

TURGHENIEV ȘI CRITICA LITERARĂ

Adriana Cristian
Cluj-Napoca

„Ce auditor și ce critic! M-a uimit prin profunzimea și claritatea judecății sale. Ah! Dacă toți aceia care se amestecă în aprecierea cărților ar fi putut să-l asculte! Ce lecție!”¹

Gustave Flaubert despre Turgheniev.

În pofida înclinației proprii firii sale reflexive de a teoretiza, de a transpune în idei clare elanurile imaginației, Turgheniev nu a scris prea multe articole consacrate problemelor literare. Câteva recenzii la operele conașionalilor și tot atâtea însemnări pe marginea unor traduceri din literatura universală, două, trei „prefețe” la romanele sale și eseul *Hamlet și Don Quijote* constituie întreaga „moștenire critică” lăsată posterității. În schimb observațiile sporadice, risipite în cele optsprezece volume de corespondență și convorbirile cu scriitorii occidentali – consemnate parțial de către frații Goncourt, Henry James, Guy de Maupassant ș.a. – relevă convingeri fundamentale despre arta literară.

Aceste observații – succinte uneori, iar în alte cazuri cuprinzând pagini întregi – demonstrează atât continua meditație asupra creației personale, cât și a altor artiști ai cuvântului. Dar Turgheniev, ca și alți mari scriitori, nu a fost tentat să elaboreze un sistem estetic articulat, deși avea pregătirea necesară pentru un asemenea demers. Cunoștea îndeaproape literatura națională și universală. Estetica și filosofia îi erau, de asemenea, mai mult decât familiare (avea titlul de doctor în filosofie). Citea în toate limbile de circulație și dispunea de mijloacele materiale corespunzătoare pentru a-și procura cărțile și revistele dorite.

Data fiind deosebita lui curiozitate intelectuală, el nu se limita la literatură, istorie, filosofie și artă plastică, ci era la curent și cu lucrările capitale din domeniul științelor naturii (de pildă, a studiat *Originea speciilor* de Charles Darwin, tratatele lui Buffon și ale lui Humboldt, a audiat prelegerile fiziologului Secenov, autorul lucrării *Reflexele creierului*, și nu a ignorat nici alte sfere ale cunoașterii științifice, ca ornitologia, astronomia și... agronomia). De aceea îi uimea pe interlocutori cu erudiția sa prodigioasă, „erudiție cosmopolită”, cum o

LITERATURĂ

numeau în *Jurnalul* lor frații Goncourt, sau cu faptul că recita, în original, capitole întregi din dramele lui Shakespeare ori din Faust și le traducea pe loc în franceză.

Turgheniev a petrecut decenii de-a rândul la Paris, în centrul vieții culturale mondiale. A întreținut relații strânse cu renumiți reprezentanți ai cercurilor artistice din Franța, Anglia, Germania, chiar și cu scriitori de peste ocean. Este suficient să amintim doar câteva nume. Se întâlnea frecvent cu Flaubert, Zola, George Sand, Maupassant, Alphonse Daudet, Théophile Gautier, H. Taine, E. Renan, Delacroix, Manet, Gounod, Berlioz, Saint-Saëns ș.a. Îi cunoștea pe romancierii englezi George Eliot, Charles Dickens, W. Thackeray și pe alți oameni de cultură. De asemenea, pe scriitorii americani Henry James, Harriet Beecher-Stowe, Hjalmar Bojesen; pe germanii H. Heine, Th. Storm, L. Pietsch, Fr. Bodenstedt ș.a.

Întâlnirile între artiști constituie de obicei prilejuri binevenite de a schimba opinii în legătură cu preocupările lor specifice. Din memorialistica vremii aflăm adesea fapte revelatoare privind laboratorul de creație al scriitorilor, pictorilor și compozitorilor. Este elocventă în acest sens *Corespondența* lui Flaubert în care se consemnează regretul că „bunul moscovit”, adică Turgheniev, și George Sand se află departe și nu are cu cine „să discute literatură”. Tot aici își exprimă bucuria că îl va vizita curând, în solitudinea lui de la Croisset, amicul și confidentul Louis Bouilhet și astfel va avea posibilitatea să dezbată „zile în șir” spinoasele probleme cu care se confruntă orice prozator, întrucât proza, spre deosebire de poezie, nu cunoaște nici un fel de reglementări, nu are nici un fel de certitudini. Prozatorul – îi spunea Flaubert lui Maupassant – are „nevoie de calități înnăscute și de o forță de raționament, de un simț artistic infinit mai subtil, mai acut, pentru a putea schimba mereu mișcarea, culoarea, sunetul stilului, urmărind lucrurile” pe care vrea să le spună².

În aceleași epistole flaubertiene, ca și în ale lui Turgheniev, se reiau adesea problemele discutate în cadrul întâlnirilor și se fac numeroase și subtile nuanțări și precizări. Ei probează astfel preocuparea permanentă pentru aspectele creației și sunt departe de gândul de a se substitui criticilor de profesie, deși au convingerea – și nu se sfiesc s-o exprime limpede – că un autor cunoaște incomparabil mai bine realizările și neîmplinirile activității sale. De altfel, aprecierile criticilor, adesea subiective și contradictorii, justifică neîncrederea față de capacitatea lor de a sesiza specificul talentului fiecărui autor, de a releva aportul lui la dezvoltarea artei literare și de a stabili locul ce îi revine în ierarhia valorilor.

