

Teme cehoviene în dramaturgia română

*Drd. Ileana Topologeanu
Universitatea București*

Rezumat

Referatul își propune să cerceteze circulația temelor cehoviene în opera unor dramaturgi ce ilustrează perioada interbelică. Demersul va porni de la identificarea specificității, cercetează modernitatea dramaturgiei lui Cehov și deschiderile produse în teatru și regie. Contextul cultural interbelic este analizat din perspectiva reprezentărilor operelor cehoviene și având ca obiect de aplicare piesele lui Mihail Sebastian și George Mihail-Zamfirescu.

Cuvinte cheie

Circulația temelor; specificitatea dramaturgiei lui Cehov; contextul cultural interbelic; omul ca ființă cotidiană; visul; spațiul închis; spațiul periferic; căutarea fericirii; teatrul așteptării; disoluția personajelor; comic și tragic; apariția trecutului în locul prezentului dramatic; automatismul în limbaj.

Se întâmplă uneori ca oameni care nu s-au cunoscut niciodată să se întâlnească în arta lor – într-un timp fără vreme și într-un loc dincolo de spațiul lumii – într-o coincidență a sinesteziilor întâmplătoare și a sincronicităților creatoare.

Anton Pavlovici Cehov (1860-1904) a marcat o transformare a teatrului prin originalitatea care îl distingea în epoca în care a trăit și prin constituirea unei metode dramatice proprii. John B. Priestley sublinia: „*Esențialul în dramele lui Cehov este marea duioșie pe care nu o posedă niciunul dintre dramaturgii contemporani și, care, lucrul cel mai uimitor, nu se transformă niciodată în sentimentalism.*”[1]

Prin dramaturgia lui Cehov, pe scenă, este perceput un suflu nou, un alt ritm mai lent și, în aparență, mai greoi, deoarece este instaurată supremația **climatului**. Opera nu reprezintă o simplă reflectare a realității, ci condensarea, sublimarea unei stări de spirit. O altă trăsături dominantă a teatrului cehovian este faptul că **acțiunea** este substituită prin **atmosferă**, care capătă o funcție dramatică.

Personajele lui Cehov prezintă o serie de trăsături prin care se individualizează. Este aparența unui erou cu care spectactorul se poate identifica, este o lume nostalgică și astenică, inactivă, dar dorind să acționeze, bântuită de tristeți și așteptări incerte, conștientă de inutilitatea sa, dar visându-se utilă, filosofând, exprimându-și nemulțumirea în legătură cu prezentul trăit și scrutând viitorul. Pe de altă parte, personajele cehoviene au o personalitate bine definită, pe care și-o apără cu îndărătnicie și disperare într-un mediu care îi conduce spre anihilare. Sunt cuprinși de elanuri neobișnuite, trăiesc stări contradictorii, sunt foarte veseli și profund nefericiți, se pare că vorbesc fără sens, dar sensul se descifrează simbolic, au o noblețe sufletească ce impresionează și îi transformă în eroi ce nu pot fi uitați.

Caracterele oscilează între neputință și revoltă și dovedesc o bogată lume interioară: iubire, ură, egoism, speranță, iluzie, violență, furie etc. Dramaturgul indica modul de construcție a personajului prin analiza și sinteza faptelor de viață: *„Eroii au fost zămisliți de mine nu din spuma mării, nu din idei preconcepute, nu din raționamente reci și nici la întâmplare. Ei sunt rezultatul direct al observațiilor și studiului asupra vieții.”*[2]

„Cehovismul” este obiectul a numeroase studii publicate în Est sau în Vest, contribuind la revelarea particularităților ce au constituit din piesele dramaturgului rus o placă turnantă a repertoriului teatral, prin dorința directorilor de scenă de a oferi noi variante interpretative, generate de bogăția sensurilor.

