

■ SILVIAN IOSIFESCU

Solilocvii paralele*)

Îzbitoare și mai frecvent relevate sint, în piesele lui Cehov, ritmul și tipul de conflict difuz. S-a vorbit mult și pe bună dreptate despre teatrul enunțului redus, eliptic, în care ponderea subtextului e superioară dialogului, rămas adesea întrerupt. S-a vorbit de teatrul pauzelor și al tăcerilor. Aici textul pieselor e clar, confirmând formula: „e scris acolo” — cu care se apăra Cehov când refuza să-și explice piesele. Indicațiile de „pauză” sint frecvente încă din primul act al **Pescărușului**. Despart replicile sau întrerup câte o replică. După ce și-a spus nedumerit și vag elogios părerea despre piesa lui Treplev, Trigorin se reîntoarce, după o pauză, la ocupația lui favorită: „Trebuie să fie mult pește în lac”. (Cehov a împrumutat personajului atât de diferit de el nu numai procedeele de prozator, ci și pasiunea de pescar.) Alteori, indicații de tip diferit — astfel, o replică rostită „îngîndurat” ori chiar structura discontinuă a dialogului — presară pauzele.

S-au făcut și se fac puneri în scenă ale pieselor lui Cehov în care ritmul e modificat, accelerat. Au fost realizate adesea de individualități regizorale neobișnuite, și rezultatele au avut strălucire și putere de seducție. Fideli în infidelitate, regizorii respectivi au accentuat comicul îndeosebi în registrul grotesc, bazându-se pe declarațiile și substituirile lui Cehov, după care **Pescărușul** ori **Livada cu vișni** sint comedii.

Structura textului vorbește altfel. Dar libertatea de interpretare a regiei este, la sfîrșitul secolului douăzeci, aproape nelimitată. E o chestiune specială, atingînd doar tangențial aceea care ne interesează.

* Fragment dintr-un studiu aflat sub tipar.

rezează — respectiv, inovația cehoviană. Trebuie doar amintit că libertatea de interpretare a interpreților muzicali — cîntăreți, instrumentiști, dirijori — față de operele trecutului (nu intră în discuție cele contemporane care, în teatru ca și în muzică, solicită adesea deschis colaborarea interpretului și-i acordă libertăți maxime) este diferită de aceea a scenei. Distribuirea accentelor, modul de a fraza, sint mereu altele și în muzică, traduc alt tip de lectură. Dar indicațiile partiturii, mai ales cele de tempo și intensitate, se impun. Printre principalele opțiuni acordate interpretului, „rubato” — îl încetinește sau accelerează ușor o frază muzicală, pentru a-i da respirație mai liberă. Diferențele de tempo rămîn minime, chiar dacă cronometrul va da cifre diferite pentru un andante dirijat de Karajan ori de Celibidache. Adagio-ul sau andantele nu devin niciodată presto, fortele — piano. Cînd se aplică la Scribe, Labiche sau Feydeau (deși cel din urmă tinde a fi supraapreciat de critica franceză contemporană, și ingeniozitatea lui în utilizarea mecanismelor comicalului, bazate mai ales pe qui proquo-uri, este pomenită cu surprinzătoare superlative), libertatea care pune altfel în mișcare marionetele de pe scenă nu are de ce irita. Textul se lasă subordonat regiei. Rezistența textelor shakespeareane ibseniene, cehoviene la o tratare dezinvoltă creează însă multe semne de întrebare.

