

COMICUL NIMICNICIEI

Volum distins cu PREMIUL al III-lea în cadrul Concursului de manuscrise „**Împlinește un Vis**”,
secțiunea CARTE ȘTIINȚIFICĂ, ediția I, Editura Universitară, 2021

ION MÂNZATU

COMICUL NIMICNICIEI



EDITURA UNIVERSITARĂ

CUPRINS

Cuvânt înainte de Sorina Bălănescu.....	7
Introducere	13
PARTEA I	
Joc de antinomii: De la gând la percepția gândului.....	17
Revelație și informație	21
Tablou de epocă	29
Cunoaștere și informare	38
Interludiu	47
Produs informațional. Produs cultural.....	66
Mentalitate și atitudine.....	103
Nimicnicia ca stare.....	128
Paradoxul	132
Fantastic și realist.....	136
PARTEA A II-A	
Pescărușul (Caiet de regie).....	139
Istorie	140
Structuri.....	144
Funcții ale conflictului	152
Tema spectacolului.....	158
Conflictul în <i>Pescărușul</i>	163
Personajul.....	167
Caracterizarea personajelor.....	173
Arkadina	175
Trigorin.....	178
Treplev.....	181
Nina Zarecinaia.....	184
Mașa.....	190
Medvedenko	193
Sorin.....	196
Dorn.....	198
Polina	200
Șamraev	203

Spațiul scenic	206
Strategii comice.....	211
Încheiere.....	215
Distribuția.....	217
Ilustrații	219
Bibliografie	226

CUVÂNT ÎNAINTE

Piesa-manifest, cum a fost supranumit *Pescărușul* lui Cehov, păstrează proaspăt misterul dintâi, stârnind astăzi cunoșcătorii iubitorii de teatru cehovian. Prins într-o dispută cu preopinenți ce nu mai pot, din motive lesne de înțeles, să-i dea răspunsul, autorul prezentei cărți scoate la iveală argumente rezistente la intemperiiile posibilei opoziții critice, găsind, acolo unde câteva decenii de spectacol au lăsat ca model stereotipii de interpretare scenică, mecanisme de respingere a judecății comune, comode. Acestui scop demonstrativ, autorul îi consacră multă elocință, iar scopul însuși poate fi expedit într-o propoziție fără echivoc: scriind *Pescărușul*, Cehov ne-a dat o comedie a insistat nu o dată pe ideea de comedie încercând cu disperare să-i convingă pe interpreții de la Teatrul Aleksandrinski din Petersburg, de la Teatrul de Artă din Moscova că ceea ce scrisese trebuia să rămână comedie pe scenă. Firește, miza argumentării poate stârni oarece nedumeriri în lumea din ce în ce mai populată a cehoviștilor, prima întrebare ce se poate ivi s-ar putea rezuma într-o propoziție de tot simplă: la ce bun reluarea mai vechii dispute? Însă, după ce lectura este dusă până la capăt, concluzia că prezenta lucrare trebuia scrisă nu pare a fi o gratuitate și, cu atât mai puțin, o baterie la uși deschise de ceva vreme. Este meritul neîndoielnic al autorului care a știut să rotească, pe toate fețele tema care îl pasionează de o viață (nu exagerăm afirmând că autorul se arată preocupat de piesa în discuție de câteva decenii bune), urmând o părție care îi solicită cu asupra de măsură invenția critică, pasiunea adunătorului de probe în sprijinul ideii directoare.

La drum, Ion Mânzatu pornește cu niște Considerații generale (obiectul Părții 1), cu sistemă, atent fiind la raportul fluctuant, de fiecare dată, dintre receptorul operei și valorile curente în epocă, *Pescărușul* fiind, fără tăgadă, ceea ce se cheamă o operă fundamentală. Cu sistemă, deoarece propune un întreg set de filtre estetice, prin care se vede mai bine, mai nuanțat procesul de modelare, nu numai estetică a operei de discutat, prioritară fiind emoția. Se urmăresc suplu, convingător legăturile intime dintre geneza operei, a operei cehoviene în speță, a spiritul timpului și imensitatea spațiului rusesc. Nu lipsesc, din lista lecturilor de estetică parcurse, cărți de căpătâi, unele mai mult citate decât citite de contemporanii noștri, și, din cărțile altora, autorul prezentei cărți extrage dovezile ce i se potrivesc în sprijinirea propriului edificiu teoretic.

Despre produsul informațional, într-o bună clădire de concepte, autorul rostește lucruri perfect verificabile în epocă; cu ani în urmă, Alexandru Călinescu urmărea, amuzat, atent, îndatorarea tematică a unui numeros corp de schițe și miniaturi cehoviene din perioada de început față de agitația presei curente, confirmând intuiția lui Viktor Shklovski, cel care susținea că, din periferice, multe specii literare avansează spre centrul literaturii, impunându-se ca specii noi, originale, chiar avangardiste.

