sganarelle sau Scapin.

Fațete deosebite ale unei aceleiași personalități îi apar lui Marcel și la răstimpuri mai lungi. Odette de Crécy, devenită doamna Swann, este astfel obiectul unor descoperiri treptate. Pentru Swann, alias Proust, e, în prima clipă, o femeie sentimentală, a cărei cucerire presupune o curte îndelungă, galantă și înflorită. Apoi pricina unei cumplite gelozii. Mai tîrziu, o elegantă pe care adolescentul Marcel o urmărește, fascinat din ochi. Și mai aproape de noi, în ordinea vremii, o curtezană dintre cele mai facile, cum o revelă lui Marcel o confidență a indiscretului Bloch¹. În sfîrșit, printr-o alunecare vertiginosă în trecut, Miss Sacripant, modelul pictorului Elstir, mica actriță de operetă, posesoarea unui farmec ambiguu și tulburător². Nu fiecare dintre aceste clipe ale descoperirii provoacă un efect comic. Persoana lui Odette nu e comică decît atunci cînd snobismul ei naiv o face să vorbească într-un jargon anglo-francez (*patronising, le grand crack, handsome cab, to meet etc.*). Comică dar și amară e zăpăceala naratorului care spală mereu cu apele liris-mului său imaginea femeii, pentru ca pe ea să apară, cu îndărătnicia semnului infamant, venalitatea, prostia și capriciul.

Obiectul unei demistificări asemănătoare — dar cu mult mai grave și mai patetice — este ducesa de Guer-

¹ *ibid.*, p. 73.

² *ibid.*, pp. 134—145.

mantes. Pentru micul Marcel, ea nu este decît un nume. Dar ce Nume! Unul care-i evocă vremurile cînd „acea rasă trufașă a Guermantilor, ca un turn îngălbenit, străbătea vremurile și veghea Franța pe cînd cerul era încă gol, acolo unde aveau să se ridice mai tîrziu Notre-Dame de Paris și Notre-Dame de Chartres, atunci cînd pe vîrfurile colinii din Laon nava catedralei nu se așezase, precum corabia potopului pe vîrfurile Muntelui Ararat... Guermantes era asemenea unui cadru de roman, un peisaj imaginar... un nume legendar de smarald, la poalele anticilor păduri unde se afla Childebert, capătul pămîntului și al secolelor; mi se părea că, întocmai ca printr-o călătorie, le voi pătrunde tainele numai apropiindu-mă o clipă de doamna de Guermantes, stăpîna locului și doamna lacului.“¹

Acestui prim chip de vitraliu îi urmează „șapte sau opt chipuri deosebite ale aceluiași nume de Guermantes; primele erau cele mai frumoase; încetul cu încetul, visul, silit de realitate să părăsească pozițiile sale, una cîte una, își zidea noi metereze mai departe și mai departe, pînă cînd fu nevoit să se retragă și de acolo“². Astfel, doamna de Guermantes e mai întîi „doamna lacului“, apoi „o statueta în porțelan de Saxa“ dominînd o locuință rococo, mai tîrziu „o ducesă elegantă și încă tînără“, practicînd o „afabilitate disprețuitoare și o morgă egalitară“, în sfîrșit o ființă egoistă, superficială și rea, mînuind cu distincție simple locuri comune. Proust definește trepta-

¹ *Le côté de Guermantes*, vol. I. pp. 13—14.

² *ibid.*, p. 12.

tele lui descoperiri ca pe un „vis prăbușit“ (*un rêve foudroyé*)“¹

Evoluția personajului, considerată în desfășurarea ei deplină, e dramatică ; văzută în tablouri fragmentare, ne apare ca o parodie amară. Comicul frînează vremelnic catastrofa „visurilor prăbușite“. Legato-ul liric al operei proustiene alternează cu un staccato al comediei. Iată două scene avînd ca protagoniști pe Swann și pe ducesa de Guermantes. Swann fusese unul dintre cei mai vechi prieteni ai doamnei de Guermantes. Căsătoria cu Odette rărise relațiile lui cu ducesa dar afecțiunea dintre ei rămăsese foarte vie, sprijinită, precum era, pe amintiri și afinități. Dar iată că Swann e atins de o boală care nu iartă, de cancer. Într-o seară de iarnă el vine s-o vadă pe vechea lui prietenă și aceasta îl roagă s-o însoțească vara următoare în Italia. Astfel solicitat, Swann e silit la o destăinuire : „Nu mai am de trăit decît maximum trei sau patru luni... — Ce spui ? exclamă Oriane, oprindu-se o clipă din drumul ei către trăsura și ridicînd frumoșii ei ochi albaștri și melancolici, dar foarte nehotărîți... Glumești ? — Ar fi o glumă de un gust dubios, răspunde ironic Swann. La drept vorbind nu știu de ce am spus acest lucru... fiindcă m-ai întrebat și fiindcă pot muri dintr-o zi în alta... Dar nu vreau să te întîrzi, adăugă el, știind că obligațiile mondene trec înaintea morții unui prieten.“ Swann nădăjduiește că ducesa va pregeta totuși să plece, îi va acorda o seară, îl va mîngîia. Ea își continuă drumul spre trăsura și cu piciorul pe scară, îi spune lui Swann : „Te-ai speriat degeaba ; vino să dejunezi la

¹ *ibid.*, p. 26.

noi, oricînd vei vrea“ (pentru doamna de Guermantes, totul se sfîrșea cu un dejun), iar ducele îi strigă : „Nu-i asculta pe doctori ! Ce Dumnezeu ! Sint niște proști ! Ești sănătos tun ! Ne îngropi pe toți !“¹

Swann moare. Dorința lui cea mai vie fusese ca Gilberte să fie primită de ducesa de Guermantes. Evenimentul are loc după moartea lui Swann și independent de vechea lui aspirație. Iată cum ducele și ducesa de Guermantes îi vorbesc Gilbertei despre tatăl ei : „La sfîrșitul mesei, Gilberte spuse timid : — Mi se pare că l-ați cunoscut foarte bine pe tata ? — Da, sigur,... l-am cunoscut, mi-l amintesc foarte bine (cum era să nu și-l amintească cînd îl văzuse zilnic vreme de douăzeci și cinci de ani). — De treabă om era tatăl dumitale, interveni ducele. Se vedea că face parte dintr-o familie cinstită ; i-am zărit, de altfel, și pe părinții lui. Erau cu toții oameni de ispravă. Și îți dădeai seama că dacă Swann ar mai fi trăit, ducele de Guermantes l-ar fi recomandat călduros pentru un post de grădinar.“²

Călătoria de la vis la realitate s-a încheiat : „doamna lacului“ s-a preschimbat într-o femeie banală, rece și egoistă. Procesul acesta de demistificare se aplică însă nu numai ducesei de Guermantes, ci întregii lumi căreia ea îi aparține. Prima imagine globală a aristocrației franceze pe care Proust ne-o oferă e una onirică : seara de gală de la Operă. Sala pare tînărului Marcel un vast acvarium, împodobit cu o stranie și splendidă floră marină, străbătut de vietăți acvatice, prețioase și scinteietoare. În miezul acestui spațiu privilegiat stă loja principesei de Guer-

¹ *Le côté de Guermantes*, vol. II, pp. 250—252.

² *Albertine disparue*, vol. II, pp. 43—44.

mantes cu canapeaua ei „roșie ca o stîncă de mărgean“. Femeile sînt flori, scoici și păsări totodată. Prin apele glauce „marchizul de Palancy trece încet, cu gîtul întins, capul oblic, ochiul lui rotund lipit pe un geam de monoclu ca un pește enorm și placid, nepăsător față de publicul care-l privește dindărătul peretelui transparent. Uneori se oprește, venerabil și acoperit de ierburi și nu poți spune dacă suferă, doarme, înoată, ouă sau răsufală.“¹ Evocarea marchizului de Palancy răsună în paginile acestea ca o notă comică, dar de un anume comic, fantastic și pueril ca acela al unui vis, asemănător cu plimbarea pe care o face *Alice în țara minunilor*.

Să comparăm tabloul acesta oniric cu acela violent caricatural pictat de Proust cu ocazia balului la principele de Guermantes. Marcel a străbătut în chip miraculos pereții translucizi ai acvariumului. Acum poate vedea de aproape flora și fauna adîncurilor și cu groază își dă seama că dulcea strălucire a acestora nu era decît un efect de optică. Ierburile sînt șerpi, florile sînt veninoase, vietățile sînt rîme și viermi. La balul principelui de Guermantes se întilnesc, ca într-un alegoric roman medieval, Lașitatea cu Prostia, Viciul cu Răutatea, Egoismul cu Platitudinea. Numele lor aparțin fără excepție armorialului Franței. Prin sălile împodobite trece, ca un spectru, Swann. Afacerea Dreyfus a izbucnit. Secolul stă să se sfîrșească. Turnurile crenelate ale castelului din Guermantes sînt roase de ape și se vor prăbuși.

Serata principelui ocupă în romanul lui Proust un loc uriaș și ca semnificație și ca număr de pagini, 130, în ediția Gallimard. În centrul operei, în primul volum din

¹ *Le côté de Guermantes*, vol. I, p. 37.

Sodoma și Gomora, balul reprezintă, literar vorbind, clipa când autorul ia un contact mai întins și mai strâns cu realitatea. În monografia sa consacrată lui Proust, Pierre Abraham face graficul locului ocupat de social în opera lui Proust și constată că *Sodoma și Gomora* e partea cea mai balzaciană a *Timpului pierdut*¹. Dar capitolul balului la Princoipele de Guermantes nu poate fi bine înțeles decât dacă-l comparăm cu acela al Galei de la Operă : viziunea caricaturală a înlocuit-o pe cea onirică, imaginea interioară a fost exteriorizată ; piesele — acum întinse pe masă — sînt disecate cu atenția anatomistului. Și totuși viziunea ironică a lui Proust — care se realizează cu un deosebit relief în această serată — e una unde ironia își împarte cu durerea și mila sufletul romancierului. Atîtea scene caricaturale ale balului — lunga apostrofă adresată de Charlus marchizei de Sainte-Euverte, lașa retragere a acesteia, umilirea doamnei d'Arpajon, viciul sfios și fără de curaj al lui Vaugoubert, prostia vegetală a tinerilor d'Arpajon — sînt comice și feroase. Un vînt de nebunie suflă peste această lume în descompunere și naratorul care o privește dinafară nu reușește să fie un spectator indiferent : el e împărțit între uimire, rîs și oroare. Tocmai de aceea caracterizarea romanului lui Proust ca „un roman comic, ... care exclude orice element tragic sau patetic... Proust fiind înainte de toate un creator comic... un Dickens francez“² — așa cum spune Mansfield, — ni se pare o absurditate. Una, de altfel, căreia anticipativ, i-a răspuns Proust însuși cînd, în *Timpul regăsit*, a vorbit despre artistul care înregistrează ridicolele vieții : „Mi-era o milă

¹ Pierre Abraham, *Proust*, Rieder, 1930, p. 54.

² Lester Mansfield, *Le Comique de M. Proust*, Nizet, 1953, p. 11.

nesfârșită de ființele mai puțin scumpe, chiar indiferente și de atâtea destine pe care gândirea mea, încercând să le înțeleagă, le-a folosit suferința sau ridicolele. Toate aceste ființe care-mi revelaseră adevăruri și care dispăruseră, îmi apăreau ca și cum ar fi trăit o viață menită a-mi fi numai mie de folos ca și cum pentru mine ar fi murit.“¹

Tot atât de nepotrivity cu viziunea lui Proust mi se pare și ordonarea elementelor comice din opera sa în categoriile tradiționale ale „comicului de caracter“ și „comicului intrigii“, așa cum face și Léon Pierre-Quint și Lester Mansfield. Cum se poate oare vorbi la Proust de „comicul de caracter“ și de „comicul intrigii“, când „caracterul“ și „intriga“ nu există? Caracterul, în sensul clasic, acela fixat de moralistii celui de-al XVII-lea veac și ilustrat de un Molière, presupune un fascicol de însușiri ierarhizate care converg spre o calitate sau un defect: Avarul, Zăpăcitul, Mizantropul, Ipocritul. Dar la Proust, personalitatea e neînchegată: ea se dedublează, se triplează, se quadruplează și multiplicarea ei nu încetează decât din pricina oboselii noastre în a o urmări. Jacques Rivière are dreptate să observe că Proust a introdus „dedublarea personalității în viața normală.“²

Intriga nu există nici ea în romanul lui Proust. În *Timpul pierdut* și *regăsit* nu aflăm evenimente, ci vieți în desfășurarea lor cotidiană și previzibilă: oameni care se nasc, iubesc, suferă și mor, în împrejurări obișnuite. Violența, surpriza și accidentul sînt escamotate de Proust cu pudoarea unui scriitor clasic care-și alungă eroii din

¹ *Le Temps retrouvé*, vol. II, p. 58

² Jacques Rivière: *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain.*, Librairie de France, Paris, 1927, p. 47.

scenă pentru a-i ucide. Care e atunci rolul comicului în opera lui Proust? Acela al unei operații de pătrundere într-o intimitate — de revelare a unui adevăr ascuns — de demascare și demistificare. Proust nu săvârșește numai practic această operație dar o definește și teoretic: „Ceea ce ne aducem aminte privitor la comportarea noastră poate rămâne ascuns și celui mai apropiat vecin; ceea ce am uitat că am spus vreodată, sau ceea ce nici n-am spus, va provoca o ilaritate care va ajunge pînă și în alte planete căci imaginea pe care alții o au despre faptele și gesturile noastre nu seamănă mai mult cu aceea pe care o avem noi, pe cît ar semăna un desen cu un calc greșit... Cineva care ar fi deprins să surîdă în oglindă imaginii plăcute a chipului sau a torsului său ar avea impresia unei erori dacă i s-ar arăta radiografia lor, întocmai ca o femeie tînără văzînd sub reproducerea portretului ei într-un catalog scris: *Dromader culcat.*”¹

Pentru Proust, lirismul e atitudinea integral creatoare, aceea care scoate o lume din neant. E motivul pentru care definiția dată de Proust creației artistice e parțială, ea aplicîndu-se numai lirismului, luat într-un sens larg: „Lumea — spune Proust — care nu a fost creată o singură dată, ci ori de cîte ori s-a ivit un artist original, ne apare de-a pururi, diferită de cea veche, dar perfect clară. Alte femei trec pe stradă, deosebite de cele de odinioară și e firesc să fie astfel pentru că ele sînt Renoir-uri, acele Renoir-uri în care noi odinioară refuzam să vedem femei... Universul acesta va dura pînă la viitoarea catastrofă geologică provocată de un nou pictor sau

¹ *Le côté de Guermantes*, vol. I, p. 244.

de un nou scriitor original.¹ Dar lirismul e dublat de ironie și anume chiar în opera lui Proust. În timp ce atitudinea lirică implică afundare în eu și apoi redarea imaginii onirice într-o expresie artistică, atitudinea ironică e o strădanie de aderare la real, de pătrundere a acestuia și de lămurire a lui; ferocitatea ironiei fiind numai aparentă, durerea și mila ei, nesfârșite. Ambele atitudini există, după cum am încercat să demonstrăm, în opera lui Proust. Divergente ca sens, ele se întîlnesc genetic, ca două forme ale cunoașterii unde realul e considerat fie prin vălul imaginației, fie cu ajutorul observației directe și al experienței. Ironicul Proust este un detectiv: instalat în casa crimei, el ascultă pe locatarii ei vorbind. Cuvintele îi demască mai repede decît faptele, gesturile minime mai degrabă decît un nou asasinat. Dar chipul naratorului în opera lui Proust are și el individualitatea lui. Și aceasta este una modestă, de amarez respins, de veleitar al mondanității și al scrisului. Marcel nu e Proust, acel Proust care la patrusprezece ani era răsfățatul saloanelor pariziene. Față de propria lui persoană, Proust se comportă ca un artist ironic și demistificator. Prin autoironie, drumul străbătut de la eu la lume se întoarce la punctul lui de plecare, periplusul se încheie, lirismul rămîne închis în miezul unei opere sarcastice. Proust e liric și ironic, Proust e romantic și opera lui, cu ambele ei valențe, atîrnă de coarda de-a pururi vibrantă a durerii.