Teatrul pauzelor, tăcerilor și subtextului este, la Cehov, în primul rînd materializarea unei viziuni reinnoite asupra personajelor de pe scenă. Șablonizarea l-a iritat în proză, a refuzat-o explicit în teatru. Într-o scrisoare către Suvorin, vorbind despre un proiect de roman, (abandonat apoi), declara, într-o enumerare umoristică: „Voi căuta să ăvit so-

țile necredincioase, sinucigașii, chiaburii, mușcii virtuoși, robii devotați, bătrânele moralizatoare, dădacele blajine, oamenii de duh celebri în tot județul, căpitanii cu nasul roșu și oamenii „noli”, deși pe ici, pe colo, alunece de-a dreptul spre șablon”. Un sens similar l-au avut protestele lui față de un unchi Vaneș apărând pe scenă ca „un moșier decăzut, încălțat cu cizme unse cu păcură și îmbrăcat cu o cămașă țărănească. Așa, dealtfel, se prezentau moșierii ruși pe scenă”, ne spune Stanislavski. Cehov ar fi ripostat iritat: „Dar cum se poate așa ceva? Eu am scris: poartă cravate minunate!”¹

Mai mult decât șabloanele vestimentare l-a iritat înțelegerea categorială, altă ipostază a șablonizării. Explicațiile îndelungi, atât de izbitor în contrast cu obișnuita lui rețineră, despre personajele din *Ivanov*, cuprinse în scrisoarea către Suvorin, au fost provocate, în primul rând, de aprecierile care-l integrău pe personajul titular printre „oamenii de prisos” și vedeau în doctorul Lvov un „om de seamă”.

Dramaturgul lasă personajele să-și trăiască existența croită de jocul hazardului, care solicită răspunsul caracterelor. Nu se mai amestecă deloc, „nu mai face nici o presiune morală asupra-le...” după memorabila formulă caragialeană. De aici și modificările de perspectivă pe care relectura, respectiv revizionarea unei piese cehoviene le creează cititorului și spectatorului. Coeficientul liric nu dispare cu totul, e diminuat însă în fața coeficientului critic. Personajele acestea care-și spun, uneori își șoptesc tristețea, greutatea de a respira în piclă, lipsa de sens a existenței sint cutremurătoare. Dar prebrechtianismul lui Cehov, hotărârea de a nu-și judeca personajele, de a le privi în contextul scenic și în zbaterea lor, domână simpatia sau repulsia citite în filigran, care nu le modifică nici caracterul nici destinul. Obiectivitatea prozatorului care se mulțumea să descrie hoți de cai, refuzând să repete adevărul elementar că furtul e detestabil, revine în piese, într-un registru specific, cu mijloace descoperite încă din *Ivanov*, continuate pînă la *Livada...* E altă sursă a unității stilistice

Interesul pentru individualitatea personajului, pentru modul cum împrejurările duc la efectele pernicioase ale unor calități incomplete, anulate de slăbiciune și neputință, face total inadecvate categorisirile ori „semnele algebrice”, pentru cele mai multe dintre personaje, mai ales pentru cele aflate în plin fascicol de lumină. Există și fapăturile rudimentare, la care scrierul nu caută sensurile zberii. Natașa din *Trei surori* e o femeie mărghită și dură, urmărindu-și cu tenacitate impulsurile și ambițiile, călcînd

peste ceilalți cu forța irezistibilă a unui tanc. Îl cucerește ușor pe Andrei, practică apoi senin adulterul. Maternitatea n-o umanizează. Femela cu pui ocupă locuința, cameră după cameră, o alungă pe bătrîna doică: „E doar servitoare!” Încearcă arareori să-și modereze glasul strident, simulînd afecțiunea, dar revine imediat la țipetele pruricioare: „Mîine să n-o mai prind pe zgripturoaica asta bătrîna, pe pomanagioaica asta!... Să nu cumva să mă scoateți din sărite! Să nu mă contraziceți!”². Nici Andrei, încercînd să se înșele și să ascundă grotescul, ratarea căsniciei sale, nici Olga nu sînt în stare să-i reziste. Olga nu poate decît să se arate șocată, cu voce scăzută: „Te-ai purtat adineauri îngrozitor cu doica! Iartă-mă, dar nu pot trece peste lucrurile astea... mi s-a făcut rău cînd am auzit!...” Dar, fără influențe dostoievskiene (Cehov l-a citit fragmentar și cu rezerve pe Dostoievski), distanțarea descopeală uneori la fapăturile obtuze, cu reacții meschine ori facil cinice, crăpături în armură, momente cînd regretul, omenia se ivesc fugitiv. Șabelski plînge revăzînd violoncelul care-i aduce aminte de duetele cîntate împreună cu Ana Petrovna. Solionii e mistuit de complexe pe care le compensează prin grosolanie și agresivitate. Are și el clipe fugitive de îndoielă. Personajele nu se egalizează, resping însă culoarea unică.

