CZU: 82.091:141.333

DE LA DOSTOIEVSKI LA CAMUS

***Emilia* TARABURCA**
conferenţiar universitar, doctor în filologie,
Universitatea de Stat din Moldova,
ORCID: 0000-0003-1555-1545

Articolul readuce în discuţie accente tematice fundamentale, definitorii pentru opera lui F. Dostoievski, autorul unei gândiri paradoxale ce a influenţat decisiv procesul literar universal şi care, pentru a fi „descoperită", necesită lecturi profunde şi repetate. De asemenea, sunt cercetate, din perspectivă comparatistă, unele afinităţi tematico-ideatice cu viziunea despre existenţă şi om a lui A. Camus, principalele subiecte investigate fiind: concepţia despre revoltă, raportul dintre crimă şi pedeapsă, problema culpabilităţii, interpretarea sinuciderii, posibilitatea iertării ş.a. Influenţa concepţiilor lui Dostoievski asupra celor ale lui Camus poate fi depistată prin două modalităţi: direct, acestea fiind referinţele la opera scriitorului rus în mai multe articole şi în studiul fundamental „Omul revoltat", în care sunt analizate contextul social-filosofic al comportamentului şi viziunilor despre existenţă şi om ale mai multor personaje dostoievskiene, şi indirect, în opera artistică, prin diverse analogii, codificări artistice, paralelisme tematice, reluări şi revalorificări, interpretări ale unor contexte, axe ideatice, personaje etc.

Operele artistice cu care s-a lucrat sunt: *Mitul lui Sisif, Căderea, Străinul, Ciuma, Exilul şi împărăţia* de A. Camus, *Crimă şi pedeapsă, Demonii, Fraţii Karamazov, Însemnări din subterană* de F. M. Dostoievski.

Cuvinte-cheie: influenţă, interpretare, revoltă, crimă, pedeapsă, sinucidere, salvare.

The article re-tackles fundamental thematic accents, defining for the work of F. Dostoevsky, the author of a paradoxical thought which has decisively influenced the universal literary process and which, in order to be "discovered", requires profound and repeated readings. Also, some thematic-ideational affinities with A. Camus's vision of existence and man are examined from a comparative perspective, the main investigated topics being: the conception about revolt, the relationship between crime and punishment, the problem of culpability, the interpretation of suicide, the possibility of forgiveness etc. Dostoevsky's conceptions influence on those of Camus can be detected in two ways: directly, these being references to the Russian writer work in several articles and in the fundamental study „The Revolted Man", in which the social-philosophical context of several Dostoevsky characters behavior and visions about existence and man are analyzed, and indirectly, in the artistic work, through various analogies, artistic codifications, thematic parallelisms, repetitions and revalorizations, interpretations of some contexts, ideational axes, characters etc.

The artistic works which have been studied are: *The Myth of Sisyphus, The Fall, The Stranger, The Plague, The Exile and Kingdom* by A. Camus, *Crime and Punishment, The Demons, The Brothers Karamazov, Notes from the Underground* by F. M. Dostoevsky.

Key words: influence, interpretation, revolt, crime, punishment, suicide, salvation.

Opera lui Dostoievski, în aprecierea lui N. Berdeaev – „un adevărat ospăţ al cugetării" [1, p.7], a depăşit hotarele timpului concret-istoric, dezgolind trăsături fundamentale ale paradigmei umane și depistând interacţiuni şi semnificaţii inedite, provoacă capacitatea de a înainta în subteranele spiritualităţii umane, de a descoperi traseul unei gândiri dialectice și paradoxale, când determinismul comportamentist parcă este răsturnat, generând destabilizarea categoriilor morale, când o situaţie, o acţiune sau un caracter, la prima vedere comprehensibile, în realitate se dovedesc a fi aparenţe ce ascund tenebre şi contradicţii. Din aceste considerente, exclude o lectură superficială, necesitând reluări, pătrunderi în esenţe, scrierile sale nefiind destinate cititorului de masă, consumatorului de romane roz sau de aventură.

