

Strategii moderniste ale construcției sensurilor în proza târzie a lui Cehov

Anton BREINER

Universitatea din București

Rezumat

În contextul literaturii ruse de la granița dintre secolele al 19-lea și al 20-lea, proza lui A. P. Cehov prefigurează dinamitarea modernistă a înțelegerii neproblematică a identității; refuzul autorului de a-și “judeca moral” personajele este echivalent în acest sens cu afirmarea unei imposibilități de a descrie viața dintr-o perspectivă estetic sau moral deterministă. Din punctul de vedere al construcției psihologiei personajelor, această imposibilitate se traduce la Cehov prin elaborarea unei poetici a ambiguității sau echivocului, în cadrul căreia fiecare acțiune și chiar gând al unui personaj este supradeterminat, adică determinat de mai multe motivații concurente și adesea oximoronice. Astfel, personajele lui Cehov oscilează uneori (într-un flux abia observabil) între condiționare socio-identitară (percepută ca o sursă de nelibertate) și autodeterminare motivată de recuperarea unor idealuri (înțeleasă drept modalitate de eliberare). Pe acest fundal teoretic, articolul explorează modalitățile moderniste ale construcției sensurilor în nuvela Doamna cu cățelul de Cehov.

Cuvinte cheie

Cehov, realism pedagogic, “iubire prozaică”, iubire romantică, modernism.

1. Introducere

Încă de la începutul secolului al XX-lea, critica literară a insistat în a aduce la lumină dimensiune modernă a prozei lui Cehov, raportând-o, desigur, la curentul realist care dominase a doua jumătate a secolului al XIX-lea și sub influența căruia s-a format, fără îndoială, marele dramaturg rus. În această cheie de lectură, proza lui Cehov părea să continue marea tradiție a școlii realismului psihologic, întruchipată de scriitori precum Dostoievski și Tolstoi, în timp ce trimiterea la caracterul nou, modern – era menită să explice regândirea radicală atât a instrumentarului literar, cât și a galeriei de personaje, psihologii și situații existențiale, sugerând că, în opera scriitorului, realismul de secol XIX suferă o transformare majoră. În acest sens este relevant comentariul lui Maksim Gorki, care îi scria lui Cehov după lectura povestirii *Doamna cu cățelul*:

Știți ce faceți Dumneavoastră? Dumneavoastră ucideți realismul. Și curând îl veți ucide total, și mort va rămâne pentru multă vreme. Această formă și-a trăit viața, și asta e un fapt! Nimeni nu poate să meargă pe această cale mai departe decât Dumneavoastră, nimeni nu poate să scrie atât de simplu despre lucruri atât de simple, așa cum știți să o faceți Dumneavoastră. [...] Așadar, o să mătrășiți

realismul. Eu mă bucur nespun de asta. Era și timpul! La dracu cu el!⁶¹(Горький 1953, 112-13).

După cum comentează Andrey Shcherbenok, Gorki considera în respectiva scrisoare că Cehov urma să ucidă realismul epuizându-i posibilitățile estetice, ducându-l la perfecțiune, aducând tradiția literară într-un punct dincolo de care locul realismului trebuia să fie luat de noi formule literare(Shcherbenok 2010, 297).

Scrisoarea lui Gorki este emblematică pentru modul în care Cehov a fost apropiat de către *establishment*-ul literar rusesc din epocă, și mai apoi de posteritatea literară Occidentală a ultimului secol. S-ar zice că opera de maturitate a lui Cehov a suscitat deopotrivă entuziasmul poziției realiste în literatură, dar și al unei sensibilități moderniste de secol XX. Această împrejurare este simptomatică pentru o anumită dificultate de interpretare în câmpul exegezei cehoviene, dificultate care de regulă a fost tranșată prin fixarea “definitivă” a scriitorului fie în marea tradiție realistă, fie în câmpul eterogen și contestatar *fin de siècle*, ai cărui reprezentanți vizau depășirea poziției estetic-ideologice a realismului. Deși opera lui Cehov permite identificarea unor filiații și afinități cu ambele tabere, sau tocmai de aceea, fixarea ei în oricare dintre ele pare abuzivă. Împotriva acestei tentații reduționiste, și pornind de la o revizitare a genealogiilor literare în care se înscrie opera scriitorului, acest articol își propune nu atât să rezolve, cât să deplaseze problema identității estetice cehoviene. Altfel spus, în loc să ne întrebăm ce era Cehov – realist sau post-realist –, ne vom întreba care sunt strategiile prin care proza cehoviană se refuză încadrărilor facile, și, totodată, ne propune o înțelegere a mizelor literaturii dintr-o perspectiva cvasi-modernistă.