Dumitru Solomon identifică neîmplinirea drept o linie dominantă: *„Teatrul lui Cehov e un teatru de latențe și virtualități nerealizate, un teatru al împlinirilor amare, al aspirațiilor frânte.”*[3] Scena, dominată până în acel moment de acțiuni energice, pasiuni devastatoare, este transformată într-un spațiu al inactivității, pare un loc unde nu se întâmplă nimic semnificativ, sunt doar discuții pe teme banale, străfulgerate din când în când de expresia sentimentelor sincere, a aspirațiilor puternice ce depășesc cu mult realitatea.

Creația (opera de artă, creatorul, receptarea, mediocritatea), **iubirea** (nefericirea, adulterul, respingerea), **moartea** (jertfa inutilă, sinuciderea, duelul), **timpul** (individual și universal, ciclul existențial, automatismul, continuitatea, schimbarea, ruptura), plecarea, sosirea, spațiul închis, sunt teme dominante în operele lui Cehov. Dramaturgul reflectă angoasele fundamentale ale ființei umane: spaima de neant, fuga de vidul existențial, transformarea, imperfecțiunea mijloacelor de comunicare, izolarea, lipsa de comunicare, incapacitatea salvării, paradisul în ruină. În plus, pot fi decelate mituri într-o viziune modernă, astfel că în

Pescărușul, poveștile lui Orfeu, Narcis, Oedip fuzionează neașteptat, într-o țesătură nouă.

Piesa cehoviană a suscitât numeroase discuții și a fost considerată comedie lirică, ilustrare a teatrului simbolic, farsă tragică „dark comedy” sau „mood play”. Destrămarea conflictului, starea, amestecul dintre comic și tragic, elemente grotești și ridicele conduc spre o creație ce nu respectă canoanele. Leonida Teodorescu sublinia particularitățile piesei: „*Cehov a amplificat, în raport cu comedia clasică, distanța dintre caracterul obiectiv de dramă și structura de comedie. Substanța obiectivă a dramaturgiei cehoviene este de tragedie, iar structura este de farsă.*” [4]

Un simplu argument este identificabil la o analiză succintă a finalurilor. **Pescărușul** – comedie în patru acte – se încheie cu replica șoptită rostită de Dorn și adresată lui Trigorin că fiul Irinei Arkadina s-a împușcat. Gestul s-a petrecut în afara scenei, s-a auzit numai împușcătura și nu se știe dacă Treplev a murit sau va supraviețui. **Livada de vișini** este denumită de autor „comedie în patru acte”, prin urmare, ar trebui să aibă un final fericit. Elementele de la sfârșitul piesei sunt următoarele: livada este vândută, iar valetul Firs, rob eliberat, uitat în casă, trece într-un somn temporar sau etern.

Un alt argument ce ține de structura piesei este proporția indicațiilor scenice și de regie, ce pot spori ambiguitatea textului dramatic.

Limbajul personajelor este dominat de prezența replicilor cu structură de solilocviu, dar și de automatisme de comunicare: „*La Moscova! La Moscova!*”. Pe de altă parte, tăcerea este un element ce asigură disoluția personajelor, a conflictului. Când oamenii nu mai pot spune nimic se aude o strună ce se rupe sau o împușcătură. „*Este pentru prima oară când o mare parte din încărcătura dramatică rămâne în afara vizibilului și audibilului scenic, șocând violent principiul teatral al dicțiunii deschise.*” [5]

Prin excelență modern, conflictul în dramaturgia lui Cehov constă în lupta acerbă cu depersonalizarea, cu înstrăinarea, conflict ce va caracteriza principală direcție teatrală în secolul al XX-lea.

Îndepărtarea de tradiție a teatrului cehovian va avea un ecou important în teatrul universal, conferindu-i un suflu nou, amprenta acestui tip de structură dramatică fiind sesizabilă în creațiile celor mai diverse școli și curente dramatice.