Dacă trecem la materia propriu-zisă a cărții, remarcăm preocuparea autorului de a ne împărtăși ce văzuse doctorul Cehov în jurul său, pentru ca lumea însuflețită de talentul dramaturgului să prindă consistență, coagulându-se într-un altceva decât realitatea dramaturgilor realiști. Gustul pentru teoretizare îl împinge pe Ion Mânzatu spre generalizări bine strunite, bine argumentate. Produsul cultural astfel găsit, înglobează convingător opera perenă a lui Cehov, mentalitatea creatorului, așa cum străbate în operă, fiind mediată de factori care sunt rodul unor parități-disparități de percepție. Spațiului rusesc i se găsesc caracteristici diferențioare, precum imensitatea, labirintul, măreția. În treacăt fie zis, Nikolai Berdeev, cu unele dintre cărțile traduse în românește după 1989, ar fi fost mai mult decât oportun într-o asemenea discuție.

De la măreție spre antonimica nimicnicie ca stare de spirit, în lucrarea de care ne ocupăm se face neforțat. Balansarea între tragic-comic dublează, în planul operei, antinomia sus anunțată: măreție-nimicnicie. (Critici de marcă, precum Lucian Raicu, pomenit în lucrare, numesc nimicnicia banalitate, când obiectul discuției este Nikolai Gogol). Pe contrastul dintre cauză și soluția ce personajul o alege se bizuie comicul cehovian, „atât de greu detectabil, dar cu atât mai seducător, mai plin de suculență, atunci când îi pătrunzi mecanismul“ - constată autorul, făcându-ne extrem de curioși în a urmări demonstrația pe textul *Pescărușul*-ui mai cu seamă, în spectacolul-aplicație. În sprijinul riscatei sale pledoarii, Ion Mânzatu apelează la cartea lui Leonida Teodorescu despre lui Cehov, unde se spune și se probează cu exemple suficiente că o situație tragică, întoarsă pe dos, generează un comic amar (dacă piesele sunt cele patru, antologice), ori un comic suculent, dacă piesele sunt vodeviluri ori farse într-un act. Pentru o mai nuanțată plasare în contextul critic, putea fi invocat, cel puțin, în discuția despre paradoxul comediilor cehoviene, Bogdan Ulmu, cu ale sale eseuri plasate sub semnul lui Cehov, eseuri ce urmăreau (îl citez pe Bogdan Ulmu) „amestecul de patetic și comic“, prezent, în mai mică sau mai mare măsură, în fiecare dintre cele șase piese mari (vezi Bogdan Ulmu, *Sub semnul teatrului*, Buc., Editura Eminescu, 1988, p. 8).

În Partea a II-a (Caiet de regie la *Pescărușul*), conceptele abia găsite sunt puse la lucru cu folos pentru demonstrația alertă, cu afirmații uneori prea categorice, nesuportând, parcă obiecția critică din afară ori, măcar, urme de neîncredere. Pagini dense, cuceritoare prin neastâmpărul cu care autorul se apleacă asupra lumii ficționale (de produs cultural) conving de faptul că avem a face cu o investigație împinsă până în pânzele nu tocmai străvezii ale textului dramatic, înainte ca acesta să treacă în concretul scenic. Formulări memorabile, trădând prezența unui eseist de talent, ne introduc în miezul dezbaterii, ce păstrează obsesiv în centru tema nimicniciei.

Personajelor lui Cehov nu li se iartă nicicum nesocotința de a se deda jocului de-a „ceva ce mi-ar plăcea să fiu“ (p. 50). Singura căreia i se oferă șansa de a scăpa din încercuirea nimicniciei este Nina Zarecinaia, al cărei traseu existențial trece de la autoiluzionarea naivă spre trăirea asumată cu îndârjire, cu patetism; în spectacolul de la Sf. Gheorghe, ce l-am văzut înregistrat, actrița aducea convingere grație, prospețime inteligentă în rolul acestei Zarecinaia, un pescăruș deloc zdrobit în confruntarea cu viața autentică.