Turgheniev constata, cu regret, absența unui Critic adevărat, inteligent, sensibil, cult, capabil să înțeleagă spiritul vremii, cerințele noului cititor, să prefigureze căile de dezvoltare a literaturii și să grupeze în jurul său talentele. Un asemenea critic are nevoie în primul rând de *terra ferma*, „de puncte de sprijin

stabile, de pe care ar putea să acționeze. Dar unde să afli acum astfel de puncte, când totul este într-o continuă mișcare?”³ – se întreba romancierul.

Vorbind despre adevăratul Critic, Turgheniev îl avea în vedere, desigur, pe Bielinski. I-a închinat un pios omagiu în însemnările intitulate *Amintiri din literatură și viață* și i-a dedicat unul din cele mai bune romane, *Părinți și copii*. Era de părere că un critic de talia „furișului Vissarion” nu putea să apară prea curând în împrejurările vitrege ale Rusiei abia ieșite din „veacul crâncen” al domniei lui Nicolae I.

Firește, în anii „exploziei” romanului clasic rus, când au văzut lumina tiparului în afara romanelor lui Turgheniev cele ale lui Tolstoi, Dostoievski, Gonțarov, Saltâkov-Șcedrin, Grigorovici, Pisemski ș.a. nu se putea să nu se ivească și critici valoroși, o dată ce existau și se impunea să fie comentate asemenea capodopere ca *Război și pace*, *Frații Karamazov*, *Părinți și copii* și *Oblomov*. Este adevărat, își desfășurau activitatea critici de diverse orientări – precum Cernășevski, Dobroliubov, Pisarev, Annenkov, Drujinin, Grigoriev, Mihailovski, Șelgunov ș.a., însă nici unul dintre ei nu s-a ridicat la înălțimea lui Vissarion Bielinski, „stăpân al gândurilor” unei întregi generații.

Turgheniev cunoștea articolele acestor critici, colabora la reviste importante și corespundea cu Annenkov, Cernășevski, Pisarev ș.a. Însă nu împărtășea întrutotul unele din tezele lor. De exemplu, nu putea fi de acord cu principiul fundamental al esteticii lui Cernășevski, conform căruia arta nu este altceva decât un „surogat”, o copie palidă a realității, deși releva în studiile lui „un suflu proaspăt”. Cernășevski „nu prea înțelege poezia, – îi scria lui Drujinin – dar (...) asta nu e o prea mare nenorocire; criticul nici nu face poeți și nici nu-i ucide; însă el <Cernășevski> înțelege (...) cerințele vieții contemporane reale – și aceasta nu este la dânsul o consecință a deranjului fierii, cum spunea odată glumețul Grigorovici, ci însăși temelia întregii lui existențe”⁴. Respingea teza esențială a esteticii lui Cernășevski cu argumente simple: „nu există în natură vreă simfonie a lui Beethoven, vreun tablou al lui Ruisdael sau vreun poem al lui Goethe”. Deci operele artistice nu sunt „coppii ale realității”, realitatea constituind doar „un punct de plecare” pentru crearea lor. De asemenea, repudia sociologismul, tezismul, sub orice formă s-ar manifesta ele. Condamna nihilismul aplicat la istoria literară de către Pisarev, cât și alte orientări.

Singurul critic pe care îl aprecia pentru sensibilitate, cultură și obiectivitate era Annenkov. Îi împărtășea proiectele sale, dificultățile întâmpinate în perioada abordării speciei romanului, când avea impresia că se află „între cer și pământ, ca ciocârliă”. Obișnuia să-i citească manuscrisele, rugându-l să lase deoparte laudele și să insiste asupra observațiilor critice, dacă îi este prieten adevărat. Aceeași cerință o repeta și în fața areopagului ce se întrunea special pentru „audiție”, alcătuit din: romancierii Gonțarov și Pisemski, dramaturgul Ostrovski, criticii Annenkov, Drujinin și Maikov. Justifica necesitatea unor

LITERATURĂ

asemenea întâlniri cu confrății de breaslă prin faptul că orice autor „se simte în propria-i operă ca într-o pădure” – cum îi scria lui Dostoievski⁵.

Cu excepția lui Annenkov, raporturile lui Turgheniev cu critica erau tensionate. Din multiple motive. În primul rând datorită evidentei discrepante între realizările marilor romancieri și gândirea critică. Triumviratul Turgheniev, Dostoievski și Tolstoi, prin opere atât de diferite ca problematică și manieră artistică, îi devansase pe critici, care s-au dovedit a fi prea conservatori. De aceea procedeele inedite introduse de Turgheniev în arta romanescă au suscitât nedumerire și scepticism. Criticii s-au pomenit în situația de a evalua mijloace artistice pentru care nu aveau criterii adecvate. Le trebuia timp pentru a analiza, a disocia și a înțelege noile aspecte ale arhitectonicii romanului, ale structurării personajului și pentru a elabora alte etaloane. Tocmai la acest fenomen făcea referire romancierul într-o scrisoare, încercând să explice resentimentele, chiar și ostilitatea acelor critici care au rămas fideli unor criterii de apreciere învechite.

Și nu întâmplător folosea diminutivele „bătrânică” și „babeta” când era vorba de critică: „...ca orice bătrânică ea <critica> împărtășește cu obstinție idei preconceptuate sau la ordinea zilei, oricât de neîntemeiate ar fi ele”⁶. O altă „meteahnă a babetei constă în faptul că se ține de modă. În literatură e la modă acum politica. Tot ce nu este politică este pentru dânsa un fleac, o aberație (...) Bătrânică îmi reproșează, de asemenea, lipsa de convingeri.