Căile inedite spre cunoașterea universului psihologic și introducerea acestui univers pe scenă sunt prezente în dramaturgia lui O’Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, spre a-i cita doar pe cei mai importanți dintre autorii americani.

Dramele solitudinii și ale plictiselii, condiționarea lor morală, își vor găsi expresie în teatrul lui Beckett, Durrenmatt, Ionesco, pentru a numi doar câteva vârfuluri ale literaturii dramatice europene.

Correspondențe ale atmosferei cehoviene în teatrul românesc interbelic

Literatura dramatică românească dintre cele două războaie mondiale va fi marcată și ea de această „revoluție cehoviană”. Vom găsi corespondențe ale atmosferei cehoviene în teatrul lui Mihail Sebastian (1907-1945), George Mihail-Zamfirescu (1898-1939), Victor Ion Popa (1895-1946), Camil Petrescu (1904-1960) și alții.

Existența personajelor cehoviene pare că se prelungește în experiențele traversate de eroii din piesele lui Mihail Sebastian și George Mihail-Zamfirescu. Cu toții trăiesc aceeași viață banală, într-un spațiu înăbușitor, visând să se elibereze, să plece spre un orizont inaccesibil.

Demersul are punctul de plecare în arhetip și în teoria influențelor. Imaginile primordiale, reprezentările colective, zestrea culturală înăscută a omenirii, reziduurile arhaice, având caracter universal și fiind prezente la toți oamenii sunt apelele arhetipale ce ar trebui identificate.

Analiza dramaturgilor români pornește de la teoria influențelor, având drept scop identificarea elementelor prin care se susține analogia. Dan Grigorescu, în *Introducere în literatura comparată*, afirmă: ca fenomene interdependente, influența ar putea fi definită ca imitație inconștientă, iar imitația ca influență direcționată conștient, deoarece „*influența nu poate fi măsurată cantitativ*”. [6]

Owen A. Aldridge definește influența în modul următor: „*ceva care există în opera unui autor și ar fi fost posibil să nu existe dacă el nu ar fi citit opera unui autor anterior...; influența nu e ceva care se revelează într-un chip unic, concret, ci trebuie căutat în multe manifestări diverse.*” [7]

Temele și motivele comune ce pot fi identificate operele dramaturgilor puși în discuție sunt: **timpul eroziv, raportul prezent/ trecut, insatisfacția în raport cu prezentul, incapacitatea de a-și schimba destinul, apatia și pasivitatea, cenușiul vieții de provincie, spiritul practic, modern în opoziție cu aspirația către un ideal, iubirea fără speranță, izolarea și alienarea într-un mediu ostil.**

Trăsături comune ale pieselor sunt: **lipsa conflictului, scenele statice, activități și discuții cotidiene, observații întâmplătoare, banalitatea dialogului.**

Comedia tragică în trei acte **Domnișoara Nastasia** a fost scrisă în 1927, pe când George Mihail-Zamfirescu avea 28 de ani, și reprezentată în același an, pe scena Teatrului Bulandra-Maximilian-Manolescu-Storin.

Între **Trei surori** și **Domnișoara Nastasia** se identifică anumite corespondențe tematice și între personaje, atmosfera fiind construită prin detaliile unui spațiu periferic. Tema comună celor două opere este **decăderea**, reprezentată prin paradisul în ruină, ceea ce conduce spre analiza raportului dintre trecut și prezent. Personajele par expulzate dintr-un eden, își manifestă insatisfacția în raport cu prezentul și speră într-o ieșire, deși, într-o oarecare măsură, sunt conștiente de supraevaluarea aspirațiilor, de incapacitatea lor de a-și schimba destinul.

În piesa **Domnișoara Nastasia**, spațiul transmite acut semnele degradării: este mahalaua, suburbia, un loc asociat cu murdăria, răutatea, vulgaritatea, violența, ferocitatea și crima, din care protagonista aspiră să se elibereze. Mahalaua este un motiv frecvent în creația lui Gorki (**Azilul de noapte**), Tolstoi (**Cadavrul viu**) sau în romanele lui Dostoievski, dar este prezentă și în Caragiale, ca un spațiu unde totul este posibil, iar valorile sunt răsturnate.

