

## Ο μοντερνιστής Anton Chekhov

### Σάββας Πατσαλίδης

Ο Άντον Τσέχοφ (Anton Chekhov, 1860-1904), από όλους τους εκπροσώπους του μοντέρβου ρεαλιστικού και νατουραλιστικού 19<sup>ου</sup> αιώνα, εξακολουθεί να είναι ο πλέον δημοφιλής,<sup>1</sup> χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλοι συμφωνούν ως προς τους λόγους της δημοφιλίας του. Όλοι έχουν και κάτι να απομονώσουν ως χαρακτηριστικό της συγγραφικής του τέχνης.

Για πολλούς Ρώσους μελετητές, για παράδειγμα, ο Chekhov είναι συγγραφέας κωμωδιών, για άλλους συμπατριώτες του είναι κυρίως ένας κοινωνικός συγγραφέας, ένας χρονογράφος της εποχής του και εκφραστής της ρώσικης διανόησης. Για κάποιους άλλους, κυρίως Ευρωπαίους μελετητές του, είναι ένας συγγραφέας-ψυχολόγος και συνάμα ένας ψυχρός είρων. Άλλοι τον βλέπουν ως ένθερμο θιασώτη του ουμανισμού. Είναι και αρκετοί που τον θεωρούν ως ένα συγγραφέα του οποίου ο ερχομός κλείνει τη χρυσή εποχή του ρωσικού ρεαλισμού και ανοίγει τον δρόμο για την τέχνη του μοντερνισμού και εν συνεχεία του παραλόγου. Άλλοι πάλι, κυρίως Γάλλοι, θα τον αντιμετωπίσουν στην αρχή σαν

---

<sup>1</sup> Εάν το ελληνικό θεατρικό παράδειγμα είναι ενδεικτικό των διεθνών τάσεων, τότε κάτι συμβαίνει ή κάτι άλλαξε, διαφορετικά πώς να εξηγήσει κανείς το γεγονός ότι μέσα σε μια θεατρική σεζόν (2014-15) είχαμε εννέα παραστάσεις έργων του Chekhov και τέσσερις του Ibsen. Για τα μεγέθη της χώρας, ίσως και όχι μόνο, οι αριθμοί αυτοί είναι εντυπωσιακοί. Και γίνονται ακόμη πιο εντυπωσιακοί αν σταθεί κανείς στον τρόπο που οι ειδικοί αντιμετώπισαν την ποιητική της ρεαλιστικής γραφής, στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.

ένα «εξωτικό» περιγραφέα της κατάθλιψης και της μελαγχολίας. Θα πουν για τα έργα του ότι είναι μουντά χωρίς ψυχή, αποδίδοντάς τα στην εμμονή του να γράφει για τη μεσοαστική Ρωσική κοινωνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία η ζωή της δεν είχε κάτι ιδιαίτερα ενδιαφέρον.

Ακριβώς μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ο σταλινικός ρεαλισμός θα προσπαθήσει να επιβάλει σε όλο το πρώην Ανατολικό μπλοκ έναν Chekhov απόλυτα ρεαλιστικό. Οι Γεωργιανοί θα αντιμετωπίσουν κοροϊδευτικά την “ασημαντότητα” των ηρώων του και οι Πολωνοί για πολλά χρόνια θα τον αγνοήσουν εντελώς. Στις μέρες μας οι φεμινίστριες τον ελέγχουν για τα μελαγχολικά και αδρανή πορτρέτα των γυναικείων χαρακτήρων του, οι δε μεταμοντέρνοι για τις κλειστές δομές των έργων του και τα ετοιμοπαράδοτα ιδεολογήματά τους. Είναι και κάποιοι, όπως οι Καναδοί, οι οποίοι, δίκην αστεϊσμού, λένε ότι υπάρχουν μόνο δύο Καναδοί συγγραφείς περιωπής, ο Shakespeare και ο Chekhov. Ο δε πολύς Βάιντα θα πει ότι «το θέατρο στην ευρωπαϊκή μας παράδοση προέρχεται από τη λέξη, από τη λογοτεχνία, από τους Έλληνες, τον Shakespeare και τον Chekhov» (Clayton 15).

Είναι τέλος και οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού και του νέου ιστορικισμού που στέκονται με αρκετή επιφύλαξη απέναντι στα ιδεολογήματα που κρύβουν τα έργα του. Σε κάθε περίπτωση, το σημαντικό είναι ότι όλοι βρίσκουν κάτι να σχολιάσουν, υπέρ ή κατά, δεν έχει σημασία. Σημασία έχει το ότι αναγνωρίζουν την ανθεκτικότητα της «μοντερνικότητάς» του. Αλλά και οι σκηνοθέτες, ακόμη και οι πλέον πρωτοποριακοί, θα έλεγα κυρίως αυτοί, βρίσκουν κάτι να αναδείξουν στη σκηνή. Όλοι περίπου πιστεύουν στο ίδιο πράγμα: ότι ο Chekhov

---

δεν είναι μονοσήμαντος. Που σημαίνει ότι δεν είναι εύκολος στην αξιολόγηση και, βεβαίως, στη σκηνική υλοποίηση των ιδεών του. Μπορεί η επιφάνεια των ιστοριών του να δείχνει στατική και σχεδόν ανιαρή, όμως αρκεί λίγο ταρακούνημα για να αρχίσουν να βγαίνουν στην επιφάνεια κρυμμένες μοντέρνες και μεταμοντέρνες πτυχές. Αρκεί λίγη εμβάθυνση για να βγει ένα ολόκληρο πλέγμα από εικόνες γεμάτες σημασίες που μας αφορούν.

Το μυστικό στον Chekhon κρύβεται σε αυτό ακριβώς το κείμενο αποκάτω, στον ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων του, σε αυτά τα περίεργα πλάσματα τα ενίοτε νωχελικά και παροπλισμένα, που συνέχεια μιλούν, συχνά χωρίς να έχουν κάτι σημαντικό να πουν. Βρίσκεται στις επιθυμίες τους, στα όνειρά τους. Που σημαίνει ότι η δράση δεν φαίνεται σε αυτά που κάνουν αλλά σε αυτά που κρύβουν, που βιώνουν, που φαντάζονται, που ελπίζουν.