Pentru a înțelege noutatea concepției cehoviene asupra marilor teme ale tradiției literare, ar fi necesar să punem în perspectivă, sub specie formală, etică, psihologică și stilistică întreaga paradigmă epică a literaturii clasice ruse. Desigur, un astfel de exercițiu depășește intențiile acestui articol, în care ne vom limita la analiza unei nuvele exemplare pentru opera de maturitate a scriitorului – *Doamna cu cățelul*, scrisă și publicată în 1899 –, text ce aduce în prim plan teme și conflicte recurente în opera autorului: tema iubirii și a singurătății, a datoriei și a fericirii.

2. Doamna cu cățelul și receptarea critică

Narată la persoana a 3-a, povestirea debutează cu întâlnirea dintre Dmitri Dmitrievici Gurov și Anna Sergheevna von Diederitz, la Ialta, în Crimeea. Gurov trăiește la Moscova, este însurat și are 3 copii, dar nu își iubește soția. De altfel consideră că femeile în general sunt o “rasă inferioară” și în același timp nu se poate lipsi de prezența lor, căutând în permanență aventuri amoroase, domeniu în care are o vastă experiență. Anna Sergheevna (aproape de două ori mai tânără decât el) e născută la Petersburg, dar vine în Crimeea din orașul S., unde trăiește deja de doi ani, după ce s-a măritat cu un funcționar pe nume von Diederitz. Nu o interesează munca soțului, nici nu-și poate aminti unde lucrează acesta. După toate

⁶¹Citatele în limbi străine sunt traduse de noi.

aparențele nu-și iubește soțul și este nefericită. “E ceva trist în ea, totuși” se gândește Gurov (Cehov 1971, 422). Aventura lor începe la o săptămână după ce se cunosc și se desfășoară într-un mod care nu pare să afecteze viața niciunuia dintre ei. După o lună petrecută împreună, cei doi se întorc în orașele lor. Viața moscovită începe să îl acapareze pe Gurov și el pare să uite de aventura de la Ialta, dar dintr-un motiv de neînțeles, gândul la Anna Sergheevna continuă să îl tulbure: “Anna Sergheevna îl însoțea peste tot ca o umbră, urmărindu-l” (Cehov 1971, 428). În cele din urmă hotărăște să se ducă în orașul S pentru a o întâlni pe Anna. Eroina se sperie și îl imploră să plece, promițându-i că o să vină ea la Moscova. Finalul povestirii înfățișează o întâlnire dintre cei doi într-o cameră de hotel în Moscova. Reflectând la ce i se întâmplă, Gurov constată că trăiește două vieți: una adevărată, dar tainică, iar alta, care deși se desfășura în văzul tuturor, era plină de “minciună și superficialitate”. Povestirea se termină abrupt și ne înfățișează profunzimea suferinței psihologice a personajelor, dar pare totuși că se deschide către o eventuală salvare a acestora: “Și li se părea că nu mai e mult până vor găsi o ieșire, și atunci vor începe o viață nouă, minunată. Și amândoi își dădeau limpede seama că se află abia la începutul drumului, un drum atât de lung și de greu” (Cehov 1971, 435).

Remarcând adevărul psihologic al povestirii, critica de întâmpinare și-a formulat pozițiile asupra textului pornind în principal de la semnificația finalului abrupt al povestirii. Acest final echivoc era văzut fie ca reprezentând cheia semnificațiilor textului, fie ca un refuz al lui Cehov de a le da lectorilor această cheie.

Unii critici, printre care, de pildă, V.P. Albov, considerau că finalul povestirii indica posibilitatea unui deznodământ fericit al relației dintre cele două personaje, care însă ar surveni doar cu prețul suferinței prin care trec toate familiile destrămate.

Deși subiectul povestirii se întrerupe odată cu dilema formulată de autor, tâlcul ei este evident: fie urmează dezintegrare treptată, o moarte lentă în învelișul minciunii, înșelătoriei și al moralei convenționale; fie trebuie rupt acest înveliș ca un lucru “inutil, ușor și amăgitor” pentru a elibera “sămânța vieții ținută strâns” de acesta. (Burlaka et al. 2002, 401)

E. A. Soloviov merge în aceeași direcție afirmând că: “Desigur, această povestire este un fragment; el nu se termină cu nimic, iar ultimele sale rânduri duc cu gândul la o crudă dramă a vieții ce urmează să se întâmple” (Burlaka et al. 2002, 313).

