



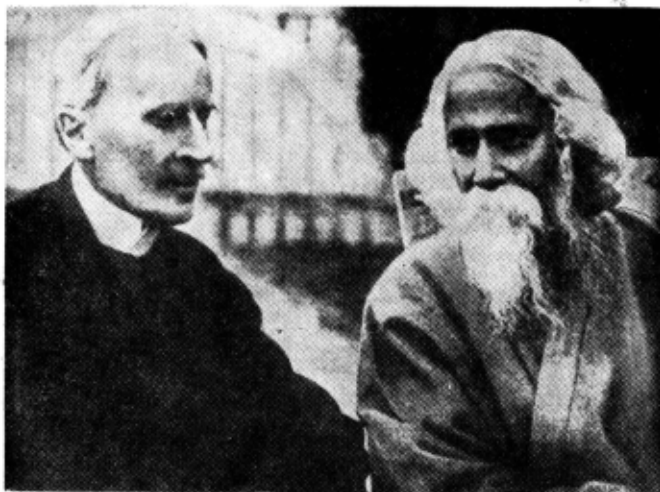
# ROMAIN ROLLAND

## IN 1969

Centenarul nașterii în 1966... Un sfert de secol de la moarte, la sfârșitul acestui an. Comemorările sînt gesturi de bună-cuviință culturală, dar au eficacitate în măsura în care artistul rechemat din timp nu e doar o pagină dintr-un curs de istoria romanului sau a dramaturgiei. Rămîne oare Romain Rolland doar o asemenea prezență respectabilă și estompată? Întrebarea revine — cînd nu ne mărginim la omagii convenționale și la lauri școlari. S-a pus de curînd pentru Gide, personalitate atît de diferită. E prezumțios să faci pronosticuri, să decizi dacă rămînerea în penumbră e trecătoare, e reacția față de un nume și de o operă care au stăruit în prim-plan, sau este clasare fără recurs. Întrebarea stăruie însă. E iritantă

pentru cei trecuți de patruzeci de ani, în formația cărora au intrat „Jean Cristophe”, „Inimă vrăjită”, cărțile lui Rolland despre muzică și cărțile lui despre „eroi”.

Refluxul nu poate fi tăgăduit, deși e contrazis de atîtea fapte. Rolland continuă a fi citit pe meridiane foarte îndepărtate între ele. Critica îl pomeneste cu sentimentul grandorii și autenticității (sînt de citat frazele pe care i le consacră Gaëtan Picon în partea din „Histoire des littératures”, despre proza franceză din secolul XX. Alteori, critica îl menționează neglijent, de sus). Să lăsăm la o parte snobismul intelectual — prea puțin interesant, oricum s-ar deghiza — pentru care Rolland face parte dintr-un teritoriu prea facil, prea frecventat. Severitatea



*Cu poetul  
Rabindranath  
Tagore*

estetică a fost însă iritată de inegalități și de scorii, de pagini diluate sau grandilocvente și a trecut peste vigoarea ansamblului.

Nu putem nici separa ceea ce la Rolland a rămas mereu inseparabil: opera și omul. În zilele noastre, critica biografică a devenit calul de bătaie al oricărei formule ce se vrea sincronizată. E identificată cu simplismul, cu pozitivismul plat. E contestată astfel o categorie de întrebări, nu numai un procedeu critic — discutabil ca oricare altul. Scrisul și biografia lui Rolland nu se pot despărți. Există la Rolland o continuitate care n-a fost niciodată înțepenire. „Mori și schimbă-te“, fraza pe care a citat-o mereu, și se aplică. Dar schimbarea înseamnă la el fidelitate față de sine însuși, refuzul de a înșela și de a se înșela, totala onestitate care a impus respect și adversarilor, curajul. Bătrînul care și-a scris memoriile în timpul ultimului război, conducătorul acțiunii antifasciste a scriitorilor, viitorul premiu Nobel, care și-a riscat popularitatea în 1914, împotriva-vindu-se valului belicist, nu sînt fotografii superpozabile, diferite doar prin vîrstă. Etapele biografiei și filele operei comportă corectări și autocorectări, destrămări de iluzii, speranțe înșelate (Rolland a visat două decenii la posibilitatea de a face cu neputință un al doilea război mondial), momente de amărăciune. Persistă însă în operă și în biografie nu prezența unei gesticulații, ci continuitatea unei atitudini! Rolland este unul dintre puținii artiști care, în cîteva decenii de acțiune culturală și politică, nu a avut a se rușina de vreun gest, de vreun cuvînt scris. În toate ipostazele vîrstelor a rămas credincios sincerității pasionale cu care adolescentul de pe la 1884 i-a scris lui Tolstoi, întrebîndu-l și întrebîndu-se asupra felului cum să-și dea sens existenței. Vreme de șase decenii, cele