Δεν μας τα λένε όλα, ούτε μας τα εξηγούν όλα οι χαρακτήρες του Chekhon. Τα μισά τα παραλείπουν και μας αφήνουν να τα φανταστούμε. Δεν είναι «αποκαλυπτικοί». Ο Τρέπλιεφ στον *Γλάρο* (1896), για παράδειγμα, είναι αρκετά σαφής όταν λει ότι το θέατρο δεν δείχνει τη ζωή όπως είναι ή πρέπει να είναι, αλλά όπως τη βλέπουμε στα όνειρά μας. Και σε αυτό το ομιχλώδες παιχνίδι της μυθοπλασίας, τίποτα δεν μαθηματικοποιείται, τίποτα δεν μπαίνει στη μέγγενη της λογικής και της τελεσίδικης εξίσωσης. Πάντα κάτι μένει μετέωρο να ταλανίζει δράστες και θεατές.

### **Chekhon και το συγγραφικό Εγώ**

Συνήθως σε ένα έργο ψάχνουμε να βρούμε τον ίδιο τον συγγραφέα, πού κρύβεται, πώς κρύβεται, τι θέλει να πει. Στον Chekhon τα πράγματα είναι κάπως αλλιώς.

Σε αντίθεση με άλλους μεγάλους Ρώσους συγγραφείς της εποχής του, όπως ο Τολστόι, ο Ντοστογιέφσκι, ο Τουργκένεφ, ο Πούσκιν, ο Λερμόντοφ, που περίπου διεκδικούσαν ή διαμόρφωναν την κοινωνική τους εικόνα μέσα από τις ίδιες τις ιστορίες τους (υπήρχε συχνά μια ταύτιση), στον Chekhon παρατηρούμε να διεξάγεται ένα κρυφτούλι του τύπου: «τώρα με βλέπετε τώρα όχι». Ακόμη και οι πιο στενοί του φίλοι τον έβρισκαν ιδιαίτερα κλειστό και ολιγομίλητο. Ήταν πολύ επιφυλακτικός σε ό,τι αφορούσε στην προβολή του Εγώ του μέσα από τη γραφή (*subektivnost*) (Finke 2005: 2). Ακόμη και στα ημερολόγιά του δίνει την εντύπωση πως γράφει σε τρίτο πρόσωπο. Δεν παθιάζεται, δεν αφήνει τον υποκειμενικό λόγο να τον παρασύρει σε εγωκεντρικές περιπλανήσεις (Finke 2005: 2). Γι' αυτό, όπως μας ενημερώνει και πάλι ο μελετητής του Finke, ασκούσε έντονη κριτική στον αδερφό του Aleksandr, επίσης συγγραφέα, όταν υπέκυπτε στον πειρασμό και γινόταν πολύ υποκειμενικός, σε αντίθεση με τον ίδιο που επιδίωκε την ελάχιστη δυνατή έκθεση.

Ο Chekhon ήθελε να κρατήσει, πάση θυσία, ξεχωριστά την τέχνη του από τη ζωή του. Ενώ μας αφήνει να δούμε την ψυχή των χαρακτήρων του, ο ίδιος προστατεύει τη δική του. Όπως γράφει ο Ignatii Potapenko, ο Chekhon «προστάτευε την ψυχή του από το βλέμμα των άλλων» (Finke 2005: 5). Μάλιστα, αυτός είναι που θα εξομολογηθεί σε χρόνο ανύποπτο στον καλό του φίλο νευροπαθολόγο G. I. Rossolimo, ότι πάσχει από «αυτοβιογραφοβία» (Finke 2005: 2). Ακραίο, όμως ενδεικτικό, το γεγονός ότι την ημέρα του γάμου του με την ηθοποιό Olga Knipper λέγεται ότι ζήτησε από ένα φίλο να ετοιμάσει τη δεξίωση κι αυτός πήγε παντρεύτηκε στα κρυφά και το έσκασε από τη Μόσχα, αφήνοντας τους φίλους να περιμένουν. Ο Chekhon πάλι είναι εκείνος που δεν ήθελε στην

πρώτη έκδοση των *Απάντων* του να μπει η φωτογραφία και το βιογραφικό του, παρ' όλο που ο ίδιος έκανε ευρεία χρήση των προσωπικών δεδομένων φίλων του.

Και εδώ εντοπίζεται ένα παράδοξο, όπως εύστοχα παρατηρεί ο συμπατριώτης του συγγραφέας Donlatov (Finke 2005: 2): «θαυμάζεις το μυαλό του Τολστόι, το εκλεπτυσμένο στυλ του Πούσκιν και τις βυθίσεις στον εσωτερικό κόσμο του Ντοστογιέφσκι, αλλά εκείνος που θα 'θελες να ήσουν είναι ο Chekhov».

Για τους θαυμαστές του τότε, και ίσως και για τους θαυμαστές του τώρα, ο Chekhov είναι ο καθρέφτης ενός ιδανικού εαυτού. Δεν είναι τυχαίο το ότι μόλις πρωτοεμφανίστηκε με τα διηγήματά του ο κόσμος αισθάνθηκε ότι είχε να κάνει με κάτι καινούριο, πιο ευαίσθητο και πιο κοντά στους παλμούς και τις διαθέσεις της μοντέρνας εποχής. Είδαν σ' αυτόν ένα συναισθηματικά ισορροπημένο και αντικειμενικό συγγραφέα, γεγονός που έσπευσαν να αποδώσουν, με θετικό πρόσημο, και στην ενασχόλησή του με την ιατρική.