¹ *Le côté de Guermantes*. vol. II. p. 20.

REAL ȘI IMAGINAR LA SAMUEL BECKETT ¹

Un vierme se zbate în noroi. Un noroi lipicios și calduț. Vrea să înainteze. Dar parcă n-ar fi vierme, ci om : are brațe și picioare. Le îndreaptă înainte, înoată : brațul drept, piciorul drept ; brațul stîng, piciorul stîng. Are și un sac legat de gît. Cu mîinile umblă în sac, caută să-și numere averea : cîteva cutii de conserve și, mai ales, un cuțit de deschis cutiile. Acesta vom vedea că are mai multe întrebuintări. Dar iată că făptura mîlului începe a bolborosi. Sînt cîteva biete cuvinte, mereu aceleași : un fel de scîncet prelung și monoton. Din acesta se încheagă încet o poveste în trei părți : „înainte de Pim, cu Pim, și după Pim“.

Pim este un alt vierme sau un alt om. La Samuel Beckett — căci de Beckett e vorba și de „romanul“ lui *Cum este* ² — deosebirea e minimă și mai degrabă de nuanță decît de calitate. Pim și celălalt Pim, și toți Pimii care au fost, sînt și vor fi în eternitate, alcătuiesc o lungă procesiune care se tirăște pe burtă prin mîlul original, fără de sfîrșit, alcătuint — după o matematică sinistră și

¹ Articol apărut în *Secolul XX* nr. 7—8, 1961.

² *Comment c'est*, Editions de Minuit, Paris. 1961.

hazlie totodată — un număr fix de perechi unite prin lanțul indestructibil al chinurilor reciproce.

Pim înfige în Pim cheia cutiei de conserve. Când victima strigă, călăul o lovește în cap. Dar călăul este și el victima celui ce vine după el în lungul lanț al viermilor-oameni. Nici un chin nu-i pierdut, nici unul nu rămîne fără ecou.

Din cînd în cînd, o amintire străbate făptura hrănită cu noroi. O amintire „de sus“. Un loc unde se aflau culori : „iarbă de smarald, o barieră albă, o tribună trandafirie, un copil îmbrăcat în alb și albastru...“ A fost cîndva și o dragoste, parcă idilică și duiosă la început, apoi ridicolă și scîrnăvă : „mîncăm sandviciuri fiecare pe al său rostind cuvinte dulci draga mea eu mușc ea înghite dragul meu ea mușcă eu înghit nu ciripim încă cu gura plină de dragostea mea eu mușc ea înghite tezaurul meu ea mușcă eu înghit...“ Dragostea se sfîrșește parcă (nu sîntem siguri de nimic, descifrăm mereu o bolboroseală rostită cu gura plină de noroi) — cu o sinucidere : femeia „coloană frîntă“ se aruncă pe fereastră : „spital margarete minciună și moarte“.

Dar n-are a face : cuplul obligator nu se poate desface, Pim se va ține mereu după un alt Pim în călătoria lungă „de la vest spre est“. Pe burtă, în noroi, printre șobolani, Pim se agață de Pim : „nu voi scăpa nicicînd din mîna această bucată providențială de carne“. Lipiți, într-o monstruoasă împerechere, Pim și Pim, „doi bătrînei chei cu bărbi albe“ se iubesc : „o voce omenească aci la cîțiva centimetri visul meu o voce omenească... dacă Pim m-ar iubi puțin dacă eu l-aș iubi în beznă în noroi totuși un strop de dragoste să găsești pe cineva cineva

să te găsească în sfârșit să trăiești împreună lipiți împreună...”

Dar călătoria e alcătuită dintr-un șir de părăsiri : „doi străini se unesc pentru necesitățile chinului“, apoi perechea se desparte și se reface într-o altă unitate, căci „nimeni nu cunoaște pe nimeni nici personal nici altfel“, „un cerc pe care-l bate un copil eu mai sus decât el eu cad dispar cercul se mai rostogolește pierde echilibrul cade dispare aleea e liniștită“.

Singurătatea reîncepe, înotul prin noroi, „gura se deschide în sfârșit limba iese apucă noroiul acesta ține o clipă o clipă bună sînt clipe bune poate cele mai bune cum s-alegi cu fața în noroi gura deschisă noroiul în gură setea care se astîmpără umanitatea recucerită“.

Și astfel cîntă poemul „umanității recucerite“, Samuel Beckett, întocmai ca eroul său Pim, cu gura plină de noroi. E poemul deznădejdii totale, al beznei fără de licăriri, al murdăriei indelebile linsă îndelung cu sete și cu voluptate.

Dar *Cum este* nu e un moment singular în opera lui Beckett ci reluarea tuturor temelor sale, rezumatul, am spune, strălucit dacă strălucirea ar fi o proprietate a noroiului, a romanelor sale precedente, a pieselor lui de teatru și a eseurilor întrunite în volumul intitulat *Texte pentru nimic* (1955).

O pereche frățească și una călău-victimă, iată oele patru personaje din piesa *Așteptîndu-l pe Godot* (1953). Hamm îl chinuie pe Clov în *Sfârșit de partidă* (1957).

Omul este fie singur, fie întovărășit de un călău — singur oricum căci gîndirea este necomunicabilă. Nimeni nu înțelege pe nimeni, fiecare îl uită pe fiecare, tocmai de aceea omul nu are nume : un roman al lui Beckett

e intitulat *Cel care nu poate fi numit*¹. S-a observat de altfel că numele tuturor eroilor lui Beckett începe printr-un *M*. Este *m*-ul lui *moi*, eul. Murphy, Molloy, Malone sînt ipostaze felurite ale aceluiași eu deznădăjduit. Autorul brodează în jurul acestor falși alter-ego cîte o murdară și lamentabilă poveste în romanele cu același nume².

În universul de noroi al lui Beckett călăii-victime nu pot comunica, dar chinuți, încearcă să cînte. Pim cîntă. Cîntecul acesta e chiar opera lui Beckett, săracă în vorbe, biată băguială notată în ritmul în care a fost rostită, ritmul gîfiielii, *Ha!ter* este cu *boue* și *sac*, al treilea cuvînt-cheie al unui lexic care n-are mai mult decît cîteva sute de cuvinte.

Convins că gîndirea e necomunicabilă, Beckett dorește totuși să ne-o comunice pe a sa : „Voi fi poate silit pentru a nu mă istovi să născocesc încă o feerie, cu capete, trunchiuri, brațe, picioare și alte asemenea lucruri, proiectate prin imuabila alternativă a umbrei imperfecte și a luminii îndoielnice“ — spune Beckett în romanul său *Cel care nu poate fi numit*.

Făgăduiala aceasta și-a ținut-o Beckett. Feeria cu capete, trunchiuri, picioare și brațe proiectate prin noroi, cu cuțite derizorii de deschis cutii de conserve, cu saci moi și dezgustători ca un coșmar obscen, cu organe desprinse și pierdute prin clisa călduță, cu șobolani și cu viermi, a scris-o : e marele poem al „umanității recucerite“, romanul *Cum este*.

Cum este sau mai bine zis *Care este* adevărata soartă a omului : nu a unui anumit om, ci a omului în genere, a

¹ *L'Innommable*, 1953.

² *Murphy*, 1947 ; *Molloy*, 1951 ; *Malone meurt*, 1952.

lui Pim, Omul. Iată-l în splendoarea lui, astfel cum ni-l descrie Beckett tirându-se în mîl, bolborosind cu gura plină de noroi, urlînd de singurătate, ucigînd chiar în clipa cînd i se ivește vreun tovarăș, vinovat în fărîma lui de conștiință și, mai presus de toate, nefericit, dorindu-și moartea fără a și-o putea da, lipsindu-i pînă și numele căci îi lipsește personalitatea, alcătuit cum e „din acea materie anonimă identică în toți oamenii și în toate societățile“¹.

Izvoarele filozofico-literare ale concepției lui Beckett nu sînt greu de stabilit. Apele lor tulburi vin mai ales de la existențialismul lui Heidegger și din opera lui Kafka. Mai interesante însă decît filiațiile de idei și decît stabilirea unei înrudiri de procedee literare este explicația social-politică a valului de deznădejde care a cuprins conștiința Occidentului și al cărui pisc pare a fi opera irlandezului Beckett, scriitor de limbă franceză și beneficiar al entuziasmului unor supra-elite.

Beckett e nefericit : singurătatea, sentimentul păcatului, groaza și obsesia morții îi bîntuie sufletul. Conștiințele celorlalți intelectuali apuseni sînt străbătute și ele de aceleași spaime. Care poate fi oare numele adevărat al acestor umbre, ce realități ascund ele ? Să luăm obsesiile pe rînd și să vedem mai întîi pe aceea a vinovăției. „Aș fi făcut mai bine — spune Beckett — să rămîn în pădure. Poate că aș fi putut, cine știe, să stau acolo fără remușcare, fără cumplita senzație de a fi greșit, de a mă afla în stare de păcat“ (*Molloy*).

Vinovat și singur. Singur pentru că e vinovat. Solitudinea ca o încercare de remediu față de crimă. Dar care e crima adevărată ? Să nu facem decît ipoteze într-o

¹ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, 1959.

materie atît de gingașă : să fie lipsa de solidaritate a unora dintre intelectuali față de lupta maselor pentru o lume mai dreaptă și mai bună ? Să fie toleranța față de războaiele colonialiste unde tineretul Occidentului pierde ucigînd pe alți tineri de care nu-i desparte decît o nuanță a pielii ? Să fie exemplul neurmat al unei lumi grandioase ce crește alături, sănătoasă, caldă și frățească ?

Dar groaza, groaza de moarte, din ce pricini să vină ea ? Moartea e o condiție a vieții prelungite. Nu murim abia de azi. Oamenii au privit moartea mereu în față, cei simpli cu mai multă bărbăție decît cei învățați : „Copiii — spune Montaigne — se tem pînă și de prietenii lor cînd aceștia poartă mască ; astfel facem și noi. Să rupem masca de pe oameni și de pe lucruri ; o dată luată, vom vedea aceeași moarte de care un rîndaș sau o jupîniță nu se tem de fel.“

Da, dar sînt oameni care nu scot masca nici zi nici noapte. Ea li s-a lipit de obraz. Cînd se privesc în oglindă, îngheață. Singuri sau întovărășiți se sperie, urlă, încearcă să ucidă. Pim e victimă și călău.

Din acest cumplit impas cum ar putea oare ieși conștiințele bolnave al căror reprezentant tipic e Beckett ? Poate dezlipindu-și masca de pe față cu ajutorul unor licori calde, licoarea omeniei în sfîrșit recucerite. Atunci ei ar descoperi că fiecare om are un nume al lui, că el nu se tîrăște ci stă în picioare, că nu-și chinuie și ucide fratele ci-l ajută și-l iubește, că dragostea nu este o împrecherere dezgustătoare care se sfîrșește prin moarte, iar că pe aceasta din urmă un om adevărat o privește drept în față, încrezător în lungul șir de oameni, și nu de viermi, care vin după el.

ANTIROMANUL ÎN LITERATURA FRANCEZĂ CONTEMPORANĂ

În enorma producție literară a Franței de astăzi — producție dezorientată, sfișiată de tendințe confuze și contradictorii — se poate deosebi cu limpezime un curent care tinde să împrăspăteze în primul rînd romanul. E vorba de lucrările unei echipe de scriitori, unii tineri, alții maturi dar ajunși abia acum la notorietate. Aceștia încearcă să descompună vechea tehnică a romanului creînd una inedită, corespunzătoare unor noi conținuturi și unor țeluri diferite. Echipa aceasta, care, pe zi ce trece, primește noi adeziuni, are cîțiva „membri fondatori“. Să cităm printre aceștia pe cei mai cunoscuți, pe cei care au reușit să depășească cercul limitat al admirațiilor reciproce : Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet și, în sfîrșit, cel mai recent coechipier cu noroc, Claude Simon.

Toți acești scriitori, aceștia și încă alți cîțiva ale căror nume pătrund cu greu în masele mai largi ale cititorilor, declară a fi promotorii unui „nou realism“. E cel puțin părerea trîmbițată de teoreticianul curentului, de criticul Roland Barthes, autorul eseurilor *Le degré zéro de l'écrit-*

*ture*¹ și *Mythologies*². Literatura trebuie să folosească — socoate Barthes — un limbaj neutru, un „stil alb“, „un stil al absenței care este la rîndul lui o absență ideală de stil“. Datorită acestuia vom ajunge „la porțile unei lumi lipsite de literatură dar asupra căreia scriitorii urmează să aducă mărturia lor“. Mărturia aceasta poate fi adevărată; „problematika omenească fiind descoperită și adusă la lumină fără culoare iar scriitorul devenind incontestabil un om cinstit.“

Ceea ce trebuie observat este că nu numai la manometrul stilului acul arată cifra zero, dar și la manometrele subiectului sau caracterelor. „Romanele noastre (observați pluralul pronumelui care indică conștiința echipei) nu au ca scop să creeze personaje sau să povestească întâmplări“, spune Robbe-Grillet. Și într-adevăr, Robbe-Grillet însuși scrie asemenea romane unde se străduiește să elimine caracterul și întâmplarea, stilul stabilindu-se la gradul zero al scrisului.

Astfel stînd lucrurile, cititorul se va întreba, pe bună dreptate, cu ce umple domnul Robbe-Grillet paginile romanelor sale, pînă astăzi în număr de patru, *Les Gommés* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957) și *Dans le Labyrinthe* (1959). Ei bine, îi vom răspunde: prin descrierea minuțioasă a unui univers de obiecte. „Evenimentele — spune Robbe-Grillet — se petrec într-o carte în afară de psihologie care este unealta obișnuită a romancierilor“. „Adjectivul optic, descriptiv, acela care se mulțumește să măsoare, să situeze, să limiteze, să definească, indică probabil calea aspră a unei noi arte a romanului.“

¹ Éditions du Seuil, 1953.

² Éditions du Seuil, 1957.

În romanul *Le Voyeur* (titlul cu dublu înțeles înseamnă și „acela care privește“) eroul (dacă se poate da acest nume unei absențe) debarcă într-un port. Romancierul urmărește multele drumuri pe care Mathias le face pentru a vinde ceasuri (e vorba de un comis-voiajor). Urmărirea este la un moment dat întreruptă. În acest timp rezervat se plasează violul unei fetițe, sugerat dar nu povestit. Mathias se reîntoarce la debarcader și pleacă fără a fi suportat consecințele actului său și fără măcar ca noi să fim siguri că el l-a făptuit.

Nici o clipă, romancierul nu se situează în lăuntrul personalității eroului său. Dar obiectele pe care autorul le descrie, prin repetiția sau analogiile lor, sugerează obsesiile personajului și sentimentul vinovăției lui, o vinovăție care precede crima și o prefigurează. Într-un studiu intitulat *Descripție și infraconștiință la Alain Robbe-Grillet* Jean Ricardou arată cum, din descrierea pur formală a unui univers constituit din linii și unghiuri (romancierii acestui curent creînd o lume decolorată, cenușie), apare evidentă obsesia lui Mathias și crima lui.

Căci un alt caracter general al „antieroilor“ „noului roman“ este sentimentul permanent al culpabilității lor. Oamenii aceștia fiind făptașii reali sau imaginari ai unei crime. Într-un anume sens, toate romanele acestei serii sînt romane polițiste care cuprind o enigmă, uneori descifrată pînă la urmă, alteori exprimată numai prin sentimentul unei cumplite vinovății.

