

Cehov sau monologul disimulat

Doru ZAHARIA

Personajele lui Cehov din șirul pieselor începând cu *Pescărușul* (1896) sunt simbolul singurătății tragic-visătoare, tinzând spre o fericire într-un spațiu și un timp paralele celor în care se întâlnesc – dar nu și acționează – protagoniștii pe scenă. Ne referim la *spațiul și timpul dramatic* în sensul în care Anne Ubersfeld îl dă termenilor (Ubersfeld 1999). Oricum, proiecțiile mai mult sau mai puțin ideale ale personajelor din piesele lui Cehov sunt relative, de vreme ce obținerea sau întreținerea fericirii nu țin neapărat de o plasare netă în timp.

La Ibsen se observă o evoluție a formei dramatice a monologului de la acela de tip romantic, declamativ și explicativ, apropiat de tiradă, spre monologul implicit, apropiat de soliloc în sens modern, pe care Cehov îl preia, putându-se remarca în comediiile sale disimularea monologului în dialog.

Pe de o parte, Cehov construiește deliberat replici monologale care să permită actorului o paradă actoricească, pe de altă parte, monologul este un semn al crizei existențiale pe care Cehov o resimte și o redă, obiectiv, în piesele sale. Despre înțelesul pe care Cehov îl dă obiectivității aflăm de asemenea dintr-una dintre scrisorile sale, în care autorul rus își teoretizează și descrie arta poetică : „Sarcina mea e să am talent, adică să știu a deosebi dispozițiile importante de cele fără importanță, să știu a pune în lumină oameni și a vorbi în limba lor” (subl. n.) (Cehov 1963 : 123). Și totuși, există replici în care nu „omul” Treplev din *Pescărușul* vorbește, ci chiar autorul, într-un *alter ego* ratat : „După părerea mea, teatrul contemporan e numai rutină și prejudecată. Când se ridică cortina și în lumina rampei, în încăperile cu trei pereți, aceste mari talente, preoții artei sacre, ne arată cum mănâncă oamenii, cum beau, cum iubesc, cum umblă, cum sunt îmbrăcați; când din scene și fraze vulgare se căznesc să scoată o morală, o biată morală pe-nțelesul tuturor, folositoare în viața de toate zilele; când în mii de variațiuni îmi servesc mereu același lucru și numai același lucru, îmi vine să fug, și fug așa cum a fugit Maupassant din fața turnului Eiffel, care-i strivea creierul cu vulgaritatea lui!” (Cehov 1970 : 26). În Treplev și în monologurile sale, Cehov așterne o întreagă teorie a scriiturii. Spre final, personajul „descoperă” un adevăr simplu : „Am vorbit atât de mult despre forme noi, dar acum simt că lunec și eu spre rutină, puțin câte puțin [...]. Da. Ajung din ce în ce mai mult să cred că nu e vorba nici de forme vechi și nici de forme noi și că omul scrie fără să gândească la nici un fel de forme, scrie pentru că scrisul se revarsă liber din sufletul lui” (Cehov 1970 : 71).

Scriitura lui Cehov este totuși una reformatoare, pentru că obiectivizarea dorită de el se realizează. „Reforma lui Cehov se bazează pe obiectivizarea scriiturii prin apelul la câmpul vizual al personajului-martor. Filtrul receptor al conștiinței individuale

alătură detaliile semnificative de obiecte fără legătură aparentă cu desfășurarea fabulei, dar cu o motivare bine articulată în țesătura subiectului. Se creează astfel impresia de real și firesc, mai edificatoare decât selecția obiectelor în opera monologică, unde vocea auctorială controlează alegerea și dispunerea în cadru, amestecul autorului nefiind un secret pentru cititor. Eroul netipic este plasat într-o ambianță a semnificativului și a incidentalului, concomitența de acțiune a acestora, în perspectiva receptorului, sugerând caracterul dezarticulat, haotic al unei lumi ce și-a pierdut coerența” (Bălănescu 1983 : 50-51). Datorită acestui caracter netipic, personajul cehovian se plasează într-o postură specială : privit de sus de autorul detașat și obiectiv, el își pierde contururile ferme, ca în tablourile impresioniștilor. Prezent în replică, el se ascunde în spatele „vorbelor îngerești” (Lev Șestov), lăsând de multe ori ceva nespuse, asemenea personajelor proustiene (Bălănescu 1978 : 8-9).

Un astfel de monolog incomplet este cel al Ninei Zarecinaia, din finalul piesei : „Monologul Ninei Zarecinaia, confesiune care se constituie din crâmpoșe de gânduri neduse până la capăt, este punctat de laitmotivul *Eu sunt un pescăruș... Nu, nu, n-am vrut să spun asta...* La fiecare reluare motivul sună mai ferm; rostind, emițătorul de mesaj pare a-și cristaliza convingerea că reușește să se desprindă de arhetipul cu care îi este dat să se identifice [...]. Starea de reverie poetică a eroinei (recitativul à la Treplev) și luciditatea protagonistei, prea bine înfiptă în realitatea cea mai pragmatică, punctează un consum temporal, măsurând în confruntarea codului oniric și a codului referențial distanța ce desparte aspirația de realizare” (Bălănescu 1983 : 136-137).