### **Chekhov και ιατρική**

Είναι γνωστό ότι την εποχή της Βιομηχανικής Επανάστασης η ιατρική ήταν η βασίλισσα όλων των επιστημών. Δεν είναι, άλλωστε, περίεργο που στα έργα πολλών συγγραφέων της εποχής ένας από τους χαρακτήρες είναι σχεδόν πάντα γιατρός. Ήταν κοινή αντίληψη, ανάμεσα στους δημιουργούς, ότι το να είσαι γιατρός σημαίνει ότι αναπτύσσεις ένα συγκεκριμένο τρόπο να κοιτάς και να ερμηνεύεις τον κόσμο, ένα τρόπο πιο προσγειωμένο, τεκμηριωμένο, αποστασιοποιημένο.

Από την άλλη, βέβαια, ήταν και αρκετοί συγγραφείς οι οποίοι αντιμετώπιζαν το επάγγελμα με σκεπτικισμό, υποστηρίζοντας ότι δεν εγγυάται πως σε βοηθά να δεις τα πράγματα στην ολότητά τους. Ο αντίλογός τους έλεγε ότι υπάρχουν θέματα ηθικής, ψυχολογίας, διαθέσεων κ.λπ. που ξεπερνούν το ερευνητικό μάτι της καθιερωμένης ιατρικής. Και ο Chekhov ήταν ένας από αυτούς τους αμφισβητίες της μαθηματικής λογικής. Επέμενε ότι ο συγγραφέας πρέπει να είναι μεν ένας ακάματος παρατηρητής, αλλά ένας παρατηρητής που δεν καταγράφει απλώς αλλά και ακτινογραφεί, δηλαδή βλέπει και πίσω από την επιδερμική επιφάνεια, ακτινογραφεί συναισθήματα και ανθρώπινες σχέσεις.

Ο ίδιος παραδέχεται ότι η ιατρική τον βοήθησε να αποφεύγει λάθη και να μην παρασύρεται σε βεβιασμένες κρίσεις. Έτσι, κάθε φορά που ήθελε να ασχοληθεί με κάποιο ιδιαίτερο φαινόμενο, ας πούμε την αυτοκτονία ενός χαρακτήρα, επιζητούσε οπωσδήποτε να έχει στα χέρια του επιστημονικά δεδομένα προκειμένου το γεγονός να έχει και την ανάλογη εγκυρότητα. Όταν δεν είχε επιστημονικά δεδομένα προτιμούσε να μην γράφει καθόλου.

Εκείνο που σχολιάζεται από τους μελετητές του έργου του είναι το γεγονός ότι η ενασχόλησή του με την ιατρική στάθηκε εμπόδιο στη διαχείριση του ίδιου του σώματός του. Μας πληροφορούν πως όταν είχε αιμοπτύσεις, ένεκα της φυματίωσης από την οποία θα χάσει τελικά και τη ζωή του, δίσταζε να δεχτεί ιατρική γνώμη, ίσως γιατί είχε συνηθίσει να παρατηρεί το πάσχον σώμα και να το σχολιάζει σαν κάτι έξω από αυτόν. Μόνο που στην προκειμένη περίπτωση ήταν το δικό του σώμα που έπρεπε να υποστεί τη διαδικασία της παρατήρησης, κάτι που δεν επιθυμούσε. Και αυτός ακριβώς ο τρόπος που ο ίδιος κοιτούσε τον εαυτό του θα τον οδηγήσει να ξανασκεφτεί το «βλέμμα της ιατρικής», όπως

υπογραμμίζει στην ενδιαφέρουσα μελέτη του ο Finke (2005). Ίσως κανένας άλλος συγγραφέας στη Ρωσία δεν έχει να επιδείξει ανάλογο ενδιαφέρον για το βλέμμα.

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που συνήθιζε να λέει, ότι η ιατρική είναι η νόμιμη σύζυγος και η λογοτεχνία η φιλενάδα, υπογραμμίζει αυτήν ακριβώς τη διάκριση. Τούτο σημαίνει ότι, για να καταλάβει κανείς και να εκτιμήσει τη δουλειά του, πρέπει να μάθει να κοιτά τον κόσμο και τους ανθρώπους όπως αυτός, την ίδια στιγμή που ο ίδιος κάνει το παν να παρεμποδίσει το δικό μας βλέμμα επάνω του.

### **Chekhov και οικολογία**

Σε πολλά από τα έργα του Chekhov υπάρχει η έγνοια του συγγραφέα για την καταστροφή του περιβάλλοντος. Είναι ένα από τα μόνιμα θέματα συζήτησης στις συγκεντρώσεις των χαρακτήρων του. Σε αντίθεση με την πιο ιδεαλιστική και ευρύχωρη ματιά του Ibsen, το τοπίο στον Chekhov είναι μικρότερης κλίμακας. Εστιάζει σε δέντρα, καλλιεργημένη γη, λίμνες, ποτέ όμως σε δάση ή ορεινές περιοχές. Η ματιά του Chekhov είναι αρκετά αντικειμενική, σχεδόν επιστημονική, και συνάμα απλή. Είναι προφανές ότι έχει διαβάσει Δαρβίνο, Spencer ίσως και Henry David Thoreau, του οποίου το περίφημο οικολογικό ποίημα *Walden* υπήρχε σε μετάφραση (Cless 2010: 146).

Στα νεανικά του χρόνια ο Chekhov έζησε τις αρνητικές όψεις της εκβιομηχάνισης και της αστικοποίησης. Οι χαρακτήρες του, όταν αναφέρονται στη γη, συνήθως την εμπλέκουν με συζητήσεις οικονομικές, κέρδη και ζημιές. Συγκεντρώνονται σε ένα χώρο και εκεί συνυπάρχουν με τις ομοιότητες και τις διαφορές τους για λίγο, δημιουργούν την εικόνα μας καλά ισορροπημένης

ολότητας με τις συγκρούσεις και τις συμπλεύσεις τους, και μετά διαλύονται. Ο καθένας παίρνει τον δρόμο του.