Vinovăția este, de pildă, tema majoră a romanelor lui Samuel Beckett: *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), *L'Innommable* (1953) sau *Murphy* (1953). Romanele lui Beckett sînt însă în chip evident romane autobiografice. Numele personajelor trădează eul autorului și Maurice

Nadeau observă că Beckett „dă inițiala eului său (*le Moi*) numelui tuturor personajelor sale : Murphy, Molloy, Moran, Mercier, Malone (*Moi, alone*) Macman (omul irlandez, Beckett fiind irlandez), Mahood (Mahood, condiția de om), ajuns Worm (vierme) și pierzându-și în sfârșit numele (*L'Innommable*, nenumitul).¹

Ceea ce apasă acest eu este mai întâi vinovăția apoi singurătatea și în sfârșit obsesia neîntreruptă a morții. „Aș fi făcut mai bine — spune Beckett, în numele lui Molloy — să rămân în pădure. Poate că aș fi putut, cine știe să stau acolo fără remușcare fără cumplita senzație de a fi greșit, de a mă afla în stare de păcat.

Omul vinovat e singur. Spiritul lui Murphy este „ca o sferă goală, închisă ermetic... ca o dezordine definitivă, nemaiputând suferi nici un fel de schimbare“. Tocmai de aceea Murphy își dorește moartea, dar nu se sinucide și moare din nebăgare de seamă. Cenușa lui va fi presărată de un bețiv pe pardoseala unei circiumi și în zor de zi măturată de un chelner pe jumătate adormit. „De altfel, puțin îmi pasă dacă m-am născut sau nu, dacă am trăit sau nu, dacă voi muri sau voi fi în agonie; oricum, voi face ce am făcut totdeauna, neștiind ce fac, al cui sînt, de unde sînt, dacă sînt“, spune Beckett în *Malone moare*.

Eroii romanelor acestea pentru a-și umple timpul ori umblă, ori vorbesc. Dar drumurile parcurse de ei nu duc nicăieri; ele sînt labirintul coșmarurilor noastre, acelea în care ne învîrtim nesfârșit pentru a ne întoarce mereu în același loc. Punctele din spațiu sînt toate identice de stai sau de te miști, ele se aseamănă cu uni-

¹ Maurice Nadeau, *Temps modernes*, ianuarie 1932.

versul soldatului de gardă din *Labirintul* lui Robbe-Grillet care „lîngă felinarul său aşteaptă mereu, nemişcat, cu mîinile în buzunarele mantalei, cu acelaşi pachet sub braţul stîng. Iarăşi se face ziuă, aceeaşi lumină palidă şi cenuşie. Felinarul se stinge. Casele sînt aceleaşi, aceleaşi străzile pustii, culorile sînt mereu cenuşii şi albe, acelaşi frig“.

Larvele acestea deznădăjduite, fără nume şi fără identitate cînd nu umblă, vorbesc. E cazul personajelor lui Nathalie Sarraute sau ale lui Marguerite Duras. În romanul său *Tropisme*¹, Nathalie Sarraute evoca vorbăria femeilor adunate în jurul ceştilor de ceai, sau aceea a trecătorilor în faţa unor vitrine. Aceste convorbiri constituie un inventar al locurilor comune, asemenea aceluia de pildă, stabilit de Eugen Ionescu în piesele sale *Cîntăreala cheală* sau *Scaunele*. Asemenea repertorii de conversaţii banale făcuse la noi Caragiale, a cărei influenţă Eugen Ionescu o recunoaşte şi o pomeneste. Caragiale urmărea să definească prin locul comun inautenticitatea unei anumite lumi, a exploatării, opusă, de pildă autenticităţii ţăranului care-şi exprimă autentic durerea. În romanele lui Nathalie Sarraute sau în piesele lui Eugen Ionescu e totuşi vorba de altceva, de ceva anume, faţă de care locul comun nu e numai o faţadă, un ascunziş comod dar şi simptomul unei sfişietoare neputinţe.

Căci, după cum observă Maurice Nadeau, „sub aceste aparenţe banale (autoarea) sugerează existenţa unei lumi inferioare (*un sous-monde*), dotate cu o viaţă frenetică, în care mişună instinctele organice şi în care s-ar stabili

¹ apărut în 1939 la Denoël însă reeditat la Les Éditions de Minuit, în 1957 şi înregistrat abia atunci de critică, pentru că abia în acel moment se încadrează într-un curent pe care efectiv îl precedase.

raporturile adevărate ale oamenilor între ei și mediul lor¹. Exploratoare a străfundurilor, Nathalie Sarraute nu creează individualități, caractere sau tipuri. La nivelul reflexelor, omul n-are nici chip, nici nume, nici stare socială. El este un anonim, care trăiește, când iese din anonimatul său, în inautenticitate. Sartre care a prefăcut romanul lui Nathalie Sarraute, *Portretul unui necunoscut*² se întreabă ce se află îndărătul acestui zid de neadevăr și răspunde : „nimic sau aproape nimic. Vagi încercări de a fugi de ceva pe care-l ghicim în umbră. *Autenticitatea*³, adevăratul raport cu ceilalți, cu sine, cu moartea, e pretutindeni sugerată dar rămâne mereu invizibilă... Dacă aruncăm o privire, din îndemnul autoarei, în lăuntru oamenilor, vom vedea mișunind forme noi și tentaculare. Mai găsim și fuga în obiectele care reflectă în chip pașnic universalul și permanența, fuga în preocupările zilnice, fuga în meschin... cărțile lui Nathalie Sarraute sînt pline de groază : se vorbește și ceva urmează să izbucnească, ceva care va lumina străfundul glauc al unui suflet și fiecare va simți mîlul mișcător al sufletului său.“

Într-adevăr romanele lui Nathalie Sarraute, ale lui Robbe-Grillet, Beckett, Butor sau Claude Simon, sînt pline de groază. Într-un anumit fel, pe alt plan și la un nivel superior, ele seamănă cu acele povești de teroare menite să țină un spectator naiv fără suflare în fața unui ecran de cinematograf unde, din umbră, asasinul pîndește neîncetat. Numai că groaza provine în romanul nou din descoperirea, am zice obiectivă, a mîlului anonim ce zace,

¹ v. rev. *Critique*, august 1957.

² apărut în 1947 la Robert Marin și reeditat la Gallimard în 1956.

³ subliniat de Sartre.

lipicios, mirositor și abisal într-un străfund al conștiinței ; când magma aceasta încearcă să ajungă la lumină, el nu află alt mijloc de expresie decât minciuna locului comun¹.

Interesant este de observat că prin anonimatul acesta larvar, „noii romancieri“ reiau vechea ipoteză a clasicismului : ipoteza omului etern, același pretutindeni și mereu. „Interesul romanului nou, spune Nathalie Sarraute în *Le Planétarium* (1959), nu mai stă în descrierea situațiilor și a caracterelor, sau în pictura moravurilor ci în revelarea unei materii psihologice noi. Adevărata reînnoire o constituie descoperirea a măcar citorva fărîmituri din această materie anonimă care este identică în toți oamenii și în toate societățile.“

Astfel stînd lucrurile, antieroul exercită asupra autorului său (identificarea lor se impune de altfel) o autoritate absolută. Unul îl trage pe celălalt prin lungile coridoare ale visului, îl incurcă în nesfîrșite „labirinturi“, și impune obsesiile sale străjuite de sentimentul vinovăției și-l face să trăiască mai întii în solitudine și apoi în groaza morții, o moarte așteptată ca o eliberare, deși în spatele zidului, se află, fără nici o îndoială, Nimicul.

Dar romanul tinde a fi, nu numai pentru autor, ci și pentru cititor o experiență de viață. El nu e literatură (Claude Mauriac vorbește de *Aliteratura contemporană*²) ci „retrăirea unei experiențe unde el urmează a făptui anumite acte, fără a ști prea bine nici ce a făcut, nici către

¹ v. în acest sens și romanul lui Jean Lagrolet, *Les Vainqueurs du Jalour*, Gallimard, 1957.

² Claude Mauriac. *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel, Paris, 1958.

ce s-a îndreptat"¹; din creație involuntară, romanul devine o experiență impusă.

★

Am încercat pînă în acest punct să descriem caracterele esențiale ale „noului roman francez“. Considerîndu-l acum pe acesta ca pe o „existență“ (să ne lăsăm o clipă contaminați de jargonul tehnic al breaslei), să încercăm mai întîi a-l situa și apoi să-l judecăm.

Dacă principalele sentimente ale personajelor din „noul roman“ sînt *vinovăția, deznădejdea, groaza, obsesia morții*, să admitem că autorii acestor romane (eul lui Beckett, de pildă) suferă de aceleași complexe. Într-o lume sortită neîndoios morții, omul se încarcă cu o crimă obligatorie și trăiește groaza judecării, și în sfîrșit a osîndirii lui. Obsesia *procesului* (care-și are rădăcinile literare în romanul lui Kafka, *Procesul*), apare la toți acești romancieri și precede crima. E cazul Străinului lui Camus sau al comis-voiajorului lui Robbe-Grillet. Oamenii îi privesc și pe unul și pe celălalt din capul locului cu ochii unor judecători. Meursault sau Mathias sînt ucigași înainte de a ucide.

Sentimentul vinovăției nu apare însă la aceste personaje la nivelul conștiinței, ci la acela al infraconștiinței. Romancierii noi nu l-au citit numai pe Kafka ci și pe Freud. Eroii lor vor să scape de complexe vorbind, dar nu se pot elibera pentru că nu găsesc expresia autentică: locul comun e lacătul ce le închide gura. Sortiți unui anonim etern, ei sînt identici și permanenți. Permanent situați în fața inevitabilității morții.

¹ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

„Inchipuiți-vă niște oameni înlănțuiți, toți osîndiți la moarte, unii fiind uciși zilnic în fața celorlalți; cei care rămîn văd propria lor soartă contemplîndu-o pe aceea a semenilor lor și se privesc unii pe alții cu durere și deznădejde: iată imaginea „condiției omenești“. Cugetarea aceasta nu e semnată de Camus ci de Pascal. Ea ar putea constitui un motto al acestor romane franceze de astăzi, Pascal fiind un alt maestru al deznădejdii, cel puțin pentru cine se oprește la primul înveliș amar al gândirii sale.

Dacă Beckett, Butor, Robbe-Grillet și atîția alții se simt vinovați, dacă trăiesc deopotrivă cu groaza vieții și cu aceea a morții, dacă așteaptă mereu cu inima tremurîndă „prooesul“, dacă fiecă privire li se pare ochiul judecării din urmă, aceasta provine din faptul că, față de o lume a exploatării unde omul este de-a pururea „înstrăinat“, „martorii“ se mulțumesc să se refugieze în mîlul infraconștiinței în loc să întreprindă o acțiune rațională și voluntară. Sartre, care cochetează cu problema angajării (și care se va angaja poate într-o zi definitiv), descrie astfel în *Le Sursis* remușcarea lui Matheiu. Acesta n-a participat la războiul din Spania deși era sufletește alături de frontul popular: „cînd mînînc — spune Matheiu — o sută de spanioli morți sar să mă strîngă de gît. N-am plătit“.

Nici romancierii „noului val“ n-au plătit. N-au plătit deși cunosc răul, îl văd, sînt pătrunși de el, bolesc și mor din pricina lui. Drama lor e autentică, adică îi exprimă, dar pentru a putea fi dezlegată, ea ar trebui ridicată de pe planul infraconștiinței la acela al conștiinței. Atunci criteriile răului și ale binelui ar deveni iarăși limpezi, „era bănuielii“ pe care o proclamă Nathalie Sarraute ar lua

sfârșit ; practica ar organiza conștiința care, la rîndu-i ar ierarhiza realitatea. Pentru ca acest lucru să se întîmple, ar trebui însă ca scriitorii relativ tineri ai „noului val” să înțeleagă că foarte aproape de ei trăiește o lume frățească care dă existenței un sens : sensul vieții și nu al morții. În limitele și pe planul vieții, omul nu e larvă ci conștiință : dura conștiință care se ciocnește de o realitate dură. Din conflictul acesta iese drama, dar și soluționarea ei : Universul își recapătă culoarea, drumurile duc iarăși la țintă, cuvintele cîștigă noi semnificații. Ectoplasma se preschimbă în om, adică recuperează calitatea ei pierdută de personalitate.

Dar personalitatea, prin aderența ei la realitate, e supusă istoriei. Ea nu e „pretutindeni și mereu identică”, ci obiect și subiect al schimbării. Schimbarea aceasta e voită de ea ; scop al vieții ei dar și al vieții celorlalți, lanț nesfârșit care desfide moartea. Munca de prefacere a realității acordă vieții autenticitate. Minciuna e ucisă de acțiune și într-o lume a adevărului Străinul recapătă cetățenia lui pierdută de om printre oameni.

Recent a apărut la Paris un pamflet literar pe cît de virulent, pe atît de semnificativ. E intitulat *Fructele de aur* ² și e datorat cunoscutei romanciere Nathalie Sarraute. Cartea aceasta poartă ca subtitlu, cuvîntul „roman“. Într-un anume sens e chiar un roman — romanul unui roman, eposul unui succes și al unei uitări, curba ascendentă și apoi descendentă a unei cărți: *Fructele de aur*.

Autorul prezumatului volum e un oarecare Bréhier. De ce, nu se știe, cercurile literaro-mondene se reped asupra cărții lui Bréhier precum o turmă de rechini asupra unei prăzi gustoase. Rechinii literaturii sînt cultivați și folosesc condimente distinse. Ei invocă în slujba entuziasmului lor nume ilustre: La Rochefoucauld, doamna de La Fayette, Benjamin Constant, Stendhal, Proust, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Joyce. Ca parfumul să fie și mai îmbătător, se presară și pictori: Fragonard și Watteau se alătură în chip ciudat lui Courbet.

¹ Articol apărut în *Secolul XX* nr. 1, 1964.

² Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, Gallimard, 1963.

Ce poate cuprinde minunea aceasta care ne este înfățișată ca fericitul rezultat al multor veacuri de strădanie literară? Lîmpede nu se poate răspunde întrebării. S-ar părea că e vorba de un roman de dragoste. Singurele pagini mereu citate sînt unele unde un bărbat înamorat acoperă umerii iubitei cu un șal. Scena petrecîndu-se într-un parc, orice cititor cultivat își amintește de Fragonard și Watteau. Gestul îndrăgostitului e comentat îndelung în spirit clasic, baroc, romantic, simbolist... Profesorii de literatură citează, esteții pontifică, femeile leșină de plăcere. Treptat, admiratorii alcătuiesc un cor, vocile, la început timide, se intensifică, *rinforzando*, mereu *rinforzando*; concluzia mai degrabă lirică decît critică e aceasta: „vor fi cei dinainte de *Fructele de aur* și cei de apoi. Și noi vom fi cei de apoi.“

Armonia universală e însă din nefericire cu neputință de realizat. O stridență întrerupe măreția orchestrală. O femeie (să fie oare Nathalie Sarraute?) împreună cu soțul ei Jacques, încearcă să se împotrivescă delirului colectiv. Împotrivire modestă, temătoare, în curînd îngrozită căci *Fructele de aur* devin pretextul unei dictaturi teroriste. În numele romanului, elita la putere judecă, osîndește, ucide chiar. Procesul desfășurat pe temeiul gustului nu e mai puțin aspru decît acel al vrăjitoarelor. Rebelii încolțiți tac, se ascund, abjură.