Estetica stanislavskiană a interpretării slăruie asupra rolului important pe care-l au anumite replici-cheie în întuirea unui personaj. În ce măsură concepția lui Stanislavski, care a dat roadele cunoscute la Teatrul de artă, se mai susține în pragul secolului XXI, este o întrebare care aparține unui teritoriu special, cel al direcțiilor divergente din arta contemporană a actorului. În planul criticii, replica-cheie este un concept oricînd discutabil, pentru că riscă să reducă polifonia la un sunet dominant. Este cu atât mai discutabil la Cehov. Există totuși în piese formule repetitive cu mai largă cuprindere, cu aparență emblematică. În farse, ele sînt un procedeu vechi și eficace, fiind înrudite cu formulele stereotipe din comedii caragialeene. Evident, nu e cazul să căutăm inexistente filiații. Astfel, acele „scumpule”, „drăguțele”, cu care Lomov din *Cererea în căsătorie* își însoțește frazele care pornesc ciorovăiala violentă despre posesiunea Poienii boilor ori despre meritele comparate ale cîinilor de vînătoare. Cîte o exclamație, o formulă circulă și prin piesele ample. Străbate uneori întreaga piesă, precum binecunoscutul „La Moscova”, cu care cele trei surori își evocă nostalgic copilăria, și își spun speranța, din ce în ce mai contrazisă de fapte, de a ieși din stagnare. Dar aceeași idee, tradusă în cuvinte

asemănătoare, capătă conotații diferite, în funcție de personaj și de momentul trajectoriei acestuia. Cehov a împrumutat mai multor personaje — lui Astrov, lui Verșinin, lui Trofimov — o speranță, mărturisită adesea, cu privire la viața fericită, rațională, într-un viitor indeterminat, peste două-trei secole. Rostită de Astrov, care trăiește pentru a acționa eficace, replica exprimă o convingere ce dă sens greutăților existenței lui epuizante. Verșinin spune lucruri foarte asemănătoare, cu evidentă sinceritate. Dar la omul slab, incapabil să se clibereze, care se resemnează la despărțirea de Mașa, evocarea viitorului devine alibi. În muzica cehoviană, aceeași notă sună total diferit, integrată în alte acorduri.

Devenită actriță de mina a doua, trecînd în turnee prin localități obscure („Mîine dis-de-dimineață trekuie să plec la Eleț, cu clasa a treia...“), Nina repetă cîteva cuvinte care purifică motivul pescărușului ucis de tot ceea ce ar părea alegorie simplificată: „Sînt un pescăruș. Nu, nu e asta...“. Formula stereotipă nu mai are nimic din replica-cheie, prea frustă cheie, a unui personaj. Surprinde intonația teatrală cu care Nina constată propria decădere („Trăiam veselă ca un copil, mă trezeam dimineața și începeam să cînt“). Dar Nina se întrerupe iritată, observînd sunetul fals: „Nu, nu e asta“.

