

TOLSTOI ȘI FENOMENOLOGIA IUBIRII

Dumitru-Mircea BUDA

Abstract

Beyond all the ideological readings it has been subjected to, *Anna Karenina* remains the novel of a complicated dialectics of love, a feeling that is, in fact, the most vulnerable of all when altered by the false social prejudices. In *Ana Karenina* love is a devalued phenomenon, degraded by the intrusion of a system of causalities that is specific to the high society. It misses exactly the spontaneous, instinctive, passionate, irrational features that normally define its authenticity. It is falsified by routine and works in the subsidiary of some social reasoning determined by the bourgeois interests. This censorship neutralizes the feeling of love, reducing it to a convention, but it is accepted and assumed by all the characters as an unavoidable fatality, as if any rebellion would produce an apocalyptic result. Therefore no one ever steps out of the rules for the sake of true feelings. No one but Anna.

Alături de întreaga pleiadă a realismului rus, Tolstoi a trebuit să îndure, în secolul XX, o posteritate mistificatoare, în egală măsură nedreaptă și excesivă în judecăți. Trebuind să-și construiască un suport ideologic cât de cât solid, noua ordine marxistă a lumii ruse a supus literatura (ca și filosofia ori istoria) unui proces dublu – de purificare și resemnificare. Romanul realist rus a fost somat să corespundă noilor imperative de exemplaritate: să reflecte deci lupta de clasă, inechitatea vechilor orânduri sociale, raportul antagonic dintre tirania burghezo-moșierească și noile valori comuniste. Noua critică literară s-a văzut obligată să-și unească forțele hermeneutice pentru a revaloriza, din perspectiva noului cod ideologic, operele trecutului imperialist. Soarta unui Tolstoi sau a unui Turgheniev a fost cea mai fericită cu puțință în condițiile date – ei au intrat în nomenclatorul „tovarășilor de drum”, al vizionarilor care au înțeles, ghidați de geniul creator, și au ilustrat în operele lor realitatea burgheză decăzută, criticând-o dar nefiind totuși, prin mijloacele lor, suficient de luminați pentru a întrevădea și soluția crizei istorice pe care o resimțeau. Lenin, de pildă, îi admira lui Tolstoi luciditatea cu care acesta a zugrăvit deficiențele burgheziei, dar deplângea totodată fatalitatea prin care romancierul s-a mărghinit strict la atât, fără a mesianiza victoria comunistă.

Involuntar, printr-o ironie a istoriei, realismul occidental (de la Dickens, surorile Bronte, sau George Eliot și până la Flaubert sau Stendhal) a servit drept pretext pentru negarea capitalismului, marxiștii apelând ritualic la tot ceea ce constituia critică a epocii industriale și transformând fresca realistă în argument contestatar. Firește că un roman ca „Anna Karenina” s-a pretat cu atât mai mult la înțelegeri tendențioase cu cât intenția inițială a lui Tolstoi a fost aceea de a realiza o cronică de familie burgheză, demascând lipsa de fond a pretențiilor acesteia de moralitate și condamnând rigiditatea principiilor sociale ce convenționalizează existența individului și îi sancționează orice act de nesupunere ducându-l la pierzanie. Tot ceea ce e dramă umană, penitență și suferință nedreaptă în „Anna Karenina” a fost pus pe seama diaboliceii burghezii: de la deziluzia casnică a lui Dolly, la instinctele cenzurate în prima fază ale lui Kitty și eșecul sentimental implicit al lui Levin și până la tragedia Annei. Mai mult, antagonia pe care Tolstoi o întreține între rural și citadin, în care R. M. Alberes identifică germenii dualității sacru-

profan, a fost abuziv explicată drept expresie a inegalității claselor sociale. Așa s-a ajuns ca dimensiunile autentice ale dramei lumii românești a lui Tolstoi să fie fals approximate, iar romanului să îi fie lipit un mesaj, o morală preconcepută. Anna Carenina – devenită între timp eroină a unei pelicule ce concursa în cinematografe producția burgheză „Pe aripile vântului” – s-a ales cu eticheta de victimă a societății burgheze, viața și sfârșitul ei tragic ajungând să reprezinte un stindard al unor realități atroce de care, din fericire, comunismul izbutise (ori era pe cale) să descotorosească omenirea.

