

ALGUNS ASPECTOS DO ENCONTRO ENTRE DOSTOIEVSKI E OS ROMANCISTAS ALEMÃES^{1, 2}

Dominique Iehl*

O problema da influência de Dostoiévski na Alemanha é tão vasto quanto incerto. Desde o fim do século XIX, o romancista russo conheceu um sucesso considerável; desde estudos sobre sua vida e sua obra, como os de Georg Brandes em 1889, de Nina Hoffmann em 1899, se multiplicam.³ Vemos o nascimento de um mito sobre Dostoiévski, no qual Nietzsche se gaba com profundidade. Foi aclamado com ele a psicologia e o profeta, ao mesmo tempo o inventor de um novo gênero romanesco que prolongou uma tradição alemã renovando-a inteiramente. É este aspecto que gostaria de sublinhar aqui. Na França, na mesma época, admirava-se Dostoiévski, sobretudo pela psicologia, que abria novos horizontes da vida psíquica. O que seduz os alemães é menos talvez o conteúdo preciso que as novas ligas que eles descobrem em sua obra entre os componentes do

¹ Tradução para o português do artigo intitulado *Quelques aspects de la rencontre entre Dostoïevski et les romanciers allemands*. Disponível em <<http://w3.slavica-occitania.univ-tlse2.fr/pdf/articles/4/37.pdf>> , Acesso em 20 de maio de 2016.

² Tradução de Glauber Rezende Jacob Willrich, mestrando em teoria literária pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: glauber_rad@hotmail.com

* Germanista, foi professor assistente de literatura comparada na Universidade de Sorbonne (Paris I), e professor emérito da Universidade de Toulouse, departamento de alemão. Morto em novembro de 2015, aos 92 anos, deixando um grande legado para os estudos germânicos e a literatura comparada.

³ Ver notadamente sobre isso, Theodorich Kampmann, *Dostojevski in Deutschland*, Diss. Münster, 1930; e H. Scmitt, *Die Deutsche Dostojevski-Rezeption der 20^{er} Jahre*, *Zeitschrift für Slavistik*, 1971, vol. 16m pp. 871-879.

universo romanesco. A grande tradição alemã, em seu espaço, sempre sólida no fim do século XIX, era a do “Bildungsroman”, do romance de formação, que encontra seu ápice com o romance de Goethe *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. A narração aparece como uma soma de experiências onde o aspecto sociológico e psicológico é, sem cessar, prolongado pelo aspecto moral e religioso, onde o olhar sobre a vida é também a mensagem sobre o senso da vida. O Bildungsroman evolui, mas fica por muito tempo preso a certas regras de construção que correspondem à elaboração de uma filosofia de vida: construção progressiva que mostra as etapas dos heróis até o momento que ele alcance uma forma de sabedoria que apareça como um resumo e uma soma, como uma síntese e uma decantação das experiências anteriores. A percepção da realidade, a análise psicológica e a mensagem filosófica são estritamente ligadas a essa dialética romanesca e se concentram nas imagens temperadas que são o resultado de uma supressão, de uma correção, de uma busca de equilíbrio, na limitação e na renúncia.

Dostoievski propunha uma paisagem bastante diferente. No lugar da unidade, da continuidade, da finalidade do Bildungsroman, ele oferecia a multiplicidade, a diversidade e a mobilidade de um universo que reagrupava em si os componentes mais diversos, as imagens do real coloridas, variadas, de um pitoresco por vezes exagerado ou exótico, ao lado de mergulhos sutis nas almas, unindo o psicológico e o psíquico, os exames de consciência mais tortuosos que as introspecções mais refinadas dos romancistas pietistas, como Karl Phillip Moritz, meditações metafísicas e religiosas alternando com episódios de intriga policial, explosões de paixões e ingredientes de uma literatura se desdobrando entre o sutil e o trivial. É essa amalgama que é imposta aos escritores alemães, pois nela eles encontraram elementos familiares de sua tradição nacional: a psicologia e o social prolongado pelo religioso e pelo filosófico, mas em uma aliança original que dá uma realidade e um senso novo ao universo romanesco.

Para além dos motivos precisos, é sem dúvida essa textura nova que provocou a admiração dos romancistas alemães. Procurarei nessa textura o traço entre alguns escritores situados na primeira metade do século XX, que analisaram a apaixonante complexida-

de do universo dostoiévskiano, e que tentam, cada um à sua maneira, fazer reviver em suas criações.

O nome de Wasserman, que evocarei primeiramente, pode surpreender, pois apesar do grande sucesso que conheceu durante os anos vinte, não é sem dúvida um dos grandes romancistas de seu tempo. Mas seu exemplo é revelador, em duplo sentido: suas obras são nutridas de motivos dostoiévskianos e, por outro lado, sobre a influência de Dostoievski, ele tentou obviamente transformar o Bildungsroman em um novo modo de expressão romanesca.