Drept răspuns la această învinuire poate servi întreaga mea activitate literară de peste trei decenii. Nu mi-a fost niciodată rușine pentru nici un rând pe care l-am scris. Nu m-am dezis de nici un rând semnat de mine. Să îndrăznească altul să susțină așa ceva! Dar, în fine, s-o lăsăm pe bătrânică să pălăvrăgească în voie. Nu i-am prea acordat atenție nici înainte. Doar nu voi începe acum!”⁷

Un alt motiv de neînțelegere a criticilor era, după opinia sa, faptul că, în cazul lui Bazarov, de pildă, „a sărit” peste niște etape considerate îndeobște obligatorii, etape de „familiarizare” cu profilul unui personaj complex, contradictoriu, cu un comportament și concepții ieșite din comun, radical diferit de personajul univoc, structurat în conformitate cu teoria determinismului socio-istoric, predominantă în critica vremii. Nu a oferit cititorilor și criticilor răgazul necesar pentru înțelegerea lui Bazarov și poate chiar pentru un „eventual entuziasm”, cum s-a întâmplat cu Oneghin sau Peciorin. Dar nu putea proceda altfel, întrucât s-a format la școala „celui mai profund cunoscător al inimii omenești”, a lui Shakespeare, „a acestui gigant și semizeu”⁸, „care își lua personajele de peste tot – din ceruri și de pe pământ – fără nici o opreliște”, pentru că „nimic nu se putea sustrage privirii lui atotpătrunzătoare”⁹. A frecventat asiduu și „școala” lui Cervantes și a intenționat să traducă *Don Quijote*. Îi considera pe acești doi scriitori geniali incontestabili „dascăli ai contemporanilor și urmașilor”¹⁰ și pentru că au evidențiat prezența „*mutațiilor și contradicțiilor în natura umană*”¹¹. (Subl. ns.)

Dar pe lângă învățămintele oferite de înaintași nu se poate ignora, desigur, rolul pe care l-a avut spiritul de observație al lui Turgheniev, exersat îndelung asupra unor variate categorii de oameni. (Declara, bunăoară, că frecventează unele saloane pariziene în ipostază de entomolog pentru „a cerceta fel de fel de libelule și bondari”.) Operele lui Shakespeare și Cervantes confirmau propriile lui constatări în legătură cu contradicțiile caracteristice firii umane.

Pe de altă parte, fiind unul dintre inițiatorii „realismului obiectiv”, creatori ai romanului impersonal, Turgheniev – după propria-i mărturie – își zugrăvea personajele „la fel cum descria ciupercile, frunzele și copacii”¹², cu maximă detașare, obiectivitate, fără a-și trăda „simpatiile și antipatiile”. Și prin aceasta isca perplexitate, căci nu le oferea cititorilor nici un fel de *certitudini*. „În definitiv ce l-ar fi costat pe autor să-și precizeze atitudinea față de eroul său?” – îi reproșau unii corespondenți. De aici provenea tendința lor de a-i atribui „simpatii și antipatii” inexistente în operă, nici măcar „printre rânduri”, pentru simplul motiv că le excludea cu bună știință întrucât nu aveau pentru el „nici o semnificație”, nici o relevanță artistică în configurarea personajului. Era vorba, de fapt, de o nouă poetică, de poetica romanului impersonal. „*Era estetica lui Turgheniev*, a lui Flaubert, a lui Maupassant...”¹³ cum susține Albert Thibaudet. (Subl. ns.) Poetică ce se întemeia pe principii diferite de cele ale esteticii realismului din etapa de statornicire a acestui curent literar.

Un tânăr corespondent l-a întrebat odată „cum lucrează” și „ce este scrierea obiectivă”. La astfel de întrebări, ca și la cea formulată de o doamnă curioasă să afle „în ce constă viziunea <lui> asupra lumii”, este imposibil să răspunzi într-o simplă scrisoare, spunea Turgheniev. A încercat totuși să schițeze un răspuns. S-a referit, în primul rând, la problema inspirației, care, după opinia sa, nu este deloc suficientă în activitatea de creație. Pentru că inspirația nu durează decât câteva momente. Dacă ești beneficiarul unor astfel de „clipe fericite”, „e foarte bine”. În caz contrar, nu poți sta cu mâinile încrucișate în așteptarea lor, ci trebuie să lucrezi, căci „fără muncă îndârjită orice scriitor va rămâne, cu siguranță, un diletant”. Pe lângă aceasta, este necesar „să înveți mereu, să cunoști tot ce ne înconjoară, să te străduiești să cuprinzi viața în toate manifestările ei, dar s-o și înțelegi, să înțelegi legile care o guvernează și care nu întotdeauna ies la iveală (...) *Scriitorul își asumă o sarcină grea: trebuie să aibă mușchi puternici...*”¹⁴ (Subl. ns.)

Cu un alt prilej își împărtășea părerea în legătură cu o problemă pe care și-o pune orice tânăr artist: are sau nu are talent și în ce anume constă acesta. Debutantului V.M. Garșin îi scria: „Observ la dumneata toate semnele unui talent autentic, viguros: temperament artistic, înțelegere subtilă și corectă a trăsăturilor caracteristice ale vieții omului și ale vieții în general, simțul adevărului și al măsurii, simplitatea și frumusețea formei și, drept consecință a tuturor acestor calități, originalitatea” evidentă. Și își exprima dorința ca experiența vieții să

LITERATURĂ

confere viziunii tânărului Garșin „anvergură, varietate și liniște sufletească în absența căreia orice muncă de creație este de neconceput”¹⁵.