Departate însă de ideologizări și tendenționisme, „Anna Carenina” e romanul unei drame general-umane, egal – prin veridicitatea și forța caracterelor, prin minuțiozitatea detaliilor și prin construcția sa complexă – cu orice alt mare roman al citadinizării din secolul al XIX-lea, dezbătând în termenii situațiilor existențiale concrete conflictul dintre individ și normele artificiale ale lumii în care trăiește. Ceea ce urmărește Tolstoi e o complicată dialectică a iubirii, sentiment care, desigur, e cel mai pasibil de a fi denaturat sub efectul poncifelor de etică ale societății. În „Anna Carenina” iubirea e un fenomen dezabsolutizat, profanat prin intruziunea unui sistem de cauzalități specifice înaltei societăți. Îi lipsește tocmai spontaneitatea, instinctul, pasiunea, iraționalitatea, într-un cuvânt autenticitatea. E falsificat prin rutină și funcționează în subsidiarul unor rațiuni sociale, a intereselor burgheze. Această cenzură care neutralizează sentimentul iubirii, domesticindu-i și reducându-i dialectica la convenție, e acceptată și asumată implicit de toate personajele ca o fatalitate implacabilă, de parcă orice răzvrătire ar produce un dezechilibru cosmic cu urmări apocaliptice. Nimeni, deci, nu calcă în lături de la normă, nimeni nu pune serios la îndoială obligațiile sociale și nu încearcă să sfideze, în numele instinctelor genuine, ordinea prestabilită a lucrurilor. Nimeni în afară de Anna.

Când are dovada clară că soțul a înșelat-o cu guvernanta copiilor, Dolly trece printr-o criză care ține tot de convenție. Ea pare mai degrabă jignită, ultragiată de infidelitatea lui Stepan Arcadici Oblonschi decât rănită cu adevărat. Implicit, suferința ei are o cauză externă – întocmai cum se va întâmpla cu Alexei Alexandrovici Carenin – întrucât simte că îi este amenințată onoarea publică. Devine absolut evident că pe Dolly nu o leagă de soțul ei o iubire adevărată, ci un substitut al acesteia, un simulacru. Cuplul Dolly-Stepan Arcadici are o importanță incontestabilă în economia romanului, ilustrând tipologia generică a unei căsnicii convenționale, care ține de aparență și e susținută de ipocrizie și interese sociale. În majoritatea covârșitoare a cazurilor, acesta e pattern-ul pseudoiubirii aristocrate: un contract avantajos pentru ambele părți, incluzând suficientă toleranță și bun-simț pentru a nu trăda în exterior impostura căsnicii. Dolly și Stepan Arcadici au o natură don quijotiană, ignorând evidențele și propriile instincte în favoarea unor iluzii întreținute de fiecare în parte. Argumentele pe care Dolly i le invocă Annei, adusă degrabă de fratele mai mare pentru a media virtuala, dar, în fapt, neverosimila ruptură, sunt cât se poate de semnificative. Ea nu poate trece peste faptul că Stepan Arcadici a trăit cu o guvernantă și, totuși, se teme pentru viitorul celor cinci copii și pentru situația socială în care divorțul ar putea-o arunca. Anna aproape că face o formalitate îndemnând-o să îl grațieze pe așa-zisul soț suferind, pentru că Dolly se complace, de fapt, noului context, intuind că, odată iertat, Stepan va deveni mai atent și îi va pune la îndemână tot ceea ce e necesar menirii ei maternale. Pentru Dolly jocurile sunt în totalitate consumate – ea reprezintă modelul femeii-marionetă, care și-a pierdut cu desăvârșire abilitățile de emancipare, fiind definitiv condamnată să-și îndure condiția de prizonieră. Ratarea ei implicită rezidă tocmai din inaptitudinea ei de a iubi și, în cazul în care a fost vreodată îndrăgostită de Stepan Arcadici, din faptul că a fost manipulată cu cruzime –

pentru că nici soțul nu are remușcări, ci, dimpotrivă, regretă doar că a fost descoperit, îngrijorat, la rându-i, de posibilele efecte sociale ale situației iscate. Critica feministă ar putea găsi, de altfel, în romanul lui Tolstoi, o bogată tipologie de personaje care sunt victimele unei lumi ce nu le admite capacitatea de decizie.