Não insistirei nos motivos que ele empregou mais ou menos diretamente. Desde suas primeiras leituras de Dostoievski, a partir de 1890, o universo de Wasserman é focalizado no conflito do bem e do mal, sobre a ideia de justiça, que anima o que é sem dúvida seu melhor romance, *Der Fall Malzarius* (1928) que, sobre a condenação de um inocente, se opõe à justiça fictícia e teórica de um pai a uma justiça sentida e viva encarnada no filho. Ao redor deste tema central se desenvolvem uma série de motivos derivados, ilustrando as manifestações da responsabilidade coletiva dos homens, o papel do orgulho, o lugar do crime e da expiação, as formas de declínio e de humilhação, no qual a obra de Dostoievski lhe oferecia múltiplos exemplos. Entre os dois autores, o aspecto social acompanha o aspecto religioso, mas em Wasserman a dimensão social toma e origina a visão dostoiévskiana diante de uma interpretação mais limitada.

Wassermann é perfeitamente consciente de sua dívida com Dostoievski e de toda a distância que separa sua própria criação imperfeita da arte genial de seu inspirador. Ele tenta sempre emprestar a seus personagens os comportamentos dostoiévskianos, de encontrar, por exemplo, a estranha histeria que acompanha algumas figuras e que culmina com o herói do *Subsolo*. É a histeria que anima Carovius, no romance *Das Gänsemännchen* de 1915. Ele tenta dar uma imagem real “quase corporal, e de representar (Carovius) com todos seus defeitos e seus atos ridículos, sua insolência de pequeno burguês, sua paixão do mal, a joia maligna que ele experimenta a recusar no presente [...]”. Mas ele ao mesmo tempo em que “o resultado era apenas no conjunto de uma pálida cópia de Dostoevski; e

mesmo a volubilidade estranhamente histórica no qual este grande escritor cerca as ações de seus personagens e que ele empresta para definir eles mesmos, era somente uma imitação fraca.”⁴

Para além destes empréstimos, Wassermann sublinhou os aspectos essenciais da criação literária em Dostoievski. Ele insiste sobre a importância do símbolo, que ele analisa através da cena em que o Idiota quebra o vaso. Ele a vê “a essência mesmo do símbolo poético”⁵. Apaixonado pelo problema da imagem, Wassermann compreendeu a qualidade excepcional de uma visão na qual a realidade se confunde com um sistema de símbolos sem para tanto separar jamais o símbolo da realidade.

Entretanto, ele é fascinado pela nova imagem do homem que descobre diante de Dostoievski. Ele vê em Dostoievski um explorador incomparável da vida interior que está “à origem das modificações psíquicas de gerações completas, e que criou para o século XX senão um novo céu, ou ao menos um novo inferno, “um pandemônio de criaturas degradantes, torturadas, crucificadas, sufocadas, homens, mulheres, crianças, espíritos.”⁶

A obra de Wassermann tenta a síntese dostoiévskiana entre a pintura de um universo contemporâneo concreto e múltiplo, à maneira do naturalismo, e os mergulhos no fundo do ser, que pretende à obra do escritor russo sua dimensão religiosa e metafísica. É assim que Wassermann se engaja em outras formas para além do “Bildungsroman”. No desenvolvimento de uma ação que segue as etapas de uma experiência progressiva, ele substitui um ritmo romanesco sempre desordenado e desconcertante, para atender a episódios múltiplos e contrastados que se entrecruzam e se acumulam, e que evocam segundo Maurice Boucher o panorama assaz carregado de um “álbum de fotografias”.⁷ Os modos de expressão variam, em uma alternância de descrições, de retratos, de confissões, de

⁴ Cf. *Selbstbetrachtungen*, em: Jakob Wassermann, *Deutscher und Jude*. Heidelberg, 1984, p. 182.

⁵ Jakob Wassermann, *Lebensdienst, Studien um Reden*, Berlin, 1928, p. 260.

⁶ *Lebensdienst*, p. 258.

⁷ Maurice Boucher, *Le Roman Allemand (1914-1933) et la Crise de l'Esprit*, Paris, 1961, p. 45.

meditações e de cenas de ação. Evidentemente Wassermann se inspira aqui em estruturas complexas de Dostoiévski, mas sem encontrar a flexibilidade nem a coerência secreta.

Ele está sem dúvida mais próximo de seu modelo quando tenta substituir a psicologia clássica por uma psicologia lírica, onde a visão supera a análise. Seus personagens se situam em uma estranha paisagem psíquica onde a fraqueza, a falha, a loucura, mas também o instinto e a paixão se misturam em uma aliança paradoxal onde o negativo aparece sempre como a fonte de um novo dinamismo. Aqui também Wassermann recusa a continuidade e a lógica. É que o interesse sobre tudo – nos diz em seu estudo *a arte da narrativa* – são alguns momentos privilegiados da vida psíquica, os instantes de mutação onde um eu se substitui subitamente à um outro que estava escondido ou reservado. Evocamos aqui o desenvolvimento dostoiévskiano, mas se trata, com o romancista russo, de uma coexistência fundamental ligada à ambivalência do ser, enquanto que em Wassermann, fiel à tradição alemã, descreve mais uma passagem, uma modificação que nos remete às estruturas temporais do romance de educação. As mutações são ligadas às etapas da vida interior de seus heróis, por exemplo, a caminhada de Kerkhoven para o bem.