Cu puținele și cunoscutele excepții, personajele cehoviene suportă prezentul, cu întoarceri frecvente la verdele paradis al copilăriei ori vișînd la existența din secolele viitoare. Întoarcerea și anticiparea le dau suportul indispensabil pentru a **continua, sînt — după context —** dureros nostalgice ori derizorii. În ultimul registru se plasează declamațiile lui Gaev, care „ca și Liubov Andreevna, a trăit inconștient și pasiv ruinarea treptată și a acceptat licația și pierderea lîvezii cu vișini, echivalente cu dispariția acesteia, căci practicul Lopahin va tăia pomii și va vinde terenul în loturi. Cu aceeași retorică facilă cu care se adresa mobilelor regăsite, Gaev își ia rămas bun de la casa copilăriei: „Prietenii mei, scumpii mei, dragii mei prieteni. Părăsind această casă pentru totdeauna, pot oare să mă stăpînesc și să nu exprim la despărțire sentimentele care umplu toată ființa mea?“⁴ „La Moscova“, strigătul celor trei surori, e lipsit de retorică vidă a lui Gaev, dar neputința, refuzul de a înfrunța realitatea există și la ele. Munca utilă și practică de Olga și de Irina ca un remediu, este și visul lui Tuzenbah. Dar nu poate compensa total nostalgia și înadaptarea. Doar pentru Astrov a devenit axa existenței. Pentru acest antimolieresc medic, sursa principală de frămîntări este moartea unui pacient, în timpul unei operații

Personajele neclasabile, în afara unor etichete foarte generale — sensibilitatea, slăbiciunea, dezarmarea în fața „vitalilor“ obtuzi sau chiar binevoitori, precum Lopahin —, rămîn închise în inadaparea lor, comunică prea puțin între ele. Dialogul pieselor cehoviene are o structură care a contribuit la neumeririle multor oameni de teatru de la 1890. A fost prețuit pe atunci pentru ceea ce era desemnat — imprecis — drept lirism. Permite lecturi contemporane diferite și neferite.

Unul dintre riscurile greu de evitat în aceste lecturi contemporane ale textelor vechi de decenii ori de secole este ben dința de a descoperi trăsături și de a aplica termeni al zilelor noastre, de a le valorifica pentru că găsim în ele — și, cu oarecare bunăvoință, orice poate fi regăsit oriunde — obsesiile prezentului. Dar e greu să refuzi dialogului cehovian trăsătura și termenii aparent devalorizați prin inflație verbală, inseparabili însă de lumea prezentului: dificultatea maximă, eventual imposibilitatea comunicării.

Există în *Trei surori* o scenă care pare a anticipa alegoriile negre din viitorul teatru al absurdului. Nefericit în căsnicia cu Natașa, Andrei încearcă să apere fațada. În fața surorilor sale, face elogiul Natașei cu vehemență stridentă, destinată mai curînd să se convingă pe sine: „**Mal înții aveți ceva împotriva Natașei, nevastă-mea. Mi-am dat seama de asta din prima zi a căsniciei mele. Trebuie să vă spun că Natașa este o fată minunată, cinstită, dreptă și mărinimosă. Asta e părerea mea...**“⁵ Încercarea de autosugestie strigată cade în gol. E întimpinată de tăcere. Surorile nu sînt în stare să se împotrivescă Natașei, dar o văd cum este, cum o știe, de fapt și Andrei. În actul următor însă, Andrei vorbește altfel în fața bătrînului ușler surd. În frazele lui deznădăjduite reapare cele două motive-refugiu: „O ! unde sînt zilele de odinioară. Pe atunci eram tînăr, voios, cu mintea deschisă... Visam și gîn deam atît de frumos!“ Reapare și motivul viitorului luminos, devenit aici alibi pentru lașitatea și autoamăgirea personajului. Prezentul e văzut cu oroare. Andrei vorbește indirect de propria-i situație: „**Își umplu viața cu jocurile de cărți și cu băutura... Nevestele își înșeală bărbații, iar aceștia mint, prefăcîndu-se că nu știu, că nu aud nimic... E înflorător prezentul**“⁶. Ferapont răspunde anapoda, pomenește de Iarna aspră: „Cică au înghețat două mii de oameni ! Lumea era îngrozită !“. Izbucnirea de sinceritate a lui Andrei se consumă în fața unui interlocutor surd. Străvechea, facila situație comică își transformă sensurile și cu- loarea.

