



Puncte de vedere

CHEHOV

UN AUTOR DE COMEDII

Chehov a trăit o dramă cu comediiile sale. Nu numai atunci când au ieșit prost și au căzut la premieră (*Pescărușul*), ci chiar și atunci când au avut succes (*Ivanov*) — un succes care i s-a părut ciudat și nejustificat; nu numai atunci când i-au fost puse în scenă de un teatru care a refuzat să-l înțeleagă („Alexandrinski“), ci chiar și atunci, când a avut de-a face cu Teatrul de Artă, un teatru care a făcut școală. Desigur că se pot da și s-au și dat diverse explicații acestei stări de lucruri și ca întotdeauna când se dau explicații se depistează și sursele generatoare de binefaceri sau de crime estetice. Sursele sînt cele cunoscute din orice schemă — tehnica neobișnuită a pieselor, calitatea mediocră a spectatorilor, inundarea teatrelor vremii cu piese de bulevard etc. etc. Toate aceste explicații se subsumează caracterului prea (sic!) personal al dramaturgiei, detașată de canoanele certificate ale epocii — ibsenianismul, naturalismul, simbolismul — dar judecînd lucrurile astfel eșuăm într-un fatalism de 14 carate — mai ales dacă ne amintim și de destinul operei shakespearice — și nu ne mai rămîne decît să repetăm experiența pe care o propune Lermontov în ultimul capitol din *Un erou al timpului nostru*. Pentru că orice s-ar spune gloria postumă este bună pentru compatrioți și colegii de breaslă, pentru mîndria primilor și liniștea celor din urmă.

În uriașă bibliografie închinată lui Chehov au început să se sedimenteze grupurile de opinii, lucru care a încetat de mult să mai mire pe cineva. Unii susțin că Chehov a scris drame sociale, alții că a descoperit comedia lirică, unii susțin că Chehov a scris cel mai perfect teatru cu teză și că purtătorii acestor teze sînt diverși și zdrențăroși Trofimovi care strigă după ce și-au bătut ceaiul de dimineață, cumpărat de alții: *Fraților, înainte!* Alții susțin că Chehov a scris un teatru în care nu se întîmplă nimic notabil; iar Chehov însuși a spus: „Sînt făcut ba plîngăreț, ba un scriitor al sicîliilor. Iar critica mă clasează drept bocitoare. Inventează despre mine fel de fel de lucruri la care nu m-am gîndit niciodată“. De altfel Chehov a mărturisit odată că singurul critic care l-a impresionat a fost un individ care i-a proorocit că o să moară beat lîngă un gard.

Chehov nu este fără îndoială singurul mare scriitor a cărui operă este comentată de cei mai autorizați oameni în materie, în chipuri dintre cele mai diferite. Despre *Hamlet* există școli, se demonstrează negru pe alb nebulia reală sau imaginară a prințului Danemarcei, dar totul se păstrează în niște limite pe care le putem numi convenabile. Toți pleacă de la ideea că „textul“ este o tragedie și atunci ne aflăm în fața unui fenomen normal care se numește caracterul divers interpretabil al capodoperei, fenomen care ține de valoarea operei și nu de incapacitatea noastră de a o pricepe. Dar una este de a defini un personaj drept abulic sau nebulic (cu toate consecințele care decurg de-aici) și cu totul alta e de a spune despre aceeași piesă că este dramă socială, comedie lirică sau vodevil. În cel de-al doilea caz, sursa cel puțin a uneia din păreri încetează de a mai fi valoarea operei discutate și începe să fie eroarea.

Dramă socială, comedie lirică, vodevil — este prea evident vorba de trei autori diferiți, ca să fie vorba de unul singur. Și pentru că toți susțin că este vorba de Cehov, ne aflăm în fața unei substituiri — unul singur este cel real, iar ceilalți nu sînt decît niște manechine. Care sînt manechinele?

Există două moduri de a privi literatura, pentru că literatura însăși are două moduri de autojustificare — existențială și estetică. A confunda cele două optici înseamnă a da operii literare cercetate un sens și o structură străine de ea. Nu se poate să analizezi *Rinocerii* lui Ionescu din punctul de vedere al fenomenului posibil, după cum iarăși nu se poate să nu ții seama de sensul existențial al pricinilor care l-au împins pe Raskolnikov la crimă. În cazul lui Ionescu nu *ne interesează* posibilitatea fizică a metamorfozei, iar în cazul lui Dostoievski *ne interesează* ce anume l-a făcut pe Raskolnikov să comită crima. A schimba termenii înseamnă a vorbi în afara operii literare, alături de ea. Exemplele alese sînt în bună măsură niște exemple-limită și astfel devin foarte limpezi. Ce se întîmplă însă cînd aspectul superficial al operii literare îi contrazice aparent sau real structura? Probabil, ceea ce s-a întîmplat cu opera lui Cehov: *Livada cu vișini* devine o piesă în care se descrie amurgul aristocrației, de aici Trofimov devine un erou, Lopahin un mizerabil, apar eroi pozitivi, eroi negativi, toată lumea devine de acord că Cehov este un mare dramaturg, nimeni nu înțelege de ce, iar una din cele mai sarcastice replici cehoviene, replica finală a Anicii, devine un fel de biblie a viitoarelor generații, dar Cehov nu ne dă soluții...