Moștenirea sa artistică a provocat interes în diverse domenii de cercetare. Încă de la sf. sec. al XIX-lea, mai multe curente filosofice şi literare (deloc apropiate conceptual) l-au considerat predecesor sau chiar reprezentant. La hotarul secolelor XIX-XX, s-au scris monografii care l-au interpretat în chei dintre cele mai diferite: ca pe un filosof creştin, ca pe un precursor al existenţialismului, ca pe un reprezentant al naturalismului sau chiar premergător al simbolismului etc. De exemplu, expresioniştii l-au văzut ca pe un profet care a simţit şi a exprimat – acutizând la maximum – suferinţa întregii omeniri în epoca de transformare. S-a scris mult şi despre afinităţile tematice dintre opera lui Dostoievski şi cea a lui F. Kafka. De cea mai mare rezonanţă, în această ordine de idei, este lucrarea lui A. Camus *Omul revoltat* [2], care argumentează filosofia absurdului şi a revoltei, pornind şi de la creaţia acestor doi autori. Mai mulţi scriitori, printre care R. Musil, H. Hesse, A. Gide, Th. Mann, W. Faulkner, mărturisesc că au suportat influenţa lui Dostoievski în formarea viziunii lor despre existență și om. Au fost scrise mai multe studii despre Dostoievski şi Nietzsche, unele dintre ele afirmând că scriitorul rus nu doar a utilizat tehnici ale psihanalizei (înainte ca aceasta să fie recunoscută ca ştiinţă), ci şi a anticipat ideile fundamentale ale filosofului german; altele – că acesta s-a inspirat direct din opera lui Dostoievski. Unul dintre argumentele principale ce demonstra apropierea lor este ideea de supraom, dezvoltată la ambii gânditori.

Toate aceste lecturi, atât de variate și contradictorii (fiecare venind cu argumentele sale, considerate corecte şi convingătoare), demonstrează caracterul dialectic şi universal al operei lui Dostoievski, dualismul personalităţii scriito-

rului însuşi, apreciat de unii ca martir şi profet, de alţii – ca păcătos cu instincte criminale.

Dostoievski şi Camus

a. absurdul și dimensiuni ale revoltei

Influența exercitată de opera lui Dostoievski asupra viziunii camusiene despre existență și om este evidentă, și chiar dacă a fost studiată în mai multe cazuri, încă mai oferă un prolific material de cercetare. Argumentul principal ce permite această analiză în comparație este raportarea ambilor scriitori la existențialism, dat fiind că cel rus, în a II-a jumătate a sec. al XIX-lea, a abordat teme axiologice cu referire la sensul existenței și la condiția umană, teme ce vor determina arealul preocupațiilor gândirii filosofice de la mijlocul sec. XX. Influenţa lui Dostoievski asupra lui Camus poate fi depistată prin două modalităţi: *direct,* acestea fiind referinţele la opera scriitorului rus în mai multe articole şi în studiul fundamental *Omul revoltat*, în care sunt analizate contextul social-filosofic al comportamentului şi viziunii despre existenţă şi om ale mai multor personaje dostoievskiene, şi, *indirect*, în opera artistică, prin diverse analogii, codificări artistice, paralelisme tematice, reluări şi revalorificări, interpretări ale unor contexte, axe ideatice, personaje etc.

În articolul „Kirilov" (Kirilov – personaj din romanul *Demonii*), analizând esenţa tragică a acestui tip uman, motivele lui de a se sinucide şi comparându-l cu alte personaje dostoievskiene, Camus susţine că Kirilov este un om al absurdului, dominaţi de absurd fiind, de asemenea, şi Stavroghin (*Demonii*), Ivan Karamazov (*Fraţii Karamazov*) ș.a., concluzia finală afirmând că Dostoievski este un scriitor existenţialist, deoarece în operele sale pune în discuţie problema absurdului.

Romanul *Ciuma* de A. Camus parcă ar prelua şi interpreta într-o manieră originală, cu mai multe repere alegorice, dar şi social-politice, un accent din epilogul romanului *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski. Ispăşindu-şi pedeapsa în Siberia, Raskolnikov are un vis, mai degrabă, un coşmar profetic. El vede lumea, osândită a fi victima unei *ciume* infiorătoare, în timpul căreia vor pieri toţi, cu excepţia câtorva aleşi. Astfel, autorul preîntâmpină despre pericolul distrugerii unor temelii arhetipale, al abandonării memoriei istorice pentru a cădea în capcana unor pseudovalori moderne. Acest vis s-ar recepta ca premoniţie a Apocalipsei, dacă nu ar fi lăsat o posibilitate de salvare – ideea despre cei aleşi, pentru a pune începuturile unei omeniri purificate, chiar dacă, în prezent, aceştia încă nu sunt auziţi de nimeni. Desigur, A. Camus a adus interpretări proprii, determinate inclusiv de conjunctura timpului istoric, continuând însă un traseu deja anunţat. „Preschimbarea", râvnită de Dostoievski, la Camus ar putea fi descoperită în conceptul de *revoltă*, foarte bine dezvoltat în roman.