Em todo caso, Wassermann vai mais longe, na compreensão de Dostoiévski, que os Naturalistas que retinha do escritor Russo apenas imagens da vida social, ou mesmo os Expressionistas que não viam nele um poeta do caos, da primitividade ou do êxtase. Por outro lado, os romances de Wassermann indicam um caminho e ilustram, mesmo que de maneira imperfeita, uma tentativa interessada por enriquecer a perspectiva alemã clássica pelas complexas estruturas da polifonia dostoiévskiana. Os escritores que evocarei agora ilustram também essas tendências, mas as lições que eles tiram de Dostoiévski são, por sua vez, mais limitadas e mais decisivas. Ele se situa para eles em uma configuração particular tanto que o romancista se mantém concreto, ilustra ou corrige uma imagem de homem que lhes propõem, sobre uma outra forma, dos filósofos e psicólogos como Nietzsche, Freud e Jung.

Três destes autores, Hesse, Stefan Zweig, Thomas Mann, escreveram sobre Dostoiévski ensaios que permitem melhor situar o encontro com o romancista russo. Os dois

últimos, Kafka e Musil, testemunham relações não menos reais, mas mais complexas. Eles estarão à ocasião de especificar a onipresença de Dostoievski na literatura alemã do século XX. Hermann Hesse publicou, em 1919-1920, diversos artigos sobre *O Idiota* e *Os Irmãos Karamazov*. Em um artigo sobre *O Adolescente*, em 1915, ele descobriu dois mundos em Dostoievski – um mundo de superfície, agitado, colorido, dramático, que recobre com profundidade um mundo de harmonia e paz. Esse mundo de virtudes passivas e asiáticas deveria, para o Ocidente, ser um mundo exemplar. Encontramos nessa oposição os dois polos já sinalizados por Wassermann no universo romanesco de Dostoievski, ocupado entre a agitação e a contemplação, a ação e o sonho, o naturalismo e a mística.

No artigo sobre *O Idiota* e *Os Irmãos Karamazov* aparece um aspecto mais limitado, mas também mais revelador da complexidade do Dostoievski romancista. É o problema da coexistência de contrários, fenômeno tipicamente russo, e vivido por Dostoievski com uma particular intensidade. Não se trata mais da velha ideia neoplatônica, retomada por Nicolas de use e muitos dos místicos, mas sim de uma experiência por sua vez bastante sedutora e perigosa. Sedutora, pois a coexistência – e não a alternância como para Wassermann – dos contrários na alma humana, implica uma nova dimensão da interioridade. O desdobramento radical do eu que evoca um enriquecimento desse eu, o nascimento de dois indivíduos lá, onde o senso comum ditaria só um, quer dizer, uma liberdade e uma autonomia novas deste eu que se descobre múltiplo e não mais prisioneiro de sua própria insignificância.

Mais ou menos ao mesmo tempo em que Hesse, André Gide, em suas conferências de 1908 expandidas em 1922, admirava em Dostoievski uma psicologia original, fundada não sobre a coerência, mas sobre a “coabitação de sentimentos contraditórios”.⁸ Gide via nela a marca de uma impressionante flexibilidade na análise da vida psíquica, bem diferente da rigidez latina, e uma nova concepção de romance que foge à linearidade

⁸ André Gide, *Dostoievski, Articles et causeries*, Paris, 1923, p. 171.

para se perder nos redemoinhos, nas derivações que ignoravam a lógica romanesca de um Balzac, amante antes de tudo da continuidade e da consequência.

Mas Hesse descobre primeiro um aspecto negativo. A ubiquidade de Michkhin⁹, que reúne em si todos os contrários, significa a impossibilidade de uma coerência total, já que o príncipe não pode afirmar um ponto de vista sem se ligar ao ponto de vista oposto. “Ele se situa nesta fronteira mágica onde são reais não só o pensamento mais longe de nós, mas também o contrário de tal pensamento.”¹⁰

O que por Gide era uma mágica benéfica, se torna para Hesse uma mágica perigosa, uma vertigem e um mergulho no caos: “a fixação de um polo, a aceitação de um lugar de onde se contempla e se ordena o mundo é o fundamento primeiro de toda formação, de toda cultura, de toda sociedade e de toda moral. Este que – será apenas um instante – julga como intercambiável o espírito e a natureza, o bem e o mal, o inimigo mais perigo de toda forma de ordem. Pois é lá que começa o contrário da ordem, que começa o caos.”¹¹

O artigo sobre *Os Irmãos Karamazov ou o declínio da Europa*, em 1919, sublinha mais claramente este aspecto, atribuindo à Rússia toda.