Alți interpreți din epocă funcționau în sfera tradiției didactice a literaturii ruse eminamente moralizatoare, văzând în refuzul lui Cehov de a-și judeca personajele o lipsă de responsabilitate: absența unei pedagogii, absența descrierii eșecului moral al celor două personaje erau considerate expresia unei neasumări aproape reprobabile a responsabilității morale pe care ar trebui să o aibă orice scriitor. Reprezentativă în acest sens este reacția lui Tolstoi, care își notează în jurnal:

Am citit Doamna cu cățelul de Cehov. Nu e decât Nietzsche. Oameni care nu și-au format o concepție clară asupra lumii, care să opereze distincția între bine și rău.

Înainte se mai sfiau, căutau. Acum, însă, deși cred că au trecut dincolo de bine și de rău, rămân de partea asta, adică aproape animale. (Толстой 1935, 9)

V. P. Burenin, la rândul său atacă poziția auctorială din povestire:

Autorul nu rezolvă în nici un fel problema pe care și-o pune protagonistul povestirii și, odată cu aceasta, nu răspunde nici la întrebarea, dacă în tot ce se petrece cu eroii săi între Ialta și Moscova este vorba de o dramă sau de un “vodevil cu un câțel”(Чехов 1977, 429).

O trecere în revistă a reacțiilor critice la adresa textului cehovian nu poate să ignore atitudinea entuziastă a lui Gorki, exprimată în scrisoarea citată mai sus, care pare o replică directă la recenzia tăioasă a lui Tolstoi:

Faceți o un lucru extrem de important cu aceste povestioare ale Dumneavoastră – trezind în oameni repulsia față de această viață adormită, pe jumătate moartă – lua-o-ar dracu! Asupra mea această “doamnă” a Dumneavoastră a avut un asemenea efect, încât am dorit deîndată să îmi înșel soția, să sufăr, să înjur, și altele în genul acesta. Dar nu mi-am înșelat soția – n-am cu cine, doar m-am certat cu ea în ultimul hal [...](Горький 1953, 113)

Rezumând, pozițiile critice timpurii aduc în discuție poziția etică a discursului cehovian, identificând în acesta fie umanismul și compasiunea pentru cei doi îndrăgostiți – semn al unei noi atitudini morale în raport cu dogmatismul realist, fie amoralismul funciar al personajelor, redat de Cehov cu o doză mai mare sau mai mică de obiectivitate, și interpretat fie negativ, ca în cazul lui Tolstoi, fie pozitiv, ca în cazul lui Gorki.

Delimitându-se de critica timpurie, exegeții mai noi, formalisti și post-formalisti, tind să evacueze din semnificațiile textului atât problema socio-morala a relației adulterine dintre Anna și Gurov cât și, mai important, problema intențiilor auctoriale ale lui Cehov. În condițiile evoluției teoretice și terminologice a hermeneuticii literare, noua critică deplasează atenția dinspre “autor” spre “narator”, ceea ce are efecte considerabile asupra înțelegerii mizelor textului cehovian. Sepune acumaccentul pe “credibilitatea naratorului” și pe gradul mare de focalizare a narațiunii asupra personajului Gurov. Din aceasta perspectiva, miza înțelegerii textului devine autenticitatea discursului lui Gurov, iar finalul echivoc se deschide în două direcții de interpretare contrare: pe de-o parte, se poate afirma că personajul realmente se transforma sub influența dragostei și a idealurilor pe care le îmbrățișează de-abia la 40 de ani, pe de alta parte, se poate susține și faptul că asistăm la autoamăgirea personajului care își construiește imaginea de sine ca îndrăgostit în urma unor impulsuri psihologice subterane.

În studiul său intitulat *Poetica lui Cehov* (1971), A.P. Ciudakov insistă asupra caracterului aparte al vocii narative din povestire, care se apropie de poziția lui Gurov. Din această perspectivă, dezvoltată de V.B. Kataev în volumul *Proza lui Cehov – probleme ale interpretării*, semnificația textului trebuie căutată în capacitatea personajului cehovian de a conștientiza “falsitatea vieții sale anterioare,

precum și caracterul convențional, relativitatea acelor judecăți de valoare care îi erau aplicate atât de cei din jur, cât și de el însuși”(Karaev 1979, 260). Pentru acești critici, transformarea lui Gurov este indubitabilă, chiar dacă resorturile ei sunt inexplicabile. Astfel, pentru Kataev,

[m]otivul pentru care tocmai aventura cu “doamna cu cățelul” a fost în stare să ducă un om atât de cinic spre unica dragoste adevărată, rămâne unul dintre acele mistere care ne determină să spunem despre dragoste că “taina aceasta este mare” și că “motivele sunt necunoscute”. Cehov nu-și pune problema să demonstreze că nu există mister.(Karaev 1979, 263)

Atenția acordată naratorului din povestire, cuplată cu încercarea de a formula o explicație psihologică a evoluției lui Gurov, au generat o lectură ce pune sub semnul întrebării autenticitatea transformării personajului principal.