Ο Chekhov δημιουργεί ένα ανθρώπινο οικοσύστημα, μικρό μιν, ας πούμε ένα κτήμα, ένα βυσσινόκηπο, αλλά αρκετά μεγάλο ώστε να χωρέσουν πολλά και ετερογενή υποσυστήματα που επιβιώνουν μέσα από την αναγκαιότητα της αλληλεξάρτησης και αλληλοεξυπηρέτησης, όπως γίνεται και στη φύση (Cless 2010: 148). Συνήθως στον Chekhov υπάρχει μια σύγκρουση ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό. Στον *Θείο Βάνια*, για παράδειγμα, ο Αστρόφ καταθέτει την αγάπη του για τη φύση και συνάμα την απόλυτη εξάρτησή του από τον ορθολογισμό που επιβάλλει την κυριαρχία επάνω στη φύση.

Γενικά ο Chekhov δεν φαίνεται να ασπάζεται τις απόψεις του Rousseau για τη φθοροποιό επίδραση του πολιτισμού επάνω στη φύση. Η τριχοτόμηση των δραματικών του προσώπων, με το παρελθόν να αντιπροσωπεύεται από την αριστοκρατία, το παρόν από την τάξη των εμπόρων και το μέλλον από τους φοιτητές, περίπου καθρεφτίζεται και στον τρόπο που μεταχειρίζεται τη φύση και την εκμετάλλευσή της.

Ο Chekhov, όπως συνηθίζει, δεν παίρνει θέση υπέρ ή κατά κάποιου. Κρατά τις ισορροπίες. Ελαφρώς κλίνει προς μια οικολογία του μέλλοντος πιο υγιή και αρμονική. Γενικά όμως δεν κρύβει τον θαυμασμό του για τις τεχνολογικές εξελίξεις. Στον *Βυσσινόκηπο* η Ρανέφσκαγια, εμβληματική φιγούρα μιας φθίνουσας αριστοκρατίας, δοξολογεί τον κήπο σαν ένα φυσικό θησαυρό και μια προσωπική τράπεζα μνήμης. Κι όταν αντιμετωπίζει το ενδεχόμενο να κοπούν κάποια δέντρα, αντιστέκεται με πάθος γιατί στα δέντρα αυτά βλέπει την παιδική



της ηλικία, είναι οι αναμνήσεις της. Από την άλλη, ο Λοπάχιν βλέπει τον κήπο σαν επένδυση. Και τον αγοράζει, προδιαγράφοντας το μέλλον του και τη νέα οικο-συνείδηση.

### **Chekhov και φιλοσοφία**

Ένα από τα χαρακτηριστικά της εργογραφίας του Chekhov είναι η απουσία κάποιας ρυθμιστικής φιλοσοφικής ιδέας. Κάτι που δεν ξενίζει, αν λάβουμε υπόψη μας ότι ήταν πολύ διστακτικός απέναντι στις οποιεσδήποτε φιλοσοφικές απόψεις. Και αυτό το βλέπει κανείς στους χαρακτήρες του. Ενώ στον Τολστόι και, κυρίως, στον Ντοστογιέφσκι οι χαρακτήρες είναι πνευματικά μεγαθήρια, σε θέση να καταθέτουν βαθυστόχαστες ιδέες, στον Chekhov είναι άτομα της διπλανής πόρτας. Δεν έχουν φιλοσοφική πανοπλία. Ούτε ο Chekhov φιλοδοξεί να αποκαλύψει, μέσα από αυτά τα πλάσματα, τα αιώνια μυστικά της ψυχής ή των νόμων που διέπουν την ανθρώπινη υπόσταση. Σίγουρα ως συγγραφέας έχει μια φιλοσοφική άποψη για τον κόσμο. Όμως, δεν είναι σε μορφή συνταγής. Και μόνο που μας δίνει το πώς οι χαρακτήρες αντιμετωπίζουν τον κόσμο και τι συζητούν και πώς συμβιώνουν είναι φιλοσοφική θέση.

### **Chekhov και λεπτομέρεια**

Εάν δεχτούμε ότι ο διάβολος βρίσκεται στη λεπτομέρεια, ο Chekhov το ανατρέπει, δείχνοντάς μας ότι το αντίδοτο στον διάβολο βρίσκεται στη λεπτομέρεια. Ο ίδιος πίστευε πως ο συγγραφέας πρέπει να γράφει με τέτοιον τρόπο ώστε ο θεατής να μην χρειάζεται άλλες εξηγήσεις. Αρκούν οι πράξεις, οι σκέψεις, οι κουβέντες τους κι ας μην βγάζουν νόημα. Άλλωστε η ζωή δεν κινείται διαρκώς σε ευθείες ούτε έχει μια λογική τάξη, όπως πολύ ωραία μας το δίνει στις

*Τρεις αδερφές*, στον *Γλάρο* και στον *Βυσσινόκηπο*, όπου οι ποικίλες ανθρώπινες στρωματώσεις σπρώχνουν τη δράση σε διάφορες κατευθύνσεις και παράλληλα τις εμπλουτίζουν με τους χυμούς της ζωής. Και όλα αυτά χωρίς τίποτε το περιττό και σκηνικά δυσλειτουργικό.

Ο Chekhov γνωρίζει πολύ καλά πώς να υποδηλώνει και να υπονοεί. «Χιονίζει έξω —τι σημαίνει αυτό;», ρωτά μία από τις τρεις αδερφές. Τα υπόλοιπα τα αναλαμβάνει η δική μας φαντασία, ή ερμηνευτική μας επάρκεια. Οι χαρακτήρες του δεν γίνονται η αισθητική και ιδεολογική του μασκώτ και τούτο γιατί πιστεύει πως το έργο της τέχνης είναι να ρίχνει φως στα προβλήματα και όχι να προτείνει λύσεις.

Για τον Chekhov ο κόσμος είναι γεμάτος περίεργα φαινόμενα. Ο ίδιος επιλέγει να ακτινογραφήσει την πραγματικότητα κυρίως μέσα από το ευάλωτο, το θνητό σώμα και παράλληλα σπεύδει να ακτινογραφήσει την αόρατη, ιδιωτική ζωή των ηρώων του. Όλα δείχνουν τόσο συνηθισμένα στους κόσμους που φτιάχνει, που πραγματικά ο θεατής νιώθει πως φτιάχτηκαν από μια ευγενική ψυχή που τα αγάπησε πολύ.