Dar iată că pe scenă apare un nou personaj. Sosește din provincie. Habar nu are de teroarea care domnește. Tocmai de aceea, declară cu simplitate, fără a bănuși măcar cît îi este de mare cutezanța, că romanul acesta, despre care se vorbește atît, este un zero tăiat în patru. C asemenea sentință e însoțită de argumente: „*Fructele de aur*? Nu face doi bani. Foarte pretențios. De aici tot suc-

cesul. Plin de un fals mister. De teme importante. Scris într-un stil supraînalt, cam ermetic. Ca să aibă mai mult efect. Maschează — să vă spun eu ce : — o să vă prăpădiți de rîs : o mare banalitate de gîndire, de sentimente, multă platitudine.“

Un moment de stupeoare precedă reacția. Atac, retragere, nu știm încă. Cei mărunți încep a prinde nădejde : poate că mitul acesta al *Fructelor de aur* se va prăbuși. Lovitura a fost cruntă. Armia celor puternici, bogați, rafinați, după o clipă de derută, se reface însă ; rîndurile se strîng. Argumentul major e aruncat ca obuzul unui tun de tip nou, pe care adversarul nu-l cunoaște, nu-l posedă : „Toate acestea (banalitatea, platitudinea...) sînt făcute *anume*. *Anume*. Cum de nu-ți dai seama ? Închipuie-ți, n-are gust, *anume*...”

Anume ? Omul simplu se cutremură. *Anume* ? E banal *anume* ? Plat, *anume* ? de prost gust, *anume* ? Poate întocmai ca unele obiecte vîndute în magazine de artă foarte scumpe, chiar în inima Parisului, în Faubourg Saint-Honoré : buchețele de flori artificiale, tablouașe cu poze lipite din jurnalele de modă de la 1900. *Anume*, deci. Și el nu a înțeles. O clipă dezorientat, omul cu bun-simț își revine, își adună puterile și strigă : „Talismanul vostru e inoperant. Dacă Bréhier ar fi conceput platitudinea ca un material, ar fi decantat-o, condensat-o, ne-ar fi oferit un concentrat de platitudine, virulent, vivifiant, strălucitor, splendid... Nu este o operă de artă, e un *trompe l'oeil*. Plat ca realitatea la prima vedere... mort, fabricat la rece, o substanță inertă, sulemenită după moda zilei, folosind vechile unelte poetice, cuvintele obligatorii, ținuta de rigoare a poeziei. Degeaba, nu pot să rabd, nu vă urmez...”

Atacul, oricît de violent și de izbutit, nu atrage după sine victoria. Frontul n-a fost rupt decît într-un singur punct. Linia de apărare pare a se închea din nou. Și totuși, ceva s-a întîmplat. Fără alte vorbe, fără explicații, tonul s-a înmuiat. Un vînt de indiferență bate în rîndurile apărătorilor. Și atunci se ivește scepticismul estetic. „Totul s-a spus. Nimic nu e nou sub soare. Mîngîiați-vă. Înfrînați visările voastre, orientați-vă nostalgiile spre scopuri mai folositoare, vindecați-vă de complexe de inferioritate. Nu aveți ce regreta. Nu aveți de ce să vă îngrijorați. Nu-i nimic de cercetat, nimic nu poate fi aflat : totul s-a spus.“

Scepticismul acesta, care marchează retragerea nu e decît o etapă. O a doua e satira : „*Frucele de aur* e un plagiat. Bréhier citește oare nemțește ? Să fie Thomas Mann ?“ Etapa a treia e uitarea simulată și a patra, cea reală : „*Frucele de aur* ? Nu mai țin minte. Ah, da ! un roman.“

Valul modei, repede înălțat, părea că năruie tot ce se afla în cale. Uriaș o clipă, curînd s-a potolit, s-a așezat și marea a redevenit lac, pînă cînd, din cer sau din străfunduri, va purcede un nou impuls.

*

Pamfletul lui Nathalie Sarraute este el oare îndreptat numai împotriva entuziasmelor vremelnice ale modei și țintește anumite persoane, nouă, acestora de departe, indiferente ? De ar fi astfel, ne-ar distra fără a hrăni alte mai adînci reflecții. Efectiv, cartea aceasta pune unele probleme mai generale de estetică, pe care le lasă de altfel fără răspuns, dar ale căror întrebări ne lămuresc asupra evoluției suferite de către scriitorii „noului val“. Nathalie Sarraute făcînd ea însăși parte din acest curent.

O asemenea problemă este aceea a locului comun situat la nivel înalt. Căci platitudinea are altitudinile ei : uneori locuiește la cîmp, alteori își alege un domiciliu printre coline și nu arareori se cațără pe piscuri. Pe aceasta din urmă o visează Nathalie Sarraute. Romanciera denunță cu sarcasm locul comun emis de elite, acela care respiră ozonul înălțimilor și, astfel însuflețit, poate părea multora tînăr și proaspăt.

Locul comun sau, mai bine zis, locurile comune, căci mediile literaro-mondene sînt eclecticice. Iată, de pildă, o excelentă pastișă literară a vorbirii totodată pedante și nonșalante a unuia dintre acești mari seniori al literaturii: „Ce găsim în *Fructele de aur* e ceea ce alcătuiește marile romane... Un mare roman este pentru mine ca Sfîntul Petersburg, construit pe mlaștini, sau ca Veneția, cîștigată, cu prețul atîtor sfortări, asupra apelor tulburi ale lagunei... *Fructele de aur*, scumpa mea prietenă, e o operă de artă. De ce? Mai întîi, fiindcă e adevărată. Totul e perfect exact. Mai real decît viața. Organizat. Ordonat. Savant construit. De admirabile proporții. Un stil mlădios, puternic, care susține, precum coloanele, fiice ale numărului de aur cîntat de Valéry, marile, adevăratele sentimente, acelea ale tuturor oamenilor normali, sănătoși, nu a cîtorva nevrozați, nu a cîtorva nebuni, marile sentimente externe, ale mele, ale dumatiale, scumpă prietenă... Îți amintești scena aceea pe terasă, pe marginea lacului, la Mouchy, cînd Estelei îi e frig și cînd Robert sau Gilbert — nu mai știu — da, Gilbert, se scoală și îi aduce șalul. Acest simplu gest... Să vezi cum e scris... cuprinde totul... cu nimicuri, cu tăceri, cu imponderabile, nuanțe, străluciri, cele mai gingașe irizații, exprimate prin raportul subtil al cuvintelor. Nici o analiză. E făcut din nimic. Și citi-

torul simte totul, înțelege. Ah ! vezi, aceste momente, momente de adevăr, alcătuiesc cărțile mari.“

Cuvintele goale curg ușor și plăcut ca o apă la vale. „Mai real decît viața“, „de admirabile proporții“, „numărul de aur“, „pentru oamenii sănătoși“, „făcut din nimic“, de cîte ori, sub pana criticilor expresiile acestea nu au fost aplicate celor mai variate opere, capodopere sau nimicuri ? Binecunoscute fiind, plac ca muzica unei canțonete auzită pe stradă, la restaurant sau la radio. Banalul seduce, aceasta se știe, dar seduce și pe amatorii de rarități și aceasta trebuie amintit.

Fructele de aur, operă banală, intră ușor în toate tiparele. Clișeele o învăluie și o ascund : e ba clasică, ba romantică, ba realistă, ba suprarealistă. Moda prinde în zbor nume ilustre și le lipește pe ea ca o etichetă pe bagaje ; argumentele urmează, alcătuite din cuvinte *passerpartout*. Această comedie critică ar fi hazlie de n-ar avea și un aspect tragic. Căci cine laudă și osîndește. Dacă proștii ocupă etajele de sus, meritul e silit să stea în pivniță. Entuziasmul — sincer sau fals — rău orientat constituie o nedreptate. De asemenea nedreptăți cine e vinovat ?

Răspunsul firesc e următorul : de vină e moda, snobismul, lipsa de discernămint, grupurile literare. Se poate să fie și acestea de vină, dar nu sînt numai ele ? Răul e mai adînc. Ceea ce lipsește acelei critici pe care o satirizează Nathalie Sarraute e însăși temeiul ei obiectiv ; ceea ce îi lipsește e un criteriu de valoare. Acest adevăr, autorea mai mult îl sugerează decît îl spune, mai degrabă îl presimte decît îl deține. Cînd succesul *Fructelor de aur* scade, unul dintre personajele romanului se întrebă : „Dar de ce, deodată ? Ce s-a întîmplat ? Să nu-mi spuneți că cineva ar fi băgat de seamă. Prea ar fi frumos ! Cine

recitește ? Cine privește de aproape ? Și totuși, parcă oamenii l-ar fi înțeles ! De ce ? Cum ? Unde ? Din moment ce nu există nici un criteriu de valoare, nici unul.“

★

Problema criteriului de valoare în domeniul criticii, e o problemă acută a literaturii occidentale. Multă vreme s-a crezut că gustul poate fi un asemenea criteriu. Pentru școala impresionistă, criticul nu ar fi decât un privilegiat al naturii al cărui gust sigur e în stare să deosebească frumosul de urât. Numai că, istoric privind, cele mai mari erori au fost săvârșite tocmai în numele gustului, gustul eliberat de orice criteriu de valoare, aparent subiectiv și individual, în realitate expresie a unei categorii sociale constituită în elită. Prețioșii veacului al XVII-lea nu puteau răbda să li se spună lucrurilor pe numele lor. Piciorul era poreclit „scumpul suferind“, mîna, „frumoasa mișcătoare“, lumînarea, „suplimentul soarelui“, și obrazul, „tronul pudoarei“. Doamna de Sévigné, femeie deșteaptă și scriitoare talentată, era sigură că „Racine va trece ca și cafeaua“. Sainte-Beuve i-a nesocotit pe Balzac și Stendhal. Criticii sfîrșitului de veac n-au observat nici unul (pînă la Bourget), măreția lui Baudelaire. Gide, referent editorial, a respins romanul lui Proust *Du côté de chez Swann*.

Gustul, călăuză înșelătoare, este și un terorist. Considerîndu-se izvor și criteriu, gustul e dogmatic : stigmatizează, pedepsește. „Nu are gust“, sună ca o sentință fără apel în gura snobilor. Împotriva acestui terorism și al prețioșilor ridicoli ai secolului nostru e îndreptat pamfletul lui Nathalie Sarraute. A aceluia care vorbesc astfel : „Romanul acesta (e vorba de *Fructele de aur*) introduce în

literatura noastră un limbaj privilegiat care reușește să fixeze o corespondență, care este chiar structura sa. E o foarte nouă și perfectă apropiere de semne ritmice care transcend prin tensiunea lor ceea ce în orice semantică este inesențial. Da, desigur. Este aici un zbor care anulează invizibilul topindu-l în echivocul semnificatului.“

Parodie ? Desigur. Dar parodia unei realități, a noii prețiozități care folosește obscurantismul lui Mallarmé, analiza lui Valéry și chiar cuceririle stilisticii spre a-și întocmi un jargon propriu, un cod menit a o izola de mulțime. Și meritul lui Nathalie Sarraute aci stă, în denunțarea acestui jargon și a fundamentului său : vanitoasa dorință de singularizare, unde percepem disprețul dar și teama de bun-simț, acea facultate pe care Descartes o considera ca „lucrul din lume cel mai bine distribuit.“

După cum se vede, inteligentul pamflet al lui Nathalie Sarraute pune probleme serioase ale evoluției literare în Franța. Așa cum e, cartea aceasta e simptomatică. Ea pare a ne spune că scriitorii „noului val“ s-au săturat să scrie numai pentru câțiva „aleși“. Nevoia unui public larg, sincer, și cu bun-simț atrage însă după sine și reflectarea unei realități mai generale și mai semnificative. Atenția acordată colcăielilor din străfunduri, acelea evocate de Nathalie Sarraute în romanele sale, este și ea o formă a obscurismului și a prețiozității. Viitorul ne va arăta dacă, în acest caz anume, în acela al lui Nathalie Sarraute, conversiunea estetică precedă pe una creatoare și de asemenea dacă această unică floare poate vesti primăvara.

Cînd în anul 1930, Eugen Ionescu păşeşte în arena literară — mai întîi în paginile revistei *Zodiac* condusă de I. Peltz, puţini vor fi fost aceia care i-au observat numele. Dar, începînd chiar de la această dată, tînărul face o carieră rapidă şi zgomotoasă. În 1932, următoarele reviste bucureştene publică articole semnate de Eugen Ionescu : *Azi*, *Floarea de Foc*, *Viata literară* şi *România literară*. Anii următori înregistrează numele autorului nostru în paginile *Faclei*, ale *Universului literar* şi numai într-o tîrziu — între 1938 şi 1940 — în ale *Vieţii româneşti*. Încă din 1931 tînărul poet reuşise să publice la Craiova, o plachetă intitulată *Elegii pentru fiinţe mici*. Versurile, declarate, mai tîrziu, „slabe“ chiar de autorul lor, trecuseră neobservate. În schimb, o carte agresivă şi uluitoare străbate ca un fulger firmamentul literar al anilor 1934. E vorba de *Nu*, culegere de articole, distinsă de Comitetul pentru premiarea scriitorilor tineri. Prima parte a cărţii purta un subtitlu plin de modestie : *Eu, Tudor Arghezi, Ion Barbu şi Camil Petrescu*. Inutil să spunem că şi Ar-

¹ Comunicare ținută în cadrul Cercului științific al Catedrei de limbă și literatură franceză, 1964.

ghezi și Barbu și Camil Petrescu erau măcelăriți cu voioșie de „eul” glorios al lui Eugen Ionescu.

De aici încolo, paginile revistelor bucureștene sînt pline de isprăvile junelui critic. Interviuri, atacuri fulgurante împotriva unor nume consacrate, scurte studii teoretice schițează chipul unui tînăr mînios care dă cu barda în Dumnezeu. Și totuși, pentru un observator atent, lucrurile nu stau chiar astfel. Printre polemici apar, ici și colo, pagini de *Jurnal*, sfîșietoare și duioase, pagini în care imperientul polemist se dovedește a fi un ins sfîșiat de îndoieli, de regrete și, mai ales, de cumplita deznădejde de a fi om și ca atare sortit morții.

Nu dorim să întocmim acum, cu prilejul acestei scurte comunicări, un studiu exhaustiv al bogatei activități literare a lui Ionescu în perioada lui românească. Nu vom încerca decît să fixăm cîteva dintre ideile generale și atitudinile tînărului scriitor spre a le confrunta pe acestea cu acelea ale lui *Eugène Ionesco* și a vedea în ce măsură ele se întîlnesc sau diverg.

Din prima clipă a activității lui literare, Eugen Ionescu ne apare ca un polemist, un om care concepe critica sub specia unei activități agresive și nu constatative sau normative. Afirmările de acest gen sînt numeroase în paginile lui Ionescu. Ele sînt rezumate printr-o singură frază a articolului intitulat *Vocabularul criticii*: „are valoare și rost — spune Ionescu — numai critica de luptă, cum o numea Albert Thibaudet. Acea care atacă... Dar critica liniștită, serioasă și sigură nu are nici o însemnătate, nu are nici o utilitate.”¹ Polemistul nostru nu este însă un impulsiv, care atacă fără reflecție, ci un teoretician, pose-

¹ *Vremea*, 9 ianuarie 1938.

sorul unor idei „clare și distincte“, constructorul serios al unui univers estetic perfect coerent. De această seriozitate, Eugen Ionescu se apără cu pudoare : „Cum subsemnatul — spune el — ... nu se ia în seamă nici pe el (cînd face literatură), nici literatura... nu face carieră și nu va avea un loc literar. *Il s'en fiche pas mal !* și d-voastră !“¹ Asemenea butade nu le crede nici autorul, nici cititorii lui. De altfel, într-un moment de slăbiciune ne mărturisește ce motiv stă temei neseriozității lui : „Fac un elogiu al neseriozității... pentru că este masca unei seriozități ade-vărate“².