Într-un articol din 1977, Richard Porter se întreabă ce îi ține împreună pe acești oameni care au atât de puține în comun.

Anna este nefericită într-o căsătorie alături de un om pe care îl consideră un lacheu. Ea aspiră la ceva mai bun. Pentru ea, Gurov este un personaj mult mai romantic decât soțul. Gurov este motivat în primul rând de gândul la bătrânețe. În Oreanda, marea îl duce cu gândul pe Gurov la moarte și eternitate, la insignifianța vieții și morții oamenilor la scara universului. O clipă mai târziu, Gurov o admiră pe Anna în lumina zorilor și acesta pare să fie primul moment în care îi pasă de ea cu adevărat. Perspectiva eternității și a morții îl face să vadă viața altfel. Gândul că nu va poseda veșnic această femeie îl determină să o vadă cu alți ochi și să invidieze “nemurirea mării, norilor și a cerului nemărginit”. După plecarea Annei din Crimeea, Gurov se gândește din nou la vârsta sa și își dă seama că fusese destul de ironic la adresa Annei, și că atitudinea sa trăda îngâmfarea bărbatului fericit care e aproape de două ori mai în vârstă decât femeia. În scena finală, în camera de hotel din Moscova, Gurov observă că începe să încărunească, că în ultimii ani a îmbătrânit și că nu mai e la fel de frumos ca înainte. De abia după ce devine clar că Gurov simte venirea bătrâneții ni se spune că începe să aibă sentimente de dragoste și compasiune pentru Anna. (Porter 1977, 54)

Astfel, ideea – exprimată la sfârșitul textului – că cei doi ar putea găsi o ieșire, apare mai degrabă drept o iluzie, drept amăgirea unui bărbat prins, după cum ar spune psihologii contemporani, în criza vârstei de mijloc.

Rezumând, pozițiile critice recente formulate cu privire la acest text, aduc în discuție capacitatea protagonistului de a se schimba și de a își construi o nouă identitate – fie una autentică, sub imperiul misterului iubirii, fie una falsă - sub presiunea psihologică a vârstei. Acest tip de a vedea lucrurile evacuează din ecuația hermeneutică raportarea la tradițiile literare pre-cehoviene și se rezumă la o interpretare a textului în cheia formalismului clasic sau a descendenților acestuia.

Credem, totuși, că, în pofida trendului interpretativ recent, readucerea în discuție a problemei raportului lui Cehov cu tradiția literară rămâne o direcție de explorat; dincolo de perimetrul în care critica timpurie a găsit filiații prozei

cehoviene, analiza genealogică a influențelor poate identifica teritorii încă neexplorate.

3. Tradiția romantică și realismul prozaic

Pentru a înțelege raporturile lui Cehov cu tradiția, trebuie întâi identificați precursorii cu care acest autor alege să intre într-un dialog conștient, adesea polemic. În ultima perioadă a creației sale, marele scriitor și dramaturg stă sub semnul a ceea ce am putea numi despărțirea de Tolstoi: în acest sens, asistăm la o desprindere progresivă a lui Cehov de filosofia non-violenței a lui Tolstoi, de concepțiile estetice și artistice ale acestuia, inclusiv, evident, de concepția înțeleptului de la Iasnaia Poliana despre iubire. Viziunea lui Tolstoi despre dragoste este formulată în mai multe opere pe parcursul întregii sale creații, dar apare exprimată cu o pregnanță acută în romanul *Anna Karenina* (1878) și nuvela *Sonata Kreutzer* (1890)⁶². Dacă *Sonata Kreutzer* este în primul rând o radiografie a geloziei masculine și o condamnare a sexualității, *Anna Karenina* reprezintă un elogiu adus dragostei familiale, și o condamnare a pasiunii romantice. În opinia reputatului filolog și exeget al lui Tolstoi, Gary Saul Morson, Anna este un personaj romantic într-un univers prozaic (Morson 2007, 29). Drama și eroarea Annei constau tocmai în faptul că ea reclamă o iubire și un ideal – romantice – în lumea realistă a romanului. După cum remarcă cu astuție Morson, “Dragostea romantică este fatală în ambele sensuri ale cuvântului. Ea este inevitabilă ca soarta, atât în ce privește începutul ei impetuos, cât și în ce privește deznodământul ei, adică moartea” (Morson 2007, 65). În această lectură, conflictul central al romanului tolstoian se naște dintr-o confruntare a unei viziuni romantice asupra iubirii și a naturii prozaice, non-romantice a relațiilor din universul realist.