Όπως συμβαίνει και στα έργα του Beckett, έτσι κι εδώ όλα φαντάζουν αβίαστα, σχεδόν αυτονόητα, ακόμη και οι σκέψεις για τον θάνατο. Άλλωστε τα έργα του Chekhov κατοικούνται από άτομα που αισθάνονται ότι δεν έζησαν αρκετά, πως η ζωή τους μοιάζει με θάνατο. Αυτά περίπου μας λένε ο Τρέπλιεφ και ο Τριγκόριν στον *Γλάρο*, αλλά και η Έλεν στο *Θείο Βάνια* που «βαριέται μέχρι θανάτου», και ο Αστρόφ που λέει για τη ζωή του ότι δεν έχει απολύτως «τίποτε καλό» και ο Βάνιας που λέει ότι μέρα νύχτα οι σκέψεις τον πνίγουν, «στοιχειώνουν μια ζωή

που πήγε στράφι» και πως ποτέ δεν έζησε: «Ξόδεψα το παρελθόν κάνοντας ανόητα πράγματα και το παρόν είναι τόσο μάταιο...».

Αυτά λέγονται και ξαναλέγονται στα έργα του Chekhov, σαν να θέλουν να μας υπενθυμίσουν ότι η ζωή είναι όπως τα δάση που υποχωρούν στις δυνάμεις του κέρδους, της αλλαγής και της σπατάλης. Κι όλα αυτά χωρίς καμιά ηθικοπλαστική διάθεση.

Ο Τολστόι είναι γνωστό ότι δεν εκτιμούσε ιδιαίτερα το έργο του Shakespeare και παρ' όλο που συμπαθούσε τον Chekhov ως άνθρωπο, δεν είχε να πει τα καλύτερα και για το δικό του έργο. «Ξέρεις ότι δεν μου αρέσει ο Shakespeare», έλεγε «αλλά και τα έργα σου είναι ακόμη χειρότερα». Άδικο, βέβαια, γιατί ο Chekhov είναι ένας σπουδαίος δημιουργός. Μπορεί να μην είναι σε θέση να διαχειριστεί, όπως ο Shakespeare, τόσο πολλά και ποικίλα θέματα, όμως έχει κάτι πολύ ιδιαίτερο που λίγοι διαθέτουν: ξέρει να δημιουργεί πλάσματα πολύ ιδιαίτερα, πλάσματα εν πολλοίς σαν κι εμάς, που δεν προσέχουν τι λένε οι άλλοι, που κατά βάθος μονολογούν κλεισμένα στον εαυτό τους και που δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο από το να μιλούν (λες και όπου να 'ναι θα πεθάνουν) και που είναι πιο πειστικά όταν αυτά που λένε είναι εντελώς ασυνάρτητα. Πλάσματα που παίζουν στον στίβο της ζωής λες και δεν τους παρακολουθεί κανένας. Ο θεατής έχει την αίσθηση ότι κρυφοκοιτάζει και καθώς κρυφοκοιτάζει βλέπει να απλώνονται νωχελικά μπροστά του δρώμενα χωρίς κορυφώσεις.

Αυτό που ο Αριστοτέλης θα ονόμαζε κορύφωση ή σκηνή αναγνώρισης δεν υπάρχει στον Chekhov. Ναι μεν η ρωσική υψηλή τάξη βρίσκεται σε πτώση, αλλά αυτό γίνεται σταδιακά. Δεν υπάρχει κάποια απότομη μεταλλαγή των πραγμάτων

που να οδηγεί και στην ξαφνική αλλαγή της τύχης των χαρακτήρων. Οι όποιες κορυφώσεις υπάρχουν, συνήθως λαμβάνουν χώρα εκτός σκηνής και συχνά πριν αρχίσει το έργο. Στη θέση των κορυφώσεων υπάρχει μια ατελείωτη ψιλοκουβέντα. Η απουσία μονολόγων, μια θεατρική σύμβαση που ο ρεαλισμός γενικά δεν έδειξε να προτιμά, καθώς εκτιμούσε ότι διέλυε την ψευδαίσθηση του πραγματικού, είναι πολύ αισθητή στο τσεχοφικό μικρόκοσμο. Κανείς δεν μακρυγορεί παρά μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Οι ομιλητικοί χαρακτήρες γίνονται συχνά στόχος ειρωνείας. Οι χαρακτήρες γενικά έχουν την τάση απλώς μιλάνε για να μιλάνε. Κάποιοι είναι και κουφοί, όπως ο Φίρς στο *Βυσσινόκηπο*. Πρόκειται για οικεία πλάσματα που ζουν με αβεβαιότητες, ασάφειες, μυστήρια, αμφιβολίες, αυτό που είχε πει κάποτε ο ποιητής Keats για τον Shakespeare: διαθέτουν «αρνητική ικανότητα» “negative capability” (1818). Γι’ αυτό και τα αγαπάμε: μας θυμίζουν εμάς. Και κάτι ακόμη.

Επειδή ο Chekhov δίνει την εντύπωση ότι αφήνει τους χαρακτήρες του ελεύθερους να τα πούνε μεταξύ τους, κάνει τα δράματά του να φαντάζουν μη δραματικά ή, θα έλεγα καλύτερα, ατελή, αφού τίποτα δεν γίνεται, τίποτα δεν ολοκληρώνεται. Ακόμη και η χρήση βίας, όπως μια απόπειρα δολοφονίας (στο *Θείο Βάνια*) δεν οδηγούν σε απότομη αλλαγή. Στον *Γλάρο* όλοι θέλουν να πάνε στην πόλη, όμως δεν πραγματοποιούν το ταξίδι αυτό. Μιλούν για την επιθυμία τους να παντρευτούν και ποτέ δεν το κάνουν. Θέλουν να γίνουν συγγραφείς και δεν τα καταφέρνουν. Ο Κωνσταντίν επιχειρεί να αυτοκτονήσει μεταξύ πρώτης και δεύτερης πράξης και τα καταφέρνει μόλις στην τελευταία σκηνή του έργου. Ο Βάνιας θέλει να αυτοκτονήσει αλλά η Σόνια τον μεταπείθει και έτσι δίνει πίσω τη μορφίνη στο γιατρό Αστρόφ. Στο *Βυσσινόκηπο* ένας από τους χαρακτήρες

κομπάζει ότι κουβαλά πάντα ένα γεμάτο πιστόλι, όμως σε όλο το έργο δεν χρησιμοποιείται.