două planuri aveau să se întregească. Printre sursele gândirii lui Rolland, printre „profesorii lui de energie“ sînt Nietzsche și Barrès. „Împărțit între Nietzsche și Tolstoi, între vis și acțiune, între idealism și exigență raționalistă“ — scrie Michel Mourre. Cuvîntul „împărțit“ poate fi discutat. Rolland a fost o fire conflictuală, dar personalitatea lui a știut să armonizeze surse opuse, a depășit ciocnirea paralizantă. Comparațiile muzicale pot părea facile pentru scriitorul făurit de muzică și care a debutat ca muzicolog. Ni se pare însă justificat că mai mulți comentatori revin la asemenea comparații. În atitudinea lui Rolland, materializată în scris sau în acțiune, vocile diferite consonă, disonanțele aparente se armonizează. Energia nietzscheană nu e fetișizată, individualismul lui Barrès nu devine cochetărie egolatră. Sentimentul tolstoian al răspunderii față de ceilalți și pentru ceilalți a orientat biografia și opera, în anii cînd Rolland a făcut apel la existențele eroice și în anii ulterioari, de acțiune civică.

Se citează adesea frazele care deschid „Viața lui Beethoven“ din 1903. Ele propun cu adevărat un fond interior și un gest care unifică opera întinsă pe o jumătate de secol. Idealul existenței eroice, făurit „ca o sabie“, cum spune un personaj dintr-o piesă de început a lui Rolland, e o cheie pentru dramaturg și pentru romancier. Este esențial și pentru profesorul de istoria muzicii, care a refuzat analizele exclusiv tehnice, și, chiar cu riscul — nu totdeauna evitat — al unui exces literaturizant în comentariu, a căutat în muzică aceeași unitate a eticului și a esteticului, o expresie a energiei conștiente și o spargere a singurătății.

Romancierul Rolland a fost mai discutat, entuziast sau sever — cu pomenita pauză din ultimele două decenii. Mai puțin a interesat

— în afara discutiilor de specialitate — muzicologul. E nedrept, pentru că, prin menire, prin modul de construcție și limbaj, studiile acestea au adresă mai largă decât cea de specialitate strictă. Cu excepția câtorva texte și cronici ocazionale, observația se aplică celor mai multe dintre studiile de muzicologie, celor care par a se opri asupra unei chestiuni precis delimitate — strămoșii operei — și asupra unor momente pitorești de istorie. Se aplică, mai ales, câtorva concentrate studii monografice, croite, ca și biografiile lui Michelangelo, Tolstoi sau Gandhi, pe concepția trăirii eroice — într-un sens foarte deosebit de cel pe care îl dăduse termenului Carlyle: studiilor despre Berlioz, Hugo Wolff, despre corespondența lui Mozart, cărților despre Haendel și despre „marile epoci” din creația lui Beethoven.

Dramaturgia lui Rolland rămâne partea cea mai neglijată a operei sale. A fost tradusă la noi — faptul merită o mențiune elogioasă — dar rar jucată. Nu cunosc date precise, s-ar putea să mai existe și alte încercări decât o punere în scenă a *Lupilor*, de acum două decenii, dar sînt, desigur, foarte puține. Faptul poate părea surprinzător. Curiozitatea unor regizori cu personalitate și, pur și simplu, dorința de a face descoperiri au dus în ultimii ani la scenarizări paradoxale. Au prilejuit reușite ca — la noi — *Nepotul lui Rameau*. Au dus și

la dialogări de texte, mirate parcă a se trezi pe scenă, generînd o deasă plictiseală. După un asemenea spectacol parizian, un cronicar iritat propunea regizorului să pună în scenă cartea de telefon.