Coroborate cu reflecțiile transmise corespondentului amintit mai sus, trăsăturile enumerate întregesc o definiție memorabilă a talentului artistic.

Referiri la alte aspecte ale activității creatoare sunt risipite în numeroase scrisori ale romancierului. Arta, declara el poetului A. Fet, „este un fenomen deosebit de complex” care „solicită toate forțele omului, printre altele și rațiunea, pe care unii o ostracizează” și văd „în operele de artă o băiguială inconștientă a unui somnambul”¹⁶, teorie considerată de către Turgheniev puerilă și ridicolă.

Surprinzătoare și derutantă era în romanele lui și maniera de analiză psihologică, total diferită de cea a lui Dostoievski sau Tolstoi. El susținea că gesturile, atitudinile și mimica personajului sunt mult mai grăitoare decât comentariile, analizele autorului, „echilibristica pe un vârf de ac”, cum denumea Turgheniev sondajele în lumea interioară. Pentru el principiul fundamental în această privință era următorul: „*psihologul trebuie să dispară în artist*”¹⁷. (Subl. ns.) Analiza psihologică detaliată a fiecărui personaj, susținea el, „trebuie făcută de către autor în prealabil”, adică în perioada elaborării operei, în așa-zisele „materiale auxiliare” (pseudojurnale, fișe personale etc.), astfel încât, în momentul prezentării personajului, cititorul să înțeleagă cu ușurință „esența caracterului și a raporturilor” lui cu ceilalți eroi.

Până când nu *vedea* aievea personajele, Turgheniev nu începea redactarea operei, căci nu cuteza să înalțe „edificii aeriene”. După opinia sa analiza amplă a vieții interioare a personajului își are locul numai în această „preistorie” a romanului. În opera finită, o asemenea analiză detaliată o considera „pseudomanieră”, obositoare și inutilă, în pofida verosimilității ei aparente, care se soldează cu văduvirea eroului de „pregnanță vitală” și de „rigoare a desenului”, cerute de „simțul artistic al cititorului”.

Derutante erau și alte particularități ale artei turghenievienne. Una din ele consta în simplitatea, chiar sărăcia intrigii. Scriitorul repudia „dumasovismul”. Prin acest termen înțelegea intriga cu multiple ramificații, pe care o taxa drept „procedeu rudimentar”, menit să satisfacă doar „imaginația naivă”. În romanele lui conflictele se desfășoară în sfera ideatică, tensiunile au loc în conștiința eroilor, care sunt niște personalități puternice, reflexive, au concepții originale și sunt oricând gata să și le expună și să le apere. Dialogurile lor succinte și dense necesitau eforturi intelectuale pentru a disocia și înțelege ideile dezbătute. Ceea ce nu convenea multor cititori pentru care literatura nu era decât un simplu divertisment.

Aceste procedee inedite (și nu am evocat aici decât o parte din ele)¹⁸, care au imprimat romanelor turghenievienne trăsături de incontestabilă modernitate, cât și faptul că autorul *Unui cuib de nobili* și-a exprimat curajos principiile estetice noi în articole și recenzii i-a nemulțumit pe critici care s-au simțit atinși în

orgoliul lor profesional și au adoptat o atitudine agresivă, mai ales când s-a ivit prilejul convenabil.

Un astfel de prilej l-a constituit apariția romanului *Părinți și copii*, deși nici *În ajun* nu a întrunit aprecierile de altădată. De fapt încă în recenzia amintită la romanul Evgheniei Tur, publicată înainte de a fi debutat ca romancier, s-a prefigurat ruptura cu critica tradițională. Turgheniev a afirmat aici: „scriitorul care dă ascultare criticilor este pândit de pericolul de a-și altera talentul”. Iar în corespondența din perioada următoare s-a arătat sceptic în legătură cu receptivitatea criticii contemporane.

Trebuie precizat că primele două romane – *Rudin* și *Un cuib de nobili* – au fost primite favorabil. Dacă Rudin, reprezentantul „oamenilor de prisos” în varianta lor din anii '40, nu a iscat decât observații sporadice în legătură cu unele trăsături caracterologice contradictorii, protagoniștii celui de al doilea roman, Lavrețki și Liza Kalitina, au întrunit, ca și întreaga operă, elogii unanime.

Raporturile cu critica au început să se deterioreze o dată cu publicarea romanului *În ajun*. Conflictul a izbucnit atunci chiar în redacția revistei „Sovremennik” („Contemporanul”) al cărei colaborator permanent fusese Turgheniev ani de-a rândul. Dobroliubov a consacrat romanului o cronică amplă, intitulată *Când va veni oare ziua cea adevărată? Concluziile și comentariile lui au fost inacceptabile pentru Turgheniev. Subordonând literatura luptei sociale, criticul își exprima regretul că autorul, în locul bulgarului Insarov, militant pentru eliberarea țării sale de sub ocupația otomană, nu a zugrăvit luptători contra „turcilor din interior”, luptători a căror acțiune – susținea el – va fi, indubitabil, încununată de succes. De izbucnirea acestei lupte – scria Dobroliubov – „nu ne desparte decât o zi. Și ziua aceea va veni negreșit!”*

Turgheniev a citit articolul în manuscris și l-a avertizat pe redactorul șef, poetul Nekrasov, să nu-l publice, deoarece i se atribuie intenții pe care nu le-a manifestat câtuși de puțin în opera respectivă. Articolul – spunea romancierul – conține simple speculații pe marginea titlului (*În ajun*). Dar în pofida vechii prietenii ce-l lega de Turgheniev, Nekrasov nu a ținut cont de avertisment. Firește, colaborarea romancierului la „Sovremennik” a încetat definitiv.