Τίποτα δεν κλείνει στον Chekhov. Σχέσεις ή φλερτ αρχίζουν και δεν τελειώνουν, δεν οδηγούν πουθενά (σε αντίθεση με τη γνώριμη ρεαλιστική πλοκή). Στο *Βυσσινόκηπο* και πάλι ενώ θα περίμενε κάποιος ο Λοπάχιν να κάνει πρόταση γάμου στη Βάρια, αυτός της μιλά για τον καιρό. Με τον ίδιο τρόπο ο Chekhov αρνείται να δώσει ξεκάθαρο τέλος στην τύχη του βυσσινόκηπου μετά την πώληση στον Λοπάχιν (θα παραμείνει στην οικογένεια ή θα παραδοθεί σε κτηματομεσίτες για εκμετάλλευση;). Ο Chekhov επί τούτου αρνείται να δραματοποιήσει οποιοδήποτε κλείσιμο. Ο *Βυσσινόκηπος* δεν καταλήγει σε γάμο, όπως συμβαίνει συνήθως στις κωμωδίες. Αντίθετα, λοξοκοιτά προς τη φάρσα, ώστε να κινηθεί σε μία ευθεία με τη σύγχρονη αποτυχία της λύσης.

Εκείνο που απομονώνω ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στον Chekhov είναι η απουσία του ενός καταλυτικού πρωταγωνιστή που θα έδινε και τη λύση στα μετέωρα προβλήματα. Αντί ήρωες και αντήρωες, καλούς και κακούς, ο Chekhov δημιουργεί σύνολα που δεν είναι ούτε απόλυτα καλά ούτε απόλυτα κακά. Απλά όσοι εμπλέκονται σε αυτά υπομένουν, επιβιώνουν όπως οι τρεις αδερφές που ονειρεύονται να πάνε στη Μόσχα, όμως ο αδερφός τους χάνει την περιουσία τους στα χαρτιά και έτσι τίποτα δεν γίνεται. Θα μείνουν εκεί. Είναι όπως ο Βλάντιμιρ και ο Ετσαγκόν που περιμένουν τον Γκοντό. Είναι το ίδιο παιχνίδι υπομονής και επιμονής.

Στον *Θείο Βάνια* η Σόνια αντιλαμβάνεται ότι τίποτα δεν θα αλλάξει στη ζωή της και του θείου της. «...Θείε Βάνια, πρέπει να συνεχίσουμε να ζούμε. Οι μέρες θα

αργοκυλούν, και οι νύχτες θα είναι μακρυές, αλλά θα υποδεχτούμε ό,τι μας επιφυλάσσει η μοίρα». Το ίδιο και οι τρεις αδερφές: «Πρέπει να συνεχίσουμε να ζούμε». Στον *Γλάρο* πάλι τίποτα δεν ολοκληρώνεται σε επίπεδο ανθρωπίνων σχέσεων. Οι συζητήσεις παραμένουν μετέωρες, τα προβλήματα κρύβονται κάτω από το χαλί και οι χαρακτήρες όλο και βρίσκουν τρόπους υπεκφυγής. Ο Μεντβεντένκο θέλει τη Μάσα, η Μάσα ποθεί τον Τρέπλιεφ και ο Τρέπλιεφ είναι ερωτευμένος με τη Νίνα. Όλοι επιθυμούν κάτι άλλο από αυτό που τους προσφέρεται. Και έτσι κανείς δεν ικανοποιείται στο τέλος. Μοιραία η δράση παγώνει, ακινητοποιείται. Μόνο η απειλή της επερχόμενης καταιγίδας δείχνει να κινείται.

### **Chekhov και τα σκηνικά αντικείμενα**

Στη σκηνή του Chekhov όλα έχουν σημασία, κι ας δείχνουν αδρανή, γιατί ακριβώς το έργο της επιτέλεσης δεν το αναλαμβάνουν μόνο σώματα. Για έναν καλλιτέχνη με ανεπτυγμένη την αίσθηση της ποιητικής εικόνας, όπως αυτός, η κάθε λεπτομέρεια έχει τη θέση της στα δρώμενα. Τα ποτήρια κρασιού, τα μπουκάλια με το αλκοόλ, οι καρέκλες, τα αδιάβροχα, τα κοσμήματα, τα στρατιωτικά σακάκια, οι μπότες ιπασίας, όλα μπαίνουν στο οπτικό πεδίο του δέκτη «όχι μόνο ως αντικείμενα που καθρεφτίζουν την πραγματικότητα», όπως λέει ο Andreev, αλλά κυρίως ως «συμπλήρωμα των σκέψεων και των αισθήσεων των πρωταγωνιστών όπως απλώνονται στον χώρο» (1981: 240-41). Όλα αυτά δημιουργούν ένα ιδιαίτερο αναγνωρίσιμο μικρόκοσμο, όπου όλα συγκλίνουν υπογείως, ακόμη και τα πιο παράταιρα. Σε αυτόν τον κόσμο της μικροκουβέντας και των μικροαντικειμένων τέμνεται η ζωή ατόμων από διαφορετικές τάξεις, διαφορετικά επαγγέλματα. Ο θεατής παρακολουθεί μέσα

από το σκοτάδι της πλατείας ένα κόσμο που ζουζουνίζει, ένα αρχέτυπο, που ανακυκλώνει με μοναδική λυρικήτητα τα ίδια θέματα. Η μη γραμμική σύνταξη των δρωμένων, οι παύσεις και ημιτελείς προτάσεις υπογραμμίζουν αυτήν ακριβώς την κυκλικότητα ατόμων και δράσεων που είναι χαμένα ή εκτός ελέγχου.