În 1936, Eugen Ionescu asigură cu regularitate foiletonul critic în *Facla*, care apărea pe atunci sub direcția lui I. Vinea. În acest cadru face o severă analiză a romanului de curînd apărut al lui Mircea Eliade, *Huliganii*, învinovățindu-l pe autor de extravaganță și inumanitate. „Literatura — spune Eugen Ionescu — însemnează uman, viață umană ; exprimare, prezentare a omenescului... Scriitorul privește alături, la cot, la umăr : el este printre oameni. Cel mai aproape de ei, cel mai legat de ei...“³. Nietzscheanismul lui Mircea Eliade îi repugnă lui Eugen Ionescu ca expresia filozofică a unei politici de forță de care viitorul autor al *Rinocerilor* avea oroare încă de pe atunci : „Am o adîncă silă — scrie în același an Ionescu — pentru tot ce este vital, biologic, instinctual, specific... Alice să fim departe, să nu ne mai vadă oamenii“⁴.

Dar amatorii de „vital, biologic, instinctual și specific“ sînt și promotorii în literatură ai „exoticului“ și ai „ex-

¹ Nu, *Vreamea*, 1934, p. 162.

² *Interviev cu Eugen Ionescu*, *Facla*, 12 oct. 1933.

³ *Facla*, 6 apr. 1933.

⁴ Fragment dintr-un roman, *Facla*, 12 apr. 1936.

traordinarului“ opuse „cotidianului“ și „banalului“. Extravaganța literară și barocul expresiei sînt corespondențele, aparent neprimejdioase, pe planul artei ale freneziei așa-zis „vitale“ pe cale de a se organiza în Europa cu scopul evident de a o expune brutalității. Eugen Ionescu înțelege și simte acest lucru încă dintr-o clipă cînd asemenea manifestări apăreau ca simple explozii tinerești de viață. Și de aceea, el nu încetează să sublinieze și să recomande pe de o parte frumusețea și importanța cotidianului și a banalului și pe de alta — consecință stilistică a acestora — stilul nud și propriu.

„Literatura — spune Eugen Ionescu — vrea să fie o transcriere a vieții. Cum poate să fie o transcriere a vieții ecranul incomplet al romanului; cum poate fi o transcriere cînd artificializează prin izolări?“¹ Momentele așa-zis „esențiale“ sînt rupte unele de altele. Criticul le-ar dori legate prin punțile cotidianului. „Să nu-mi spuneți — declară el — că punțile de legătură se presupun. În realitate, se presupun și se subînțeleg momentele esențiale. Căci ele sînt cele determinante.“² „De fapt un moment esențial nu determină un moment esențial, ci un moment inesențial. Și momentele inesențiale, de odihnă etc. determină pe cele esențiale... Eu aș scrie (dacă aș avea talent) un roman în care aș urmări problemele: cum își bea cafeaua eroul? sau cum își petrece amarezul ziua cînd nu este în exercițiul funcțiunii.“³

Dar acele momente pe care Eugen Ionescu le numește „inesențiale“, nu pot fi captate de scriitor decît printr-o atentă coborîre în intimitățile eului său. Tocmai de aceea

¹ Nu; O falsă cauzalitate, p. 279.

² *ibid.*, p. 275.

³ *ibid.*, pp. 277—278.

pentru tînărul critic, „genul literar original, genul tip este jurnalul, iar romanul, tragedia, poema, etc... sînt pervertiri ale jurnalului pur.“¹ „Fac critică literară — spune el — în loc să scriu, să povestesc (ce lucru mă oprește ?) ceea ce îmi aparține cel mai mult, ceea ce e mai autentic : faptele mărunte ale zilei, pașii prin grădină, ascultarea patefonului, discuția cu un prieten despre un lucru interesant pentru tot restul lumii, toate drumurile și micile cotituri unde îmi risipesc și îmi trăiesc viața. Tot ceea ce se uită și nu vreau să uit, să pierd, să alunece, ar trebui să scriu aci ca să-mi reamintesc, ca să mă citesc. Știu bine că viața nu poate fi înviată. Știu bine că toată prezența aceasta, toate formele, toate culorile, vor deveni uscate, incolore, palide. Știu bine că am să mă recitesc în acest caiet, ce va fi un document ilizibil, fără să mă văd, fără să mă reamintesc. Dar asta e tot ce pot face pentru eternitatea mea.“²

Autenticitatea cuprinsului impune simplitatea formei. Scrisul românesc trăiește o perioadă barocă între anii 1930 și 1940. Eugen Ionescu protestează vehement împotriva noului gongorism, alcătuieste, după modelul lui Flaubert, adevărate *sottisier*-uri culese din romanele vremii, evocă umbra lucidă a lui Maiorescu³, demască facilitatea poeziei dificile împotriva căreia duce o lungă campanie și afirmă astfel indisolubila legătură dintre autenticitatea aventurii spirituale și a cuvintelor care o exprimă : „Eva-dăm din banal numai prin permanentizarea și scufunda-

¹ *ibid.*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 79.

³ v. *România literară*, 22 apr. 1933, O interpretare polemică a lui Titu Maiorescu.

rea noastră în banal. Consecință literară : expresia simplă, cuvîntul nud“¹.

Numai că drama scriitorului, care este și o dramă a omului, e că supunînd la o asemenea sforțare de sinceritate, expresia, aceasta se dovedește fie neputincioasă, fie trădătoare. „Articularea cuvîntului — observă Eugen Ionescu — este însuși începutul îndepărtării de mine. Expresia este o substituire.“² Voind să fim sinceri „trecem peste sau nu ne ajungem.“³ De această insuficiență funci-ară a expresiei, profită locurile comune. Adevărurile fiind greu exprimabile, în locul lor se instalează, vanitoase și satisfăcute, poncifurile. Evoluția literară, școlile, tehnicitatea scrisului le încurajează. „Din vina florilor de stil — scrie Ionescu — a regulilor de compoziție, a istoriei motivelor, a filiației temelor etc. și mai ales, mai ales din vina modelelor literare și a crezurilor estetice și, mai ales, din cauza expresiei uzate de o întrebuințare seculară sau a inovațiilor de expresie, care nu și-au lămurit încă un conținut propriu, literatura nu poate exprima decît ceea ce este mai general, mai neutru, mai al tuturor, mai superficial, mai neadevărat, mai rece și, în orice caz, numai procese extrem de atenuate.“⁴

Această literatură devenită tehnică — în concepția lui Ionescu „pentru ca un roman să fie bun trebuie să nu fie literar ; o poezie să nu fie poetică ; teatrul să nu fie, Doamne ferește, teatral“⁵ — e generatoare de „genii“ (cițiți false genii). „Geniul — spune tînărul critic — este o

¹ Nu, p. 88.

² Ibid., p. 263.

³ Facla, 4 mai 1936.

⁴ Nu, 4 mai 1936.

Vremea, 25 dec. 1937.

formidabilă lipsă de personalitate. Geniul este un om de o zgomotoasă și miraculoasă lipsă de autenticitate : de existență proprie. Ca să-l admire, oamenii trebuie să-l cunoască. Îl cunosc recunoscînd. Recunoscîndu-se ei toți în ceea ce au mai inautentic în ei, mai comun tuturor, mai general, în geniul. Geniul este o uriașă sumă a locurilor comune ale omenirii.“¹

Cu tot titlul dat volumului său critic : *Nu*, Eugen Ionescu se dovedește la o atentă analiză a fi mai puțin negativist și anarhic decît pretinde el cu o foarte tinerească ostentație. Căci atunci cînd spune *da*, aprobările sale merg în sensul celui mai solid bun-simț. Astfel, atunci cînd recunoaște că „operele mari cresc din emoții simple, elementare, aproape biologice. Și acesta este unul din rarele adevăruri absolute care se pot spune în artă.“² Și deși profesînd anarhia estetică — „Anarhie, veți zice, domniile voastre. Anarhia, da. Ei și ? (fără altă explicație)“³ — Eugen Ionescu acceptă ideea unei ierarhii a genurilor literare subsumate toate poeziei⁴.

Poezia se cuvine să pătrundă, după el, și epicul și dramaticul. Romanul și teatrul pentru a fi adevărate trebuie să fie poetice. Dar poetitatea lor e strict legată de urmărirea îndeaproape a cotidianului, căci în aceasta se ascunde, miraculos și magic, absurdul. „Prezența literară a unei întâmplări — scrie în 1933 Eugen Ionescu — nu poate fi justificată decît de elementele de absurd care o sprijină în real sau, dacă vreți, dimpotrivă o minează. Frumosul nu poate fi realizat decît printr-o atmosferă

¹ *Nu*, p. 267.

² *România literară*, 2 apr. 1932.

³ *Viața literară*, nr. 147, 1932.

⁴ v. *România literară*, 7 ianuarie 1933.

vrăjită, decât printr-o neverosimilitate, prin impresia de lucruri vechi văzute pentru prima oară ; prin sentimentul fatalității și ireparabilului unor miraculoase stări de lucruri, miracol în bucurie, miracol în tortură.“¹

Opera literară — capodopera, căci pe aceasta o țintește și o presupune falsul sceptic care e Eugen Ionescu — se naște și crește în atmosfera încărcată care precede furtunile interioare. Poezia este — pentru tânărul Ionescu — expresia tensiunii și a dezechilibrului interior. „Bucuria și suferința — spune el — nu sînt stări de echilibru ; nici nu sînt, în sens etimologic, stări, ci tensiuni, mers. Ele manifestă un dezechilibru și, deci, prin natura lor, o răsturnare a înțelesurilor, a ceea ce este echilibru, principiu de identitate, distincții și alte scrupule. Ele manifestă o dezordine, ele sînt dezordine ; în sensul că nu sînt false, tocmai pentru că înțelesul lor noțional este nesigur sau paradoxal, deoarece este fals și arbitrar numai ceea ce e ordine.“² Să completăm acest elogiu al dezechilibrului și al dezordinii printr-o profesiune de credință care-i va lumina mai bine sensul protestatar, mai ales dacă nu uităm că satanismul tânărului scriitor e rodul anilor 1932, al anilor cînd ropotul cizmelor hitleriste se auzea în fiecare zi mai tare. „Dumnezeu și toți îngerii lui posibili și imposibili — spune Eugen Ionescu — au avantajul indiscutabil de a fi la putere. Dracul e veșnicul opozant. Și de aceea cade, e arestat și e alungat de jandarmeria arhanghelilor... Nu prețuiesc opera de artă decât după cantitatea de drăcesc ce o conține.“³

¹ Nu, p. 182.

² Nu, pp. 269—270.

³ România literară, 16 iulie, 1932.

Croindu-și drum prin banal către absurd, aparent dezechilibrată, scutită deopotrivă de figurile de stil, de retorică dar și de ermetism, exprimată într-un stil nud, opera de artă trebuie să aibă un ritm propriu. Încă din acești ani ai uceniciei sale, Eugen Ionescu e foarte preocupat de problemele ritmicii literare. Ritm al frazei, ritm al compoziției. „Un vers e frumos — spune el — când ideea sau sentimentul sau imaginea devin respirație.”¹ Vorbind despre ritmul romanului lui Rebreanu *Răscoala*, Eugen Ionescu îi descrie astfel desfășurarea: „Am să vorbesc — spune el — despre accelerarea, în progresie geometrică, a acțiunii, despre liniștea de moarte care succede cataclismului, despre reorganizarea înceată a vieții normale și indiferente... Ar trebui să mai vorbesc despre marile linii, marile mișcări, marile forțe care sînt cuprinse în această carte ce îți lasă impresia de furtună, de vuet asurzitor urmat de o liniște mortuară.”²

Vuet și liniște sînt numai doi dintre termenii contradictorii pe care Eugen Ionescu îi apropie în acest text. Într-altele, însă, el nu încetează să facă ceea ce titlul unuia dintre eseurile lui anunță: să identifice contrariile. E cazul, de pildă, al tragediei și al comediei.³ Dar identificarea contrariilor se obține în concepția lui nu prin atenuarea termenilor opuși ci prin împingerea lor la extremități. „Atîta vreme — spune Eugen Ionescu — cît tristețile mele nu devin fervori și bucuriile mele, suferințele sînt mediocru, mă simt sălcIU, mă desconsider. Însemnează

¹ *Universul literar*, 4 martie 1933.

² *Nu*, p. 151.

³ v. *Contrariile se întilnesc* (tragedie-comedie) în *Nu*.

că nu am știut să merg pînă la capătul, care e întors, al lucrurilor : trebuie să merg atît de mult, atît de departe spre nord, încît să mă pomenesc în sud.“¹

*

„Cînd peste 28 de ani și două luni, mă voi reapuca de critică, un sentiment al ridicolului care mă insuflă și care mă va insufla are să mă împiedice să săvîrșesc asemenea acte umoristice (nu ar fi nimic) și (e mai grav) neigienice pentru o sănătate literară și chiar critic literară“². 28 de ani și două luni ! Cifrele ne lasă visători. Februarie 1934 — aprilie 1962, data apariției primului volum critic al lui *Eugène Ionesco, Notes et contre-notes*. Între timp, trei volume de teatru și unul de nuvele fixaseră ceea ce scena consfințise mai dinainte : răsunătorul succes al compatriotului nostru care în cîțiva ani devenise cel mai discutat dramaturg al Europei occidentale. Pentru noi, care am încercat să înfățișăm cîteva dintre ideile literare ale tînărului mînios dintre anii 1930 și 1940, interesant e să răspundem dacă creația ionesciană și declarațiile critice cuprinse în *Notes et contre-notes* confirmă sau infirmă vechile atitudini ale tînărului Ionescu. Dacă cumva prima dintre aceste două ipoteze este cea exactă, ar însemna pe de o parte că ideile ionesciene sînt un import românesc în Franța și, pe de altă parte, că tînărul critic era un precursor genial al unei modernități încă neînche-gate în apus.

O asemenea paralelă ar cere un studiu atent al esteticii ionesciene de astăzi nu numai în propozițiile ei teo-

¹ Nu. pp. 268—269.

² *Azi*, febr.—apr. 1934.

retice dar și în rezultatele ei creatoare. Confruntarea este totuși facilitată de materialul pe care *Eugène Ionesco* ni-l oferă. Căci lucrul e limpede, ideile și creația lui *Ionesco* se înșiră pe un fir neîntrerupt continuând, dezvoltând și ilustrând tezele lui *Ionesco*. „M-am schimbat, rămânând eu însumi“¹, spune *Eugène Ionesco*. Nimic mai adevărat pentru dramaturgul care introduce în cotidian absurdul, pune în scenă momentele inesențiale, aplică pieselor sale desfășurarea ritmică odinioară aflată în *Răscoala* lui *Rebreanu*, — accelerare, vijelie, cataclism, liniște, — concepe teatralul ca un antiteatru subsumat poeziei, folosește stilul nud, antiretoric, limpede. se luptă cu locurile comune în critică și în teatru, denunță uzura limbajului și nădăjduiește să-l primenească prin autenticitatea absolută a ideilor și sentimentelor care-și cer expresie, identică contrariile printr-o exacerbare a caracterelor specifice și înțelege să scrie „farse tragice“ în care comicul și tragicul sînt indisolubil unite. Consecvent cu sine însuși, scrie o piesă îndreptată împotriva teoriilor vitaliste, biologice, instinctuale, acelea de care tînărul *Ionesco* voise să fugă departe împreună cu femeia iubită și, în sfîrșit, înalță un imn deznădăjduit vieții pe care o pierdem în fiecare clipă trăită. Căci ce e *Regele moare*, decît dezvoltarea dramatică a următoarei propoziții scrise de băiatul de douăzeci de ani? „Mi-e teamă. Am avut o dată senzația iminenței morții : a fost o debandadă în mine, o panică, un țipăt din toate fibrele, un refuz îngrozit al ființei mele întregi. Nu e nimic în mine care să vrea să accepte moartea...“²

¹ *Paris-Théâtre*, Pierre Kahn, *Interview avec Ionesco*, nr. 200.

² *Nu*, p. 91.