În povestirile sale târzii, Cehov are în vedere ambele modele ale iubirii, cel romantic și cel realist, atunci când își propune să abordeze această temă perenă. Modelul romantic-byronic în literatura rusă dă naștere unui etos al transgresiunii, în care eroul singular romantic concepe iubirea ca pe un mijloc de a se opune societății și de a-i anula normele. Într-un anumit sens, dimensiunea etică prevalează în crearea conflictului narativ prin aceea că de fapt inversează normele moralității burgheze, văzute ca fiind constrângătoare, uniformizante și conformiste. În studiul său de referință, *Iubirea și Occidentul*, Denis de Rougemont face arheologia mitului iubire-pasiune, pornind de la legenda lui Tristan și Isolda. În idealul romantic al iubirii se regăsesc mai multe trăsături, identificate de Rougemont, precum idealizarea pasiunii de dragul pasiunii, respingerea căsătoriei, și a oricărui final domestic-convențional. Rougemont afirmă că pentru el, “romanticul occidental este individul pentru care durerea, și îndeosebi durerea provocată de dragoste, este metoda de cunoaștere preferată” (Rougemont 2000, 59). Împreună cu Tolstoi, și la fel ca și acesta, fără să glorifice iubirea romantică, Rougemont afirmă

⁶² Trebuie menționat aici că mai mulți critici au considerat povestirea lui Cehov *Doamna cu cățelul* drept replică dacă nu chiar un comentariu subversiv la *Anna Karenina*. Pentru o interpretare a relației dintre cele două texte vezi articolul lui B. S. Meilach “Două rezolvări ale aceleiași teme” (Мейлах 1958, 487).

că “iubirea fericită nu are tradiție în literatura occidentală”, probabil pentru că “fără piedici în calea iubirii nu avem roman”. Iubirea romantică este dată, aşadar, de “conştiinţa pasiunii, intensitatea, variaţiunile şi întârzierile ei, înaintarea până la catastrofă - şi nu [de] flacără ei care se stinge iute”(Rougemont 2000, 59).

Conştient de elaborările romantice ale temei, şi situându-se pe poziţiile unei cu totul alte filozofii morale, creştine, Tolstoi creează în romanul său un univers în care căutarea obstinată a idealului iubire-pasiune (încarnată în primul rând de personajul Annei Karenina) conduce la o ratare a omului ca individ care trebuie să se împlinească. Adevărata cunoaştere nu este accesibilă prin pasiune, intensitate, transgresiuni, ci prin asumarea unui rol conjugal, sau mai bine zis familial, care reprezintă condiţia necesară, chiar dacă nu şi suficientă a împlinirii ca individ şi ca membru al societăţii. Respingând iubirea romantică, Tolstoi propune ca ideal al dragostei “iubirea prozaică”, în terminologia lui Gary Saul Morson. Prin prozaic trebuie înţeles aici nu atât o existenţă ternă şi gri, cât un refuz al idilizării şi al idealizării excesului iubirii romantice.

Se poate afirma, totuşi, că atât idealul romantic al iubirii, cât şi “iubirea prozaică”, pe care Tolstoi o preferă excesului romantic, au o dimensiune normativă, etic prescriptivă, în sensul în care dragostea asumată în familie este şi de dorit, dar şi asociată necesar cu un set de valori de la care individul nu trebuie să abdice. Şi aceasta tocmai pentru că, în viziunea lui Tolstoi, iubirea prozaică funcţionează ca un liant al societăţii prin instituţia familiei şi prin valorile acesteia, şi care pe de altă parte vor asigura prin buna educare a generaţiilor viitoare perpetuarea unei societăţi a virtuţii.