Mai departe, tot ce intră sub lupa exegetului devine probă indubitabilă, pentru autor, a nimicniciei ce guvernează destinele individuale din piesă. Interesante, dar, repet, nu lipsite de riscul absolutizării fără replică sunt microeseurile, rânduite pe personaje. Nu se uită nici o clipă că viziunea de sus, obiectivitatea rece, a lui Cehov, insuflă falșilor eroi aparențe de mucava, iar sentimentul receptorului, oricât de deformată i-ar fi percepția trecută prin filtrele succesive ale unor mentalități îndoielnice, ar trebui să explodeze într-un hohot de râs pantagruelic la vederea eșecurilor succesive, de care ele, personajele sunt singurele vinovate. La drept vorbind, contrazicându-l pe incitantul autor, nu-l putem vedea pe Cehov-doctorul, mult știutorul de ciudate întâmplări și creatorul unor ficțiuni atât de enigmatice, amuzându-se homeric pe seama propriilor fapte. Din ce-am citit (corespondență pe care, cândva intenționam să o public integral în românește), din mărturiile contemporanilor lui Cehov nu mai puțin, am putut afla că dramaturgul se amuza complice doar la lectura cu public ori în spectacol a farselor vodevilurilor într-un act. Cât despre piesele mari; nedumeritoare pentru realizatorii de atunci ai spectacolelor, lasă loc până astăzi, la dispute, dar ne vine greu să-l vedem, cu ochii minții, râzând pantagruelic pe seama vreunuia, dintre eroii (ori falșii săi eroi).

Fișele de personaje, minuțioase, neașteptate de multe ori în găsirea de trăsături, altfel inobservabile pentru unul sau altul dintre cititori, se impun atenției noastre prin subtile formulări, dar și prin jocul de-a ce s-ar întâmpla cu personajul cutare într-o anume împrejurare, dacă... In voia fanteziei sale regizorale, d-l Mânzatu completează ceea ce adesea rămâne

doar schițat în text, mergând cu jocul fanteziei pe căi nebătute adesea. Seducătoare rândurile ce-l profilează pe Trigorin, ca punct de pornire pentru alți previzibili cititori ai teatrului cehovian. Forțate, în schimb, rândurile ce-i sunt dedicate personajului Samraev; oricât ne-am strădui, nu-i putem da crezare autorului tezei, când ni-l încadrează pe administratorul de moșie printre membrii intelighenției ruse, prin care înțelegem altceva decât autorul. Iarăși, ne vine greu să-i dăm credit când ni-l prezintă pe Șamraev ca iubitul neiubit al Arkadinei, suferind de pe urma acestui afect. Nici linia dată insului în spectacol nu ne poate mulțumi – interpretul din spectacolul de la Sf. Gheorghe nu iese dintr-o stare de continuă euforie bahică, obositoare prin constantă. Personajul în cauză și rămâne un personaj de esență comică, fără adâncime, din stirpea viitorului, amuzantului, Simeonov-Piscik din *Livada de vișini*. Iarăși, nu vom crede că învățătorul Medvedenko intră în caruselul amoros, ca umbră a Mașei, din motiv de parvenitism social; în text; oricât ne-am strădui, nu găsim argumente pentru o asemenea abordare.

Luată în totalitatea lor, crochiurile de personaje rămân ispititoare propuneri la îndemâna amatorilor de Cehov. Nu mai puțin ispititoare sunt paginile consacrate proiectului de decor, costum, spațiul scenic fiind conturat cu precizie de specialist care vizualizează un loc scenic, făcându-l parte a Ideii de spectacol, personaj cum se regăsește mai ales în final de spectacol.

Spectacolul cu *Pescărușul* de la Teatrul „Andrei Mureșanu“ din Sf.Gheorghe, la care d-l Mănzatu semnează regia artistică, scenografia, concretizează, pe viul actoricesc, strădania statornică de a convinge că avem a face exclusiv cu un comic al nimicniciei existențiale, de azi și din totdeauna, deoarece totul ține de privirea aruncată asupra vieții. Cu cât privirea se proiectează mai de sus, cu atât ochiul, deprins cu lecția lui Cehov, va surprinde „o lume comică... având un filon aproape tragic“ (p. 20) Din păcate, ideea regizorală nu e servită totdeauna pe măsura dorințelor, de trupa, înfiripată vizibil din actori mai mult sau mai puțin înzestrați ori doritori să se supună ideii propuse de regizor.

Singurul spectacol românesc de dată mai apropiată, care, zice d-l Mănzatu, poate sta alături reprezentației dirijate de domnia sa la Sf.Gheorghe fiind spectacolul de la Târgoviște, regizat într-o cheie apropiată de comicul pur. În rest, chiar reputați regizori au ratat întâlnirea cu comicul cehovian în reprezentații cu *Pescărușul*, care își propuneau alte finalități, în alte registre stilistice. Din cele văzute de noi, la festivalul Cehov, spectacolul de la Târgoviște aducea în scenă trei actrițe tinere, ingenu adevărate, cu destul farmec personal fiecare, ilustrând, în ideea regizorală, trei ipostaze simultane ale *Pescărușului*.