Opera lui Eugen Ionescu este una în plină desfășurare. Autentică, ea nu poate fi închisă în nici o formulă ; dar, organică, e de prevăzut că se va dezvolta după legile care au determinat-o și pînă acum și care-i sînt proprii. Nu putem încheia aceste pagini mai aproape de subiectul nostru decît citînd o frază a lui Ionescu scrisă în 1937 : „Este caracteristic că rămîne viu în literatură nu cel ce a voit să facă literatură, ci acela care face literatură fără să vrea, fără să știe și pentru care literatura nu este decît un mijloc de exprimare a torturilor, a problemelor sale... Oamenii vii nu mai fac meșteșug — ei țipă, se plîng, se exprimă (fără speculare artificială a expresiei), se mărturisesc, se dezgolesc.”¹

¹ *Facta*, 8 febr.. 1937.

Eugen Ionescu și-a făcut debutul literar la București în 1934 — publicînd un volum de 300 pagini, intitulat *Nu*. Un cercetător de izvoare va putea cîndva inventaria în această operă de tinerețe temele teatrului ionescian și va putea defini atitudinea omului matur, trecut prin variate și grele încercări, descriînd-o pe aceea a tînărului tulbure și turbulent al anilor 1934. Negația lui Ionescu se adresa în primul rînd literaturii române de pe atunci, pe care, tînăr critic, își propunea s-o cîntărească. Arghezi, Barbu, Camil Petrescu sînt judecați impertinent. Dar asupra propriei sale aprecieri, Ionescu revine uneori îndată. În paginile intitulate *Jurnal* și datate din luna august 1932, el își dezvăluia, de pildă, patetic, șovăielile : „În clipa în care am început să scriu studiul atît de vehement, atît de sigur în ton, atît de integral și intransigent negativ — poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase... Dar sînt oare sincer față de propriile mele criterii ? Parcă da : niște idei în contra ermetismului. Am să le dezvolt. Nu pot avea însă pretenția

¹ Articol apărut în *Viața românească*, nr. 7, 1964.

că sînt adînci și autentice, ci numai în!împlătoare. Mi-au venit așa, fiindcă nu pot scrie poezii ermetice — și din apucătura nemaicontrolată de a-mi apropia o poziție care o contrazice pe a altuia (din spirit de vervă), mi-a venit să scriu. Obiceiul acesta mi-e atît de înrădăcinat, atît de organic, încît mi-e frică să nu cumva să combat, într-un om, propria mea poziție. Nu am nici un fel de drum sigur. Pămîntul se scufundă sub pașii mei“¹.

Ambiție, egoism, luciditate, duioșie, frică de moarte, refugiu în burlesc și mai presus de toate o anarhică dezorientare, iată atitudinile pe care le mărturisește volumul din 1934. Toate acestea vor face substanța teatrului lui Eugen Ionescu. Toate acestea și încă alte cîteva.

Teatrul lui Ionescu numără pînă acum 21 de piese cuprinse în 4 volume — comentate de autor într-un volum critic intitulat *Note și contranote*, apărut la Gallimard în 1962. Adăugînd acestor cinci volume o culegere de nuvele publicate tot în 1962, sub titlul *Fotografia Colonelului*, și o culegere de poezii din prima tinerețe — *Elegii pentru ființe mici* — vom avea bibliografia completă a autorului nostru.

Ce cuprinde teatrul lui Eugen Ionescu? Prima și cea mai izbitoare trăsătură a pieselor sale e faptul că nu au un subiect în sensul clasic al cuvîntului: ele sînt foarte greu de povestit. Acțiunea lor seamănă cu aceea a unui vis penibil și burlesc și indicațiile scenice pe care Ionescu le dă la sfîrșitul piesei *Jacques sau Supunerea* sînt valabile pentru o bună parte a teatrului său: „Totul — spune

¹ Eugen Ionescu, *Nu*, Vremea, București, 1934, p. 73.

Eugen Ionescu — trebuie să trezească în spectator un sentiment penibil, inconfortabil, de rușine“. ¹

Personajele lui Ionescu suferă, într-adevăr, de un sentiment al culpabilității care atrage după sine nevoia confesiunii. Vinovatul își ușurează conștiința și în același timp se apără mărturisindu-și vina, integral sau parțial. Dar confesiunea se preschimbă, la Ionescu, în acuzație — marionetele teatrului denunță patetic și liric falsitatea unei lumi unde buna-credință tinerească e călcată în picioare, unde omul, în înțelesul integral și sublim al cuvântului, nu are ce căuta. Iată o asemenea confesiune tragico-burlescă unde calamburul, contradicția, locul comun și absurdul nu anulează violența protestului : „Cînd m-am născut — spune Jacques — aveam vreo patrușprezece ani. Tocmai de aceea mi-am dat seama mai repede decît alții despre ce era vorba. Da, am înțeles repede. N-am vrut s-accept situația. Am spus-o răspicat. Nu admiteam una ca asta. Nu acelora care erau mai adineauri aci am declarat-o, ci altora. Cei pe care i-ai cunoscut — nu prea înțeleg, nu nu... dar simțeau... Am fost asigurat că lucrurile se vor îndrepta. Mi s-au făgăduit decorații, derogatii, decoruri, flori noi, altă tapiserie, un fond sonor. Și mai ce încă? Am insistat. Mi-au jurat că-mi vor da satisfacție. Au jurat și iar jurat, promisiune formală, oficială, președințială. Înregistrată... Am mai făcut și alte critici și pînă la sfîrșit le-am declarat că prefer să mă retrag, mă înțelegi? Mi-au replicat că le-aș lipsi grozav. Le-am pus condiții absolute! Totul se va schimba, mi-au răspuns ei. Vor lua măsuri utile. M-au implorat să sper, au făcut apel la înțelegerea mea, la sentimentele mele, la

¹ Eugène Ionesco. *Théâtre*, vol. I, p. 28.

dragostea mea, la mila mea. M-au asigurat că nu va dura mult, prea mult. În ce privește persoana mea, ea urma să se bucure de o deosebită considerație ! Ca să mă îmblânzească, mi-au arătat un fel de poieni, de munți, oceane — maritime bineînțeles — un astru, două catedrale, alese printre cele mai reușite. Poienile nu erau rău de loc... am căzut în cursă ! Totul era măsluit... Ah ! m-au mințit. Secole și secole au trecut. Oamenii... toți rosteau cuvântul bunătate cu un cuțit însingerat între dinți... Mă-nțelegi ? Am răbdat, răbdat, răbdat. Urma să fiu arestat. Am vrut să protestez : nu mai era nimeni... afară de aceia pe care i-au cunoscut și care nu au nici o însemnătate. M-au înșelat... Și cum aș putea fugi ? Au îmfundat și ușile și ferestrele cu nimic, au scos scările... Prin pod nu se mai poate trece... am aflat că ar fi lăsat totuși pretutindeni ieșiri... Dacă le-aș putea descoperi... Vreau neapărat să plec. Dacă nu se poate ieși prin pod, rămîne pivnița, da, pivnița. Mai bine ies pe acolo decît să rămîn aci. Totul e preferabil situației mele actuale. Chiar și una nouă.“¹

Dacă am dat citatul acesta atît de lung e fiindcă el cuprinde unele dintre temele, încă virtuale la acea dată — *Jacques* e scrisă în 1950 — ale teatrului lui Ionescu : revolta, protestul steril, capcana pregătită prin minciuni și ispite, încercarea de evaziune. Ferecat cu locuri comune, cu făgăduieli „formale, oficiale, președențiale, înregistrate”. Jacques nu va putea evada. Logodnica cu trei nasuri, Roberte II, căreia el i se mărturisește, e o agentă a călărilor săi. Jacques se va supune și spectatorul trebuie să resimtă rușinea acestei ingenunchieri, ingenunchierea

¹ *Théâtre*, I, pp. 120—121

omului curat în fața unei lumi unde cuvîntul bunătate e rostit de secole cu un cuțit însîngerat între dinți.

Piesa următoare e vestita „farsă tragică“ *Scaunele*, datată din lunile aprilie-iunie 1951. Doi bătrîni — un moș și o babă — locuiesc pe o insulă. Vorbirea lor, alcătuită din fraze banale și uzate, evocă amintiri foarte vechi, regrete, remușcări, plictisul și monotonia unei existențe, o veche și duioasă intimitate. Dar iată că în palatul imaginar al bătrînilor, musafirii sosesc. Pe scaunele goale, nimeni nu se așază. Bătrînul și bătrîna primesc, povestesc, fantazează, mint, se laudă, se poartă astfel cum se poartă oamenii în deșarta lor vanitate, în entuziasmul lor pueril sau factive. Scaunele se înmulțesc, ritmul sosirilor se intensifică, agitația sporește demential, apoi scade treptat, un moment solemn se apropie : urmează a sosi „oratorul“. Este oare și acesta o „absență prezentă“ ? De fel : oratorul e un personaj real, vetust, romantic și tăcut. El semnează autografe și cei doi bătrîni, fericiți, îi încredințează mesajul vieții lor. Apoi, socotindu-se în regulă cu existența, se aruncă pe două ferestre deosebite, în apa mîloasă care înconjoară palatul iluziilor deșarte. Oratorul rămîne să ne comunice, nouă spectatorilor și viitorimii, mesajul celor doi bătrîni. Dar oratorul e mut și bîguiala lui va rămîne deapururi neînțeleasă.

Oamenii sînt străini unii față de alții și nimeni nu cunoaște pe nimeni. Soții Martin — din comedia *Cîntăreața cheală* — se întîlnesc la soții Smith. Din coincidențele multiple — locuiesc pe aceeași stradă, în același apartament, dorm în același pat, au luat același tren, au avut același compartiment — cei doi Martin deduc că au trăit o viață întreagă împreună. Ei nu se recunosc fiindcă nu se cunosc. Cînd se identifică „se îmbrățișează fără expre-

sie... se așază în același fotoliu, se înlănțuie și adorm".¹ Drama cuplului nu e numai una a înstrăinării, ci și una a promiscuității. În apartamentul soților Buccinioni — Amédée și Madeleine — răsar și cresc ciupercile neînțelegerii. Dar — fapt cumplit — un cadavru zace într-una din camere. Și el crește, ca și ciupercile. E cadavrul geloziei, al înșelăciunii și remușcărilor. „A mai crescut — spune Amédée. Nu va mai avea loc pe divan. Picioarele îi și atîrnă. Era mai de grabă mic — pare-mi-se -- acum cincisprezece ani. Și atît de tînăr. Acum are o barbă mare, albă. E impresionant cu barba lui albă. Douăzeci de ani și cu cincisprezece, înseamnă că nu are decît treizeci și cinci. La urma urmei nu e bătrîn.“ Dar Madeleine îi replică : „Morții îmbătrînesc mai repede decît viii, e cunoscut“. În curînd, Amédée și Madeleine nu mai au loc în casă. Cadavrul îi alungă și, de vor să mai trăiască, trebuie să scape de el. Dar despărțirea îi costă. Cadavrul face parte din viața lor — suferințele noastre ne sînt consubstanțiale. „Dacă ar fi stat liniștit — spune Amédée — poate l-am fi păstrat. La urma urmei a crescut, a îmbătrînit în casa noastră, cu noi. Ce vrei, te legi de toate, așa e inima omului... a fost martorul mut al unui întreg trecut, nu totdeauna plăcut — trecutul — desigur, desigur... Poate că n-am știut cum să-l luăm. N-am făcut tot ce trebuia ca să se simtă la el acasă...“ etc. Amédée e acela care-l tîrăște — pe el îl va prinde poliția — dar cadavrul merit a-l duce la pierzanie îl scapă tocmai : „Trupul care-l încingea pe Amédée, se desfășură ca o enormă parașută. Capul mortului devine un stîndard

¹ *Théâtre*. I. p. 31.

luminos... Amédée zboară, scăpînd de polițiști, pe stindard se vede desenat capul mortului cu lungă barbă".¹ Madeleine a rămas pe pămînt. Lepădîndu-se de trecutul ei, cu durerile lui, ea l-a pierdut pe Amédée, pe care suferințele l-au înălțat în universul poeziei : „Nu vă mai necăjiți, doamnă, îi spune Madeleinei o femeie, vîntul a făcut una ca asta. Așa sînt bărbații. Cînd nu mai au nevoie de noi, ne părăsesc. Al dumatăle nu e decît un copil mare”.²

Cu piesa *Ucișorul fără simbrie*, din anul 1957, Eugen Ionescu creează un personaj sortit unor variate ipostaze și aventuri : e Béranger, „omul de condiție mijlocie”. Béranger realizează pe deplin condiția lui de om, posedînd o conștiință vibrantă și originală, care aspiră către fericire. Plimbat de Arhitect prin Cetatea Soarelui, Béranger definește astfel relațiile conștiinței umane cu mediul înconjurător : „un decor... se cuvine să corespundă unei necesități interioare... unei țîșniri, unei prelungiri a universului interior. Dar spre a putea țîșni, acestui univers interior îi trebuie ajutorul exterior al unei anumite lumini existente, fizice, al unei lumi obiectiv noi. Grădini, cer albastru, o primăvară care să fie ecoul universului interior, în care să se poată recunoaște, care să fie o traducere, o anticipare a lui, sau oglinzile unde propriul lui surîs să se poată reflecta, să se poată recunoaște, spune : iată ceea ce sînt cu adevărat și ceea ce am uitat, o ființă surizătoare... La urma urmei, lumea interioară, lumea exterioară sînt expresii improprii, nu există adevărate

¹ *ibid.* pp. 328—329.

² *ibid.* p. 332.

granițe între aceste două așa-zise lumi... De ani și ani de zile, zăpada murdară, un vînt rece, o climă nemiloasă față de ființe... străzi, case, cartiere întregi, oameni nu cu adevărat nefericiți, mai rău, oameni nici fericiți nici nenorociți, urîți, fiindcă nu sînt nici urîți nici frumoși, neutri în chip trist, nostalgici fără nostalgii, parcă inconștienți, suferind inconștient de a exista..."¹

În Cetatea Soarelui, Béranger crede a fi găsit acordul suprem între aspirația lui către fericire și fericirea obiectiv realizată. Dar iată că el află că în miezul însuși al fericirii stă răul. Locul acesta radios e bîntuit de un ucigaș, care lovește copiii, tinerii, ființele menite în chip firesc fericirii. Dany, fata abia întrezărită, aleasa inimii lui Béranger, e și ea lovită. Autoritățile se declară neputincioase. Arhitectul îi lămurește astfel lui Béranger atitudinea acestora : „Nu te mai agita ! Dacă ne-am gîndi la toate nenorocirile omenirii n-ar mai fi chip de trăit. Trebuie să trăiești ! Mereu există copii strangulați, bătrîni infometati, văduve nefericite, orfani, muribunzi, erori judiciare, case care se prăbușesc peste locatari, munți roși de ape, măceluri, potopuri, cîini striviți. Așa își cîștigă gazetarii o piine. Toate au și o latură bună”.² Béranger nu e însă dispus să vadă „latura bună” a catastrofelor. El e un om și se simte răspunzător de destinul tuturor oamenilor. Béranger e primul erou al lui Eugen Ionescu care se simte solidar. Tocmai de aceea el aleargă nu pentru a evada, ca toate celelalte personaje de pînă acum ale comediilor lui Ionescu, ci dimpotrivă, cu gîndul de a

¹ *Théâtre*, II, Gallimard, 1958, pp. 73—74.

² *Ibid.*, pp. 91—92.