Important, aşadar, pentru înţelegerea mizelor literare ale lui Cehov este faptul că ambele modele ale iubirii din tradiţia literară recentă creau un orizont de aşteptări cu privire la parcursul şi psihologia eroului exemplar. Întreaga operă de maturitate a lui Cehov produce o frustrare a acestor aşteptări ale cititorului pentru că personajele povestirilor sale nu par să fie coerente până la capăt cu nici unul dintre aceste modele. Această frustrare este augmentată de faptul că, spre deosebire de Tolstoi, a cărui voce auctorială ne spune ce trebuie să credem despre un erou sau altul, la Cehov această voce care să judece personajele, lipseşte cu desăvârşire. Cu alte cuvinte, eroii lui Cehov nu funcţionează după modelele anterioare ale literaturii ruseşti – care întotdeauna până atunci avusese o intenţie pedagogică sau moralizatoare. Cehov pare să nu ne dea intenţionat nici o indicaţie cu privire la modul în care acest comportament de tip nou s-ar putea constitui într-o pedagogie.

4. Reinterpretarea tradiţiei

Evoluţia ambiguă a personajelor în povestirea *Doamna cu căţelul*, precum şi finalul deschis al operei, au generat în epocă şi continuă să dea naştere unei multitudini de lecturi care încearcă cel mai adesea să găsească o interpretare univocă a faptelor literare narate sau a intenţiei auctoriale. Şi totuşi, însăşi multitudinea reacţiilor critice, mergând de la condamnarea personajelor pentru relaţia adulterină, până la blamarea lui Cehov pentru că nu-şi condamnă personajele, şi ajungând la receptarea entuziastă a lui Gorki, care a interpretat acţiunile personajelor şi, implicit, intenţia autorului drept o revoltă anti-burgeză,

scot în evidență complexitatea narațiunii și a psihologiei eroilor, care nu se încadrează în grile de lecturi pre-existente. Pentru a înțelege mai bine demersul cehovian, ar trebui să acordăm în acest moment atenție evoluției personajelor sale.

Protagonistul povestirii *Doamna cu câțelul* este Dmitri Dmitrievici Gurov, iar naratorul heterodiegetic este focalizat pe el, astfel încât majoritatea evenimentelor ecolorată de percepția subiectivă a eroului acțiunii. Astfel, încă de la începutul povestirii, protagonistul ne apare într-o dublă ipostază. În calitate de tată de familie, Gurov reprezintă o rată a idealului iubirii prozaice tolstoiene pentru că familia sa, în loc să îi aducă fericire și să îi confere vieții sale un sens, devine o sursă de nefericire, care îl determină să mintă și să trădeze acest ideal, față de care este totuși atașat. La finalul povestirii, când Gurov afirmă că ajunge să iubească pentru prima oară, viziunea dragostei care ni se prezintă este una care se conformează acestui ideal prozaic: “Anna Sergheevna și el se iubeau ca două ființe foarte apropiate, ca soț și soție, ca doi prieteni buni și afectuoși” (Cehov 1971, 435). Însă la începutul povestirii, imaginea lui Gurov în căutare permanentă de noi aventuri pare o caricatură a acestui ideal al iubirii.

Pe de altă parte, donjuanismul lui Gurov, și atitudinea sa față de femei, pe care le consideră “rasă inferioară”, pare să creeze portretul unui erou romantic, capabil să transcende convențiile burgheze de dragul unei trăiri intens pasionale. Dacă ne uităm însă mai atent la stilul de viață al lui Gurov, vom constata că acesta nu are nici pe departe alura unui erou romantic. Ceea ce îl atrage în viața moscovită: “restaurantele, cluburile, recepțiile, jubileele”, sentimentul plăcut când era vizitat de avocați de renume, toate acestea fac din el un surogat de erou romantic, prea atașat de confortul vieții burgheze. Este interesant de remarcat că după ce relația adulterină cu Anna Sergheevna refuză să i se șteargă din memorie și începe să-l bântuie după revenirea la Moscova, Gurov are un moment de revoltă când izbucnește tocmai împotriva acestei vieți a confortului și conformismului:

Ce moravuri sălbătice, ce oameni! Câte nopți irosite, ce zile serbede, cenușii. Treburile neînsemnate și vorbăria goală îți acaparează timpul, energia și, în cele din urmă, îți lasă o viață mărunță, meschină, fără sens, și nu ai nici măcar puțința să fugi, să evadezi, de parcă ai fi închis într-o casă de nebuni, sau într-un arest! (Cehov 1971, 429)