Dintre „cuvintele potrivite“, ce-l individualizează pe autorul acestei lucrări recomandându-l ca veritabil eseist de vibrație poetică, vibrație, pe alocuri, sever reprimată de convingerile sigure, indubitabile, aș retine una care încheie un capitol important: Cehov nu poate trăi într-o astfel de lume, pentru el, „existența este o provocare, o aventură în care omul trebuie să știe să se bucure, să râdă să moară în egală măsură. Totul trebuie făcut cu respect, cu dedicație, cu modestie, ca expresie a deplinei libertăți, pe care numai omul trebuie să știe să și-o acorde: restul nu este decât fulgerarea unui zâmbet îngăduitor pentru slăbiciunile celorlalți...” (p. 87). Cu respect, cu dedicație cu dorința deplinei libertăți este lucrarea despre comedia cehoviană, unde d-l Ion Mânzatu, vorbind despre alții, despre Cehov, mai cu seamă, se vorbește pe sine, încercând să se regăsească ca artist, printre reflexele înșelătoare ale operei fundamentale.

Sorina Bălănescu

INTRODUCERE

Primul contact cu *Pescărușul* lui Cehov s-a petrecut demult, în adolescență, și, trebuie să recunosc, am fost profund contrariat. Lectura piesei a venit după suculentele creații ale lui I.L. Caragiale și Molière, poate chiar s-a datorat acestora, iar aspirația tânărului cititor ce eram tindea să găsească același univers al unei lumi-gază bogate în întâmplări și personaje pline de haz.

După parcurgerea tabelului distribuției, ar fi trebuit să urmeze încurcăturile venite dintr-o societate colorată și zgomotoasă, ar fi trebuit să fiu pus față în față cu parada unor personaje buclucașe și ghinioniste. Dar, în piesa lui Cehov, totul s-a sfârșit cu impresionanta dramă a cetățeanului Treplev și a frumoasei Nina Zarecinaia, într-o scenă de sfâșietoare tristețe. Revenind la pagina de gardă, indicația seacă de sub titlu: „Comedie în patru acte“ devenea, acum, cu totul contrariantă și insolită. S-a impus o nouă lectură, cu scopul precis și încăpățânat de a căuta urmele, cât de firave ar fi ele, ale unei comedii. Din nefericire, totul părea ireversibil trist: înfruntările dintre generații, viața plicticoasă de la țară, destinul unei fete neînțelese și înfrânte, atât în dragoste, cât și în profesie; zadarnicele eforturi ale unui tânăr talentat; frământările unui scriitor afirmat, dar fără încredere în el și lipsit de voință; zbaterea unei femei trecute de a doua tinerețe, care-și păzește orgolios dragostea, stăpânind deplin arta compromisului etc. etc. Nu, hotărât lucru, nimic nu era comic în această piesă, iar scriitorul habar nu avea ce scrisese!

După lectura, într-un timp relativ scurt, a cam tot ceea ce scrisese A.P.Cehov, nedumerirea se adâncea „*ceva teribel, mon cher*“, vorba lui Caragiale. O privire de ansamblu asupra întregii opere lăsa un sentiment foarte bizar: nimic nu era ceea ce ar fi putut să pară la prima vedere. De fiecare dată recitind o lucrare, totul se schimba: atitudinea cititorului, înțelesul, caracterele, situațiile etc. Fiecare nouă lectură nu făcea decât să întărească și mai mult convingerea în calitățile cameleonice ale scrierilor doctorului rus, în realitățile lui care se suprapuneau ademenindu-te continuu spre un miez care - oricât te-ai fi străduit - rămânea de neatins.

Dar misterul *Pescărușul*-ului era de departe cel mai incitant.

Am văzut mai multe montări, unele anoste, altele interesante ca propuneri scenice (ca aceea a lui Liviu Ciulei - care crea acut senzația că este misogină și, ca atare departe de sensul textului); Lucian Pintilie - un

spectacol despre lupta generațiilor cu propriile umbre; Andrei Băleanu – spectacolul de televiziune copleșit de o poetică a tăcerilor, ce pot însemna orice, sau Cătălina Buzoianu, care căuta umorul într-o atmosferă exotica și superficializată, ce făcea să alunece idei importante spre o stare de confuzie și nelămurire.

Niciunul dintre aceste spectacole, dar niciunul, nu era, în fond, o comedie. Eforturile cu care erau căutate soluțiile comice păreau să sublinieze și mai mult condiția tragică a personajelor. În fiecare dintre ele, problematica gravă a textului stăpânea acțiunile scenice și totul se derula într-un registru profund, obsedant, conducând firesc către sinuciderea lui Treplev; de multe ori, ca un final aproape previzibil. Alături de destinul tragic al tânărului scriitor, soarta Ninei Zarecinaia te umplea de furie și împlinea credința că tânăra generație de artiști este victima indiferenței, fariseismului, lăcomiei, minciunii, că nu poate aspira la izbăvire, la împlinirea idealurilor lor nobile, idealuri ce-i determină pe tinerii artiști să se dedice în întregime creației, cu năzuința declarată de a izbăvi lumea.