În toate piesele lui Cehov există fragmente de dialog ritmate de pauze, în care personajele se ascultă superficial, răspund pe alături, urmărindu-și propriile frământări și frustrații, propria pasiune. La sfârșitul primului act din **Unchiul Vanea**, Elena Andreevna și Volnițki par a dialoga: „Elena: Iar te-ai certat cu Aleksandr! **Volnițki**: Dacă îl urăsc! **Elena**: Pe Aleksandr n-ai de ce să-l urăști. E și el ca toți ceilalți. Nu e mai rău ca dumnea-ta”. De fapt, fiecare își urmează firul. Volnițki își dezvăluie iubirea crepusculară: „Cum te-aș putea privi altfel, dacă te iubesc!... Știu că n-am cum să fiu iubit. Sorții mei sînt egali cu zero. Dar eu nu vreau nimic...” Cu gîndul la Astrov, care o atrage fără a izbûti s-o scoată din apatie și plictis, Elena Andreevna dă răspunsuri secl, care ar putea diagnostica duritate, dar indică numai imposibilitatea de a găsi un diapazon afectiv comun: „Vorbește mai încet, poate te aude careva”. Rugămintîi umile a lui Vanea („Nu mă gonî! Doar atît”) îi răspunde oboșită cu un „Ce chin!”.⁷ Comunicarea între cel dol nu e mai reală decît aceea dintre Andrei și ușierul surd.

Frapantă în clipele de explozie, lipsa comunicării în afect și chiar în limbaj se traduce și în momentele numeroase cînd se schimbă replici care nu se învînesc. Modificînd ritmul dramelor, tipul de conflict și dialogul, Cehov a păstrat dintre procedeele convenționale monologul (nu și aparteul). Dar mai semnificative sînt întretăierile de monologuri, pseudodialogul. În casa celor trei surori oaspeții sollocvează în enunțuri scurte, fără contact: „**Verșinin**: Și totuși, ce păcat că s-a dus tinerețea! **Mașa**: Gogol spunea: „Plicticos este să trăiești pe lume, domnilor...” Iritat, Tuzenbah, pe care dragostea pentru Irina și decizia de a abandona uniforma, de a face o muncă utilă, îl vitalizează, ripostează: „Și eu am să vă spun: greu lucru să se înțeleagă cineva cu dumneavoastră, domnilor. Mai lăsați-o”. Cebutikin, medicul militar care a afirmat că nu citește cărți, descoperă cu glas tare o curiozitate din gazetă: „Balzac s-a cunoscut la Berdicev... Asta trebuie să mi-o însemn în carnet. **(Serie.)** Balzac s-a cunoscut la Berdicev. **(Citește mai departe ziarul)**”. Enunțul e repetat de Irina, care face pasiențe, îngîndurată. „Balzac s-a cunoscut la Berdicev”.⁸ În cîteva rînduri, o replică e reluată cu gîndul alurea. Dialogul anodîn ascunde stila de viață, apatia ori, dimpotrivă, tensiunea. Prin asemenea detalii, parabola pistolului care, dacă apare în primul act, trebuie să tragă pînă la sfârșit, capătă sensul propriu cehovian, se referă nu la acțiunea și crescendo-ul teatrului anterior, ci la rostul unei fraze repetate, al unei indicații scenice. Sînt

detalii care se luminează retrospectiv, prelungesc și textul și penumbrele lui, după ultima lășare de cortină.