“Não podemos definir o homem russo... com as categorias como “histórico, beerrão ou criminoso, ou ainda poeta e santo, mas unicamente pela convergência e a coexistência de todas essas qualidades. O homem russo, o homem dos *Karamazov*, é, por sua vez, o assassino e o juiz, o bruto e a alma mais delicada, o egoísta concluído como herói da forma mais concluída de sacrifício. [...] Com este homem exterior e interior, o bem o mal, Deus e Satanás estão estritamente ligados.”¹² Mas este homem “que aspira se libertar

⁹ N. do T: Personagem de *O Idiota* de Dostoievski.

¹⁰ Hermann Hesse, *Schriften zur Literatur II*, em: *Gesammelte Werke*, 12, Frankfurt am Main, 1970 (citado do-ravante H.D.), p. 312.

¹¹ H.D. p. 312.

¹² H.D. p. 324.

dos contrastes, de qualidades, de morais e a ponto de se dissolver, de voltar ao passado, ele vestirá a cortina das aparências, vestirá o principium individuationis.”¹³

Estes julgamentos, em que Shopenhauer completa Dostoievski, representa um polo extremo do pessimismo de Hesse face à realidade contemporânea. Mas, de maneira rápida, sua apreciação se fará nuançada e o “pensamento mágico” lhe proporá lições bem mais positivas. Em uma carta de 1919, ele reconhece a fragilidade do mundo de harmonia que havia construído em sua juventude.

“É preciso que, em mim, eu faça nascer em algum lugar e sobre tudo que eu olhe em face e que eu aceite tudo que em mim é caótico, violento, instintivo, todo o “mal” em mim... Desde muito tempo eu não acreditava mais em um bem e um mal, mas creio que tudo é bom, mesmo isso que nós chamamos de crime, ignominia e pavor. Dostoievski também já o sabia.”¹⁴

É o mesmo tema do romance *Demian*, escrito também em 1919. O herói em busca de seu verdadeiro eu, aprende a se reunir com a parte mais inquietante e mais dura de si mesmo, representada por seu amigo Max Demian. Mas essa obra, diretamente inspirada por Jung, é ambígua, e o mal permanece assaz teórico.

Muito mais interessante é a imagem do homem que descobrimos em 1927 em *Der Steppenwolf* (O lobo da estepe). As lições de Dostoievski sobre o desdobramento lhe são retidas e transportadas através de uma experiência e em uma linguagem bastante pessoal. O herói Harry Haller, é um intelectual de origem burguesa e não liberal, ainda do “burguesismo”. Ele vive, no começo do romance, em um conflito permanente que combina o conflito faustico e clássico entre dois polos – o homem e o lobo –, com uma forma de autodescrição sistemática de nuance bem mais dostoiévskiana, e que lembra as torturas que se inflige o homem do *Subsolo*. Ele só conhece a raiva de si mesmo e do mundo, se roendo sem parar em seu subterrâneo, e assombrado, no começo da narração, pela obses-

¹³ H.D. p. 325.

¹⁴ Herman Hesse, *Gesammelte Briefe 1*, Band, Frankfurt am Main, 1973, p. 424.

são do suicídio. A salvação surgirá com seu encontro providencial com a prostituta Hermine, que brinca com ele, sobretudo o papel de um professor da sabedoria, deixando a um de seus amigos a cautela de aperfeiçoar sua educação sexual. Encontramos aqui o humor de Hesse, mas seu romance é outra coisa senão que a história da perda de inocência de um intelectual rígido. Hermine, com efeito, toma conhecimento da verdadeira complexidade, bem ao lado do dualismo simplista.

“Mesmo o suicídio, pobre Lobo das estepes, não te servirá a nada, você deveria apesar de tudo seguir o caminho mais longo, mais doloroso e mais difícil de tornar-se humano. Você deveria sempre ainda multiplicar a dualidade, complicar a complexidade. No lugar de reduzir seu espaço, de simplificar sua alma, você se tornará cada vez mais o mundo. Você deveria fazer entrar o universo inteiro em sua poltrona dolorosamente estendida, para tornar-se talvez um dia de repouso, no fim.”¹⁵

Hermine se refere ao exemplo de Buda, mas podemos evocar também a busca dostoiévskiana da unidade na complexidade, para exceder a vertigem do desenvolvimento. Pensamos no príncipe Michkhin, apaixonado também por uma prostituta, que foge, em seus momentos privilegiados, na dissociação, para se tornar catalisadora da sociedade russa e para fazer convergir em si todas as vozes do mundo. Do mesmo modo Harry deverá ultrapassar “a divisão ingênua entre lobo e homem”, pois “sua vida oscila (como a de qualquer um), não entre dois polos como por exemplo o instinto e o espírito, ou o pervertido e o santo, mas entre os milhares de contrastes, entre inumeráveis oposições.”¹⁶

Para Dostoiévski como para Hesse, se trata de uma experiência espiritual. O caminho da verdadeira complexidade e da liberdade passa pelo sofrimento. Hermine evoca a eternidade dos “imortais” (Mozart, os grandes poetas, os Santos). A grandeza de Mozart é atribuída não a um dom especial, mas à sua “aceitação do sofrimento.”¹⁷ A diferen-

¹⁵ Hermann Hesse, *O lobo das Estepes* (Tradução de Juliette Pary), Paris, 1947. (citado doravante *Lobo das Estepes*), (p. 39 do *Tratado do Lobo das Estepes*).