Unde se ascundea atunci materia comică și ce mecanisme de neînțeles folosise Cehov ca totul să rămână ascuns percepției noastre? Ce văzuse doctorul și, mai ales, cum văzuse el lucrurile ca această lume să devină comică? Oare noi rămâneam mereu orbi, alunecând iarăși și iarăși prin substanța dramatică, fără să găsim ceea ce el propunea?

Un fragment dintr-o scrisoare către L. A. Avilova, din 19 martie 1892 : „*Totuși, în calitate de cititor, îți dau un sfat: când descrii oameni nenorociți și amărâți, și vrei să înduioșezi cititorii, caută să fii cât mai rece. Aceasta va servi ca un fel de fond pentru nenorocirile altora, care, în felul acesta, vor ieși în evidență*”¹, a aruncat o idee nebunească.

Dar dacă Cehov stă deoparte, indiferent și amuzat, și privește o adunare de oameni care mint și - mai ales! - se mint; care încearcă să impresioneze lumea cu fapte pe care nu sunt în stare să le facă? Dacă niciunul dintre scopurile despre care vorbesc personajele nu este cel adevărat, ci doar un pretext care ascunde, în fapt, adevărata năzuință a eroului? Scopuri cu care personajele nu au legătură decât la nivelul de aspirație, de speranță, de vis; scopuri care „ar fi grozav să se îplinească”, dar nădejtile sunt slabe și de neatins. Și dacă personajele doctorului **ne ascund continuu ceea ce știu ele despre ele însele** și, pentru că știu, caută să creeze celor din jur o imagine care să le avantajeze? Să fie ipocrizia dusă până la un astfel de rafinament?

¹ A.P.Cehov. *Opere, vol. 1-12, vol.12 -Scrisori*, traducere de Otilia Cazimir și Nicolae Guma, București, Editura Pentru Literatură, 1963, p.321

Atunci, *Pescărușul* ar fi o farsă, cu adevărat un vodevil, așa cum își definea doctorul unele dintre piese.

Totuși, tabloul acesta era greu de acceptat; nu era greu de crezut, era greu de acceptat. Modul cumpănit, matematic, detașat în care Cehov prezenta atmosfera și problematica eroilor săi, continua impresie de sinceritate, făcea ca totul să fie greu de acceptat în alt mod decât acela al aparențelor din fața noastră.

Indicația pe care Cehov i-o dă L.A. Avialovei începea să fie tot mai incitantă, fapt care m-a determinat la o nouă recitare, încercând o lectură ruptă de destinul aparent al personajelor; o privire rece și neîncrezătoare, suspectând acum fiecare intenție, punând practic la îndoială orice afirmație, suspicionând fiecare acțiune, fiecare gest. De fapt a trebuit să recitesc totul după o altă logică. Această modalitate de a aborda *Pescărușul* lui Cehov mi-a permis accesul spre o lume surprinzător de comică atunci când te uitați la ea fără să cauți s-o înțelegeți și nici să nu te străduiți s-o acceptați. Din textul *Pescărușului* se revărsa un comic de o cu totul altă factură, un comic degajat din agitația unor personaje tragice și care nu avea nimic din tehnicile cunoscute, din uzanțele obișnuite ale unui comediant. Dintr-odată mi s-a revelat o societate de caractere deformate, de ambiții nejustificate, de dorințe pe atât de încăpățanate pe cât erau de vane, mai de fiecare dată țintind scopuri pe care încearcă să le ascundă, uneori destul de stângaci. O lume care ne împinge să râdem în hohote, dacă dăm frâu liber imaginației, dar ne și înduioșează, dacă suntem mai slabi de înger, din cauza atitudinii umile, a modului, continuu patetic și încăpățânat, cu care personajul se străduiește să atingă un țel pentru care nu este de fel pregătit și care, în fond, seamănă mult cu un capriciu adesea transformat în obiectiv fundamental. Un exemplu extrem de elocvent al acestor caractere este Medvedenko. Curtea asiduă pe care i-o face Mașei, declarațiile repetate de dragoste sunt în fond doar niște instrumente pe care el le folosește pentru a evada din sărăcie. Pentru Medvedenko, familia Mașei este tot ce-și dorește pe plan social; e o familie care trăiește îmbelșugat pe moșia Arkadinei. Pentru învățător, Mașa este calea către o viață îndestulată: mese bune, ceai aromat, tutun de calitate și, pe deasupra, ceva bani pentru capricii -; ea, ca femeie, are mai puțină importanță, și dragostea are mai puțină importanță. Atât timp cât îi deschide ușa spre un trai îndestulat, trebuie să devină nevasta sa, asta este singurul mijloc prin care unul ca el poate ajunge să trăiască departe de sărăcie. Șansele ca Mașa să-l accepte pe Medvedenko de soț sunt minime; și totuși, acesta joacă rolul îndrăgostitului cu patetică încăpățănare, încercând să se convingă mereu și el că sentimentele sale de iubire sunt înflăcărate, el însuși are nevoie să găsească miezul iubirii ce-o declară. În fond, putem vorbi despre parabola cerșetorului zdrențăros care visează în fața unui palat