Kitty, sora mai mică a lui Dolly, e, la început, într-o postură similară. Mama ei e decisă să îi păstorească măritişul întocmai cum a procedat și cu cele două fiice mai mari. Alesul e contele Vronschi, care, cu o expresie semnificativă, reprezintă „partida cea mai bună”. Firește, principesa nu are nici pe departe de gând să ia în considerare voința fetei. Ba chiar, la un moment dat, invocă într-o discuție lipsa de fond a modelelor noi englezești ori franțuzești (care, de fapt, sunt transplantate metodic în lumea rusă) de a lăsa copiii să aleagă după bunul lor plac atunci când vine vorba de căsătorie. Pentru lumea veche a nobilimii ruse poziția socială e totul, ne arată Tolstoi, iar în numele ei le sunt sacrificate tinerilor destinele. După ce am cunoscut o căsnicie durată pe criteriile înaltei societăți, suntem acum martorii uneia în stare incipientă. Cum Kitty nu se arată pe deplin încântată (ci eventual doar măgulită) de perspectivă iar în Vronschi naratorul omniscient ne dezvăluie un aventurier care face o pasiune din a aduce fetele până în pragul măritişului fără a dori mai mult, un vajnic adept al celibatului, deducem cu ușurință că povestea se va repeta. Totuși, Kitty încearcă să își imagineze că îl iubește pe Vronschi, într-un efort de autoamăgire. În sine, nici nu poate fi vorba aici de deziluzie. Doi protagoniști care acceptă să se căsătorească din rațiuni sociale își asumă, s-ar părea, implicit și deziluziile. Această falsificare cu aură conspirativă e un act perfect conștient – drama intervine atunci când individul (în speță soția, cea asupra căreia cade întotdeauna votul de blam) realizează că și-a compromis șansele de fericire. Dar atunci, de regulă, e mult prea târziu, iar familia e o cvasiinstituție coruptă și golită de sens. Atât în cuplul Dolly-Stepan Arcadici, cât și în virtualul cuplu Kitty-Alexei Vronschi, Tolstoi figurează aceeași metamorfoză a iubirii disimulate, lipsite de sinceritate și plenitudine. Chiar dacă, spre deosebire de sora ei mai mare, Kitty va reuși să evite martirajul unei căsnicii impuse, nu o va face, totuși, printr-o decizie directă, ci printr-un concurs de împrejurări. Pe cont propriu ea este incapabilă să tranșeze între iubirea adevărată, pe care i-o dictează inima, pentru Levin – un prieten vechi al familiei – și cea neverosimilă dar necesară pentru Vronschi. Disocierea între victime și vinovați e inutilă, întrucât toți eroii sunt, practic, inactivi, incapabili să atenteze în vreun fel la ordinea prestabilită a lucrurilor. Kitty, de pildă, respinge cererea în căsătorie a lui Levin pentru că nu îndrăznește să nesocotească hotărârea mamei iar Levin, la rândul său, acceptă fatalitatea și cedează instantaneu, în ciuda tragediei sale interioare.

Anna Carenina ajunge să fie cea care desface, prin inconsecvența sa energetică față de reguli, tiparele așa-zis etice ale acestei lumi. Romanul lui Tolstoi nu e, în fond, decât o relatare despre păcatul acestei femei, dar un păcat care demonstrează injustețea și lipsa de autoritate a oricărei instanțe de judecată. Inconștient, îndrăgostindu-se de Vronschi ea o eliberează pe Kitty – care se poate căsători, finalmente, cu Levin – dar pune capăt, consecutiv, și propriei căsnicii. Eroarea pe care Anna nu o poate evita e aceea de a aspira la un ideal romantic al iubirii, pe care încearcă cu tot dinadinsul și ignorând gravitatea sacrificiilor întreprinse să îl concretizeze într-o lume ale cărei mecanisme sunt incompatibile unui asemenea demers. Anna își construiește singură o stihie și se agață apoi disperată de ea, refuzând să îi vadă natura iluzorie și zădărnicia. Însuși felul în care Tolstoi îi deconspiră în roman Annei procesele lăuntrice – prin apelul la monologul interior – e cât se poate de semnificativ. Asistăm, îndată după ce Anna îl cunoaște pe contele Vronschi iar apoi dansează cu el la un bal, la o dramatică transformare psihologică a

eroinei. Anna se îndrăgostește cu o luciditate neobișnuită, dorindu-și și inducându-și cu impetuoșitate și fanatism să devină eroina unui love-story. Ea reprezintă, fără îndoială, tot un caz de don-quistotism, dar și de bovarism asumate perfect conștient. Drama sa va fi, înainte de toate, una a lucidității.