George Mihail-Zamfirescu sublinia diferența dintre mahala și periferie. În nota de la singura sa editie, din 1928, sublinia: „*prin periferie autorul nu înțelege brâu roșu sau floare la ureche*”, prin urmare, nu se avea în vedere un spațiu pitoresc. [8]

Eroina piesei se impune ca un caracter puternic, o figură feminină asociată cu Anca din drama **Năpasta** de I.L. Caragiale și Tofana din **Patima roșie**, de Mihail Sorbul. Nastasia Sorcovă, nume contradictoriu ilustrând asocierea dintre tragic și grotesc, trăiește într-un mediu sufocant, dincolo de barieră, în mahalaua Veseliei, dar visează să se mute în spațiul de unde plecase în copilărie, strada Popa Nan.

Este evident că aspirația Irinei, din **Trei surori**, își găsește, în dramaturgia românească interbelică, o analogie perfectă prin visul Nastasiei. Și la surorile cehoviene, și la tânăra din mahala apare această dorință arzătoare, irepresibilă de a reveni în orașul copilăriei, în lumea purității și a inocenței. În piesa lui Cehov, reîntoarcerea se poate descifra ca la un mediu al echilibrului, al împlinirii, asociat și cu figura protectoare a tatălui. În esență, nu este vorba de o revenire în spațiu, ci de o întoarcere în timp, de aici și nota tragică, timpul fiind ireversibil. **Moscova** este paradisul pierdut, este reîntoarcerea la vârsta purității este „simbolul eliberării, al ieșirii din marasm, este idealul intangibil.” [9]

Dialogul semnificativ, între Nastasia și Ion Sorcovă ilustrează **iluzia**:

„Nastasia: *Vezi, nu știu cum să-ți spun, dar asta năzuiesc, să ajungem iar în Popa Nan. Să ies la lumină, în lume.*

Nastasia: *Știi cât e din Popa Nan până aici?*

Sorcovă: *Mult nu-i. Un ceas de drum.*

Nastasia (obidă): *Nuuu (suspinat), e mai mult, tătucule! E cale de o viață de om!”*

Criticul literar Valeriu Râpeanu identifica în Nastasia, Vulpașin și Luca „o trinitate frecventă”, deoarece ei „trăiesc numai sub imperiul unui unic deziderat: schimbarea modului de viață, căutarea fericirii, înălțarea morală”. [10]

Pentru tânără, salvarea poartă numele de Luca și este reprezentată de mutarea pe strada Popa Nan. Când Luca este suprimat de Vulpașin, eroina alege calea de a-și curma existența, fiind și mijlocul prin care îl va pedepsi pe criminal. Vulpașin își pierde mințile, pentru el salvarea, urcarea spre umanitate și sensibilitate purtând numele Nastasia. Concluzia piesei subliniază **existența tragică și incapacitatea salvării**.

Pentru cele trei surori rostirea numelui orașului mare în care au copilărit, în care au trăit fericirea este și o automistificare, reprezintă și cantonarea într-o iluzie, fiindcă drumurile nu pot fi parcurse în sens invers. Este momentul în care eroinele își acceptă destinul, ies din apatie și pornesc în căutarea sensului. Irina rostește cu tristețe (în finalul actului al doilea): „*La Moscova! La Moscova! La Moscova!*”, dar devine conștientă de inaderența visului la realitate: „*N-o să mai plecăm niciodată la Moscova, niciodată! Acum îmi dau seama că n-o să mai plecăm!...*” Atitudinea Irinei este activă, va lucra la telegraf, va lua decizia să se căsătorească cu baronul Tuzenbah, iar când alesul ei este ucis de Solionâi, va deveni profesoară, deci salvarea va fi oricum plecarea: „*Voi pleca singură mâine!*” De altfel, atât Mașa, cât și Olga și-au exercitat libertatea prin opțiunile de a căuta fericirea. Prima își exprimă iubirea față de Verșinin, iar a doua va urca treptele ierarhiei didactice, devenind directorea școlii.