înfrunța și înfrînge primejdia : „Nu merge așa ! strigă el. Trebuie făcut ceva ! Trebuie, trebuie !”¹

Astfel încep aventurile picarești și polițiste ale lui Béranger, care caută pe „ucigașul fără simbrie“. Prietenul lui, Edouard, are în servietă toate probele împotriva ucigașului — dar nu le predă poliției, fiindcă e un intelectual care n-are intenția să se amestece în treburile publice. Béranger se simte dimpotrivă un cetățean, unul hotărît să lupte ! Părăsit de armată și de poliție — corupte poate de ucigaș — Béranger pornește în căutarea monstrului. „Trebuie să împiedic răul“, strigă el. Dar Béranger nu e un fals erou cu pană și nici un Făt-Frumos fără frică, ci un biet om care se simte singur, cumplit de singur în lungul drum care se îngustează mereu și la capătul căruia răsare ucigașul. Cumplitul ucigaș e o ființă derizorie, un pitic urît și slăbănog, care se apropie rînjind de Béranger. Acesta e sănătos, puternic și posedă două pistoale, în timp ce ucigașul e înarmat numai cu un cuțit. Dar Béranger vrea să-l înțeleagă pe ucigaș. Într-un discurs patetic și naiv, el îi cere asasinului să-i lămurească motivele purtării sale și în fața tăcerii acestuia le închipuie el, rînd pe rînd, ajungînd aproape să le înțeleagă ; dezarmat intelectual, lui Béranger îi mai rămîn ca singură armă sentimentele frumoase. Dar în fața ferocității stupide și mute, acestea se pulverizează și eroul aruncă arma oferindu-se victimă.

Prima ipostază a eroului solidar al lui Ionescu duce astfel la un eșec. A doua ipostază a lui — aceea din *Rinocerii* (1960) — constituie modelul rezistenței față de uneltirile răului. „Sînt ultimul om — strigă Béranger încon-

¹ *ibid.* pp. 97—98.

jurat de rinoceri — sînt ultimul om și voi rămîne om pînă la capăt. Nu capitulez.”¹

Ultimul om, deci un om singur. Individualismul accentuat și solitar al acestei rezistențe a fost subliniat de presa noastră cu prilejul recenteii reprezentării a *Rinocerilor*. Înainte de a-l aprecia, să-l urmărim pe Béranger în ultimele două apariții ale lui : în *Pietonul aerului* și în *Regele moare*, ambele piese creații ale anului 1962.

Pietonul aerului este o apocalipsă burlescă. Béranger a luat acum chipul unui scriitor refugiat într-o Anglie de fantezie. Înțelegem din interviul pe care Béranger îl acordă unui gazetar, că literatul suferă de o criză de conștiință. Aceasta se aplică activității sale scriitoricești care — spune Béranger — „nu mai poate fi un joc pentru mine. Ar trebui să fie o trecere spre altceva. Și nu e”.² Béranger caută — întocmai probabil ca Eugen Ionescu — adevărul ; „adevărul de mîine împotriva adevărului aparent de astăzi. Toți literații, aproape toți — spune el — și aproape toți autorii de teatru denunță relele, nedreptățile, alienările de ieri. Ei închid ochii cu privire la răul de astăzi. Răul cel vechi nu merită a mai fi denunțat. E inutil să demistificăm ceea ce a fost demistificat. E un conformism. El nu servește decît să mascheze o proastă stare actuală, noi nedreptăți, noi șarlatanii. Cea mai mare parte a scriitorilor de astăzi socot că ar constitui o avangardă, în timp ce tocmai istoria i-a depășit. Sînt proști și lași”³.

¹ *Théâtre*, III. Gallimard. 1963, p. 117.

² *ibid.*, p. 126.

³ *ibid.*, p. 127.

Béranger nu e nici prost nici laș, dar suferă de o incertitudine fundamentală — de o neputință de a ancora într-un port al seninătății. Elementele fericirii lui posibile există, ele îi sînt proxime și de ordin pur personal : Joséphine, o soție devotată, deși cam prozaică pentru viitorul „pieton al aerului“, și o fetiță, pură, sensibilă și gravă, Marta. Încadrat de aceste două ființe ale sufletului său, mîngîiat de Marta, Béranger întîlnește o clipă de fericire. Iubirea îi dă aripi. Și iată că eroul nostru începe a zbura nu numai sub ochii uimiți ai Joséphinei și ai Martei dar și ai unor englezi care se adună ca la spectacol. Peisajul în care evoluează Béranger este „o stare de suflet“ : sumbru în orele depresiei sale, incandescent în cele ale anxietății, de argint și de azur în clipele zborului poetic. Dar altitudinea lărgeste și orizonturile. Mai departe decît colinele comitatului de Gloucester, Béranger zărește întreg pămîntul și cumplitul lui destin : dezagregarea finală. „Am ajuns — spune Béranger — pe culmea acoperișului nevăzut pe care l-am atins cu fruntea și unde se unesc timpul cu spațiul. M-am uitat la dreapta, la stînga, îndărăt, înainte... abisuri fără margini, bombardamente, bombardamente, abisuri fără margini se căscău pe cîmpii demult pustiite și pustii... milioane de universuri dispăreau, milioane de aștri explodau... Și apoi, și apoi, gheața urma focului și focul urma gheții. Pustiuri de gheață, pustiuri de foc unele luptînd cu celelalte și venind către noi... venind către noi. — *Joséphine* : Spune oamenilor, spune-le repede ce ai văzut. Ascultați ce spune. — *Marta* : Nu asculta. — *Béranger* : Nimeni nu poate crede. Știam că nimeni n-are să mă creadă... noroi, foc, sînge, perdele imense de flăcări. — *Marta* : Eu te cred, noi te credem... Zboară repede cu noi ! — *Béranger* : Unde

să mergem ? — *Joséphine* : De partea cealaltă, peste Iad. — *Béranger* : Nu pot, iubitele mele. Peste tot nu mai e nimic.“ Dar Marta e tânără și nădăjduiește ; piesa se termină cu replica fetei : „poate totul se va îndrepta, poate flăcările se vor stinge, poate gheața se va topi, poate abisurile se vor umple, poate că... grădini, grădini“.¹

Béranger a scăpat de cuțitul „ucigașului fără simbrie“, de cornul rinocerului, s-a întors din infinitul bîntuit de explozia astrilor ; îi mai rămîne acum să se întîlnească cu moartea. *Regele moare* — astfel e intitulată ultima piesă a lui Eugen Ionescu. Béranger e regele derizoriu al destinului său. Ultimele lui două ceasuri — agonia eroului are durata piesei — îi sînt vegheate de două femei — prima lui soție, Margareta, și a doua lui soție, Maria. Un medic „care e și chirurg, călău, bacteriolog și astrolog“ și o infirmieră, Julieta, completează curtea regelui agonizant. Numai Maria îl iubește pe Béranger I, numai ea ar dori ca regele să trăiască. Ceilalți îi acceptă și îi așteaptă moartea cu acea falsă semnificație care e o formă a satisfacției. În jurul lui Béranger, universul se spulberă, zidurile se crapă, soarele se răcește, calea lactee se aglutinează, cometele, îmbătrînite, se învâluie în coada lor „asemenea unor cîini muribunzi“, noiembrie — a urmat lui april de pe o zi pe alta : „frunzele se usucă și cad, arborii suspină și mor, pămîntul se crapă... trăznetul stă nemișcat în cer, din nori plouă cu broaște, tunetul a amuțit, douăzeci și cinci de locuitori s-au lichefiat, doisprezece și-au pierdut capul. Decapitați“.² Regatul s-a micșorat și el

¹ *Théâtre*, VII, pp. 196—198.

² *Le roi se meurt*, Gallimard, 1963, pp. 26—27.

ca o piele învechită. Celălalt capăt al țării e numai la trei pași. Nu se mai nasc copii și poruncile suveranului nu mai sînt ascultate. Regatul lui piere în timp ce dincolo de granițe totul înverzește și prosperă. În fața morții, regele e laș, mai cere o amîinare : strigă — dar nimeni nu-i răspunde și uscata regină Margareta îl îndeamnă să fie decent și demn. Regele muribund cîntă un imn vieții care-l părăsește, formelor ei umile și sfîșietor de dulci. Nici dragostea Mariei nu-i mai poate frîna descompunerea. „Dragostea e nebună — îi spune Maria lui Béranger. Dacă iubești nebunește, absolut, moartea se îndepărtează. Dacă mă iubești pe mine, dacă iubești totul, frica se absoarbe. Dragostea te poartă, te lași dus și frica te părăsește. Universul e întreg, totul reinvie, vidul se face plin.“ Dar Regele răspunde : „Sînt plin, dar de găuri. Sînt ros. Găurile se măresc, n-au sfîrșit. Amețesc cînd m-aplec peste prăpastiile din mine, mă sfîrșesc“. ¹ Rînd pe rînd personajele dispar de pe scenă ca și din conștiința lui Béranger. Primul e blînda Maria, cel din urmă e Margareta, persecutoarea. Regele rămîne singur, împietrit pe tronul lui, într-un decor vid. Apoi dispăre și el în ceață.

Am povestit cîteva dintre piesele lui Eugen Ionescu — dintre cele care mi s-au părut mai semnificative — pentru două motive — mai întîi pentru a le înfățișa unui public care, poate, nu le cunoaște în ansamblul lor și apoi spre a le examina conținutul. Spuneam la începutul acestui articol că piesele lui Ionescu sînt greu povestibile și iată că le-am povestit. Oare asemenea rezumate pot oferi cititorilor esența acestor piese ? Un răspuns

¹ *Ibid.*, p. 112.

cinstit se cuvine a fi șovăielnic. Într-adevăr, rezumînd aceste rezumate într-o singură impresie, am fi înclinați a spune că teatrul lui Eugen Ionescu e unul tragic — poemul pascalian al nefericitei condiții a omului. Și totuși, piesele lui Ionescu sînt considerate ca expresia cea mai virulentă și mai nouă a comicului, teatrul lui Eugen Ionescu fiind unul burlesc. Care dintre aceste două imagini ale creației ionesciene este cea adevărată ?

La drept vorbind ambele sînt adevărate și succesiv și simultan. Iată ce vreau să spun : punctul de pornire al lui Eugen Ionescu este farsa bufă, clădită cu mijloacele tradiționale cărora Ionescu le-a adăugat pe acelea ale suprarealismului. Între *Cîntăreața cheală*, *Viitorul stă în ouă*, *Jacques sau Supunerea*, *Fata de măritat* — toate comedii din prima manieră a lui Ionescu — și piesa lui Apollinaire *Sinii lui Tiresias* există o incontestabilă continuitate dar și o tot atît de incontestabilă ruptură. Continuitatea e aceea a mijloacelor, ruptura se observă între *Weltanschauung*-ul uneia și celeilalte creații. Dar să vedem lucrurile mai îndeaproape. *Sinii lui Tiresias* poartă subtitlul de „dramă suprarealistă“, adjectiv născocit adhoc de Apollinaire și care își face pentru prima dată apariția pe scena literară și teatrală în anul 1916. Scopul acestei „drame suprarealiste“ e, după cum declară Apollinaire, încurajarea creșterii populației. Tereza din Zanzibar s-a plictisit cu meseria ei de femeie și vrea să fie soldat, artist, deputat, avocat, senator, medic, matematician, filozof sau chimist... Soțul nu știe să răspundă înaltelor aspirații ale femeii sale decît printr-o singură frază : „dă-mi slănină, îți spun să-mi dai slănină“. Femeia, exasperată de atîta platitudine, se preschimbă în bărbat : îi cresc

barbă și mustăți, dar cotcodăcește asemenea găinilor. Între timp bărbatul cântă :

*Ma femme et un homme-madame
Elle a emporté le piano, le violon,
l'assiette au beurre,
Elle est soldat, ministre, merdecin
Le Gendarme
Mère des seins.
Le Mari
Ils sont fait explosion mais elle est
plutôt merdecine
Le Gendarme
Elle est mère des cygnes... etc. ¹*

Aceste teme și glume ale lui Apollinaire, acestea și altele, se regăsesc în comediile mai înainte citate ale lui Ionescu, dar au un sens deosebit. Supunerea lui Jacques se exprimă simbolic printr-o frază : „ei bine, da, da, na, ador cartofii cu slănină !” Fraza e salutată exultant de întreaga familie : „O ! fiul meu ! — strigă mama — ești fiul meu cu adevărat !... Sînt fericită, mîndră de tine ! Micuțul meu repetă, repetă să te mai aud...” Și Jacques repetă ca un automat : „Ador cartofii cu slănină ! Ador cartofii cu slănină ! Ador cartofii cu slănină !” ² Tema femeii-bărbat o regăsim în *Fata de măritat* — farsă într-un act, tipărită abia în 1958, dar reprezentată în 1953. Un domn și o doamnă vorbesc în locuri comune despre fericirea de a avea copii — doamna anunță sosirea grațioasei și candidei sale fetițe — premiantă întii la toate clasele și acum „fată de măritat”. Un bărbat de vreo treizeci de ani, viguros, cu mustăți negre și cu o voce groasă își face apariția.

¹ *Oeuvres poétiques d'Apollinaire*, Bibliothèque de la Pléiade, 1956. p. 894.

² *Théâtre*, I. pp. 99—100.

„Doamna : Iată pe fetița mea ; spune bună ziua lui Domnu.“ „Fetița“ face reverență. „Tare e drăguță“, reflectează mișcat, Domnul. „Câți ani are ?“ — „Optzeci și trei“ răspunde mama. „E deci majoră ? — Nu, fiindcă ne datorează optzeci și nu-i mai rămân decît treisprezece. — O să treacă mir-te cum. Așadar, fetiço, ești minoră ? *Fata-bărbat* (cu o voce groasă) : Da, dar nu uitați : la o minoră, o minoră jumătate“. ¹

Despre „repopulare“ se ocupă și Ionescu în piesa *Vii-torul stă în ouă*. Jacques și Roberte sînt îndemnați de familie să ouă pentru „a asigura continuitatea rasei albe“ ². Jacques cel supus, ouă, Roberte ouă și ea ; totul se petrece într-o cotcodăceală universală și abjectă. Ouăle proliferază întocmai ca baloanele — simboluri ale sînilor și fecundității în „drama“ lui Apollinaire ; numai că — și vom reveni asupra acestei idei — optimismul farsei și propaganda naivo-burlescă pentru repopulare au dispărut, pentru a face loc dezgustului și deznădejzii. În ce privește alunecarea și sonoritatea cuvintelor și jocul cu ele — vezi dialogul de mai înainte între jandarm și soț în *Sinii lui Tiresias* — găsim nenumărate exemple în comediiile lui Ionescu. Iată două replici din *Cintăreața cheală* : „*À la fin, quand on arrive à la grand-mère du prêtre, on s'empêtre*“ — spune doamna Martin. „*Toujours on s'empêtre entre les pattes du prêtre*“, răspunde domnul Smith. ³ Parodia locului comun, comună generației suprarealiste (vezi de pildă *Le Paysan de Paris* de Aragon) e folosită și de Eugen Ionescu : „Există — spune domnul Martin —

¹ *Théâtre*, II, pp. 255—256.

² *Théâtre*, II, p. 220.

³ *ibid.*, I. p. 45.

o pudoare britanică — scuzați-mă că încerc să-mi precizez ideile — neînțeleasă de străini, chiar de specialiști, grație căreia, ca să mă exprim așa, în sfârșit nu spun asta pentru d-voastră..."¹. Oamenii vorbesc cu cuvintele altora, vorbesc fără șir, n-au ce să-și spună, delirează, se zbat în absurd, ca doamna Smith, care povestește următoarea istorioară : „Odată, un logodnic adusese un buchet logodnicii sale care i-a spus *mulțumesc* ; dar înainte de a-i spune *mulțumesc*, el, fără a rosti un singur cuvânt, i-a luat florile pe care i le oferise și ca să-i dea o lecție bună, declarînd le *reiau* i-a spus *la revedere* reluîndu-le și s-a îndepărtat pe ici, pe colo"². Contradicția permanentă a discursului e una dintre formele parodiei folosită cu predilecție de Ionescu în primele sale comedii. Domnul Smith descrie astfel o femeie în *Cîntăreața cheală* : „Are trăsături regulate și totuși nu se poate spune că ar fi frumoasă. E prea mare și prea grasă. Trăsăturile ei nu sînt regulate și totuși se poate spune că e foarte frumoasă. E cam mică, și cam neagră. E profesoară de canto"³.