Scenicitatea unui text, gîndit sau nu pentru teatru, e o însușire elastică. Croiala vastă, și unele lungimi nu fac nonsențențiale piesele prea uitate ale lui Rolland.

Teatrul a fost pentru Romain Rolland o preocupare stăruitoare în etapa debuturilor și după primul război mondial. Între 1889 și 1892, absolventul Școlii Normale, agregat în istorie, a petrecut trei ani la școala de arheologie din Roma. A cunoscut-o acolo pe Malwida von Meysenburg, prietena lui Mazzini și Wagner, care a întregit printr-o influență vie acțiunea lecturilor. Expresia pe care o căuta atunci Rolland se împarte între roman — a început să se gîndească la ceea ce avea să devină „Jean Cristophe” —, muzicologie și teatru.

Atunci a prins formă ideea unui „Teatru al revoluției”. Denumirea are semnificație tematică, se referă la un vast ciclu de piese dedicate Revoluției franceze. „Polipticul cu 12 panouri”, cum avea să-l denumească prefața din 1924 la *Jocul dragostei și al morții*, a rămas neterminat. Ciclul acesta, „un epos dramatic al Revoluției” urma să rezerve satirei bufone locul său alături de dramă, și pastoralei un „cuib în pădurea tumultuoasă”. Spiritul neoromantic aparține și prefetelor și



*Iulie 1935,  
în gară  
la Moscova,  
întîmpinat  
de Maxim  
Gorki*

textului, care au — pe alocuri — ceva din retorica, dar și din respirația hugoliană.

Prin temă intră în acest ciclu *14 iulie, Lupii, Danton*. Intră și *Jocul dragostei și al morții*, scris după aproape treizeci de ani. Dar „Teatrul revoluției” are și un sens mai larg, în afara înrudirii tematice. E exprimat de „eseul cu privire la estetica unui teatru nou”. Este un teatru al poporului, manipulând un limbaj direct, cu adresă largă, un teatru menit să stabilească comuniunea, un echivalent modern și laic al catedralelor. *Aert*, reprezentat în același an cu *Lupii* (1897), face legătură cu piesele de după război, cu *Liluli* și cu *Jocul dragostei și al morții*. Incluz de Rolland în altă grupare, în „Tragediile credinței”, împreună cu *Sfântul Ludovic* și cu *Triumful rațiunii*, *Aert* e o deschidere spre întreaga operă și spre restul existenței lui Rolland. Este, mai mult decât un program estetic, un program alegoric de viață. O energie conștientă refuză să se lase degradată, luptă să se păstreze nealterată.

Piesele despre Revoluția franceză reușesc să transmită acel sentiment al eposului, să închege acea „geste”, de care vorbește prefața la *Jocul dragostei și al morții*. În cele mai convingătoare artistice intervine problematica psihologică și etică. În *Lupii*, în *Danton*, în *Jocul dragostei și al morții* rațiunea de stat e confruntată cu permanența etică. Există în ele o zbatere, o încercare de a

armoniza cele două planuri. Admiratorul cauzei revoluționare și al oamenilor Revoluției condamnă, cu morală, sacrificiul unui nevinovat, sub justificarea necesității.

Concepția eroică pe măsura omului, acordată cu o scară de valori cu care nu se poate jongla, leagă teatrul de restul creației și activității lui Rolland, de romane și de analizele muzicale, de autocăutarea din „Călătoria interioară”, de corespondență și de toate luările lui de atitudine.

Există în „Cugetările” lui Pascal mai multe texte la care viața ne obligă să revenim mereu. Unul dintre ele construiește antiteza „măreției și micimii” umane. Termenii sînt inseparabili. Măreția umană, concepută teatral și detașat, poate degenera în găunoasă retorică. O mare parte din arta contemporană stăruie asupra micimii (și nu vorbim de texte răscolitoare care constată înjosirea, alienarea omului, de Kafka sau de Beckett). Dar omul-vierme e parțial și tot atît de fals ca și omul-statuie. În ciuda citorva pasaje cu ton răsunător, Rolland a conceput și a trăit ambele ipostaze pascaliene. Rămîne pentru generațiile care l-au urmat și îl urmează o prezentă reconfortantă, ce nu se reduce la comemorări, la reverențe rituale.

SILVIAN IOSIFESCU

La Uézelay, casa scriitorului