¹⁶ *Lobo das Estepes*. (*Tratado do Lobo das Estepes*, p. 29).

¹⁷ *Lobo das Estepes*. (*Tratado do Lobo das Estepes*, p. 37).

ça é que, para Dostoievski, só o exemplo de Cristo pode produzir uma solução ao problema do homem, enquanto que Hesse pende para as lições de uma sabedoria indiana. Mas nesse alargamento de uma psicologia em mística, aparece como bem próxima de um aspecto essencial de Dostoievski, considerado como o romancista os antagonismos superados pela magia de uma consciência múltipla, de uma consciência aberta que escapará às torturas vãs do homem do subsolo.

Hesse, em todo caso, vai mais longe em *O lobo das Estepes*, do estilo convencional dos seus primeiros romances. Eles eram quase todos, em graus diversos, romances de educação situados sobre a linha da resignação (Roßhalde), e da limitação em sua ação (*Peter Carmenzind*). Estes romances se alternavam com os romances de fracasso (*Unterm Rad*, *Gertrud*), onde a educação não pode compor o trágico da existência. Com *Demian*, a educação se transforma em uma iniciação mais sutil, mas é somente em *Steppenwolf* que Hesse chega a uma verdadeira complexidade romanesca. Trata-se ainda de uma educação, mas sobre um modo vertiginoso e desconcertante que coloca em pedaços o ideal burguês da limitação e da eficácia. Com efeito, a fragmentação de uma alma em várias parcelas, a proliferação sem fim dos contrastes se situam desde lado e para além de toda educação realizável. O romance multiplica os estilos e as perspectivas, começa por um *Prefácio do editor* (o filho da proprietária da casa de Harry), e se prolonga pelo irônico e teórico *Tratado do Lobo das Estepes*, que interrompe por um tempo o *Manuscrito de Harry Haller*. Em seguida o manuscrito reparte e nos lança nas aventuras reais e simbólicas, com as paradas no teatro mágico, onde o conjunto se termina sobre a linha da ilusão. O romance é, no começo, um romance de aflição, mas se transforma em romance de educação que mistura o real e o surreal, e continua como romance de iniciação que permanece e se projeta diante do possível. Thomas Mann tinha razão ao dizer que *Steppenwolf*, em matéria de experimentação romanesca, não cedeu nem à *Ulisses* de Joyce, nem aos *Faux Monnayeurs* (os moe-

deiros falsos) de Gide.¹⁸ Em todo caso, a partir da experiência da multiplicação de contrastes, a obra se situa sobre o signo do plurivocalismo que deve bastante a Dostoiévski.

A admiração de Stefan Zweig se traduz de maneira diferente em um sentido mais sistemático. Em um estudo sobre Dostoiévski elaborado lentamente e concluído em 1920, Zweig explora todas as dimensões do universo dostoiévskiano, de um ponto de vista antropológico, psicológico, filosófico, religioso e artístico. O que era em Hesse um simples ensaio sobre um aspecto decisivo, mas limitado, se torna em Zweig uma tentativa de síntese. Estudando primeiramente as formas de um novo humanismo nos primeiros romances, ele descreve a partir das noções de polaridade, de demonismo, de sofrência e de desejo as manifestações da psique dostoiévskiana e as formas de um engajamento político e religioso. Ele encontra esses aspectos sublinhados em outros interpretes e insiste notadamente nos antagonismo, sem talvez lhe emprestar o valor exclusivo que lhe haviam dado nas análises de Gide e Hesse. Ele esclarece a coerência íntima do universo dostoiévskiano sublinhando, sobretudo, uma forma de intensidade evocada também por Wassermann. Essa intensidade, essa tensão, são para Zweig um trato essencial. Para ele, Dostoiévski é o homem dos excessos, do paroxismo, da explosão, da desmedida, que vai sem cessar para além: para além da consciência para se trancar no labirinto do subconsciente, ao lado do humano em uma busca sistemática de Deus, e sobretudo para além de todas as formas de temperança para se abandonar à volúpia e à sofrência, a autodestruição, a renascença. Dostoiévski é o profeta de um mundo novo, de um homem novo, e nessa perspectiva ele não podia se satisfazer com a coerência limitada do universo romanesco de seus antecessores, sejam eles latinos – lembremos das observações de Gide – eslavos ou germânicos. Com certeza o herói do Bildungsroman oferece já, segundo Zweig, um exemplo de multiplicidade: “ele une em si várias vozes, e testemunha uma diversidade psicológica de uma polifonia da alma”, mas ele se mantém “animado por um

¹⁸ Dito em um artigo da *Neue Züricher Zeitung* de 2 de julho de 1937, citado por Joseph Mileck, *Hermann Hesse*, Frankfurt am Main, 1987, p. 214.

desejo de unidade. O gênio alemão, a fim e a cabo, está sempre em busca da ordem.”¹⁹ Dostoiévski é o escritor da desordem, dos antagonismos, dos sobressaltos, no qual Stefan Zweig mantém – à diferença de Hesse - apenas o aspecto frutífero e inovador.