Construcția personajelor în cele două piese prezintă analogii. Cele trei surori sunt dominate de imaginea tatălui, autoritate subliniată și prin integrarea în vârful ierarhiei militare. Se identifică valorile arhetipale: Olga manifestă fibra maternă, Mașa este în căutarea iubirii, iar Irina are inițial statutul copilului și se maturizează în decursul împrejurărilor tragice. Nastasia este o fire voluntară, puternică, ce nu acceptă tutela tatălui, dar decide să se răzbune pe Vulpașin prin anihilarea ființei sale. În cazul celor patru personaje, absența mamei este evidentă. Agentul distructiv, în ambele piese, ele un personaj fără dimensiune morală,

reprezentând spiritul practic. Pe de o parte, Natașa acaparează casa și înlătură din calea sa pe oricine ar putea să o stânjenească, Olga, împreună cu batrâna doică, alături de Irina, toate surorile vor părăsi casa, iar pe de altă parte, Vulpașin va fi pentru o clipă stăpânul suburbiei, copleșit de fericirea căsătoriei cu Nastasia, pentru ca imediat edificiul rațiunii să i se spulbere.

Agenții distrugerii sunt, pe de o parte, Solionâi și Natașa, pe de altă parte, Vulpașin. Solionâi și Vulpașin sunt ucigașii, unul folosind o cale a onoarei, dar nejustificată, duelul, tot o crimă, ca și aceea săvârșită intenționat de celălalt. Natașa va acapara tot mai mult spațiul surorilor, va limita influența lor, expulzându-le din casă, devenind noul proprietar care își va impune amprenta.

În concluzie, tema degradării se asociază cu tema visului în *Trei surori* și *Domnișoara Nastasia*, corespondența realizându-se între personajele Irina și Nastasia, dar finalul individualizează deciziile eroinelor: speranță sau răzbunare.

Mihail Sebastian, pseudonimul lui Iosif Hechter (18 octombrie 1907, Brăila – 29 mai 1945, București), romancier și dramaturg, traducător și cronicar dramatic, este foarte apropiat de personalități din lumea teatrului, cum ar fi Sică Alexandrescu și Soare Z. Soare, primii regizori ai capodoperelor lui Anton Cehov. Sică Alexandrescu era directorul Teatrului Comedia, dar și regizorul piesei cu care a marcat debutul lui Sebastian, *Jocul de-a vacanța*. Soare Z. Soare nu a fost numai regizorul, ci și cel care a facilitat drumul piesei *Steaua fără nume* către scenă, afirmând că este opera unui nou autor – Victor Mincu.

Preocupările lui Mihail Sebastian legate de teatru au fost permanente, lumea scenei fiind reflectată prin articolele *De la dramă la spectacol* (1927), *Banca H* – suită de articole apărute în revista „Rampa” (1935), articole publicate în „Revista Fundațiilor Regale” (1937 – 1939), activitatea de cronicar dramatic la „Viața românească” (1938 – 1940). [11]

Articolele și *Jurnalul* sunt expresia unui spirit dedicat analizei stadiului în care se afla dramaturgia românească, atitudinea sa fiind de respingere a clișeele ce dominau creația teatrală și jocul actorilor. În cronica la *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel, M. Sebastian se definea drept un adversar al teatrului care respecta o serie de „legi”: «câteva biete formule automate, câteva adevăruri de la sine înțelese, câteva superstiții cu putere de lege: „acțiune gradată”, „întrigă bine construită”, „dialog nervos”. În fapt toate aceste preținse legi de teatru se referă la un singur tip de piesă, tipul comediei în trei acte, scrisă pe distanță scurtă, pentru două ore de spectacol, cu o anecdotică simplă, cu situații clare și mai ales – or mai ales – un dialog rapid. Este un tip de teatru făcut de autori fără răsufare, pentru un public fără rezistență.» [12]

Modernitatea dramaturgului român rezidă în faptul că reușește să înfățișeze spectatorului o lumină nouă asupra lucrurilor vechi, să înlăture formele închistate ale dramaturgiei clasice.