În orice caz, punctul de plecare în evoluția psihologică a personajului pare un hibrid între două versiuni decăzute ale celor două modele ale iubirii, romantică și prozaică. Prea ipocrit pentru a urma preceptele modelului tolstoian și prea conformist pentru a se lăsa purtat de impetusul iubirii romantice, Gurov pare încremenit în această situație destinală aparent oximoronică. Începutul povestirii ne prezintă în Gurov o psihologie fără șanse de evoluție spectaculoasă: el nu se așteaptă ca relația cu Anna să evolueze diferit de celelalte multe experiențe extraconjugale pe care le avusese până atunci. Totuși, după cum am anticipat deja, Gurov se va vedea incapabil să scape de amintirea “doamnei cu câțelul”: “Anna Sergheevna îl însoțea peste tot ca o umbră, urmărindu-l. Când închidea ochii o vedea aieva [...] chipul ei îl privea din dulapul de cărți, din cămin, din unghere, îi

auzea respirația și foșnetul ușor al rochiei”(Cehov 1971, 428). Sub imperiul noilor sentimente care îl cuprind, întreaga sa viață începe să i se pară vulgară și absurdă: “copiii îl plictiseau, serviciul îl plictisea, nu avea chef să se ducă nicăieri, nici să stea de vorbă cu nimeni” (Cehov 1971, 429). În cele din urmă hotărăște să se ducă în orașul S. O întâlnește pe Anna la teatru și de la prima vedere înțelege că “pentru el nu există în toată lumea o ființă mai dragă, mai apropiată și mai necesară” (Cehov 1971, 431). Anna Sergheevna se sperie și îl imploră să plece, promițându-i că o să vină ea la Moscova. Ultima secțiune a povestirii înfățișează o întâlnire dintre cei doi – probabil nici prima, nici ultima – în camera unui hotel din Moscova. Povestirea se termină cu cei doi protagoniști “chibzuind cum ar putea să scape din situația nenorocită care îi silea să mintă, să trăiască în orașe diferite și să se vadă atât de rar” (Cehov 1971, 435).

Această evoluție a personajului pare să reprezinte o ruptură față de osificarea inițială a personajului și să anunțe trecerea către asumarea unui model romantic al iubirii, dispuse să sacrifice totul pe altarul pasiunii. Din punct de vedere psihologic, această evoluție este susținută de pasaje care ni-l înfățișează pe Gurov într-o dinamică a compasiunii, a grijii, a apropierii sufletești, a intimității, pe care anterior nu o cunoscuse: “înainte, în clipele de tristețe, Gurov se liniștea cu tot felul de raționamente, cu tot felul de teorii, acum însă nu-i mai ardea de teorii, era torturat de o profundă compasiune, și voia din toată inima să fie sincer, bun, dragăstos”(Cehov 1971, 435).

La o lectură mai atentă, însă, Cehov contrapune fiecărei mișcări a sufletului lui Gurov către dezosificare și dragoste adevărată, un indiciu care ni-l arată captiv încă situației psihologice inițiale. Două exemple sunt ilustrative în cel mai înalt grad. Scena finală a revederii pasionale în camera de hotel debutează totuși cu un Gurov aproape insensibil, suficient de distant emoțional încât să-și bea tacticos, în tăcere ceaiul, în timp ce Anna plânge răvășită la fereastra camerei. Episodul face ecou scenei în care, după consumarea seducției la Ialta, Gurov mănâncă vreme de jumătate de oră în tăcere dintr-un pepene pe fundalul lamentațiilor Annei. Un exemplu la fel de elocvent pune în criză realitatea transformării profunde a personajului: deși în final Gurov crede și, mai mult ca sigur, își dorește să se fi schimbat sub imperiul dragostei, aducând drept argument faptul că nu se mai poate liniști “cu tot felul de raționamente, cu tot felul de teorii”, totuși Cehov ni-l arată chiar înainte să intre în camera de hotel recurgând la același subterfugiu al raționalizării de natură să liniștească și să dezamorseze dezechilibrele sufletești.

S-ar spune că povestirea *Doamna cu cățelul* ne înfățișează personaje prinse într-o ambiguitate destinală și psihologică, intenționată de Cehov, lucru evidențiat de finalul textului care lasă deschise toate posibilitățile în privința relației dintre Gurov și Anna. Încă de la momentul apariției povestirii, critica a sesizat acest artificiu al lui Cehov – considerat fie ca un neajuns, fie ca un element original al poeziei sale – și a încercat cel mai adesea să rezolve ambiguitatea, impunând o interpretare de natură să “elucideze” adevăratul caracter al personajelor și, pe cale de consecință, deznodământul relației lor. Între convingerea că Gurov se autoamăgește, crezând că e cu adevărat îndrăgostit, și afirmarea naturii pasionale a

personajului, care se dezvăluie abia atunci când cunoaște adevărata dragoste prin Anna, critica a încercat să reducă povestirea lui Cehov la o pedagogie sau alta, legate de marile modele ale iubirii din tradiția literară rusă.