Revolta, ca mod de viaţă, este relevantă şi la Dostoievski. Scriitorul rus a investigat diverse aspecte ale acestei atitudini faţă de existenţă. Cele mai evidente

exemple se urmăresc în romanul *Demonii*, pentru care A. Camus a demonstrat un interes deosebit, comentându-i din diverse perspective problematica, încercând să înţeleagă sensurile labirintice care motivează reacţiile şi comportamentul personajelor dostoievskiene, toate acestea – inclusiv cu scopul de a-l adapta, pentru a putea fi pus în scenă. Intenţia acestui proiect datează cu începuturile anilor 50, iar premiera spectacolului, cu un tiltlu puţin modificat – „Posedaţii", a avut loc pe 30 ianuarie 1959.

La Camus concepţia despre revoltă este la fel de importantă ca şi cea despre absurd, ele aflându-se în raport de interdependenţă. *Absurdul* şi *Revolta* stabilesc accentele principale ale prezenţei omului în lume. Absurdul fixează un concept mai general, referindu-se la existenţă ca univers abstract şi indiferent, revolta urmăreşte un obiectiv mai concret, anunţând o potenţială şi ideală pozitie a omului, ameninţat de absurd. În *Omul revoltat,* acest aspect tematic se abordează din mai multe perspective: revolta metafizică, revolta istorică, revolta şi arta, afirmându-se că, pentru a fi, omul trebuie să se revolte. Omul revoltat luptă pentru integritatea unei părţi a fiinţei sale. Astfel, revolta pune în evidenţă însăşi esenţa omului, creând una dintre dimensiunile esenţiale ale condiţiei lui. Primul pas spre revoltă îl constituie chiar descoperirea şi asumarea absurdului, deoarece, doar conştientizând limitele condiţiei sale, omul poate incerca sa le depăşească. Deci, revolta este intrinsecă absurdului, chir dacă, în aspect transcendental, revolta metafizică a omului ce se opune neantului, oarbei indiferenţe cosmice este, de fapt, un eroism fără de speranţă, o victorie absurdă. Dar chiar şi într-o astfel de situaţie, revolta este catalizatorul existenţei.

Deşi este sortit unei permanente coborâri, Sisif, truditorul inutil al infernului, nu se resemnează. Erou al absurdului atât prin pasiunile, cât şi prin chinul său, acest proletar al zeilor continuă imensul efort, ridicând piatra uriaşă spre vârful dealului. Anume faptul că este conştient, că, cunoscându-şi condiţia mizerabilă în toată amploarea ei, nu o abandonează, asumându-şi destinul tragic, chiar sfidându-l, îi transformă „căderea" în victorie. Acel care si până atunci a îndrăznit să provoace zeii, înlănţuind Moartea, din pasiune pentru viaţă refuzând să se întoarcă în Lumea de dincolo, nici acum, fiind pedepsit, nu se va supune, dispreţuindu-i pe cei care l-au condamnat.

Variaţie a arhetipului „piatra lui Sisif" este piatra lui d'Arrast (*Piatra care creşte*). Preluând-o conştient de la cel ce nu o mai poate duce, d'Arrast îşi asumă responsabilitatea de a alege şi de a fi. Şi chiar dacă pe parcursul drumului greutatea apasă tot mai mult, braţele-i tremură, povara i se înfige dureros în ţeastă, îşi continuă drumul, şi nu pentru a o duce în biserică, cum presupunea ritualul, ci în cartierul colibelor, salutând viaţa „*care începea din nou*" [3, p. 538] şi fericirea de a fi printre oameni.