În 1936 evaluează lucid și critic stadiul în care se afla teatrul românesc, prin dispunerea în opoziție cu poezia și proza interbelică în **Notă despre cronica dramatică**: „Când în poezie punctul culminant este Arghezi, când în epică este Rebreanu, în teatru punctul limită este H. Lecca. Există în celelalte domenii ale literaturii noastre etape absolut și definitiv depășite[...]. Proza românească, versul românesc sunt astăzi la un stadiu de evoluție ce anulează capitole întregi din istoria noastră literară, lăsându-le un interes pur și simplu documentar. Ei bine, nu există în teatrul nostru etape depășite, nu există capitole anulate.” [13]

Sebastian sublinia categoric retardarea dramaturgiei române în raport cu celelalte genuri. În concepția dramaturgului, teatrul îndeplinește pentru cultură o funcție de sinteză pe care niciun alt gen nu și-l poate asuma: „*Scena precipită marile explicații: ea aduce la lumină, cu substanță, cu claritate, uneori cu violență, procese de creație care în poezie sau epică sunt mai lente, mai greu de recunoscut, mai ascunse.*” [14]

Concepția lui Sebastian cu privire la teatru pune în discuție trei adevăruri fundamentale, care pot fi identificate în orice perioadă. Punctul de plecare era faptul că teatrul este o „artă de conciziune”, în opoziție cu arta mai generoasă a romanului. Primul punct negativ era legat de faptul că teatrul nu reușește să atragă tineri scriitori pe care să-i păstreze ulterior. Camil Petrescu este exemplul adus în discuție, care, după ce a scris **Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici**, s-a îndepărtat de teatru. Un alt punct negativ este reprezentat de traduceri ce închid autorilor români porțile teatrelor. O altă piedică în calea dezvoltării dramaturgiei este faptul că scriitorii nu sunt „aduși” spre experiența teatrului, exemplificarea fiind din literatura franceză, unde, în urma insistențelor lui Jouvet, au scris teatru Roger Martin du Gard, Pierre Drieu la Rochelle și Jean Giraudoux. [15]

Mihai Sebastian debutează în stagiunea 1938-1939, pe data de 17 decembrie 1938, după numeroase amânări, cu comedia **Jocul de-a vacanța**, la Teatrul Comedia. Activitatea dramaturgică aparține perioadei de maturitate, când a fost reprezentată piesa **Jocul de-a vacanța** avea 31 de ani și era și își exprimase opiniile într-o serie de articole teoretice și cronici teatrale.

Visul este un element de recurență în opera lui Mihai Sebastian. **Aspirația spre fericire** este dominantă unei galerii de personaje ce populează piesele acestui dramaturg.

În această primă comedie, **ipostaza visului** e aceea a unui spațiu al regăsirii de sine, al reconstrucției eului, al măștii misterioase menite să ascundă adevărata identitate a protagoniștilor. Reprezentația, amânată din tema de a nu fi rentabilă, a fost primită de critică cu cronici „copleșitoare” și s-a bucurat de succes, totul contribuind spre ideea că era evenimentul așteptat de spectatori.