E suficient ca Vronski să îi facă câteva declarații patetice de iubire și Anna declanșează un adevărat conflict cu valorile în care crezuse până atunci. Problema de conștiință pe care idealul iubirii absolute o pune – aceea a abandonării familiei, a soțului și copilului – va fi rezolvată printr-o negație interioară de neobișnuită forță. Într-o pornire aproape nihilistă, Anna se distanțează mai întâi de Carenin – soțul altminteri credincios și pe care, se pare, l-a și iubit într-un fel sau altul, odată. Casa în care a fost fericită până atunci ia proporțiile unui univers concentraționar, și până și Serioja, băiatul de opt ani pe care îl iubește, îi apare Annei într-o lumină nouă, mai palidă. Întreaga fascinație a eroinei se concentrează de acum pe sentimentul idolatrizat, făcând abstracție chiar de reciprocitatea acestuia. Anna nici nu stăruie prea mult să se asigure că și Vronski o iubește la fel, e chiar neinteresată de ceea ce se petrece în conștiința iubitului ei. Capcana spre care își grăbește căderea e premeditată și, s-ar zice, ineluctabilă. Ca un războinic kami-kaze, Anna pornește, în numele unui ideal absolut al iubirii, o luptă fără sorți de izbândă cu lumea căreia refuză să-i perceapă platitudinea, vrând, parcă, să o distrugă prin propria sa pierzanie. Atâta că aceasta nici nu se va clinti la sacrificiul ei. Cum Paul Cornea observă cu pertinentță, unicul sentiment izbăvitor pe care drama tinerei femei îl produce este mila.

Transformată din fascinație în pasiune chinuitoare, iubirea dintre Anna și Vronski intră de fapt într-un declin implacabil, al cărui finalitate o vor constitui certurile tot mai numeroase. Trebuind să conștientizeze și să accepte eroarea căreia i-a căzut victimă, faptul că Vronski, deși îndrăgostit de ea, nu e dispus să își sacrifice la rândul său celibatul și chiar se satură, la un moment dat, de situația ei incertă, datorată refuzului lui Carenin de a divorța, Anna se află într-o situație fără ieșire – de genul celor în care Balzac obișnuia să își aducă personajele romanești. După ce a încercat din răspuț să aplice un ideal absolut, ea vede și înțelege relativitatea și falsitatea în care acesta a fost transfigurat în lumea imediată.

Apoi, mai există un conflict de gradul al doilea, să spunem, care se menține pe tot parcursul tramei epice. El se desfășoară în termeni etici și reprezintă consecința situației de divergență conceptuală în care Anna se află, în mod deliberat, cu lumea. Relevanța acestui conflict pentru dialectica iubirii dintre Anna și Alexei Vronski e incontestabilă, pentru că eroina e permanent bântuită de semnificațiile morale ale actelor ei. Dacă problema de conștiință a părăsirii familiei a fost, cât de cât (pentru că Anna se va întoarce la Moscova neputând rezista fără să-și vadă copilul) rezolvată prin negație, problema rușinii față de lume se dovedește insolubilă. Cu toate că izbutește să își urască până la urmă soțul, cu toate că îi mărturisește acestuia relația cu Vronski, sfidându-i ipocrizia și rănindu-i cu sadism orgoliul, Anna e incapabilă să depășească cu totul efectele sociale secundare ale actului ei. Deși disprețuiește mentalitatea burgheză și îi intuiește, instinctiv, lipsa de temeii, ea nu poate totuși trece peste acuzele pe care se așteaptă ca lumea să i le aducă. Acest glas al lumii o va urmări permanent și pretutindeni amenințător și insuportabil, bruind metodic iubirea mult visată pentru Vronski.