De asemenea, revoltaţi sunt: naratorul din *Însemnări din subterană*, Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă,* Ivan Karamazov din *Fraţii Karamazov*, mai multe

personaje din romanul *Demonii* ș.a. Totuși, la Dostoievski tipul omului revoltat este într-o măsură mai evidentă influenţat de paradigma relaţiilor social-politice, în timp ce la Camus prevalează semnificaţiile general-umane, filosofice. Dacă vom încerca să le includem în tipologia revoltei, elaborată de A. Camus în lucrarea *Omul revoltat*, mai multe dintre personajele dostoievskiene se vor regăsi în compartimentul „Revolta istorică". Probabil, în mare parte, anume prin interesul faţă de Dostoievski şi romanul său *Demonii*, Camus a analizat minuţios şi a cunoscut bine istoria mişcărilor revoluţionare din Rusia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În *Omul revoltat*, într-o interacţiune a politicii, filosofiei şi moralei, se expun şi se analizează concepţiile lui A.I. Herzen (1812-1882), M.A. Bakunin (1814-1876), S.G. Nechayev (1847-1882) ş.a., cu care scriitorul rus a polemizat prin intermediul romanului *Demonii*.

Romanul este marcat de un tragism copleşitor, iar în final, într-un mod ori altul, pier (sunt ucise, se sinucid, înnebunesc) majoritatea personajelor, astfel, de parcă lumea întreagă devine victimă a demonilor. Dostoievski a înțeles că o astfel de revoltă ce afirmă doar un singur adevăr şi abrogă orice limite, răsturnând valori consacrate (printre care şi creştinismul), mai devreme ori mai târziu o va apuca pe drumul terorii. Această operă poate fi interpretată şi ca roman-preîntâmpinare despre pericolul estetizării violenţei în politică, a extremismului (de orice natură ar fi el, de stânga ori de dreapta) şi a totalitarismului. Dostoievski s-a distanţat de mişcările revoluţionare ale timpului său, considerând că toate revoluţiile de până atunci au demonstrat discrepanţa dintre intenţie şi rezultat, dintre teorie şi practica vieţii. Socialiştii, spunea Dostoievski, doresc să facă bine, impunând, inclusiv prin violenţă, propriile valori, ignorând voinţa majorităţii, afirmând că ei cunosc, mai bine decât toți ceilalți, modalitatea de a-i face pe oameni fericiţi. Însă fericirea impusă cu forța umileşte, depersonalizează. Omul se poate simţi fericit doar acţionând liber, conştientizând că este capabil să-şi asume propriile alegeri și propriile greșeli.

Unul dintre marii revoltaţi este și Ivan Karamazov, ale cărui frământări morale, în mare parte, le divulga pe cele ale creatorului său, autorul, la care, în repetate rânduri, a apelat şi Camus, explicându-şi concepţiile filosofice. Ivan – omul care detestă pedeapsa cu moartea, considerând moartea un stigmat al condiţiei umane (omul este un condamnat la moarte), care pledează pentru dreptate, pe care o consideră mai importantă decât divinitatea, omul care refuză să fie mântuit singur, solidarizându-se cu toţi cei ce suferă……. şi care, prin raţionamente logice (Camus ar invoca aici „logica absurdului"), ajunge să justifice crima, atunci când descoperă că „totul este permis". Respinge dependenţa categoriilor *suferinţă* şi *adevăr,* promovată, în opinia sa, de creştinism, nu acceptă ca în numele adevărului să fie sacrificat cel inocent, copilul, refuză viaţa veşnică, câştigată prin suferinţa acestuia, afirmând că paradisul şi toată ştiinţa lumii nu valorează cât lacrima unui copil. Dar atunci când îl supune pe Dumnezeu judecăţii morale, ocupă singur locul

lui Dumnezeu, devenind acel care crede că poate crea propriile legi. Astfel se clădeşte fundamentul *crimei logice* (formulă camusiană) şi, chiar dacă nu va fi implicat direct în săvârşirea acesteia, nici nu va întreprinde nimic pentru a o împiedica, va permite să-i fie ucis tatăl, revolta raţiunii generând, în final, catastrofa psihică. În interpretarea lui Camus, Ivan Karamazov este revoltatul, incapabil de acţiune „sfâşiat între ideea inocenţei sale şi voinţa de a ucide" [2, p. 73].