El s-a convins curând, o dată în plus, de incapacitatea criticii contemporane de a aprecia la justa lor valoare operele literare. „Continuu să cred – scria Turgheniev – că numai posteritatea este în măsură să aprecieze și să ierarhizeze corect talentele”¹⁹.

Suporta cu stoicism atacurile evasigenerale suscitade de romanul *În ajun*. „Știu – i se confesa lui Herzen – știu că mă vor critica și cei roșii, și cei albi, și de sus, și de jos, și lateral – mai ales lateral (...) Dar nu-mi pasă. Și nu pentru că măș consideră infailibil, ci uite așa, pur și simplu”²⁰.

Folosea frecvent formula diplomatică: „am luat act de...” opinia criticului X sau Y. Pe o tânără prozatoare o sfătuia: „Mergi liniștit înainte și nu lua în seamă

LITERATURĂ

nici bârfele, nici laudele prietenilor (tot un fel de bârfe), nici propriile-ți născociri. Ia act de critică și atât!”²¹ Altă dată spunea apropo de „Iarma” criticilor: „Lasă-i să-și petreacă!” Cu prilejul apariției romanului *Fumii* scria unui prieten: „Mă vor certa strașnic, dar trebuie să am răbdare și să aștept până vor trece toate astea ca o ploaie de vară”²². A ajuns cu timpul să privească cu indiferență „furtunile” declanșate de operele sale. Bunăoară, în legătură cu romanul *Părinți și copii* mărturisea: „...sunt uimit de acțiunea lui <a romanului>. Și nu că mă bucur – nu prea ai motive de bucurie în asemenea situație – dar pentru prima oară sunt efectiv mulțumit de munca mea, deși *mi se pare câteodată că sunt absolut străin de toată povestea asta*”²³. (Subl. ns.)

De obicei nu răspundea criticilor, oricât de grave și nedrepte acuze i-ar fi adus. Nu scria prefete, decât în mod cu totul excepțional și la insistențe repetate, fiind încredințat că „e greu să scrii predoslovii în vremea noastră. A expune în ele concepțiile tale despre artă e deplasat; a cere îngăduința cititorului este inutil: cititorul nu crede în sinceritatea autorului”²⁴.

După cum spuneam, cele mai înverșunate controverse le-a suscitât însă romanul *Părinți și copii* (Polemica s-a reluat periodic de-a lungul unui secol întreg). Deoarece predominau în epocă conflictele social-politice (cartea a fost publicată în 1862, la câteva luni după abolirea iobăgiei, când țara era bântuită de mișcări ale țăranilor și ale studențimii) criteriul principal de evaluare era cel ideologic. În aceste circumstanțe preocuparea criticilor consta în lămurirea problemelor: De partea căror forțe sociale este autorul? Pe cine reprezintă, de fapt, nihilistul Bazarov? Care este mesajul operei? etc.

Firește, Turgheniev nu oferea nici un răspuns, deoarece se orienta după principiul invocat adesea: „*scribitur ad narrandum, non ad probandum*” („scriu pentru a povesti, nu pentru a demonstra”) ²⁵. Considera, în general, de datoria sa să formuleze întrebări, să ofere prilejuri de meditație asupra „problemelor blestemate” și nicidecum să impună anumite concluzii. Din acest punct de vedere cititorul avea toată libertatea.

Aplicând criteriul ideologic de evaluare, criticii descopereau în textura romanului „bizare inconsecvențe”, „contradicții” și „incongruențe”. Se întrebau nedumeriți: reprezintă oare Bazarov tineretul contemporan? Este romanul acesta un pamflet la adresa democraților- revoluționari sau o apoteoză a liberalismului, a culturii aristocrației și a rolului ei în perspectivă istorică? În jurul acestor probleme au izbucnit aprige controverse. Pisarev era de părere că Bazarov întruchipează trăsăturile specifice ale tinerei generații și regreta că autorul l-a îndepărtat prea repede pe acest erou de pe scena istoriei. Alții, dimpotrivă, îl considerau o *cleverie* la adresa tineretului, iar nihilismul „o marfă de import” care nu va avea priză în Rusia. Nu vom insista, desigur, asupra acestei polemici. Vom cita doar câteva impresii ale romancierului, deosebit de semnificative, consemnate la sosirea lui la Petersburg după apariția cărții: „Am observat o

atitudine glacială ce ajungea până la ură la mulți oameni care îmi fuseseră apropiați și pe care îi simpatizam; am primit felicitări, aproape un fel de îmbrățișări, de la oameni din tabăra adversă, de la dușmani. Aceasta m-a cam descumpănit; însă nu aveam mustărări de conștiință; știam bine că am procedat onest și nu numai că l-am înfățișat pe eroul meu fără idei preconcepute, ci chiar cu îngăduință; apreciam prea mult vocația de artist, de scriitor, ca să o fac pe ipocritul; pur și simplu nu puteam, nu mă pricepeam să scriu altfel (...) Criticii au catalogat romanul drept pamflet și au invocat orgoliul meu „iritat”, „jignit”; dar pentru ce oare aș fi scris un pamflet la adresa lui Dobroliubov, pe care aproape că nu-l întâlneam deloc, însă îl apreciam foarte mult ca om și ca scriitor talentat? Indiferent de părerea modestă pe care aș fi avut-o despre talentul meu, totuși am considerat și consider sub demnitatea mea scrierea unui pamflet, a unei „defăimări”. Iar în ceea ce privește orgoliul „jignit”, voi observa doar că articolul lui Dobroliubov (...) despre *În ajun* (...) e plin de cele mai calde elogii – sincer vorbind cu totul nemeritate. Însă domnii critici au decis să mă prezinte drept pamfletar jignit: „leur siège etait fait” („și au organizat asediul”)²⁶.