Esse estudo aprofundado, alimentado da psicologia freudiana e de um conhecimento múltiplo e preciso das cartas europeias, é também e ao mesmo tempo um estudo lírico e patético, recheado de amor e admiração. Zweig, mais tarde, notará o excesso. Mas este estudo deixa bem claro que Zweig procurava a si mesmo em seus romances que são obras de paroxismo, de ruptura, que vão sempre aos limites do humano. Eles serão estudados em outra exposição. Paradoxalmente Zweig renova pelo exemplo de Dostoiévski não só a arte do romance, mas também o conto onde ele é mestre, e onde ele enriquece as lições de um Kleist pelas lições do autor de *Krotkaja*. Ao lado dos contos ligados sobre o tema da mutação súbita, os mais belos talvez sejam aquelas que retiram de Dostoiévski elementos sobre a indignação, a humilhação e o sofrimento, como *a Carta de um desconhecido*.

É sobre outro plano que se situa a reação de Thomas Mann a Dostoiévski. Este, artista burguês, mestre do estilo épico, herdeiro de uma longa tradição alemã, parecer estranhar os problemas de Dostoiévski, e temos com frequência colocado em dúvida a influência real deste último sobre sua obra. Parece-me, entretanto, ligado a ele de maneira decisiva. Os contatos com a Rússia são antigos. Em 1918, as *Considerações de um apolítico* evocam a “psicologia grotesca e apocalíptica” de Dostoiévski.²⁰ Há lá um aspecto bastante interessante de Dostoiévski, e que é apresentado também, desde antes de 1900, nos primeiros contos de Thomas Mann. Podemos situá-las sobre a linha de um grotesco por sua vez complexo e radical, que deve sua influência sem dúvida mais a Dostoiévski do que a Gogol. Estes contos são construídos em torno de um conflito de aparência deveras simples, que opõe os representantes da vida “viva”, apresentados em seu elementar, em

¹⁹ Stefan Zweig, *Baumeister der Welt*. Frankfurt am Main, 1951, p. 96.

²⁰ Thomas Mann, *Politische Schriften und Reden I*. Frankfurt am Main (Fischer), 1968, p. 397.

sua brutalidade, nas representações de um espírito que se tornou inconsistente e histérico, e que não para de se destruir diante da “vida”. Reconhecemos aqui, quase em imagens de Epinal, a filosofia de Nietzsche, mestre espiritual de Thomas Mann, mas também a marca das surpreendentes *Memórias do Subsolo*, que já evocamos anteriormente. Este poema filosófico grotesco é a história de um homem que recusa todos os modos de positivismo histórico, todas as formas de civilização, de utilidade e de felicidade, em nome de uma liberdade absoluta. Ele a procura em vão, como um animal da *Construção* de Kafka se enterando no fundo de si mesmo onde ele encontra somente o vazio, o nada, uma “confusão fatal, uma bagunça fétida, um mar de lama”.²¹ A crítica ao positivismo se desdobra em uma implacável crítica do narcisismo estético próximo de Kiekegaard e da crítica do artista por Thomas Mann. O conto *Der Bajazzo* vem diretamente do subsolo, no qual dissemos que ele foi parodiado.²² O *Bajazzo* é, com efeito, uma pintura simplificada ao extremo do homem interior, do artista presente em seus sobressaltos impulsivos, como uma figura “lamentável e ridícula”.²³ Mas essa pintura vai, radicalizando-a, no mesmo sentido que o *Subsolo*. A busca em vão dos fantasmas do eu conduz ao grotesco.

Dostoiévski não cessa de acompanhar Thomas Mann; ele o usa nas *Considerações de um apolítico*, para justificar seu próprio nacionalismo. Na *Montanha Mágica* as discussões políticas e, sobretudo a figura de Naphta, que une em si o jesuitismo e o socialismo, são nutridas das lembranças dos *Irmãos Karamazov*. Em sua última grande obra, *Doutor Fausto*, ele encontra Dostoiévski em uma perspectiva forte e original. O visionário apocalíptico no qual era já algum tempo definido se torna, com efeito para Mann, no fim de sua vida, um modelo de lucidez, no interior mesmo da desmedida, e em todo caso, um meio de desmascarar uma desmedida muito mais falaciosa e perigosa, aquela do pensamento nietzschiano. A história de Leverkühn, músico genial que contrai voluntariamente a sífilis

²¹ Dostoiévski, *Le Sous-sol*. (La Pléiade), Paris, 1959, p. 692.