Όπως είπα, ο Chekhov έχει την τάση να αποκαλύπτει την ανθρώπινη κατάσταση με έμμεσο ή ποιητικό τρόπο. Όπως και ο Ibsen, χρησιμοποιεί τη δυναμική των εικόνων για να υπογραμμίσει την εσωτερική κατάσταση των ηρώων του. Συνήθως η εικόνα που απελευθερώνουν οι ανακυκλούμενες κουβέντες των δραματικών του προσώπων είναι εχθρική, δηλαδή είναι αντίπαλος στις επιθυμίες τους, στα όνειρά τους, και στα ιδανικά τους. Και είναι εχθρική γιατί είναι ακατανόητη. Και αυτό αφορά όλους τους εμπλεκόμενους, ανεξάρτητα από την τάξη τους. Και όταν κάποια στιγμή καταλάβουν τι γίνεται, η γνώση δεν φέρνει ηρεμία ή ευτυχία, αλλά αναστάτωση και άγχος, γιατί ακριβώς δεν δίνονται απαντήσεις, δεν λύνονται τα προβλήματα.

Στον Chekhov υπάρχει μια συνεχής αναζήτηση απαντήσεων χωρίς τέλος. Η όποια αποκάλυψη ή γνώση, δεν έχει τις ευεργετικές παρενέργειες που έχει σε έναν Τολστόι ή σε έναν Τουργκένεφ. «Ο άνθρωπος θέλει να ζήσει, ακόμη και στα εξήντα», μας λέει ο Σορίν στο *Θείο Βάνια*. Και ο Βάνιας θέλει να ζυπνήσει ένα πρωί και να νιώσει ότι ξαναρχίζει να ζει και πως το παρελθόν έφυγε, έγινε καπνός. Γι' αυτό και ονειρεύονται, άλλοι τη Μόσχα άλλοι τη Γένοβα. Ανεξάρτητα ποιους τόπους και ποιες πόλεις θύμιζαν στους πρώτους θεατές τα έργα του, το ιδιαίτερο γνώρισμα της σκηνικής τους τοπογραφίας είναι ότι υπερβαίνουν το συγκεκριμένο και αποκτούν αρχετυπικές διαστάσεις, σύμφωνα με τον Senelick.(1997: 17).

Η λίμνη στον *Γλάρο*, για παράδειγμα, έχει πιο πολλά κοινά με την *Τρικομία* του Shakespeare παρά με μια αντίστοιχη λίμνη στον Τουργκένεφ. Τα δωμάτια στο σπίτι των Προζόνοφ μπορούν να βρουν αναλογίες σε μία μεγάλη κλίμακα που να παραπέμπει στο παλάτι του Αγαμέμνονα αλλά και σε μία πολύ μικρή στο μέγεθος των μικρών χώρων του Beckett.

Είναι πολύ απόλυτος ο μελετητής του μοντερνισμού Senelick όταν λέει ότι οι Ευρωπαίοι κριτικοί δεν θα μπορούσαν να είναι περισσότερο άστοχοι όταν τον καταδίκασαν ως «τον ποιητή ενός απαρχαιωμένου κόσμου, εγκλωβισμένου στην ίδια την εκκεντρικότητα». Όπως το «*τώρα και πάντα*» (*illud tempus*) στον Shakespeare λάμπει μέσα από ένα σύγχρονο ένδυμα, το ίδιο και το τσεχοφικό *illud tempus* κερδίζει σε νοήματα μέσα από τις επιτυχημένες μεταμφιέσεις του, ακόμη κι αν αυτό μεταφερθεί και στα πλέον περίεργα μέρη (1997: 17).

### **Κωμωδία και Τραγωδία αλά Chekhov**

Οι Σοβιετικοί μελετητές είδαν τον Chekhov πιο πολύ ως χρονογράφο της πτώσης της αριστοκρατίας και προάγγελο της Επανάστασης (πέθανε το 1904, ένα χρόνο πριν από την πρώτη Επανάσταση). Αυτό βέβαια ακούγεται λογικό, όμως μόνο ενμέρει, γιατί αδυνατεί να δει και να εκτιμήσει τις καινοτομίες που εισήγαγε ο Chekhov σε ό,τι αφορά τον τρόπο διαχείρισης της πλοκής και φυσικά την κατασκευή του δραματικού χαρακτήρα. Το σύνολο της εργογραφίας του είναι μια ποιητική της δημιουργίας που σαφώς τον διαφοροποιεί από τους ρεαλιστές και νατουραλιστές της εποχής του. Είναι από μόνος του ένα ειδικό κεφάλαιο. Τα έργα του είναι προάγγελοι ενός Williams, en;ow Beckett και ενός Pinter. Αν και τα



διαπερνά μια αύρα απαισιοδοξίας τύπου Ibsen, ο ίδιος ποτέ δεν έπαψε να τα ονομάζει κωμωδίες (αναφέρομαι στον *Γλάρο* και τον *Βυσσινόκηπο*).