Presupunerea criticilor că în acest roman „cu cheie” cel vizat era Dobroliubov nu avea nici un temei real. Se știe doar că scriitorul nu transpune *tale-qualis* în opera sa observațiile făcute asupra unui singur individ. Personajul literar nu e o fotografie, nu biografia reală interesează. Ea servește numai drept impuls declanșator sau drept nucleu în jurul căruia se aglutinează, în procesul elaborării operei, fapte și trăsături caracterologice potrivite. Principiu amintit de către Turgheniev în convorbirile cu scriitorii americani Henry James și Hjalmar Bojesen. Invoca slaba sa inventivitate și de aceea, spunea el, are de obicei ca punct de plecare în înfățișarea personajului numai întâmplări trăite sau la care a participat ca martor ocular. Avea nevoie de un asemenea „teren pe care să poată păși în siguranță”. Recunoaștem în această mărturisire strădania prozatorilor realiști din generația postbalzaciană de autentificare a ficțiunii prin ancorarea în realitate adesea prin intermediul unor detalii.

Așa a procedat romancierul și în cazul lui Bazarov. Ca prototip real – declara el – i-a servit un medic de țară ale cărui concepții și preocupări, profil moral și psihologic l-au impresionat puternic. Dar acest „prototip real” nu este, de fapt, altceva decât un subterfugiu, o variantă a procedurii încetățenit demult în practica creației literare, acela al *manuscrisului*, al *jurnalului* „găsit întâmplător” sau a confesiunii unui individ, *auzite* în împrejurări mai mult sau mai puțin verosimile. În fond, protagonistul romanului *Părinți și copii*, Bazarov, este un personaj fictiv, reprezentant tipic al generației tinere din anii '60, formată în epoca predominării științelor naturii, din care și-a însușit învățăminte necesare pentru a deveni util societății.

Este adevărat, personajul turghenievian reprezenta „un fenomen ce abia a început să se înfiripe”, se afla „în pragul viitorului”, când impresia produsă asupra

LITERATURĂ

scriitorului, deși puternică, încă nu se clarificase suficient. Era nevoie de continuarea observării atente a vieții înconjurătoare pentru a verifica corectitudinea impresiilor receptate. Însă faptul că nu întâlnea în nici una din operele altor prozatori nici măcar o aluzie „la ceea ce mi se părea că văd pretutindeni” – se confesa Turgheniev – era derutant și descurajator. „Mă cuprindea îndoiala: nu alerg oare după o nălucă?”²⁷

Firește, nu alerga după nici o nălucă. Datorită spiritului său acut de observație sesizase primul dintre scriitori fenomenul respectiv. Confirmarea existenței unor asemenea tipuri nu a întârziat prea mult. În anii următori numeroși romancieri au creat diverse variante ale nihilistului. „Oamenii noi” din romanul lui Cernășevski *Ce-i de făcut?*, Raskolnikov, Ivan Karamazov, Kirillov din operele dostoevskiene și mulți alții descind, într-un fel sau altul, din Evgheni Bazarov. Pe Turgheniev nu-l mai preocupa eroul ale cărui concepții le împărtășea aproape în totalitate (cu excepția celor privitoare la artă). Privirea lui ageră întrezărea profilându-se la orizont alte figuri, deloc iconoclaste sau eroice, figuri de oameni modești, capabili să presteze o muncă utilă societății, în școli și spitale, muncă adesea anonimă. Pe aceștia avea să-i înfățișeze în ultimele două romane.

Turgheniev s-a referit în repetate rânduri la diverse aspecte ale configurării personajului și la interpretările lui de către critică. În general, constata el, criticii „nu-și dau seama de ceea ce se petrece în sufletul autorului, în ce constau bucuriile, necazurile, aspirațiile, reușitele și nereușitele lui. Ei, de pildă, nici nu bănuiesc acea satisfacție de care pomenea Gogol și care rezidă în autoflagelare, în biciuirea propriilor tale neajunsuri în personajele fictive pe care le-ai creat. Ei sunt ferm convinși că autorul nu face altceva decât *își întruchipează ideile*”²⁸.

Dacă personajele turghenievienne nu ar fi decât niște „idei întruchipate”, niște puncte de vedere sub aparențe omenești, viața lor, gândită aprioric, compusă în jurul unei facultăți dominante, ar fi artificială, neconvingătoare, în plus „l-ar fi obligat pe autor la ample comentarii”, considera romancierul. Or, ele „stau pe picioare proprii”, ca și personajele lui Gogol, adică dau senzația vieții adevărate, sunt vii. Pentru că viața lor este „organizată în jurul unui suflet”, se derulează într-un mediu social concret, familiar cititorului. „Romancierul autentic – observa Albert Thibaudet – își crează personajele pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile” și nu „pe linia unică a vieții sale reale”. Adevărații creatori de viață – afirmă același critic – „aduc conștiința acestor existențe posibile în existența reală”, iar „personajele și mediile lor își trag viața din propria lor viață”²⁹. Romancierii din școala lui Flaubert „crează un personaj viu atât cu ceea ce sunt ei înșiși cât și cu ce ar dori să fie, și cu ceea ce ar putea să fie, și cu ceea ce s-ar teme să fie dacă toate potențele lor s-ar dezvolta nestingherit, și chiar cu ceea ce le-ar fi odios să fie”³⁰ – își detaliază ideea același critic. De altfel, Turgheniev știa bine că în artă „*totul se naște dinartistului*”. Cu alte cuvinte, împărtășea concepția

că personajele literare sunt ipostaze virtuale ale sufletului, conștiinței, afectivității autorului.