Reminiscenţe ale acestor reflecţii dostoievskiene descoperim la Camus în romanul *Ciuma*. Cea mai evidentă este dilema morală despre preţul fericirii și dacă poate ea fi „cumpărată" cu lacrima inocentului. La începutul acţiunii, atunci când oraşul este asediat de ciumă, părintele Paneloux, de pe amvon, îşi mustră concetăţenii, afirmând că epidemia este pedeapsa divină meritată: omul l-a uitat pe Dumnezeu, prea multă vreme s-a împăcat cu răul şi s-a bizuit pe iertarea cerească. Suferinţa îl va purifica şi-i va deschide drumul spre mântuire, îl va determina să se oprească şi să mediteze, îl va reîntoarce cu faţa spre credință, fiind sincer convins că acest flagel implacabil va şti să aleagă şi cei drepţi nu vor fi pedepsiţi.

În concepţia romanului, un rol important se acordă descrierii agoniei şi morţii unui copil. Este semnificativ faptul că atunci când moartea celorlalţi este menționată aproape ca date statistice (ciuma face ravagii de mai mult de jumătate de an), agonia copilului este reprodusă în detalii, iar la căpătâiul lui autorul uneşte majoritatea personajelor romanului. După lupta cu moartea, pe care copilul o pierde, când preotul răvăşit spune că trebuie să iubim şi ceea ce nu putem înţelege, medicul, într-o răbufnire de revoltă, declară că refuză să iubească Creaţiunea în care inocenții sunt torturaţi. În acest impuls al său se întrevede rebeliunea lui Ivan Karamazov împotriva unui Dumnezeu care permite suferinţa copiilor. La Camus însă dilema nu va duce până la substituirea lui Dumnezeu prin Omul-Dumnezeu. Probabil, fiind un ateist angajat în activitățile politice, sociale și umanitare ale timpului său, nu a simţit necesitatea de a căuta valori compensatorii ce ar putea concura cu cea Divină, accentul în operele sale fiind pus, precum este stipulat și în argumentul pentru acordarea Premiului Nobel, pe elucidarea acelor probleme care au frământat conștiința contemporanilor.

b. interpretări ale sinuciderii

De importanţă epistemologică, atât la Camus, cât şi la Dostoievski, este şi problema suicidului, ca parte componentă a tematicii absurdului şi a alegerii într-o lume, ale cărei repere rămân inaccesibile. Pentru ambii scriitori, ea devine pretext de meditaţii despre existenţă şi om. La Dostoievski se sinucid nu doar vârstnicii, ci şi copiii, motivul („de ce?") şi modalitatea („cum?") fiind, de asemenea, de semnificaţie conceptuală. Lor li se alătură şi acei care au fost tentaţi să-şi soluţioneze problemele în felul acesta, intenţia însă rămânând nerealizată (Raskolnikov, de exemplu).

Analizând această temă, Camus apelează la personajele lui Dostoievski. Scriitorul și filosoful francez consideră sinuciderea problemă filosofică fundamentală ce pune în evidenţă inutilitatea tuturor eforturilor de a realiza ceva, inclusiv inutilitatea suferinţei, atunci când lipsa armoniei dintre om şi existenţă duce la hotărârea de a muri din proprie voinţă, a mărturisi că eşti depăşit de viaţa pe care nu o suporţi şi nu o înţelegi. Sinuciderea, afirmă A. Camus în *Omul revoltat*, divulgă hotarele unei existenţe care, în loc de a îndura condiţia-limită, preferă dispariţia. Există însă şi cei care nu se resemnează şi preferă existenţa în pofida morţii (Sisif, de exemplu).