²² Cf. Marianne Zerner, *Thomas Mann's "Der Bajazzo", a parody of Dostoiévski's "notes from Underground"* (*Monatshefte für deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur*, 1964, pp. 286-290)

²³ Thomas Mann, *Die Erzählungen I*, Frankfurt am Main (Fischer), 1985, p. 102.

para regenerar sua arte pelo mal e pela maldade, e que quer romper radicalmente com as tradições da música harmônica para construir um sistema musical sobre o sinal de um gênio racional absoluto, parecem, num primeiro momento, estranho ao mundo de Dostoiévski. Ele o é, na verdade, bastante próximo. O pacto com o diabo que Leverkühn cria ser fictício se revela bem real, a construção intelectual se transforma em invasão do mal e de forças elementares, e Leverkühn, sobre sua máscara impassível, é exposto até sua última loucura, a um tormento infinito. Estamos bem longe do otimismo do *Fausto* Goethiano, e bem próximo da inundação grotesca dos *Demônios* de Dostoiévski; essa obra é, para além dos empréstimos limitados aos *Irmãos Karamazov* no diálogo com o diabo, a verdadeira fonte russa de *Doutor Fausto*. Nietzsche é aqui visto, como o mostra um artigo sobre a *filosofia de Nietzsche à luz de nossa experiência*, composta em 1947 pouco depois do artigo *Dostoiévski com moderação*. Os dois irmãos em espírito e em maldade são notadamente dissociados em *Doutor Fausto*, pois, à luz dos *Demônios*, percebemos os limites da experimentação nietzschiana, que associa os auges da intelectualidade e o dionisismo do elementar. É também o erro que comete, de maneira mais modesta, o herói de *Morte em Veneza*, o intelectual Aschenbach que transpõe as exigências de sua natureza para um plano altamente espiritual. É, no começo do conto, cercado de máscaras de bufões e se torna, ele mesmo, um bufão que a morte varre. O conto ilustra a vaidade do dionisismo, no senso nietzschiano do termo.

Em *Doutor Fausto* encontramos muito mais notadamente o desdobramento vertiginoso dos *Demônios*, onde, o espírito – em ocorrência ao espírito ocidental – engendra monstros sobre a forma de revolucionários grotescos que abundam em torno de seu ídolo Stavroguin. Sem parar, o superior se transforma em inferior. Uma mesma degradação se aplica, no romance, à arte e à história. A aventura do músico Leverkühn, invadida pela dissonância que ele acreditava poder dominar livremente, se acrescenta à do alemão que passa dos altares espirituais às abominações do nazismo. Dostoiévski, próximo de Nietzsche em suas vertigens, permanece finalmente mais lúcido que a filosofia alemã, em razão talvez da força excepcional de um cristianismo russo, por sua vez bastante concreto

e universal, e também graças a um faro inegável por todos os derivados grotescos da história e do pensamento.

Dostoiévski, em todo caso, provoca, conduz Thomas Mann para um tipo de romance bem diferente do romance de educação tal como descobrimos na *Montanha Mágica*. Com efeito, tudo em *Doutor Fausto* está sobre o signo da deformação mais que da formação. Leverkühn se destrói a si mesmo e sua arte de dissipa na dissonância. Mas Thomas Mann aprendeu as lições de Dostoiévski, e trocando o desdobramento ao mais profundo de seu herói, ele o ajuda a triunfar do vazio e do grotesco, e a emprestar, através do sofrimento, um senso positivo de dissonância. Por associação entre dissonância e queixa, a obra de Leverkühn chega a uma grande imensidão. Ela é uma transfiguração tanto quanto um caminho da crença. A deformação se presta a uma formação espiritual que perpassa largamente, em profundidade, a ética do equilíbrio e a finalidade harmoniosa que são a última palavra do romance de educação. A criação dostoiévskiana foi, para Mann, não somente inovadora, mas também compensadora. Ela lhe permitiu reorientar, revalorizar ou simplesmente corrigir algumas tendências do espírito germânico.

Gostaria, para finalizar, de sublinhar bem brevemente através de Kafka e Musil duas formas originais de encontro com Dostoiévski. Deixamos entre eles o domínio das influências precisas para se engajar nas configurações mais incertas, no domínio sutil da transposição.

Vários intérpretes veem, com alguma razão, Kafka como sucessor de Dostoiévski. Mas em que sentido? Kafka leu Dostoiévski, o admirava, mas falava pouco dele. Mostramos frequentemente, em uma óptica freudiana, vários pontos em comum entre eles: uma situação edípica, uma psicologia da criminalidade, do tribunal e da culpa, um comum refúgio no inconsciente. Mas podemos dificilmente encontrar a multiplicidade viva de Dostoiévski no mundo monótono, mudo e descolorido de Kafka. De um lado uma rica polifonia, de outro um universo desesperadamente seu, todas as transformações interiores são impensáveis, a afetividade está sem forças e parece a morte. É, como diz Staro-