Ultimele două din suita romanelor turghenievienne, *Fum* și *Deștelenire*, au suscitât noi controverse, au oferit prilejul manifestării unei ostilități și mai accentuate din partea unor critici. Aflat la Paris, romancierul „lua act” cu resemnare de acuzele ce s-au revărsat asupra lui. „Judecând după toate recenziile și scrisorile ce le-am primit, – îi scria confidentului său, Annenkov – sunt aspru criticat pentru *Fum* în toate colțurile cuprinzătoarei noastre patrii. Am jignit sentimentul <patriotic> al poporului. Sunt un mincinos, un clevetitor. Nu cunosc deloc Rusia... Toate astea mă lasă rece”³¹. Și nu numai astfel de incriminări s-au formulat la adresa lui. Unele ziare proclamau „epuizarea puterii <lui> de creație”, îi reproșau „neînțelegerea noilor cerințe ale vieții”, deoarece a petrecut prea mulți ani în străinătate, și – culmea! – îl acuzau de „*necunoașterea noilor orientări în domeniul literaturii*”!!! (Subl. ns.)

Să i se reproșeze tocmai lui Turgheniev, care și-a devansat epoca, săvârșind o adevărată *revoluție* în maniera de creație prin înnoirea procedurilor artistice, prin înfățișarea unor eroi abia iviți pe scena vieții sociale, cu un cuvânt prin modernitatea pregnantă a artei sale romanești era o nedreptate strigătoare la ceruri ce nu putea fi generată decât de scleroza gândirii critice și de orbirea consecutivă.

După ce a parcurs materialele incriminante Turgheniev a tras următoarea concluzie: „Dumitale nu-ți place<romanul> *Fum*– îi scria lui Dmitri Pisarev – la fel ca aproape tuturor cititorilor. Având în vedere o asemenea unanimitate *nu pot să nu suspectez existența unor calități certe la copilul meu*”³². (Subl. ns.) Spre finalul epistolei se dau câteva lămuriri: „Mă bucur că a apărut acest personaj <Potughin> și că e criticat de toată lumea tocmai în perioada beției panslave la care se dedau la noi atâția în aceste momente. Sunt bucuros că tocmai acum am reușit să înscriu pe stindardul meu cuvântul *civilizație*. Și nu au decât să mă împoaște cu noroi din toate părțile. *Si etiam omnes, ego non*”(„Chiar dacă <o fac> toți, eu nu <o fac>”).

Occidentalist învederat, Turgheniev îl înfățișează pe eroul său, Potughin, în postură de ferm apărător al civilizației apusene, condamnă „beția panslavă” fervoarea ce i-a cuprins pe numeroși compatrioți în timpul Congresului slavilor de pretutindeni care își desfășura lucrările la Sankt-Petersburg (mai 1867). A repudiat ferm slavofilismul, – atât în memorialistica sa, cât și în operele literare – considerându-l drept ideologie „falsă și sterilă”³³. Până și în doctrina social-politică a lui Herzen a depistat urme ale slavofiliei. Și nu l-a cruțat de ironii: „Găsesc că faci prea multe «Kratzfüsse vor den Slavophilen» («plecăciuni în fața slavofililor»)”³⁴. Iar într-o altă scrisoare, pe care i-a expediat-o o dată cu romanul *Fum*, preciza pe același ton: „Îți trimit noua mea operă. După câte știu, ea a ridicat împotriva mea în Rusia pe oamenii religioși, pe curteni, pe slavofili și pe

LITERATURĂ

patrioți. Tu nu ești religios, nici curtean; dar ești slavofil și patriot și, de bună seamă, te vei supăra și tu; în plus, cred că arabescurile mele de la Heidelberg nu-ți vor plăcea deloc³⁴.

Arabescurile respective satirizau modul de viață și preocupările tinerilor de diverse orientări ideologice, în majoritate simpatizanți ai lui Herzen care, după cum se știe, edita atunci la Londra revista „Steaua polară” și ziarul „Clopotul”, libere, firește, de cenzura draconică din Rusia, și devenite, la rândul lor, o „cenzură” *sui-generis* a măsurilor administrative ale guvernului și a vieții de la curtea imperială, publicații pe bună dreptate supranumite în epocă „cel de al doilea guvern rus”.

Dar suspectarea „unor calități certe” în opera respectivă nu se reducea, desigur, doar la figura personajului Potughin și la oportunitatea apariției lui. Afirmările lui Turgheniev aveau și alte conotații, se refereau și la poetica nouă a creației sale, pe care nu o agreau „notarii literaturii”, cum îi denumea pe confrăți criticii Albert Thibaudet.

