

GEORGE BANU

*Cehov,  
aproapele nostru*

Traducere din limba franceză

VLAD RUSSO

NEMIRA

## CUPRINS

<i>Surse</i> .....	7
--------------------	---

### UVERTURA

Spectacole și lecturi .....	12
Unitatea tetralogiei.....	16
Privire de la „semi-distanță“ .....	17

### DEBUTUL. PLANURI APROPIATE

De la farse la capodopera regăsită .....	21
<i>Platonov</i> sau opera inaugurală .....	26
Incoerența vieții .....	28
Dezastrele unei „nopti de vară“ .....	31
Un erou de nimic .....	33

### IVANOV. GROS-PLAN

Remușcările cehoviene .....	37
Luna și stelele .....	39
O piesă nocturnă .....	41
Simptomele melancoliei .....	43
„Omul de prisos“ .....	45

Integrarea imposibilă.....	47
O structură polifonică.....	49

## TETRALOGIA. PLANURI GENERALE

Refugiul de la Melihovo și exilul de la Ialta.....	51
Un teatru pe măsura omului .....	55
Iubirea și ne iubirea de teatru .....	58
A muri, a suferi... <i>that is the question</i> .....	63
Comicul și circul .....	67
Realism, simbol și parabolă.....	72

## TETRALOGIA. TRAVELLINGURI

Sterile spații insulare .....	81
Ciclurile timpului, vârstele vieții .....	88
Iubiri ratate și familii fisurate.....	93
Grandilocvența reversibilă .....	100
„Oamenii nelalocul lor“ și cultura derizorie .....	105
Shakespeare și intertextualitatea.....	112
Experiența absurdului: <i>Unchiul Vanea</i> .....	117
Insinuarea fantasticului și diseminarea religiosului .....	122
Triada utopiilor.....	131
Relativitatea fără ieșire .....	135
Copilul mort – un motiv recurent .....	137
Frumusețea și înghețul .....	142
„Răspântia“ cehoviană sau l'entre-deux.....	145

## SFÂRȘIT

Cehov, aproapele nostru .....	153
<i>Bibliografie</i> .....	156

## UVERTURA

Marile retrospective plastice suscită interesul, fiindcă permit o viziune integrală asupra unei opere. Ele îi dezvăluie începuturile, deseori neștiute, și atestă, cel mai adesea, dependența ei inițială de un model al vremii, de un repertoriu de semne și opțiuni: ce poate fi mai neașteptat decât să descoperi tablourile „realiste“ ale tânărului Mondrian? Retrospectiva pune totodată în evidență descoperirea propriu-zisă a unei căi, ca și rupturile și rectificările asociate ei (Picasso rămâne aici cel mai bun exemplu). Ea invită la o călătorie în integralitatea unei opere, dar nu permite ea oare și fixarea la un ciclu precis, aprofundarea unei perioade mai faste în raport cu alta? Nu cred că a urma pas cu pas evoluția unui artist e întotdeauna imperativ. Iată de ce cartea de față refuză ispita retrospectivei în beneficiul unei abordări selective, care permite accesul la operă ca împlinire abruptă, imprevizibilă, derutantă, mai degrabă decât ca o succesivă dezvoltare în timp. Iată o decizie luată cu conștiința riscurilor pe care le implică, dar și a avantajelor pe care

le comportă: nu vom vorbi, deci, despre întreg teatrul lui Cehov, ci despre ceea ce-l deosebește și-l definește, despre tetralogia alcătuită de *Pescărușul*, *Unchiul Vanea*, *Trei surori* și *Livada de vișini*. Mai bine să stărui asupra unor împliniri unice decât să te risipești într-un întreg parcurs. O asemenea convingere m-a ghidat aici.

Această dilemă inițială nu e străină de dezbaterile stârnite acum câțva timp în jurul tânărului Marx sau al tânărului Brecht: s-a descoperit atunci, în primele intuiții ale unuia sau ale celuilalt, solul roditor al geniului lor care, se afirma, și-ar fi pierdut apoi din incandescență, din radicalitate. Descoperirea a condus la o revizuire a ansamblului în beneficiul epocii de început, proba flagrantă a unei gândiri nedomolite. Putem oare adopta aceeași perspectivă și pentru Cehov? Cu siguranță, nu. La început, Cehov se înscrie cu dezinvoltură și talent în linia unui teatru de bulevard care poartă și marca vodevilului francez – lucru pe care dramaturgul îl mărturisește explicit, de altfel –, și pe cea a comediei ruse a epocii. Scriitorul se distrează, consacându-se unor performanțe de abilitate și rapiditate – *Cântecul lebedei*, de pildă, ar fi fost scris într-o oră și cinci minute! – și constata amuzat, pe de altă parte, că exercițiul a avut și fericite consecințe financiare. E un Cehov care se dedică încântat unui joc de pastişare ce-l conduce uneori, e adevărat, până la hotarele viitoare ale „absurdului”. Un Cehov capabil să surprindă mecanismele unui mod de a scrie caracteristic epocii și totodată preocupat să-l redea ca atare, convins fiind că e „reproductibil”. Acest Cehov „prim” evocă imaginea tinerilor artiști, care debutează imitându-și precursorii și care