Procedeele comice ionesciene — calamburul, parodia locului comun, incoerența, alunecarea limbajului pe asociații pur sonore, repetițiile etc., nu sînt invenții ale autorului nostru. Nici procedeele poetice ale lui Eugen Ionescu nu-i aparțin, de altfel, în deplină proprietate. Cum am putea în fața unui asemenea teatru al simbolului să nu ne gîndim la simbolisți, la Maeterlinck, de pildă, față de care Eugen Ionescu profesează o sfîntă oroare ? La drept vorbind, în domeniul literaturii, al tuturor artelor, al vieții,

¹ *ibid.*, p. 47.

² *ibid.*, p. 43.

³ *Théâtre*, I, p. 21.

în genere, nu există deplină proprietate. Nimeni nu inventă din nimic. Literatura — pentru a reveni la ea — e ca și știința rezultatul unor transmisiuni, o creație treptată, una, însă, unde progresul nu e uniliniar ci multiplu și stelar orientat. Rînd pe rînd, artiștii luminează sectoare diferite ale realității și pătrund mai adînc în obscuritatea acesteia. Eugen Ionescu, așadar, împrumută procedeele sale comice de la suprarealiști¹ și chiar din comedia tradițională. Caragiale nu e străin de formația lui Ionescu și acesta a recunoscut faptul în repetate dăți. Ceea ce importă e că opera noului dramaturg, mijloacele recente sau mai vechi converg spre o finalitate originală care se dezvoltă treptat: discretă și înecată în primele comedii de valul burlescului, ea se ridică la suprafață, ocupă orizontul și se desenează cu claritate și patetism în marile farse tragice: *Uciagașul fără simbrie*, *Rinocerii*, *Pietonul aerului* și *Regele moare*.

Cum evoluează oare Ionescu de la burlesc la tragic? Prin părăsirea mijloacelor specifice ale farsei? Nicidecum. Ionescu întîlnește tragicul la capătul unui drum croit de burlesc și prin exagerarea acestuia. Pateticul ionescian se naște din adîncirea și exagerarea imensă a comicului. Dar să dăm un exemplu schematic și ca atare mai limpede în sprijinul acestei afirmații.

În 1961, Ionescu scrie un scenariu de film intitulat *Minia*. Scenariul constituie unul dintre cele șapte acte ale

¹ Intervievat cu privire la influența suprarealiștilor asupra teatrului său, Eugen Ionescu răspunde: „Cînd Breton și Benjamin Péret au văzut în 1952—53 piesele mele, mi-au spus: «Iată ce am fi vrut să facem». Eu însă n-am făcut niciodată parte din grupul lor, nici din acela al neo-suprarealiștilor, deși mișcarea m-a interesat”. (*Paris-Théâtre*, nr. 131, *Entretien avec Edith Mora.*)

filmului *Păcatele strigătoare la cer* și e o „moralitate“, în sensul medieval al cuvîntului. O ceartă izbucnește într-o familie în jurul unui castron cu supă unde s-a înecat o muscă. Faptul se petrece într-o duminică pașnică, într-un orașel liniștit, într-o atmosferă dulce și primăvăratică. Minia dintr-o singură casă aprinde căminele rînd pe rînd — pîrjolul se întinde — orașul, țara, continentul, pămîntul, iau foc. La televiziune — o crainică, cu surisul profesional pe buze, anunță : „Doamnelor și domnilor, peste cîteva clipe se sfîrșește lumea“. Ultima imagine a filmului e explozia planetei.

Prima parte a acestui scheci e burlescă în sensul primelor comedii ale lui Ionescu. Aceleași dialoguri, unde locul comun suferă devierea comică : „nepoțelul meu e foarte deștept — spune o bunică — vrea să intre la școala superioară. Ce școală superioară ? întrebă un domn. — Păi, la Școala Anormală Superioară“, răspunde bunica.¹ Dar, treptat, dimensiunea faptelor sporește și ritmul evenimentelor se întțește. Dintr-această dublă creștere izvorăsc mai întîi anxietatea și apoi tragicul. Tragicul se naște, așadar, din modificarea de dimensiuni și ritm, și încă dintr-o pricină : din prezența acestei absențe care e moartea. Înainte de a ne opri la rolul morții în teatrul lui Ionescu, să cităm un pasaj unde dramaturgul exprimă teoretic înrudirea strînsă dintre comic și tragic : „Dacă valoarea teatrului — spune Ionescu în *Note și contranote* — se află în sporirea efectelor, acestea trebuiau mărite și mai mult, subliniate, accentuate la maximum. A împinge teatrul peste zona intermediară care nu e nici teatru nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu,

¹ *Théâtre*, III, p. 298.

limitelor lui firești. Sforile nu se cuvenea a fi ascunse ci puse în evidență, în chip deliberat, grotescul aprofundat, caricatura obținută peste palida ironie a spiritualelor comedii de salon... Un comic dur, fără finețe, excesiv. Nu comedii dramatice. Recursul la imposibil. Totul împins pînă la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului. Un teatru al violenței : violent comic, violent dramatic.”

Violența comică și violența dramatică nu sînt, însă, la Eugen Ionescu, rezultatele unor procedee sau, în orice caz, numai ale acestora, ci — cum spuneam mai înainte — ale unei concepții coerente despre viață. Una pe care ne rămîne acum a o defini și a defini propria noastră poziție față de ea. Ceea ce se ivește încă din primele farse ale lui Eugen Ionescu este sentimentul solitudinii provenit din convingerea tragică a incomunicabilității între oameni. Locul comun nu are numai sau mai ales dezavantaje estetice, ci gnoseologice. Cu desăvîrșire tocit, el nu mai poate folosi, asemenea unui cuțit care nu mai taie. În teatrul lui Labiche oamenii se înțeleg cu ajutorul locurilor comune. Pentru mediocritatea lor, ponciful constituie un fir care-i leagă. Personajele lui Eugen Ionescu stau ca sticlele în raft : conținuturile lor nu se amestecă. Solitudine — solitudine a individului, solitudine a perechii — a bătrînilor din insulă în *Scaunele* — solitudine în sînul grupurilor mai mici sau mai mari, aglomerări de indivizi pe care o isterie colectivă, ca „rinocerita” îi poate aglutina, dar numai în slujba unei cauze monstruoase și egoiste : rinocerii înlocuiesc „legea morală cu legea junglei” și vor să se întoarcă la ceea ce numesc ei „integritatea primordială”, declarînd „umanismul perimat”.¹

¹ *Théâtre*, III, p. 76.

Omul e așadar singur și el se îneacă în ură sau deznadejde. O nervozitate străbate și domină teatrul lui Ionescu. Pentru a iuți ritmul, autorul repetă aproape în toate piesele indicațiile date în *Cintăreața cheală*; ele sună astfel: „Se simte o anumită enervare. Bătăile pendulei sînt și ele mai nervoase. Replicile următoare trebuie spuse pe un ton glacial, ostil. Glacialitatea și ostilitatea urmează să sporească. La sfîrșitul scenei, cele patru personaje stau în picioare, unii aproape de alții, strigînd replicile, cu pumnii ridicați, gata să se arunce asupra celorlalți“.¹ Umanitatea lui Béranger provine din dubla lui calitate: solidaritate și dorință de înțelegere. Monștrii ionescieni sînt răi fiindcă sînt solitari; ei nu se pot înțelege unii cu alții. „Vreau să te înțeleg“ spune Béranger Ucigașului fără simbrie, adică aceleia care făptuiește răul pentru rău. Pentru a înțelege trebuie să iubești. Tema „dragostei nebune“ (*l'amour fou*), temă a suprarealismului, păstrată și dezvoltată de un Eluard sau de un Aragon în condițiile poeziei „angajate“, apare și în teatrul lui Ionescu ca o posibilă nădejde. Béranger e omul care iubește: pe Dany, logodnica ucisă, pe Daisy, trădătoarea care trece de partea rinocerilor, pe Joséfina și pe Marta, pe Maria, iubita regelui muribund, pe semenul său, chiar cînd e urît, prost și răufăcător. Iubirea e puntea de argint care unește — în *Pietonul aerului* — comitatul de Gloucester cu infinitul; puntea de argint care se năruie cînd Béranger vede cu ochii distrugerile urii și ale iraționalului.

Există astfel — și poate că lucrul nu a fost îndestul observat — nu numai o denunțare dar și un protest în

¹ *Théâtre*, I, p. 51.

acest teatru, denumit „al absurdului“. Și mai departe chiar decât protestul, o propunere de a reînvia umanismul, o propunere al cărei purtător de cuvânt e Béranger, omul singur dar nu „solitar“, ci „solidar“. Căci singurătatea lui Béranger cred că trebuie interpretată ca una rezumativă și multiplă. Béranger e un simbol al omului și ca atare reprezintă pe toți oamenii rămași oameni cu adevărat. Solidaritatea — sentiment atotstăpînitor în sufletul lui Béranger — e adresată tuturor acelor care rezistă prostiei și ferocității. „Se vorbește mult în jurul nostru — spune Eugen Ionescu — de incomunicabilitate sau de criză a limbajului... Eu constat uneori distrugerea, alteori reformarea voită a limbajului și le denunț; mai constat și uzura lui firească, automatizarea lui, care aduce despărțirea limbajului de viață; constat că nu trebuie în primul rînd inventat, ci restabilit.“¹

Numai că, la Eugen Ionescu, dorința de „restabilire“ sau de reconstrucție a unui nou umanism se izbește de o deznădejde de ordin metafizic; deznădejdea în fața morții. Béranger scapă de toate capcanele vieții dar cade într-aceea fără de ieșire a morții. „Regele moare“, acesta e adevărul tragic care face din viața omenească un impas.

În volumul tinereții sale, în *Nu*, Eugen Ionescu a scris o pagină tulburătoare, una în care ne povestește prima sa întîlnire cu moartea. Ionescu era pe atunci un băiat de douăzeci de ani și moartea lovise un tînăr ca el. Dar să-l citim mai bine pe Eugen Ionescu: „Paranteză gravă (Temă: Moartea umblă în jurul nostru, tilhărește). Am întîlnit un mort. Primul: un om. Într-o căruță care sosea pe înserate de la București, sta în fin cadavrul unui țaran

¹ *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962.

tinăr. Un vizitiu — figura nu i se vedea — conducea doi cai cenușii. Un viu la căpățiiul mortului ținea cu amîndouă mîinile o lumîinare aproape de obraz. Mortul era foarte serios, dar neglijent și nebărbierit. Căciula era lăsată ștremgărește pe o parte. Capul i se clătina cînd și cînd, dar nu-i desconcentra încruntarea. Viul care ținea lumîinarea era mult mai frumos : lumîinat, avea o față de arhanghel trist. O babă înaltă și o fetiță caraghios de mică alergau, plîngînd, în întîmpinarea musafirului. Fetița — păpușă fără ciorapi, cu păr de lînă lipit cu clei — sughița și plîngea, sughița și plîngea... Asta mă dezgustă de tot : de studiul despre Ion Barbu, de estetică, de literatură, de amor, de jurnalul acesta... Mi-e teamă.“¹

Lui Eugen Ionescu îi e teamă de moarte ; oamenilor le e teamă de moarte — dar oamenii trăiesc, făptuiesc urăsc și iubesc, luptă, vorbesc unii altora. În aceleași pagini tinerești ale volumului intitulat *Nu*, Eugen Ionescu face o critică pertinentă a poeziei ermetice — în legătură cu poezia lui Ion Barbu și, peste ea, cu aceea a lui Paul Valéry. „Teste : absoluta incomunicabilitate. Îndată ce pătrunzi în universul testian, îndată ce comunici, Teste moare prin volatilizare. Ermetismul este un compromis între tăcere și expresie. Consecventă cu ea însăși, poezia pură ar trebui să tacă, să nu existe. Compromisul dintre tăcere și expresie este deci foarte grav. E o greșeală logică tot așa de gravă ca aceea care spune că *viu* se poate drămui, se poate mărita cu *mort*... Dar a vorbi pentru un singur om înseamnă exact a vorbi pentru toată lumea. După cum nu poți fi puțin mort și puțin viu, totodată, nu

¹ *Nu*, pp. 90—91.

poți să fii, în același timp, în vorbire și în tăcere. Cuvântul este corabia care îl repatriază pe Robinson din insula sa izolată... Dacă, prin imposibil, poezia ermetică și-ar realiza principiul, ar trebui să scape oricărui criteriu de valoare. Chircită în insula ei, în propriul ei univers, ar trebui să fie în afara oricărei posibilități de circulare și difuzare în cultură.”¹

Critica ermetismului se poate aplica — sporindu-i gravitatea — descurajării metafizice în fața morții. A trăi, angajează. Nu poți trăi pe jumătate. Teama față de moarte e o lașitate inutilă. Montaigne a spus cîndva aceste cuvinte mereu valabile: „Tulburăm viața cu grija morții și moartea cu grija vieții; ...numai cei docti pierd pofta de mîncare, sănătoși fiind, și se mohorăsc închipuindu-și moartea; oamenii obișnuiți n-au nevoie de leacuri și de mîngîieri... Dacă astfel stau lucrurile, apoi predicați prostia“. Eugen Ionescu spune că „ermetismul e o modă“. Oare această metafizică a morții sau acest „teatru metafizic“ să nu fie și el o modă? Destinul omenesc se înscrie mai întîi în istorie și apoi în absolut. Acțiunile noastre zilnice sînt o acceptare tacită a acestei ierarhii. Parafrazînd pe Eugen Ionescu, am putea spune că: consecvent cu el însuși, omul metafizic ar trebui să nu existe. Dar, dacă există — trebuie — întocmai ca Béranger, să nu capituleze. Și mai trebuie să respecte ordinea firească, aceea care-i cere să rezolve problemele pe care i le pune istoria, fără a rătăci prin acelea, irezolvabile, ale condiției sale generale.

¹ Nu. pp. 81—83.

Personajele din primele comedii ale lui Eugen Ionescu evadează : se aruncă pe fereastră, se ridică în montgolfier. Cele din marile „farse tragice” înfruntă primejdia cu arme desuete, ce e drept, dar o înfruntă cu curaj și noblețe. Rămîne ca destinul lui Béranger să se înscrie în servirea unei cauze mai generale. De ce n-am putea-o nădăjdui în fața unei opere al cărei caracter dominant e tocmai acela al dinamicii frenetice ?

CUPRINS

	<u>Pag.</u>
1. Teatrul clasic francez .	5
2. Umanismul lui Pascal	33
3. La Fontaine, <i>Poeta cunctator</i>	42
4. Schema logică a raționamentului la Diderot .	65
5. Jean-Jacques Rousseau, filozoful umbrei	82
6. Rivarol sau opacitățile exilului .	106
7. Resemnarea lui Sainte-Beuve .	121
8. Ironia lui Proust	135
9. Real și imaginar la Samuel Beckett	159
10. Antiromanul în literatura franceză con- temporană	165
11. <i>Fructele de aur</i> de Nathalie Sarraute .	175
12. Preludii ionesciene	183
13. Teatrul lui Eugen Ionescu	195

Redactor responsabil: MIHAI VASILIU
Tehnoredactor: AURA IONESCU

Dat la cules 07.11.1967. Bun de tipar 21.02.1968. Apărut 1968. Tiraj 8130 ex. broșate. Hirtie tipar înalt tip A cu blanșoșor de 63 g/m². Format 540×640/16. Coli ed. 9,50. Coli tipar 13,75 A. nr. 17.585. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 8R-95

**Întreprinderea Poligrafică „Informația” Str. Brezoianu
Nr. 27-25, București R.S. România, comanda nr. 505**

Lei 5