Sinuciderea Annei devine deci iminentă, chiar ultradeterminată de construcția epică a lui Tolstoi, care pare că s-a asigurat, pe toate căile posibile, ca eroinei sale să nu-i rămână

absolut nici o altă alternativă. Treptat, după ce a fost înstrăinată de copil, după ce a trecut printr-o boală năprasnică în urma nașterii fetei lui Vronski, după ce simte cum iubirea acestuia se depreciază pe măsură ce trece timpul, Anna își pierde rațiunea (violentată de absurdul normelor etice ale lumii) și, într-un acces de neputință și gelozie, se hotărăște să „stingă lumânarea” tulburatei și dureroasei sale existențe. Până și sinuciderea e, pentru Anna, un act manifest, ținut împotriva aceleiași etici de salon cu care s-a războit de-a lungul întregului roman. Ea vrea să îi pedepsească astfel pe cei care i-au fost călăi, nepermițându-i să-și pună în practică idealul de iubire. Vronski, apoi Carenin și, în fundal, întreaga realitate rău-întocmită sunt țintele tragicului act al Annei, act care e, până la urmă, ultima armă care i-a mai rămas pentru a atenta la falsitatea principială a lumii. Fatalmente, ea realizează inutilitatea gestului ei tragic doar prea târziu, când, deja, se află pe șinele trenului.

În planul doi al acțiunii, Tolstoi dezvoltă o a doua poveste de dragoste – cea dintre Kitty și Levin – devenită posibilă tocmai prin drama primeia. Ne mai având de înfruntat nici un fel de piedici sociale (întrucât contrapretendentul a fost înlăturat), Levin nu îndrăznește totuși să revină, nu își calcă orgoliul de om refuzat întâia dată. În schimb, el e mistuit de o dramă interioară de proporții, circumscrisă de Tolstoi nu doar refulării sentimentale și erotice ci și unui conflict între ruralitate și citadin. Levin e un adversar al aristocrației, un defăimător al falselor moravuri ale acesteia, prin simplul fapt că e mai apropiat de cealaltă lume (din care înalta societate își hrănește de fapt pretențiile burgheze) – satul. El e tipul moșierului luminat, chinat de superficiale dileme filosofice, care se străduiește pe tot parcursul cărții să găsească rostul existenței meditând în maniera unui Sărman Dionis eminescian și angajându-se în polemici politice ori sociologice cu liberali ori comuniști. Până la urmă, ca în orice love-story, Kitty e cea care vine înapoi la el, iar căsătoriei mult visată (cei doi stabilindu-și, iată, spre deosebire de nefericita Anna, un ideal mai accesibil, mai practic), îi urmează o viață de cuplu din care nu lipsesc micile conflicte infantile generate de gelozie și excesivitate sentimentală. Kitty, îndrăgostită sincer și împlinind, în fapt, mai bine decât Anna un ideal al iubirii absolute, dă dovadă de o devoțiune enormă și i se răspunde la fel. Cei doi sunt, spre deosebire de cuplul condamnat Anna- Vronski, o pereche perfectă, un „perfect match”, și nimic nu le mai poate afecta fericirea.

„Anna Carenina” e deci un roman al împlinirii și năruirii unui ideal absolut – un roman al dialecticii unei iubiri bulversate de lumea burgheză, care, însă, își are, pe lângă opreliști și capcane, și șansele sale de împlinire. Ideea lui Tolstoi, prezentă și în „Război și pace” e că etica nu poate fi o lege imuabilă, aplicabilă ca un șablon situațiilor particulare, ci că aceasta stă sub semnul unei relativități marcante. Pe de altă parte, pasiunea Annei pentru un ideal abstract, imposibil de materializat în realitatea imediată, vorbește despre sărăcirea de sacru a noii lumi, care își condamnă ereticii la pierzanie. Viziunii lui Tolstoi nu îi lipsește, totodată, o anume religiozitate, întrucât personajele își pun în mod frecvent problema viabilității credinței. Nu e doar cazul lui Levin, ci și al Annei însăși, care încearcă să găsească, fără succes însă, o motivație înaltă, metafizică, nevoii sale de iubire.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Lev Nikolaevici Tolstoi, *Anna Carenina*, vol I-II, București, E.P.L.A, 1953

Lev Nikolaevici Tolstoi, „*Anna Carenina*”, vol I-II, București, Ed. Cartea Românească, 1988

R.M. Alberes, *Istoria romanului modern*, E.P.L.U., București, 1968

Ov. Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. III, București, E.D.P., 1971

Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, București, Ed. Minerva, 1978

Dan Grigorescu, S. Alexandrescu, *Romanul realist în sec. XIX*, E.E.R., 1971

Al. Călinescu, *Interstiții*, Iași, Polirom, 1998