Esenţa sinuciderii este antinomică: ea poate fi o demonstraţie de laşitate, dar şi un act de curaj şi superioritate, depinde de perspectiva din care este receptată. Acel ce se crede puternic consideră că hotărârea de a muri îi oferă libertate. Kirilov, în viziunea lui Dostoievski, apelează la sinucidere aproape cu scop pedagogic: din dragoste pentru oameni, pentru a-şi demonstra libertatea în lupta cu Dumnezeu, alegând să se sacrifice pentru a-i salva pe alţii. Ajunge la concluzia că a deveni Dumnezeu nu e altceva decât a fi liber (inclusiv pentru a te sinucide), a nu sluji o fiinţă nemuritoare, a fi independent, cu tot ce presupune această hotărâre: dacă Dumnezeu există, totul depinde de el şi omul nu poate face nimic împotriva voinţei divine, dacă însă nu există, totul depinde de om. Jertfa lui Kirilov se doreşte a fi deschizătoare de drumuri, arătând omului calea liberului arbitru, dar are şi conotaţii absurde: de ce să te sinucizi tocmai atunci când (crezi că) ai înțeles sensul libertăţii? Kirilov argumentează sinuciderea logică, în numele unei idei superioare. Iubind viaţa, se pregăteşte să se omoare, urmând un raţionament absurd: Dumnezeu trebuie să existe, fiindcă este necesar; însă Dumnezeu nu există. Atunci Kirilov trebuie să se omoare pentru a deveni Dumnezeu.

Kirilov este un personaj al absurdului, afirmă Camus. Îşi pregăteşte ultimul act al vieţii cu un sentiment de libertate şi nesupunere, însă acceptă ca acesta să se realizeze atunci când îi vor spune alţii, servind conspiraţiei lui Verhovenski. Astfel, ideea filosofică superioară (cucerirea libertăţii) degradează pe drumul terorii. Pledând pentru libertate, iubind viaţa şi oamenii, se pregăteşte să se sacrifice pentru aceste valori, în mod paradoxal însă, ajutându-i pe nihilişti, adică pe cei care neagă orice formă a libertăţii.

c. crima și pedeapsa; „căderea” și renașterea

Un alt segment conceptual ce apropie opera scriitorului francez de cea a scriitorului rus poate fi formulat, apelând la cunoscutul roman dostoievskian *Crimă şi pedeapsă*. În acest areal tematic, perspectivele de cercetare sunt multiple, de exemplu: Ce presupune „crima”? Care îi este geneza, contextul ei social, politic, psihologic, filosofic? Care este raportul dintre „crimă” şi „pedeapsă”? Este oare pedeapsa proporţională crimei? Ce presupune „pedeapsa”? Care este mai importantă şi mai greu de ispăşit: judecata societăţii, cea divină sau propria judecată?

Ce determină sentimentul de culpabilitate? Există iertarea? Întrebări adiacente acestui câmp tematic vor fi: Ce presupune responsabilitatea? Care sunt limitele libertăţii? Ce este suferinţa? Cum se ajunge la conştientizarea importanţei alegerii și a salvării? ș.a.

Există crime din pasiune, afirmă Camus, şi crime logice. Acea săvârşită de Raskolnikov este o crimă pentru a demonstra o idee. Într-un articol scris cu ceva timp înainte, Raskolnikov analizează starea psihologică a criminalului şi acceptă (nu afirmă!) dreptul la crimă, divizând oamenii în cei *„obişnuiţi”*, adică conservatori, cumpătaţi și supuşi, aceştia fiind majoritatea, şi în cei *„deosebiţi”*, acei care pot permite conştiinţei lor depăşirea anumitelor limite, atunci când realizarea ideii poate fi salvatoare pentru omenire. Concluzia la care ajunge denotă esenţa unei logici paradoxale, pierderea axelor morale ce delimitează răul de bine: toţi cei ce se înalţă deasupra mediocrităţii, prin însăşi firea lor trebuie să fie criminali [4, p. 250-251]. În cazul lor, așa cum a considerat și N. Machiavelli cu 5 secole înainte, scopul (măreț) scuză mijloacele (josnice și violente) [5]. Raskolnikov a dorit să-şi câştige independenţa, demonstrându-şi, prin crimă, că şi el este dintre cei aleşi, săvârşirea acesteia însă, fiind departe de acţiunile supraomului, degradând în stupid, întâmplător şi odios.