somptuos sau a unei vitrine îmbietoare. Realitatea aceasta a textului cehovian este întărită de ceea ce-i scrie lui A.S. Suvorin, la 21 octombrie 1895, din Melikovo: „În al doilea rând - închipuiește-ți - scriu o piesă pe care, de asemenea, nu cred s-o termin înainte de sfârșitul lui noiembrie. O scriu cu plăcere, deși spun prostii mari care contrazic condițiile impuse de scenă. E o comedie în patru acte, cu trei roluri de femei și șase pentru bărbați, cu un peisaj (o vedere spre lac), cu multe discuții despre literatură, cu puțină acțiune și cu cinci puduri de dragoste.”²

Din clipa aceea, pentru mine, poziția față de personajele lui Cehov s-a schimbat radical - aducând totodată un sentiment deplin de bucurie și entuziasm, pentru că astfel am căpătat libertatea de a imagina continuu caleidoscopice jocuri cu caracterele din care Cehov a vrut - și a izbutit! - să clădească o lume comică, un univers burlesc al nimicniciei, străbătut în străfundurile lui de un consistent filon de disperare, plasat la limita tragicului, filon care întărește condiția comică a personajelor sale. Dintr-o astfel de poziție era mai lesne să înțelegi afirmația doctorului: „Scopul meu este să împușc doi iepuri dintr-odată: să descriu viața așa cum e și, în același timp, să arăt cât de mult se îndepărtează ea de la regulă - o regulă pe care eu n-o cunosc, după cum n-o cunoaște niciunul dintre noi.”³

Comicul lui Cehov este unul necruțător, neiertător, și se naște nu din voința autorului, ci din evoluția unor personaje de care acesta (autorul) nu se simte legat. Un astfel de umor nu depinde de conjuncturi politice sau sociale; el pornește de la limita tragicului și este esențial și profund uman.

² Idem, p.371

³ Idem, p. 186

PARTEA I

JOC DE ANTINOMII DE LA GÂND LA PERCEPȚIA GÂNDULUI

Cu siguranță, ceea ce urmează să dovedim este o întreprindere cu multe capcane. Cele mai multe pot veni din dorința prea aprigă de a demonstra că *Pescărușul* este victima unei prejudecăți ce dănuie de la prima sa reprezentare, poate chiar este cauzată de acea primă reprezentare. Această dorință aprigă ne poate împinge spre a forța uneori inconștient anumite adevăruri ca acestea să devină supuse, să slujească discursului. Sau putem omite, cu voie sau fără voie, aspecte ce ar contrazice cu totul demonstrația. Iată de ce ne propunem să urmăm indicația lui Cehov și să „*fim cât mai reci*“.

Între operă și orizontul nostru perceptiv există un lanț de etape ce reprezintă - fiecare în sine - tot atâtea trădări; fie ele ale autorului față de opera sa, fie ale receptorului față de operă, fie ale operei față de capacitatea acestuia (receptorului) de a accepta provocările ei. Să nu uităm nici măcar o clipă faptul că Autorul, împins de o Lipsă*, aspiră la înlocuirea acesteia, sfârșind prin materializarea unui moment al *Inefabilului*, care devine **operă**. Sau, după cum afirmă Hegel: „*Opera este realitatea pe care și-o dă conștiința; ea este aceea în care individul este pentru sine ceea ce el este în sine și în felul că conștiința pentru care el devine în operă nu este conștiința particulară, ci conștiința universală; el s-a plasat în operă, în genere, în elementul universalității, în spațiul lipsit de determinării ale ființei. Conștiința care se întoarce din opera sa este de fapt conștiința universală.*“⁴ Procesul acesta este cu desăvârșire imposibil de a fi definit, de a fi caracterizat, chiar dacă s-au făcut și se fac inimaginabile eforturi pentru a găsi o cale pentru punerea sa într-o formă clară și limpede. Legăturile dintre autor și inefabil sunt versatile, extrem de subtile, și se comportă capricios - cel puțin așa gândim noi - în procesul de materializare a operei într-o anumită formă, și numai în aceea. Versatilitatea acestor legături provoacă opera să-și

* vezi *Teoria Cordonalei* în CARABĂȚ, Dumitru. *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, București, Editura PRO, 1992.