La Cehov nu apar nici rinoceri, nici femei îngropate în pămînt, nu apar decît niște oameni care stau de vorbă. Despre ce? Despre nimic. „Hai să mai filozofăm și noi puțin“, cum spune Verșinin. Dar după cum rinocerita este o metaforă, alunecarea în pămînt este o altă metaforă și statul de vorbă este tot o metaforă. Însă o metaforă mai încîntată, mai puțin palpabilă, mai greu de deșurubat, poate pentru că este mai subtilă, poate pentru că este pur și simplu altceva. În toate piesele personajele vorbesc, dar numai la Cehov discuția devine un *modus vivendi*, un *modus vivendi* cu micile lui drame, dar drame în interiorul universului și nu în definierea lui. Dramele fiind în interiorul dialogului, nu reușesc să-l domine, ci, dimpotrivă, dialogul le domină pe ele și astfel dramele încetează de a mai fi caracteristicile existenței și devin niște pretexte pentru dialog. Dialogul devine necesitatea fundamentală a existenței, rațiunea ei de a fi, iar dramele personajelor nu sînt decît niște pretexte. Ordinea firească a lucrurilor se răstoarnă și astfel intrăm în domeniul pur al comediei. Una din cele trei surori vrea să muncească, cea de a doua s-a săturat de muncă și ar vrea să se mărite, oricum, dar să se mărite odată, cea de a treia, care este măritată, își caută amanți, și toate trei vor să plece la Moscova. Ce reprezintă Moscova pentru ele? Nimic mai mult decît pentru Verșinin care, la începutul piesei, este foarte bucuros că a plecat de acolo și a ajuns în acest oraș de provincie, bucurie pe care ele o înțeleg foarte bine și o împărtășesc, după cum și Verșinin înțelege foarte bine și împărtășește dorința lor de a pleca la Moscova...

Privită astfel opera lui Cehov este străină de una din trăsăturile realismului tradițional și anume de aspectul lui informativ și probabil că aici trebuie căutat unul din punctele de disociere dintre fenomenul clasic și cel modern. Moșia pusă la licitație nu este un act de mimesis la Cehov, ci un dat al ficțiunii. Ar putea fi foarte bine și altceva. Desigur, dacă ar fi vorba de altceva, dorința de a pleca la Moscova sau dorința de a munci, sau dorința de a nu face nimic, atunci consecințele ar fi și ele altele și comedia ar îmbrăca o altă formă. Însă indiferent de tipul concret al ficțiunii pe care o propune Cehov, ca și indiferent de faptul că avem de-a face cu o piesă a nerealizărilor (*Trei surori*) sau a realizărilor (*Pescărușul*), procesul fundamental pe care-l descrie Cehov este cel al răsturnării ordinii firești. Lui Cehov îi plăcea să spună că în piesele sale oamenii nu fac decît să bea ceai și să stea de vorbă. El nu omitea decît un singur lucru, pe care probabil îl considera subînțeles. Că timpul continuă să se scurgă. Și atunci, a bea ceai și a sta de vorbă capătă cu totul alte dimensiuni și ne amintesc tulburător de o piesă în care eroina spune fel de fel de lucruri, mai mult sau mai puțin banale, și alunecă în pămînt.

Spre deosebire de predecesorii săi și de mulți dintre contemporani, Cehov nu afirmă și nici nu infirmă niște universuri, el le descoperă, poate pentru că în materie de afirmări și de infirmări lucrurile fundamentale s-au spus și că acest lucru s-a văzut mai bine decît oriunde în drama naturalistă cu circumscrierea ei foarte limitată. Alcoolismul și ereditatea așa cum sînt arătate în drama *În zori* a lui Hauptmann sînt interesante ca act reportericesc pe care-l discutăm în datele sale *reale* și nu literare — dacă

Hauptmann a înțeles bine sau nu teoria eredității, dacă a înțeles bine sau nu conjugarea alcoolismului și a eredității etc. Și lucrarea dramatică în calitatea ei de lucrare devine astfel aproape imediat perimată. În materie de dramaturgie, naturalismul a demonstrat cum nu se poate mai bine efectul de suprasaturație a vechii maniere de a scrie. La Cehov, unii beau și discută, alții sînt treji și discută și toate aceste lucruri, existența însăși a personajelor, nu devine decît un pretext pentru dialog. Și astfel intrăm în domeniul disocierii fundamentale dintre comedia cehoviană și comedia precehoviană, cel al sursei comicului.