Formula „crimă şi pedeapsă”, de fapt, cumulează un arhetip existenţial. La Camus poate fi depistată, la nivel de interpretare, în mai multe opere, inclusiv în romanul *Ciuma* – flagelul fiind receptat de către unii anume ca pedeapsă: divină sau cu o geneză mai concretă, terrenală, pentru păcatele sau crimele oamenilor, oraşul atacat de ciumă şi apoi închis simbolizând un „sistem de întemniţare”, alegorie anunţată chiar de la început, în epigraful operei. Ea, această formulă, poate fi aplicată şi în cazul lui Meursault din *Străinul* de A. Camus. În romanele *Crimă şi pedeapsă* şi „*Străinul*” personajele comit o crimă care nu poate fi uşor clasificată, ambele se simt străine printre cei ce-i înconjoară şi refuză, dar din diverse motive, să se conformeze normelor. Și Raskolnikov, și Meursault sunt judecați, dar pedepsele lor se deosebesc esențial.

Preluând parcă aceeaşi schemă („crima” şi „pedeapsa”, raportul dintre ele), Camus propune o interpretare proprie, de esenţă existenţialistă. Raskolnikov pregăteşte minuţios, argumentează teoretic posibilitatea crimei, considerând că prin fapta sa va depăşi condiţia omului obişnuit, sfidând normele şi morala unei societăţi ce te condamnă să fii permanent „umilit şi obidit”. În cazul lui Meursault, crima are loc aproape întâmplător, el acţionând, mai degrabă, impulsiv. Raskolnikov pretinde să se vadă personalitate excepţională, Meursault nu are astfel de ambiţii. În cazul lui Raskolnikov, Dostoievski acordă o foarte mare atenţie reproducerii calvarului psihologic prin care trece personajul, între crimă şi judecată existând o perioadă de timp când acesta se află în libertate, în timp ce la Meursault privarea de libertate vine nemijlocit după săvârşirea crimei.

Chiar dacă reproduce starea psihologică a personajului său, Camus o face nu atât pentru a analiza din nou şi din nou crima, pentru a-l prezenta suferind şi simţindu-se vinovat, cât pentru a urmări procesul de adaptare a omului care din (relativ) liber devine deţinut. Meursault, spre deosebire de Raskolnikov, nu este torturat de întrebări existenţiale, nu trebuie să ascundă nimic şi, de fapt, nici nu simte povara morală a crimei sale.

Camus dă o mai mare importanţă argumentului filosofic al condiţiei personajului său: Meursault este omul absurdului în existenţa absurdă. Nu a regretat crima, deoarece nici nu i-a dat importanţă, considerând că în viaţă totul este o întâmplare: prezenţa lui pe plajă se datorează unei întâmplări, a ucis din întâmplare; a trăit într-un fel, dar ar fi putut trăi într-un alt fel, întreaga lui existenţă fiind absurdă şi insignifiantă.

În *Străinul*, spre deosebire de *Crimă şi pedeapsă*, o mai mare atenţie se acordă procesului juridic – justiţiei oamenilor; la Dostoievski mai important este propriul proces de conştiinţă. Meursault este judecat şi condamnat, deoarece, ca tip uman, nu se încadrează în regulile consfinţite ale „jocului social", pentru că e un *altul* – un străin. Sentinţa lui Raskolnikov şi cea a lui Meursault, de asemenea, sunt diferite. Lui Meursault, pentru că a ucis aproape din întâmplare o persoană, i s-a dat pedeapsa maximă, el fiind considerat prăpastia în care societatea se poate prăbuşi. Raskolnikov, pentru o crimă premeditată, pentru că a ucis cu toporul două femei, dar găsindu-i-se circumstanţe atenuante, a fost condamnat la 7 ani de ocnă. Raskolnikov va fi (şi, de fapt, deja este) iertat, inclusiv prin descoperirea credinţei în Dumnezeu; Meursault, care refuză mântuirea chiar şi în faţa morţii, va fi executat.

Un alt mare „vinovat" camusian este Clamence din nuvela *Căderea* care, apelând la moştenirea artistică a lui Dostoievski, poate fi interpretată şi ca o originală versiune a romanului *Însemnări din subterană*, personajele din ambele opere fiind măcinate de eterna temă a propriei responsabilităţi. De asemenea, în ambele lucrări este radiografiat întunericul, dialectica subteranelor spiritualităţii umane. Şi la Camus, şi la Dostoievski, „căderea" deschide drumul spre iertare. Şi *Însemnări din subterană*, şi *Căderea* apelează la o formă de monolog-confesiune, construit ca dialog imaginar cu o altă persoană, aceasta fiind atât propria conştiinţă, cât şi un public ipotetic, ambele având nu doar rolul de a asculta, ci şi de a aprecia, chiar judeca. Clamence poate fi comparat şi cu Raskolnikov, ambii simţind, conştientizând şi analizând totul, principalul judecător fiindu-le propria lor conştiinţă.