Credem că o viziune mai adecvată asupra povestirii lui Cehov trebuie în primul rând să facă dreptate modernismului prozei sale psihologice, în sensul în care marele autor rus refuză în mod explicit să adere ideologic, moral, sau estetic, la vreunul dintre programele precursorilor săi. Departate de a ilustra pedagogic o cale și un model normativ al iubirii, povestirile lui Cehov de maturitate explorează mai degrabă instanțele particulare și stațiile psihologice complexe ale vieții moderne cu toate contradicțiile, ambiguitățile și deschiderile lor de sens. Pentru a da doar un exemplu: dacă la Tolstoi și personajele pozitive și cele negative sunt exemplare în destinul lor și ne învață cum trebuie să ne trăim viața, protagoniștii povestirii *Doamna cu câțelul* nu sunt exemplare sau pedagogice, dar sunt extrem de convingătoare prin slăbiciunile lor. În acest sens, este extrem de semnificativ faptul că Cehov ne refuză perspectiva lui morală și propria evaluare a situației în care sunt prinse personajele, și aceasta programatic, intenționat, așa cum o demonstrează o scrisoare din 1888 către editorul și prietenul său Suvorin:

nu literatura trebuie să rezolve chestiuni precum Dumnezeu, pesimism și așa mai departe. Rolul literaturii este doar să descrie cine, cum și în ce condiții vorbește sau se gândește la Dumnezeu sau pesimism. Artistul nu trebuie să-și judece personajele și ceea ce vorbesc ele, ci să fie un martor imparțial. (Чехов 1975, 280)

În contextul literaturii post-realiste de la granița dintre secole, această poziție prefigurează dinamitarea conceptului identitar, refuzul de a judeca fiind echivalent cu afirmarea unei imposibilități de a descrie viața dintr-o perspectivă estetic sau moral deterministă. Din punctul de vedere al construcției psihologice, această imposibilitate se traduce la Cehov prin elaborarea unei poetici a ambiguității sau echivocului, în cadrul căreia, se poate afirma că fiecare acțiune și chiar gând al unui personaj este supradeterminat, adică determinat de mai multe motivații concurente și adesea oximoronic. În acest sens, personajele descrise în nuvela *Doamna cu câțelul* oscilează într-un flux abia observabil între condiționare socio-identitară, percepută ca o sursă de nelibertate, și autodeterminare motivată de recuperarea unor idealuri, înțeleasă drept modalitate de eliberare.

Bibliografie

- Burlaka, D. K., I. N. Sukhikh, Rossiiskaia akademiia obrazovaniia, Severo-zapadnoe otdelenie, și Russkii khristianskii gumanitarnyi institut, ed. 2002. *A.P. Chekhov--pro et contra: tvorchestvo A.P. Chekhova v russkoi mysli kontsa XIX - nachala XX v.□: 1887-1914□: antologiiia*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta.
- Cehov, Anton Pavlovici. 1971. *Schite și nuvele*. București: Univers.
- Morson, Gary Saul. 2007. *Anna Karenina in Our Time*. New Haven: Yale University Press.

- Porter, Richard N. 1977. „Bunin's «A Sunstroke» and Chekhov's «The Lady with the Dog»”. *South Atlantic Bulletin* 42 (4): 51-56.
- Rougemont, Denis de. 2000. *Iubirea și Occidentul*. Ediție de Virgil Căndea. Traducere de Ioana Feodorov. București: Univers.
- Shcherbenok, Andrey. 2010. „«killing Realism»: Insight and Meaning in Anton Chekhov”. *Slavic & East European Journal* 54 (2): 297-316.
- Горький, Максим. 1953. Том 28. *Письма, телеграммы, надписи. 1889-1906*. Собрание сочинений В 30 томах. Москва: Художественная Литература.
- Катаев, В.Б. 1979. „Две оппозиции в «Даме с собачкой»”. În *Проза Чехова: проблемы интерпретации*, 250—268. Москва: Изд-во Московского университета.
- Мейлах, Б. С. 1958. *Вопросы литературы и эстетики; сборник статей*. Ленинград: Советский писатель.
- Толстой, Лев Николаевич. 1935. *Полное собрание сочинений. Том 54. Дневник, Записные книжки и отдельные записи. 1900—1903*. Москва: Художественная литература.
- Чехов, А. П. 1975. „Письмо Суворину А. С., 30 мая 1888 г. Сумы”. În *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.*, 2. Письма, 1887 — сентябрь 1888. — М.: Наука, :277-82. М.: Наука.
- . 1977. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898—1903*. Москва: Наука.