Este cunoscut faptul că o comedie pentru a intra în circuitul valorii trebuie să conțină în substanța ei o dramă, o dramă răsturnată, comedia însăși nefiind altceva decît o dramă răsturnată. Desigur, importante în cazul acesta sînt principiile care răstoarnă drama. Comedia precehoviană era o comedie a accidentului, el era cel care permitea o răsturnare a situației de dramă într-una de comedie. *Revisorul*, privită altfel, este o dramă a unui om, a primarului, care prin toate mijloacele, cinstite sau necinstite, a căutat să-și asigure o situație care s-a spulberat în 24 de ore din cauza unui accident. Există o întreagă literatură care se ocupă de acest „caz” în secționarea lui dramatică. La Gogol „cazul” devine o comedie din pricina confuziei care se creează în jurul lui Hlestakov. El este accidentul, o ipostază, de fapt, a vechiului și bunului qui-pro-quo. Fiind, însă, vorba de un accident, drama este remediabilă (este un noroc sau un ghinion, în funcție de unghiul de vedere) și nu numai în datele ei inițiale, ci pe întregul parcurs al fabulației. Acest joc al șansei de reparabilitate, de care personajele sînt inconștiente, este suportul evoluției comice a accidentului primar. De aici, posibilitatea de a încheia orice comedie cu un sfîrșit negru sau roz, fără de fapt ca una din cele două variante să afecteze prea mult structura artistică a piesei și nici valoarea ei.

În comedia cehoviană, accidentul lipsește și probabil din această cauză cei care sînt obișnuiți să citească literatură într-un singur fel vād în ele drame. Și aici sursa comicului rezidă în răsturnare, de data aceasta însă nu printr-un accident, ci printr-o permanență. Comical însă nu mai cuprinde o secvență biografică, ci o existență. Așa cum prezintă lucrurile Cehov, ele n-au nimic remediabil, tocmai pentru că țin de esența unui fenomen și nu de accidentele sale. Cu alte cuvinte, diferența dintre comedia cehoviană și cea precehoviană, este oarecum similară diferenței dintre tragedie și dramă. Cehov, spre deosebire de predecesorii săi, observă o existență și nu un accident biografic. Poate că, din această cauză, Cehov își numea piesele cu predilecție vodeviluri și nu comedii, plecînd probabil de la ideea că mărirea distanței dintre conținutul obiectiv al existenței personajelor și conchiderea subiectivă a acestei existențe într-un univers, deci, într-un fel accentuarea contradicției dintre aparent și real va provoca, implicit, și o intensificare a comicului.

În întreaga sa operă, Cehov pare să demonstreze că orice este o comedie, dacă ordinea firească a lucrurilor este răsturnată — moartea, dacă survine din cauza unui strănut, închisoarea, dacă devine o pauză într-un dialog, idealul, dacă idealul devine o fabrică de cărămidă și existența însăși, dacă devine pretext pentru o discuție la o ceașcă de ceai. Astfel, însă, conceptul de comedie capătă o circumscriere mai exactă, ea de altfel și veșnica problemă a izvoarelor comicului.

Și atunci cum rămîne cu celebrul lirism cehovian? Cred că se poate spune că lirismul cehovian este o invenție a criticilor, mai exact a criticilor specializați. Cehov a fost unul din puținii scriitori conștienți, pînă aproape de disperare, de propriul lor geniu. Cel mai puțin îl satisfăceau așa-zisele existențe normale, existențe ale băutului de ceai. Între omul de geniu și „existența normală” este un spațiu al nimănui și acest spațiu al nimănui constituie substanța operei cehoviene. De aici, risul lui genial. Nu este prea ușor să înțelegi de ce rîde un om de geniu, pentru aceasta sînt necesari ani și sînt necesare, probabil, eforturi colective. Însă odată și odată, timpul și sudoarea își spun cuvîntul și atunci rîdem și noi. Nu pentru că am fi geniali, ci pentru că un om genial ne-a învățat să rîdem. Și atunci rîdem la Ionescu, rîdem la Beckett și zîmbim la Labiche.