Respect pentru oameni și cărți

reușesc să se găsească pe ei înșiși doar progresiv, mai degrabă decât pe aceea a tinerilor „incendiatori“ precum Rimbaud sau Brecht. Este și motivul pentru care, fără a ignora acest aspect, am ales să nu zăbovim aici asupra acestor „studii“ care alcătuiesc o galerie de tipuri și acumulează o suită de situații, fără a revela, totuși, originalitatea unei personalități. Cehov nu este încă el însuși. Nici în *Ursul*, nici în *Nunta*, nici în *Despre efectele nocive ale tutunului...*

Există, pe de altă parte, trebuie să o admitem, marile piese de început, *Ivanov*, text copleșitor care, de unul singur, l-ar putea salva pe „tânărul Cehov“ – text „de sertar“ care fascinează la o lectură retrospectivă, actuală, efectuată din perspectiva „ultimului Cehov“. E de la sine înțeles – și de netăgăduit – că în anvergura acestei opere de debut se pot identifica teme și caractere ce se vor preciza ulterior. Aici totul e încă lavă agitată, care abia apoi se va solidifica, dar cartea de față nu dorește, din motive diverse, să se situeze în perspectiva, atât de rodnică totuși, a studiilor de geneză a operei. Pentru asta ar fi nevoie de stăpânirea perfectă a limbii și de o evaluare atentă a detaliilor. Dar nu dispunem de așa ceva și, în plus, o asemenea abordare se sustrage „discursului afectiv“ pe care îl propunem aici. Ceea ce nu ne va împiedica să evocăm *Ivanov* ca prim text! Un altul, *Duhul pădurii*, prezintă și el interes din perspectiva studiului genezei: cum s-a născut *Unchiul Vanea* din această schiță inițială, care va cunoaște un mare număr de transformări? În sfârșit, *Platonov* prevestește și precizează scriitura care, câțiva ani mai târziu, se va afirma cu o originalitate derutantă pentru mulți critici și oameni de teatru. Cehov e prezent

aici din plin, deși nu în întregime: potrivit unui model tradițional, opera se concentrează asupra unui protagonist înconjurat de o constelație de personaje „cehoviene”. Cehov n-a realizat încă organizarea „democratică” a teatrului său, care-l va fascina pe Stanislavski până într-atât, încât va face din ea soclul propriei sale etici a actorului: refuzul ierarhizării rolurilor în mari și mici, imperativul devoțiunii nediscriminate.

### *Spectacole și lecturi*

E nevoie de o anumită doză de îndrăzneală – ba chiar trebuie să fii de-a dreptul curajos – pentru a propune o lucrare despre Cehov după atâtea exegeze (mai ales rusești și anglo-saxone) dedicate unei operei menite, în urma declinului lui Brecht și a alianțelor sale ideologice, să devină principalul reper al scenei europene. Deși comentariile nu lipsesc – în Franța bibliografia rămânând, totuși, modestă –, ceea ce a sporit considerabil a fost mai degrabă numărul spectacolelor, care n-au produs ca odinioară, la Moscova, reacții de respingere. Cum să uităm că în Rusia, după Revoluție, militanți îndârjiți, care au sfârșit fie prin sinucidere, fie printr-o execuție sumară undeva în adâncurile Siberiei, Maiakovski și Meyerhold, au intentat un proces agresiv acestui teatru care se reducea pentru ei la bătrâne mătuși și la triviale supravegheri efectuate pe gaura cheii. E de-ajuns să revenim la prefața *Misterului buf* al lui Maiakovski unde se poate citi celebra diatribă: „Patruzeci stau pe divan / Tanti Mania / Și unchiul Vania / De ei nevoie nu aveam /

Respect pentru oameni și cărți

Destui avem acasă. “Asemenea atacuri „revoluționare“ rămân, totuși, rare, motivate fiind, fără doar și poate, de radicalismul propriu epocii și, implicit, de dorința de a răsturna o dramaturgie care, în montările de la Teatrul de Artă din Moscova, era erijată în etalon al artei oficiale. Mai târziu, la Moscova și aiurea, nu atât Cehov va face obiectul respingerii, cât instrumentalizarea lui în numele „realismului“ jdanovian. După al Doilea Război Mondial, când se revine la teatrul său și se pune problema redescoperirii lui, fără agresiune sau violență, atacul e îndreptat împotriva aceluși „model de reprezentare“ stanislavskian, care a sfârșit prin a-și pune pecetea asupra acestui teatru novator. De aceea trebuie operată disocierea între procesul intentat lui Stanislavski și teatrul lui Cehov propriu-zis.