O succesiune de monologuri travestite în dialog sunt și replicile din *Unchiul Vania* (1897). *Spleen*-ul care trenează asupra „scenelor din viața la țară” are alte motivații pentru fiecare. O lume în descompunere – determinată de o inerție bolnavă – se străvede în tristețea din monologul Elenei Andreevna : „Mi-e lene și mi-e silă! Toți îl vorbesc de rău pe soțul meu și toți mă privesc cu milă : «Nenorocita de ea, are un bărbat bătrân!»). O, ce bine înțeleg compătimirea asta. Tocmai cum a spus Astrov adineauri : cu toții distrugeți pădurea fără să vă gândiți, și-n curând nu va mai rămâne nimic pe pământ. Și tot fără să vă gândiți îl distrugeți și pe om, și-n curând, mulțumită vouă, nu va mai rămâne pe pământ nici credință, nici curăție sufletească, nici putere de jertfă. De ce nu sunteți în stare să vă uitați cu indiferență la o femeie care nu e a voastră? Pentru că doctorul ăsta are dreptate : în voi toți stă demonul distrugerii! Nu vă e milă nici de păduri, nici de păsări, nici de femei, nu vă e milă de nimic...” (Cehov 1963 : 88).

În *Unchiul Vania*, ca în drama lirică (muzicală), fiecare își plânge, pe rând, suferința. Sunt lungi replici-monolog, în care personajele comentează reflexiv viața pe care o trăiesc. Ca în piesele lui Ibsen, în teatrul lui Cehov nu se întâmplă nimic. Totul se petrece în devenirea personajelor, care se privesc mai ales pe sine, dar există și situații în care personaje-martor urmăresc și recreează personajul urmărit prin replica lor. Monologul lui Astrov din actul al treilea este răspunsul la replica Elenei Andreevna din actul întâi : „[...] în general, harta arată o degenerare progresivă și neîndoielnică, căreia îi mai trebuie vreo zece-cincisprezece ani ca să fie completă. Ai să spui că este aici o influență a civilizației, că e normal ca viața veche să facă loc unei vieți noi. Da, aș

înțelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar întinde șosele, căi ferate, dacă s-ar face uzine, fabrici, școli, dacă poporul ar fi mai sănătos, mai bogat, mai deștept... Dar nici vorbă de așa ceva! În județul nostru sunt aceleași mlaștini, aceiași țăntari, aceeași lipsă de drumuri. Pretutindeni bântuie sărăcia, tifosul, difteria, incendiile... Ne găsim în fața unei degenerări, datorită unei crunte lupte pentru existență [...]. Distruge totul. Aproape totul s-a distrus. În schimb, nu s-a creat încă nimic” (Cehov 1963 : 107-108).

Explicația lui Astrov vine însă mult prea târziu. Nu este una de ordin moral – pentru că Elena Andreevna în acest plan își plasează reproșurile – , ci una de tip sociologic, care nu o impresionează pe Elena, iar această lipsă de receptivitate a ei este amendată de Astrov : „(Rece.) Văd pe fața dumitale că toate astea nu te interesează defel” (Cehov 1963 : 108), cu atât mai mult cu cât personajul feminin își exprimase punctul de vedere, subiectiv, însă generalizat, prin trimiterea limpede la condiția feminității în lumea lipsită de cenzură divină ori etică.

Tot astfel, la mare distanță dramatică, vine răspunsul la constatarea lui Serebriakov – „Dar cu ceea ce nu mă pot împăca defel e cu rânduiala vieții de la țară! Am impresia c-am căzut de pe pământ pe-o planetă străină” (Cehov 1963 : 110) – în monologul din final, despre moarte, al Soniei : „Ce să-i faci, trebuie să trăiești! (Pauză.) Vom trăi, unchiule Vania. Vom trăi un șir lung, lung de zile, de seri nesfârșite [...]. Ne vom odihni! Vom auzi îngerii, vom vedea cerul semănat cu diamante, vom vedea toate răutățile pământeste, toate suferințele noastre topite în îndurarea care va cuprinde întreaga lume...” (Cehov 1963 : 126).

La Cehov, funcția explicativă a monologului este dominantă, realizându-se în felul acesta, în chip evident, caracterul reflexiv al pieselor sale. Evoluția de la modelul vodevilului spre „comedia” cehoviană se face prin schimbarea de perspectivă asupra personajului, plasat într-o lume „adogmatică și neierarhizată” (Sorina Bălănescu), care este pus în scenă pentru a transmite un ideal, niciodată atins, mereu visat.

Bibliografie

- Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia cehoviană – simbol și teatralitate*, Iași, Editura Junimea, 1983.
Bălănescu, Sorina, *Simbolul în dramaturgia lui Cehov* (rezumatul tezei de doctorat), Iași, 1978.
Cehov, A. P., *Opere*, vol. XII, București, Editura pentru Literatură Universală, 1963.
Cehov, A. P., *Teatru*, cuvânt înainte de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers, 1970.
Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999.

Cehov ou le monologue dissimulé

Cette étude analyse l'évolution du monologue dans le théâtre de A.P. Cehov, en observant le fait que, chez l'auteur russe, il y a une succession de monologues travestis en dialogues, le fait qu'une question du premier acte peut trouver sa réponse seulement au dernier acte, que dissimulé sous le dialogue, le monologue a une fonction éminemment explicative. On voit se matérialiser de cette façon le caractère réflexif de ses pièces, ou les personnages sont placés dans un univers extérieur à la protection divine et dépourvu d'hierarchies fermes, afin de transmettre un idéal toujours rêvé, mais jamais atteint.

*Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași
România*