În piesele lui Sebastian, **spațiul este închis**, pensiunea Weber, orașelul de provincie sau redacția unei publicații. Ieșirea din acest mediu este dificilă sau nu este de dorit. În **Jocul de-a vacanța**, pensiunea reprezintă confortul, dulcea trândăvie, abandonarea existenței banale, o scenă pe care turiștii adoptă o serie de roluri, o strategie pentru revigorearea existenței, este scopul unui an de muncă și de insignifianță și momentul la care se vor gândi unsprezece luni.

Spațiul scenic trebuia să confere impresia de univers închis, este refugiul pentru care au optat turiștii, **insula** pe care pot trăi iluzia fericirii, spațiul detenției benevole. Remarca notată de autor în **Jurnal**, în urma discuției cu regizorul Froda, subliniază refuzul de a oferi publicului un divertisment facil: *«Și nu înțelegea că acest „singur decor” face oarecum parte din poezia piesei – atâta câtă o fi»* [16] Astfel, dramaturgul a renunțat la un decor epatant pentru a pune în lumină personajele.

În primul act, decorul înfățișează terasa pensiunii Weber din munți. Personajele Jeff (șaisprezece ani), Ștefan Valeriu (treizeci și cinci de ani) și Bogoiu sunt ipostaze ale masculinității – adolescența plină de elan, de trăiri impetuoase, maturitatea și declinul, iar Corina (douăzeci și doi de ani) și Madame Vintilă sunt feminitatea înfloritoare și respectiv feminitatea în criză, dornică să-și testeze puterea de atracție.

Finalul este deschis, pensiunea Weber se transformă în paradisul pierdut, iar vacanța a reprezentat evadarea din cotidian, evadarea din sine.

Elementele de similaritate se pot stabili între **Livada de vișini** și **Jocul de-a vacanța** tema paradisului pierdut, trecutul ce se dorește uitat în favoarea unui prezent alinător, transformarea, evaziunea în vis, finalul deschis. Din alt punct de vedere, moșia ce ar fi putut fi înstrăinată este un refugiu pentru Sonia și unchiul Vanea, iar livada vândută simbolizează copilăria, liniștea și fericirea.

Creația este, într-un fel sau altul, o autobiografie, deoarece în ea se reflectă diversitatea lumii care îl înconjoară pe autor în realitate, cele mai dragi aspecte ale vieții lui devenind reprezentative prin operă. Astfel, apare **motivul ținutului natal**, locul unde creatorul se refugiază departe de lumea uneori potrivnică lui.

Tema ținutului natal asociată cu cea a visului sunt reperabile în **Unchiul Vanea** și în **Steaua fără nume**.

Trăind la țară, în conacurile boierești, în orașele de provincie, la periferia acestora, oamenii se sufocă în propria lor mărginire. Duc o viață anostă, cufundați într-o imensă plictiseală, ca într-o pâclă, împiedicându-se unii de alții, căscând, jucând cărți sau pierzându-se în discuții sterile. Par niște **pete cenușii**, fără identitate.

*„În plictiseala asta ucigătoare de aici – constată cu o lucidă oroare Elena Andreevna, din piesa **Unchiul Vanea** – în loc de oameni, rătăcesc în jurul tău doar niște pete cenușii.”*

Mona din **Steaua fără nume** a lui Sebastian trăiește o senzație asemănătoare: *„Mă plictisesc. Mereu aceeași oameni, aceleași gesturi, aceleași cuvinte.”*

Într-o atmosferă de latențe, de vise spulberate și virtualități nerealizate, personajele își pun de multe ori problema dacă există cu adevărat, dacă nu cumva totul este o simplă aparență.

„Poate că nici nu mai sunt om... poate mă prefac numai... Mă prefac că am brațe... cap... picioare” gândește Cebutâkin din **Trei surori**. Când Mona, entuziasmată de ideea stelei descoperite de profesorul Miroiu, este uimită că atâția oameni trăiesc fără să vadă această stea, iar profesorul îi răspunde: *„Li se pare că trăiesc!”* În **Trei surori**, cineva sparge un ceas: *„Cine știe, poate că nici nu l-am spart!... poate ni se pare numai că trăim, dar, de fapt, nici nu existăm”*.