binski, na psique materializada e não no psicológico.²⁴ E, entretanto, Kafka prolonga Dostoiévski. Ele reproduz em quase todas suas obras a situação que descrevem as *Memórias do Subsolo* que é o mesmo tema de um pequeno conto de 1910 *Unglücklichsein*. Se trata de uma aflição permanente que já evocamos e que retorna sempre às forças destrutivas do ser sem que as forças construtivas possam jamais tomar o corpo e levar a uma contrapartida. Dostoiévski, que cita Kafka²⁵, conhece perfeitamente essa aflição, fundamental em *Memórias do Subsolo*, mais precisamente também em todas suas outras obras. Um problema surge aqui: o que chamamos de polifonia dostoiévskiana, corresponde o conceito sempre à definição que dá Bakhtin, quer dizer, uma pluralidade de vozes livres e autônomas, independentes do autor? É certo que Dostoiévski enriqueceu consideravelmente por sua utilização do diálogo o mundo do romance. Mas sobre as múltiplas configurações, contorções e distorções, sobre a coreografia complexa que acompanha as relações entre seus personagens e que Nathalie Sairrate notavelmente descreve²⁶, podemos descobrir, como ela a sugere, uma estratégia de aproximação incerta e, sobre um desenvolvimento de manobras diversas, a procura perturbada de um contato com os demais. A expansão as vezes se transforma em penúria, assim como na fraqueza trágica do príncipe, no fim do *Idiota*. Com Kafka, ao contrário, podemos dizer que a penúria aparente da homofonia bloqueia nela mesma as grandes possibilidades de sugestão. O sucesso sempre tão vasto de Kafka mostra que sua voz, com aparência solitária, tem um imenso poder de extensão e de multiplicação. Ela contém uma polifonia em poder.

Dostoiévski, em todo caso, é o primeiro grande romancista que funda todo seu universo romanesco sobre uma interação, uma relação entre os personagens mais importante que os personagens em si mesmos. Musil, que admirava Dostoiévski, realizou em *o Homem sem Qualidades*, uma mutação da realidade romanesca que corresponde à mesma

²⁴ Jean Starobinski, *Kafka et Dostoïevski*, em : « Kafka », *Obliques*, n° 3, p. 43.

²⁵ Cf. uma nota do jornal de 1913: “Li com Dostoiévski a passagem que lembra tanto meu “Unglücklichsein” em: Kafka, *Tagebücher*, Frankfurt am Main, 1951, p. 344.

²⁶ Cf. Nathalie Sarraute, *A era da desconfiança*, Paris, Gallimard, 1956.

exigência. Atrás do humor de Musil descobrimos, na aparente indiferença do herói, em seu culto ao possível, em sua renúncia a todas as fixações, um novo modo de comunicação romanesca, uma nova magia de troca, onde o visivelmente negativo se revela mais rico que o visivelmente positivo. É também o caso de uma análise dos costumes do século, consideradas não como um conteúdo, mas como uma série de possibilidades que podem se tornar eficazes. O romance do possível se mostra, de certa maneira, como mais realista que o romance da realidade.

Essa situação entre o real e o possível já foi a situação de Dostoievski, nos quais Maxmilian Braun aplica o termo de “realismo hipotético”.²⁷ Entre os dois escritores, a “natureza” humana é considerada em sua mobilidade cambiável e dinâmica e não como um material fixo e acabado. A diferença é que o possível, para Musil, revela primeiro uma utopia intelectual, enquanto que, para Dostoievski, significa uma projeção religiosa.

O período que correspondeu essa exposição é o do grande avanço de Dostoievski, onde ele aparece, tanto em sua escrita quanto em seus temas, como um experimentador de todas as formas de liberdade contra todas as formas do sistema. A Segunda Guerra mundial, que foi a ocasião de uma recaída geral da humanidade, o grotesco e o a tolice, tornariam ainda mais preciosas essas qualidades e reuniriam em torno de Dostoievski muitos espíritos pela primeira vez na Alemanha, depois da explosão trágica e grotesca do nazismo, e bastante viva também em toda Europa. Ele aparece, cada vez mais, como um grande modelo de lucidez, como aquele que desmascara, segundo uma palavra do romancista Nossack, a “aparente ilusão da existência”.²⁸ O fim do século mostra com uma evidência enfatizada como permanecem atuais as lições de sua perspicácia.

*Universidade de Toulouse – Le Mirail,
Departamento de Alemão – CERAM*

²⁷ Maximilian Braun, *Der Kampf um die Wirklichkeit in der russischen Literatur*. Göttingen, 1958, p.54,

²⁸ Cf. *Wir und Dostojewski*, Debatte entre Böll, Lenz, Malraux, Nossack, geführt von Manes Sperber, Hamburgo, 1972.

RESUMO: O objetivo deste estudo é o de sugerir o encontro entre Dostoiévski e alguns romancistas alemães que se separam da ordem e da finalidade do “Bildungsroman” para inaugurar novas configurações romanescas: união entre naturalismo e visão mística com Wassermann, multiplicação dos antagonismos com Hesse, psicologia dos limites com Stefan Zweig, destruição e reconstrução do personagem com Thomas Mann, tateamentos psíquicos com Kafka, realidade o quanto possível com Musil. Através de cada uma dessas tentativas, descobrimos mais que uma influência pontual, as lições múltiplas e inovadoras do autor dos *Demônios*.

Palavras chave: Dostoiévski, Hermann Hesse, Jakob Wassermann, Stefan Zweig, Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, romance russo e alemão do século XX, romance de formação, estruturas romanescas, psicologia.

*Recebido em 11/09/2016.
Aprovado em 30/01/2017.*