Τον *Θείο Βάνια* ο ίδιος τον αποκαλεί στον υπότιτλο «Σκηνές από την επαρχιακή ζωή» και τις *Τρεις αδερφές* «δράμα», όμως κανένα δεν είναι καθαρά το ένα ή το άλλο. Ίσως γι' αυτό συγκρούστηκε με τον Stanislavski για τον τρόπο ανεβάσματος των έργων του, παρ' όλο που αυτά ακριβώς τα ανεβάσματα είναι που τον έκαναν διάσημο (για περισσότερα Edwards 1965). Τα έργα του μπορεί να ακουμπούν σε θέματα που έχουν απασχολήσει τους συγγραφείς της εποχής του, όπως η ανία, η μελαγχολία, η αποτυχία, όμως ο ίδιος επέμενε να λέει ότι πάνε πέρα από τα ασφυκτικά πλαίσια του νατουρλασμού σε πιο ανοικτά και αισιόδοξα πεδία. Για τον Chekhon ό,τι συμβαίνει στη σκηνή πρέπει να είναι τόσο σύνθετο όσο και τόσο απλό όπως είναι στη ζωή. Και αυτό απαιτούσε από τον Stanislaviski να το σεβαστεί. Είναι χαρακτηριστικά αυτά που γράφει σε επιστολή του στον αδερφό του τον Οκτώβριο του 1896 μετά την πρεμιέρα του *Γλάρου*: «*Το έργο ισοπεδώθηκε και η παράσταση κατέβηκε με πλήρη αποτυχία. Υπάρχει ένα αίσθημα αφόρητης ντροπής και αμηχανίας στο θέατρο. Οι ηθοποιοί έπαιξαν με απεχθή ηλιθιότητα. Το ηθικό δίδαγμα από όλο αυτό είναι πως δεν πρέπει κανείς να γράφει για το θέατρο. Είναι μια κωμωδία με τρεις γυναικίους και έξι αντρικούς ρόλους, με τέσσερις πράξεις, ένα τοπίο με λίμνη, πολλή συζήτηση περί λογοτεχνίας, λίγη δράση και πέντε τόνους έρωτα*».

### **Κατακλείδα**

Ο Chekhon συγκινεί και σήμερα γιατί γράφει με ειλικρίνεια. Καθώς κοιτάς να αργοκυλάει η δράση στη σκηνή σε κάνει να αισθανθείς ότι βρήκες την αλήθεια της ανθρώπινης κατάστασης, «το ατελείωτο κράμα πεζής δυστυχίας και τραγικής

ευτυχίας που ορίζει τη ζωή μας», όπως λέει ο Harold Bloom. Θα τολμούσα να πω ότι ο Chekhov είναι από τους πιο λεπτεπίλεπτους ανατόμους ανθρώπινων συναισθημάτων, ένας πραγματικά ακτινογράφος της ψυχής, εκείνος που μεταμόρφωσε τον δραματικό χαρακτήρα από ένα ρομαντικό πλάσμα σε ένα μοντέρνο και στα σημεία μεταμοντέρνο.

Ο Chekhov ούτε περιγράφει ούτε δικτατορεύει. Αφήνει με ιδιαίτερη λεπτότητα και επιδεξιότητα τους χαρακτήρες του να μας συστηθούν με το δικό τους τρόπο. Μαθαίνουμε πράγματα γι' αυτούς μέσα από το διάλογο. Τι λένε, τι σκέφτονται, τι αφήνουν ανείπωτο. Διαρκώς κάτι λέγεται και κάτι γίνεται. Η ζωή κυλά στους ρυθμούς της σαν να μην είναι εγκλωβισμένη σε ένα δίκτυο δραματικών συμβάσεων. Όλα τόσο φυσιολογικά. Αυτή την τεχνική που κάποτε ο T. S. Eliot ονόμασε *objective correlative*.

Οι Flaubert και Maupassant όρισαν ως ταλέντο την «παρατεταμένη άσκηση υπομονής» ώστε να μπορεί να δει ο καλλιτέχνης εκείνα που συνήθως οι άλλοι δεν βλέπουν. Και θεωρώ πως αυτό ταιριάζει γάντι στον Chekhov. Με λεπτότητα και στοργή απέσπασε από τη ζωή τις αποχρώσεις της και μας τις έδωσε για στοχασμό. Μπόρεσε να υπερβεί την επιδερμικότητα της αισιόδοξης λογοτεχνίας και τη νοσηρότητα της απαισιόδοξης ομφαλοσκόπησης. Έγινε σπουδαίος χωρίς να γίνει και σκοτεινός. Έδωσε στο οικείο ειδικό βάρος και το μετέτρεψε σε σπουδαίο θέατρο.

Ο Chekhov συγκινεί και σήμερα γιατί δημιούργησε ένα θέατρο έμμεσης δράσης, με όρους εξωτερικής παρατήρησης αλλά και πυρετώδους δράσης με όρους εσωτερικής θέασης. Με άλλα λόγια, ένα θέατρο που καλεί τον θεατή να

επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του βλέμματός του με το αντικείμενο της θέασης. Όπως λέει και ένας από τους μελετητές του, «το να βλέπει κανείς τον Chekhov σημαίνει να γίνεται μάρτυρας του αγώνα που έδωσε μια ολόκληρη ζωή για να προσδιορίσει τον τρόπο που ήθελε να τον βλέπουμε και πώς ο ίδιος ήθελε να ορίσει τον εαυτό του μέσα από το δικό του βλέμμα» (Finke 200).

Ο Chekhov μας συγκινεί ακόμη γιατί τα πλάσματα που ανεβάζει στη σκηνή, τα τόσο «φευγάτα», δίνουν την εντύπωση πως όταν μιλούν σκέφτονται και την υστεροφημία τους, δηλαδή εμάς, τους σημερινούς θεατές. Μας το λέει ή, αν προτιμάτε, το προβλέπει ο γιατρός Αστρόφ στον *Θείο Βάνια*: «Αυτοί που θα ζήσουν ένα αιώνα ή δύο μετά από μας και θα μας μεμφθούν που ζήσαμε μια ζωή τόσο ανόητα και χωρίς γούστο, ίσως αυτοί βρουν τρόπο να είναι ευτυχισμένοι...»

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Andreev, Leonid. “Letters on Theatre” (1912). Μτφρ. L. Senelick. *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*. Austin, 1981. 240-1.

Cless, Downing. *Ecology and Environment in European Drama*. London: Routledge, 2010.

Edwards, Christine. *The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre*. New York: New York University Press, 1965.

Finke, Michael. *Seeing Chekhov*. Ithaca: Cornell UP, 2005.

Senelick, Laurence. “Chekhov and the Bubble Reputation.” *Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture*. Επιμ. J. Douglas Clayton. New York: Peter Lang, 1997. 5-18.