Eroli cehovieni sînt condamnați la solitudine. Abundența fragmentelor în care, sub aparența dialogului, alternează solilocviile, traduce această iremediabilă singurătate, cu surse atît de diferite, opuse chiar. Preaplinul, impulsul Sașei de a se devota și jertfi se ciocnesc de oboșeala lui Ivanov. Iubirile împărtășite sînt rare, rezervate unor personaje de plan secund, precum Trofimov și Ania din **Livada...** Jocul dragostei și al întimplărilor risipește în gol iubirile și speranțele. Iubirea Soniei pentru Astrov eșuează, ca și aceea a unchiului Vanea. Lipsa de resort interlor, incapacitatea de a se smulge din inerție ori dintr-o căsătorie detestată și acceptată cu resemnare fac din legătura Mașei cu Verșinin o aventură trecătoare, curmată de plecarea regimentului din oraș. Hazardul intervine, e întruchipat în complexele și iscusința de duelglu ale lui Sollyon și împiedică împlinirea iubirii lui Tuzenbah, care nici el n-a putut întîlni la Irina decît acceptarea: „Voi fi soția ta, îți voi fi credincioasă și supusă... dar de iubit... Ce pot să fac?!” Lanțul racinjan al iubirilor neîmpărtășite din **Pescărușul** — relația Treplev-Nina-Trigorin — revine în diferite forme în celelalte piese, trasînd drumurile singurătății. E tradus de monologul întrerupt în care eșuează personajele.

Asemenea personaje, asemenea traiectorii și raporturi făceau imposibilă practicarea unei tehnici dramatice standard, de tipul mediu acceptat pe scenele europene din a doua jumătate a secolului trecut. Conflictul progresînd gradat spre un punct de maximă tensiune, eventual spre o explozie — pregătirea, nodul, deznodămîntul, considerate drept componente indispensabile, angrenate într-un mecanism strict și funcționînd cu intensitate sporită —, toate comandamentele unei retorici a piesei și a punerii în scenă, atît de respectate mai ales de oamenii de specialitate, actori, regizori, critici, spectatori „avizați”, sînt încălcate în piesele lui Cehov. Acesta n-a făcut-o cu dorința de a propune o formulă nouă. A avut, o știm, multe clipe de nesiguranță, sentimentul de a se aventura pe un teritoriu străin. Dar i s-a părut imposibil să scrie altfel de teatru, a respectat regulile artizanale doar în farse.

Mai toate piesele lui Cehov au momente explozive. Ivanov se sinucide, ca și Treplev. Vanea încearcă să-l împuște pe Serebriakov. Tuzenbah e omorît în duel. Dar fie că se petrec pe scenă, ca în **Ivanov** și **Unchiul Vanea**, fie că sînt amortizate, relatate de un alt personaj, ele nu mo-

difică ritmul, sintmaterializare a eșecului. Vanea acceptă să-i ceară scuze lui Serebriakov, îl asigură că: „Ai să primești regulat și de-acum înainte ceea ce ai primit și pînă acum. Totul va fi ca pe vremuri“. Își reia servitutea, alături de Sonia. În curba neregulată pe care o descriu întâmplările dintr-o piesă cehoviană, momentele explozive sînt bruște și trecătoare și nu schimbă traiectoria generală. Contrastul cu diagrama regulat desenată a piesei „bine făcute“ e total.