⁴ Hegel, *Despre artă și poezie, Vol. I-II*, traducere de Ion Ianoși, București, Editura Minerva, 1979, p. 88.

proclame dreptul la un destin propriu, independent de aspirația autorului, trădându-l și lăsându-i doar iluzia că și-a înlocuit Lipsa. Acest act de trădare, care se produce între operă și autor, în cele mai multe cazuri consolidează rădăcinile legăturilor operei cu evoluția socială, oricum și oricare ar fi aceasta; dacă actul creației - ca și suma de trădări care au loc - nu-și găsește o definiție mulțumitoare. În schimb, relația autor-receptor este posibil ca Abraham Moles să o fi descris în termenii cei mai adecvați: „**Receptorul uman nu este capabil să sesizeze decât o cantitate limitată de originalitate pe unitate de timp, adică un anumit debit de informație, de ordinul a 16 biți pe secundă, în unitatea centrală a creierului său; adaptarea operei de artă la individ se va baza în acest caz pe o lege de optimizare a folosirii, care este constituită din această informație. Caracterul optim al mesajelor estetice nu mai este dat de maximul de informație, ci de maximul de impact, adică de posibilitatea de a înțelege, deci de a proiecta forme asupra mesajului primit.**”⁵ Discutăm despre o capacitate de a înțelege, ceea ce implică, fără doar și poate, o altă trădare. Receptorului îi este permis accesul doar spre un anumit nivel al operei, acces care depinde de o sumă de factori, obiectivi și subiectivi, pe care acesta îi dezvoltă la momentul contactului cu opera. Din fericire, trădarea pe care opera o produce este, în bună parte, atenuată de capacitatea de a emoționa - „...elementul sensibil al operei de artă trebuie să aibă existență numai întrucât el există pentru spiritul omenesc, și nu întrucât există, ca sensibil, pentru sine însuși.”⁶ -, care excede capacitatea de a înțelege și este mai importantă pentru că acționează direct – revelând - asupra mentalității existente.

De cele mai multe ori Autorul, el însuși, nu poate explica structura evolutivă a acțiunilor și caracterelor cuprinse în operă. Aceasta este - dacă vreți - prima și cea mai importantă trădare din întreg lanțul, celelalte fiind urmările firești ale ei. Norbert Groeben semnaleză o metodică ce se instaurează în relația autor-cititor prin intermediul operei, metodică ce sugerează faptul că pe parcursul acestei relații se poate instala oricând o prejudecată derivată din atitudinea receptorului: „Relația existentă între autor și cititor constituie obiectul unei «psihologii a comunicării literare»; în raport cu opera literară, această psihologie nu are «decât o funcție de cunoaștere heuristică»⁷“. Funcția euristică despre care vorbește Groeben, dar și trădările derivate din relația receptor-operă sunt susținute și de

⁵ Abraham Moles, *Artă și ordinator*, traducere de Ion Pascadi, București, Editura Minerva, 1974pp. 27-28.

⁶ Hegel, *op.cit.*, p.108.

⁷ Norbert Groeben. *Psihologia literaturii*, trad. de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihăilescu, București, Editura Univers, 1978, p.42.

afirmația lui Borges „*Ar mai fi de adăugat totuși că pentru același cititor, aceeași carte se schimbă, din moment ce noi ne schimbăm, din moment ce suntem (pentru a mă întoarce la citatul meu predilect) «râul» lui Heraclit care a spus: « omul de ieri nu mai este omul de azi, iar cel de azi nu va mai fi cel de mâine ». Iar dacă noi ne schimbăm neconținut, se poate spune că fiecare lectură a unei cărți, fiecare recitare, fiecare amintire despre această lectură în imaginația noastră reînnoiește textul.*”⁸ Putem trage de aici lesne concluzia că, pentru receptor, opera este nu o cale spre Inefabil, ci doar un indicator cu sensul: *Spre Inefabil*, calea se revelează în funcție de o sumă de atribute ale personalității acestuia; în fiecare etapă a existenței noastre, opera ne indică o direcție nouă, o cale nouă spre Sinele său (al operei), dar și spre Sinele nostru.