*

Am circumscris, în linii generale, sfera problemelor ce au determinat controversile pe marginea romanelor clasicului rus. Nu au trecut neobservate nici recenziile, însemnările și mai ales eseul *Hamlet și Don Quijote*. Au suscitât și ele numeroase comentarii, deoarece au adus în discuție chestiuni inedite, aspecte ignorate de critica profesionistă rutinieră și au încercat să analizeze operele literare într-o perspectivă comparatistă. Turgheniev și-a expus ideile curajos, clar și le-a argumentat riguros. Această intruziune a unui beletrist în domeniul criticii a fost întâmpinată cu ostilitate vădită din partea unor critici. La fel s-a întâmplat cu Baudelaire și frații Goncourt care, ca și romancierul rus, au considerat necesar și au avut cutezanța să-și formuleze opiniile în legătură cu evoluția creației literare și artei plastice. De aceea nici unul dintre ei nu a avut „critică de susținere”. Dimpotrivă.

Critica literară contemporană – considera Turgheniev – nu era în stare să-și îndeplinească funcțiile primordiale: să prezinte periodic bilanțuri ale realizărilor fiecărei etape parcurse; să aprecieze corect valorile artistice; să indice căile demne de urmat. Totuși, îi acorda, îngăduitor, circumstanțe atenuante. Pentru a justifica într-o oarecare măsură aceste neajunsuri, invoca imposibilitatea criticilor de a avea principii estetice ferme, „puncte stabile” de evaluare într-o epocă de tranziție, de profunde și bruște mutații. Împărtășea convingerea că numai posteritatea, beneficiara virtuală a unor etape calme de stabilitate, va reuși să evite erorile săvârșite de critica vremii în ierarhizarea talentelor. Cerea să fie „predate la arhivă” procedeele artistice demonetizate, necorespunzătoare pentru înfățișarea frumosului epocii date, a spiritului ei și a sensibilității noului cititor. La fel și

ideile învechite. Criteriile social-politice, aplicate pe scară largă, sunt inoperante în analiza operelor de artă și trebuie să se renunțe la ele. Principala atenție trebuie să se acorde manierei, mijloacelor artistice specifice, cu alte cuvinte stilului, viziunii fiecărui scriitor, în zugrăvirea *sinceră*, obiectivă a adevărului.

Raporturile tensionate cu critica oficială nu s-au datorat, așadar, numai operelor lui Turgheniev, șocante prin modernitatea lor, dar și faptului că a îndrăznit să susțină teoretic noua manieră de creație artistică și să o considere drept țel râvnit de orice artist autentic.

În succintele *Amintiri din literatură și viață*, scrise către sfârșitul prodigioasei lui cariere, romancierul se consola astfel: „Critica din patrie, care a formulat împotriva mea acuze atât de numeroase, atât de variate, nu mi-a reproșat niciodată impuritatea sau incorectitudinea limbii, imitarea vreunui stil străin”³⁵. Ceea ce, s-o recunoaștem, nu e puțin lucru, dacă nu uităm că *literatura este arta cuvintelor*, iar *originalitatea* supremul ei merit.

NOTE

1. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Édition du Centenaire, Paris, 1924, t. 3, p. 378.
2. Apud Philippe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*. Traducere de Alexandru George. București, 1972, p. 234.
3. I.S. Turgheniev, *Полное собрание сочинений. В тридцати томах. Письма*, Moscova, 1987, vol. 4, p. 110.
4. Idem, *Собрание сочинений. В двенадцати томах*, Moscova, 1958, vol. 12, p. 223.
5. Ibidem, p. 335.
6. Ibidem, p. 463.
7. Ibidem.
8. Idem, *Полное собрание сочинений...Сочинения*, vol. 5, Moscova, 1980, p. 339.
9. Ibidem, p. 342.
10. Ibidem, p. 343.
11. Ibidem, p. 331.
12. Idem, *Собрание сочинений. В двенадцати томах*, Moscova, 1958, vol. 12, p. 338.
13. Albert Thibaudet, *Reflecții*. Traducere de Georgeta Pădureleanu. Texte alese, prefață și note de Mircea Pădureleanu, vol. 1, București, 1973, p. 184.
14. I.S. Turgheniev, *op. cit.*, pp. 492-493.
15. Ibidem, p. 556.
16. Ibidem, p. 331.

LITERATURĂ

17. I.S. Turgheniev, *Opere*, vol. 10, București, 1961, p. 499.
18. Cf. Adriana Cristian, *Structura romanului turghenievian*. În „Romanoslavica”, vol. XXXIV, 1996; *I.S. Turgheniev-новатор романа*. În „Filologie rusă”, vol. XVII, București, 1999.
19. I.S. Turgheniev, *Собрание сочинений...*, vol. 12, pp. 483-484.
20. Ibidem, pp. 278-279.
21. Ibidem, p. 578.
22. Ibidem, p. 335.
23. Ibidem, p. 338.
24. I.S. Turgheniev, *Полное собрание сочинений. В тридцати томах. Сочинения...*, vol. 5, Moscova, 1989, p. 329.
25. Idem, *Собрание сочинений...*, vol. 12, Moscova, 1958, pp. 532-533.
26. Ibidem, vol. 10, Moscova, 1956, pp. 347-348.
27. Ibidem, pp. 346-347.
28. Ibidem, p. 350.
29. Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 163 și 164.
30. Ibidem, vol. 2, p. 174.
31. I.S. Turgheniev, *Собрание сочинений...*, vol. 12, p. 374.
32. Ibidem, p. 376.
33. Ibidem, vol. 10, p. 349.
34. Ibidem, vol. 12, p. 373.
35. Ibidem, vol. 10, p. 262.