Cu nedumeriri ori cu simpatie au constatat-o și detractorii și prietenii, admiratorii. Primii interesează astăzi, evident, foarte puțin. Dar e de remarcat că aceiași prieteni și admiratori, care au avut întuiția, chiar imprecis formulată, a teritoriilor noi pe care le descoperă nuvelistica — **Stepa, Călugărul negru, Salonul nr. 6** —, au fumat rezerve și au dat sfaturi cu privire la construcția pieselor. Suvorin s-a arătat nedumerit că Sașa, personaj principal, lipsește din finalul lui Ivanov „Așa și trebuia, îi scrie Cehov, să observe publicul că Sașa lipsește. Dumneata stăruie să apară, cică așa cer legile scenei. Bine, să apară, dar ce se vorbească? Ce cuvinte să spună? O fecioară ca Sașa (căci Sașa nu e fată, e fecioară) nu știe și nu trebuie să vorbească. Cealaltă Sașa n-ar face decît să nerveze publicul. Doar ea nu poate să se arunce de gîtul lui Ivanov și să-i spună «Te iubesc!». Sașa nu-l iubește și i-a mărturisit-o. Ca s-o pot aduce la sfîrșitul piesei, ar trebui s-o refacă pe Sașa de la început”⁹. Cehov nu și-a propus — scrisoarea o indică limpede — să modifice structurile dramatice în genere. A organizat acțiunea după chimia complicată a personajelor. O făcea ignorînd liniștit „legile scenei“, nu fără momente de ezitare. Cu patru zile înainte de scrișoarea citată mai sus, la 19 decembrie 1888, îi scrisese tot lui Suvorin despre versiunea revizuită a lui Ivanov: „Acum... eroul titular este mult mai inteligent. Finalul nu mă mulțumește pe deplin (cu excepția focului de revolver, totul e prea moale), dar mă consolez spunîndu-mi că forma nu este încă definitivă... Îți dau cuvîntul că nu voi mai scrie vreo piesă atît de intelectuală și de putredă ca **Ivanov**”¹⁰. Libertatea epicii devenise, implicit sau explicit, un bun cîștigat. „Legile scenei“, deși mereu modificate de la Shakespeare la Ibsen, puteau da iluzia solidității și cere consemnarea și tratarea lor cu respect.

Elogiile, entuziasmul pentru piesele acestea, în contrast atît de flagrant cu ceea ce era acceptat drept „teatral“, trădează și ele greutatea de a le traduce

noutatea în cuvinte. Scriitorul A. F. Koni și-a mărturisit entuziasmul pentru **Pescărușul** în fraze care percep cu finețe cîteva trăsături ale piesei, dar recurg la generalități cînd încearcă să le sintetizeze. Koni considera piesa drept „o operă remarcabilă prin concepția, noutatea ideilor exprimate și observarea profundă a unor situații de viață. Este pusă în scenă chiar viața cu îmbinările ei tragice, abstracțiile elocvente și suferințele ei mute — viața de fiecare zi, cunoscută de toată lumea și totuși înțeleasă de atît de puțini în ironia ei crudă —, viața atît de aproape de noi incît sînt clipe în care uiti că ești așezat în fotoliul sălii și ești gata să iei parte la conversația auzită. Și cît de minunată e încheierea! Cît de adevărat este că „Pescărușul“ (Nina Zarecina, n.n.) nu se sinucide”¹¹.

Aflat încă sub șocul căderii **Pescărușului** pe scena teatrului Aleksandriski, Cehov a fost mișcat de elogiile lui Koni: „Vă cunosc de mult, vă respect profund și am mai multă încredere în dumneavoastră decît în toți criticii la un loc“. Dar Koni, care fusese în stare să sesizeze farmecul și noutatea „îmbinărilor tragice“ și „suferințelor mute“ din piesă, nu găsește decît formula destul de plată și în sine confuză, referitoare la „viața însăși“ pusă în scenă, la tentația de a conversa cu personajele. Este poate și influența opticii naturaliste, încă puternic imprimată asupra spectatorilor și cititorilor de la sfîrșitul secolului. E grăitor că n-a insistat asupra unei noi înțelegeri a dramatismului și a construcției dramatice. Dar nici Cehov n-a stăruit asupra a ceea ce aducea nou teatrul său. S-a mărginit să inoveze, fără ambiții inovatoare.

¹ Cehov în *amintirea contemporanilor*, E.S.P.L.A. — „Cartea rusă“, 1960, p. 197.

² *Opere X*, E.S.P.L.A. — „Cartea rusă“, 1960, p. 320.

³ *Opere X*, p. 226.

⁴ *Opere X*, p. 418.

⁵ *Opere X*, p. 338.

⁶ *Opere X*, p. 349—350.

⁷ *Opere X*, p. 264.

⁸ Apud Simmons, *Tchekhov, Laffont*, 1968, p. 195.

⁹ *Opere*, XII, p. 165.

¹⁰ Apud Simmons, *op. cit.*, p. 195.

¹¹ Apud Simmons, *op. cit.*, p. 414.