Clamence susţine că fiecare persoană este gata să-şi atribuie dreptul de a-i judeca pe ceilalţi, în fiecare om existând o vocaţie irezistibilă pentru meseria de judecător. Dar într-o lume în care cu toţii sunt judecători, de asemenea, cu toţii pot fi şi inculpaţi; într-o astfel de lume nimeni nu este nevinovat, nici chiar Dumnezeu, iar oamenii se grăbesc să judece pentru a nu fi ei înşişi judecaţi, în consecinţă, existenţa cotidiană reprezentând un continuu proces.

Căderea şi renaşterea lui Clamence încep atunci când, treptat, învaţă să se cunoască şi să se aprecieze. Descoperă că, creându-şi o imagine despre sine pe care o joacă perfect, doar s-a crezut superior şi fericit, în acord cu sine şi cu ceilalţi. Castelul de nisip s-a destrămat atunci când soarta l-a pus la încercare. Crima lui Clamence este diferită atât de cea a lui Meursault, cât şi de cea a lui Raskolnikov. Autorul nici nu o afirmă cu certitudine, dar dacă o acceptăm ca atare, aceasta va fi crima neimplicării, a incapacităţii (sau a nedorinţei) de a acţiona. Pentru Clamence însă ea este reală, sentimentul de culpabilitate declanşând procese de conştiinţă. Astfel, dacă Meursault, săvârşind crima, nu se simte vinovat (culpabil l-a declarat justiţia oamenilor), Clamence, dimpotrivă – caută condamnarea şi pedeapsa altora, până acum însă unicul său judecător fiind el însuşi. În cazul său, sentinţa proprie, cea spirituală, e mai puternică decât cea juridică, pe care o dă societatea, cu toate că o caută şi pe aceasta. (Comparaţie cu romanul *Fraţii Karamazov*: chiar dacă, ca acțiune nemijlocită, crima a fost săvârşită de fiul nelegitim, Smerdeakov, ceilalţi doi fraţi, de asemenea (spiritual), şi-au condamnat părintele, dorindu-i moartea. Povara culpei face ca Ivan să înnebunească, iar Mitea să se conformeze, resemnându-se/acceptând să fie judecat.)

Nefiind vinovat în faţa justiţiei, din momentul când propria conştiinţă l-a considerat vinovat, Clamence se supune şi îşi recunoaşte vina, se izolează, trăind ca un osândit, simţindu-şi existenţa ca pe o penitenţă. Procesul său de conştiinţă, aparent individual, poate fi generalizat până la parabola existenţei umane. Mulţi s-ar recunoaşte în Clamence – făptură singuratică, rătăcind în mulţime – propriul său judecător, ce-şi pune întrebări, cunoscând dinainte răspunsurile, acel ce se complace în suferinţă (ca şi povestitorul fără nume din *Însemnări din subterană* care vorbeşte despre „desfătarea în durere") şi nu poate trece de la vorbe la acţiuni. Să ne imaginăm că i s-ar fi acordat încă o şansă de a salva fata de la înec: *„Brr...! Apa e atât de rece! Acum e prea târziu, va fi întotdeauna prea târziu. Din fericire!"* [3, p. 409].

Referințe bibliografice:

1. Berdiaev, Nicolai. *Filosofia lui Dostoievski*. Iași: Institutul European, 1992. 160 p., ISBN 973-9580-5-4.
2. Camus, Albert. *Omul revoltat*. București: Sofia, 1994. 328 p., ISBN 973-96326-9-6.
3. Camus, Albert, *Străinul. Ciuma. Căderea. Exilul şi împărăţia*. București: RAO International Publishing, 2008. 544 p., ISBN 978-973-103-786-8.
4. Dostoievski, Fiodor. *Crimă și pedeapsă.* București: Cartex 2000, 2007. 528 p., ISBN 978-973-104-069-1.
5. Machiavelli, Niccolò. *Principele,* București: Humanitas, 2019, 272 p., ISBN: 978-973-50-6324-5