Este firesc ca receptorul să caute elemente noi în relația sa cu opera, atitudinea acestuia fiind direct influențată de profilul său caracterial, de educație și profilul psihologic, de cantitatea informațiilor deținută etc., dar mai ales de nivelul și structura mentalității. Toate acestea se schimbă în lungul unei vieți și putem ajunge - de ce nu?! - la momente de contradicție cu noi înșine, de negare prin revelație. Acest lucru hotărăște o atitudine a receptorului, și numai aceea, o atitudine care va marca hotărâtor relația sa cu opera și va stabili gradul de implicare a acestuia în viața operei. Dar, așa cum arată Mihail Bahtin: „*Desigur, opera - ca operă de artă - trăiește și are semnificație și în afara psihicului nostru; aici, ea este prezentă doar empiric, ca proces psihic, localizat în timp și conform legilor psihologice. Opera trăiește și are semnificație în lume, care, de asemenea, este vie și are semnificație - din punct de vedere cognitiv, social, politic, economic, religios*”⁹.

Anumite momente ale procesului de cunoaștere euristică pot avea influențe hotărâtoare asupra modului de pătrundere în conținutul unei opere, iar aceste momente se nasc datorită relației directe dintre receptor și ansamblul de valori puse în circulație la un moment istoric dat și care contribuie la formarea și evoluția acestuia, a receptorului. Tot așa cum contribuie hotărâtor și la formarea profilului psihologic al autorului: „*Dacă un mesaj este totalmente original, în sensul combinatoriei pure, el nu mai este decât un asamblaj perfect imprevizibil și deci disparat al tuturor semnelor repertoriului, spectatorul nu se mai poate folosi de el, este depășit de acesta și renunță la el; dacă mesajul este total inteligibil, el este, în*

⁸ Jorge Luis BORGES, *Cărțile și noaptea*, Iași, Editura Junimea, 1988, p.26.

⁹ Bahtin M. Mihail. *Probleme de literatură și estetică*, trad. de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 1982. p.60

*ultimă instanță, total banal, perfect previzibil, cu totul lipsit de interes, căci receptorul știe deja tot ceea ce el conține, Există deci un **optim** de valoare pentru fiecare ființă umană în parte și o mai mare sau mai mică satisfacție a acesteia față de un mesaj dat. Cu cât informația este mai mare cu atât receptorul primește mai multă noutate; cu cât noutatea este mai mare cu atât el este mai puțin capabil de a **domina pe plan perceptiv** semnele disparate pe care le primește, de a le asambla în «Gestalt-uri», de a proiecta, în alți termeni, cunoștințele sale anterioare asupra mesajului, pe scurt, de a-l înțelege. Inteligibilitatea unui mesaj variază deci în raport invers cu informația și o mare parte a operei artistului se bazează pe un joc dialectic mai mult sau mai puțin elaborat sau conștient între originalitate și inteligibilitate. Operele de artă sunt experimentări situate undeva în interiorul acestei marje, mizând pe o dialectică subtilă a previzibilului și imprevizibilului (probabilitate de ocurență a semnelor), a cunoscutului și necunoscutului, a ordinii și dezordinii.»¹⁰ Influențat de analizele făcute cu mijloacele inteligenței artificiale și ale sociologiei, esteticianul francez nu introduce și importanța **emoției** în această ecuație. În general, în analizele pe care esteticienii moderni le-au făcut în veacul XX - și în care au încercat să se detașeze de operă, să abordeze o poziție obiectivă - emoția a fost privită ca o variabilă subiectivă și necuantificabilă, ca atare imposibil de înscris într-o scală. Or, nu putem vorbi sub nicio formă despre relația de comunicare cu opera de artă în absența emoției, pentru că nici o altă formă estetică omenească nu folosește emoția ca vehicul de comunicare. În „Artă și ordinator“ este strălucit analizată relația de informare prin Gestalt, pentru că o astfel de relație presupune o configurație cu valențe informatice, dar cu preocupări superficiale în ceea ce privește conținutul emoțional. Ca atare relația ce se produce este mai degrabă la nivel informațional, și nu emoțional: **a plăcea** și **a emoționa** sunt două momente diferite. „Înțelegem că **ideea de plăcere**, pe care teoria informației o leagă de dominanța resimțită de un receptor în momentul când percepe formele, poate fi luată în considerare într-un mod extrem de subtil atunci când un număr mare de «niveluri informaționale» acționează unele asupra altora.“¹¹*

Pentru aceste motive, vom dori ca analiza pe care o întreprindem să pornească de la considerațiunile ce, aparent, nu sunt legate de exegeza piesei de teatru numită *Pescărușul* de A.P.Cehov, dar care, sperăm, că își vor dovedi calitatea lor de unelte utile prezentului demers.

¹⁰ Abraham Moles, *Artă și ordinator*, traducere de Ion Pascadi, București, Editura Minerva, 1974, pp.32-33.

¹¹ Idem, p.35.