În Europa, el va pătrunde cu o anumită întârziere, confirmând previziunile lui Cehov însuși, care spunea – cu modestie afișată sau cu sinceritate – că teatrul său nu va supraviețui mai mult de șapte ani și nu va fi iubit de „francezi“. Mult timp oamenii de teatru îl vor asocia contextului rusesc care, a priori, părea inaccesibil publicului occidental. „Prea rusesc“ – se spunea mereu despre el. Și, de altminteri, în Franța a fost introdus de doi „ruși“ emigranți: Georges și Ludmila Pitoëff sunt cei care au realizat prima reprezentare istorică a *Pescărușului* în 1939. Teamă de autorul „străin“ a fost astfel dezamorsată progresiv, iar Occidentul a început să devină permeabil la acest autor ce încetase a fi asimilat strict universului rus. Purtând în continuare pecetea Rusiei, privită după al Doilea Război Mondial nu ca un teritoriu străin și rebarbativ, ci dimpotrivă, ca o cultură melancolică și sentimentală, Cehov fascinează



mari regizori precum Visconti, tânărul Strehler, Vilar, Barrault, Krejča. Germania nu-l receptează încă. Teatrul său produce de-aici înainte un ecou inedit, în măsura în care, tocmai, invită la întâlnirea cu o Rusie mitologică, Rusia pre-comunistă. Dar ceea ce pe unii, mai rezervați, îi atrage, pe alții îi îndepărtează, mai cu seamă pe soldații speranței și pe militanții progresului, care defilează sub auspiciile lui Brecht, al cărui optimism liniștitor se opune scepticismului cehovian. Acesta din urmă va irupe la începutul anilor '70, după revelațiile *Arhipelagului Gulag*, după luările de poziție ale „noilor filozofi”, Bernard Henry Lévy, André Glucksmann, Jean-Paul Dollé, pe scurt, în momentul în care certitudinile marxismului încep să fie serios contestate. Abia atunci teatrul european îl găsește cu-adevărat pe Cehov, în răsărit, ca și în apus: Efros, Liubimov și Pogrebniciko la Moscova, Pintilie la București și Harag la Târgu Mureș, Jarocki și Grotowski la Cracovia, Ascher în Ungaria, și din nou maestrul, Strehler la Milano, Brook la Paris, Șerban la Tokyo, Stein la Berlin, Zadek, Grüber, Gosch... Germania se alătură mișcării generale. Fiecare mare spectacol avansează o ipoteză, dezvăluie o dimensiune secretă, eliberează de o moștenire scenică prea apăsătoare. Cehov a fost asociat cu dezbaterile și frământările teatrului european: el n-a fost convocat doar din rațiuni pur literare, ci și ideologice. El, care n-a crezut niciodată în victoriile clamate, a fost convocat ca o soluție de înlocuire în ora înfrângerilor. Acestei deplasări de la Brecht la Cehov îi va urma apoi marea întoarcere la Shakespeare, care, în fond, realizează sinteza celor două mișcări anterioare opuse.

Respect pentru oameni și cărți

În plan bibliografic, exegezele au ținut și ele pasul, iar numărul lucrărilor, mai mult sau mai puțin reușite, la fel ca spectacolele, a crescut regulat. Ele se definesc prin perspective de ansamblu, panoramice, iar titlul standard care revine mereu o confirmă: *Teatrul lui Cehov*. Jovan Hristić, Leonida Teodorescu, Monica Săvulescu, în fostele țări ale lagărului răsăritean, sau, de cealaltă parte a Zidului, englezii, germanii... și-au propus toți, de fiecare dată, să facă un tur de orizont și, ca o descoperire decisivă din anii '60-'70, să situeze opera cehoviană ca precursoră a „teatrului absurdului“ atât de revelator atunci. Există aspecte din Ionesco și din Beckett în teatrul cehovian unde, înaintea lor, funcționa circularitatea și unde dialogurile frânte sunt atât de frecvente. Iată-l, deci, pe Cehov afiliat modernității, și asta fără dificultate abuzivă, nici lectură programatică.

Ce se mai poate spune, așadar, fără a repeta locuri comune și ipoteze generale de mult formulate, ce altceva se poate propune, ceva diferit și care să reprezinte o reală șansă de deschidere? În ce mă privește, nimic. Iată de ce prefer să mă opresc la fragmente, la bucăți dispartate care, puse în valoare, pot constitui nuclee de aprofundare a textului, pot fi percepute ca descoperiri punctuale, pe scurt, se pot constitui într-un nor de lumini discrete, capabile să întrețină speranța de a accede la comori trecute sub tăcere, ignorate. Iată ce legitimează tentativa de față. Cum să-l citim încă o dată pe acel Cehov, care este, de la sine înțeles, contemporanul nostru sau, mai bine zis, „aproapele nostru“? Partener într-o rugăciune laică a cititorilor și spectatorilor iubitori de teatru.