Analogia între replicile personajelor poate fi realizată cu ușurință, conducând spre concluzia că banalitatea existenței îi conduce pe eroi spre perceperea senzației de anihilare a ființei, transformarea într-o pată cenușie, iluzia existenței. Personajele nu abdică de la căutarea fericirii, plecarea fiind motivul asociat. Irina și Elena Andreevna vor pleca, iar Mona revine în lumea ei. Cele două simboluri sunt Moscova – spațiul purității, asociat cu copilăria, echilibrul și steaua – strălucire, traiectorie fixă, destin.

Duplicitatea dramatică a personajului, atât la Cehov, cât și dramaturgii români amintiți, decurge din două tendințe divergente: nevoia de evaziune și izolare și nevoia de solidaritate și sprijin. Evaziunea se produce, de regulă, în **vis**.

Miroiu își plasează visul pe o alt planetă: *„Aventura asta ridicolă, care se numește viața noastră, se repetă altfel... poate că acolo tot ce e aici greoi și apăsător, devine luminos și transparent. Tot ce încercăm fără să izbutim nici pe jumătate, gesturile noastre zadarnice, visele noastre căzute, tot ce am fi vrut să cutezăm și n-am cutezat, să iubim și n-am iubit, tot, tot se împlinește, se simplifică, se împarte.”*

Dacă Miroiu se refugiază în altă galaxie, cele trei surori din piesa lui Cehov visează să ajungă la Moscova. Este **visul** pentru care trăiesc și în care cred cu ardoare. Pentru ele, Moscova semnifică ieșirea din apatie, din plictis, din banalitate. Dar este oare ceva real? Nu cumva este tot o amăgire, o simplă mistificare?

Mona vine dintr-un oraș mare. Dar a fost ea acolo fericită? Dorința ei de a părăsi metropola pare o replică a lui Sebastian la strigătul disperat al Irinei „*La Moscova! La Moscova! La Moscova!*”, din finalul actului al doilea. [17]

Inadaptabile și inadaptați, eroii noului teatru nu pot opune realității aspre decât o iluzorie superioritate de simțire și de gândire. Și atunci, protagoniștii se aprind în discuții filosofice sau estetice, emit opinii adesea derizorii cu privire la sensul vieții și al artei.

Dragostea constituie, uneori, un refugiu... În dramaturgia cehoviană, precum și în cea românească interbelică, întâlnim cupluri visătoare, năzuind să se salveze din infernul social prin **iubire**, dar merg către un naufragiu, un eșec iminent.

În cele patru piese cehoviene se identifică o serie de cupluri sau pseudocupluri ce aspiră la o salvare generată de sentimentul intens.

În **Pescărușul**, Irina Arkadina (43 de ani) cultivă iubirea pentru Trigorin (40 de ani) chiar și în momentul în care acesta o seduce pe Nina Zarecinaia, iubită pătimăș de fiul ei. Konstantin Treplev, care este iubit de Mașa, pe care o ignoră. În **Unchiul Vanea**, Elena Andreevna (27 de ani) soția profesorului universitar pensionar Serebriakov, este iubită de Astrov, față de care își recunoaște sentimentele de afecțiune, dar și de cumnatul soțului ei Ivan Petrovici Voinițki – unchiul Vanea. Sonia, fiica ei vitregă, se îndrăgostește fără speranță de Astrov. Mașa este căsătorită cu profesorul de liceu Kulaghin, dar se îndrăgostește de Verșinin, care, la rândul său, evadează din infernul conjugal în această iubire fără speranță. Plecarea regimentului nu numai că le va izola pe cele trei surori, dar îi va lua Mașei și dragostea. Liubov Andreevna Ranevskaia își irosește averea, dar răspunde la primul semn al iubitului care contribuisese la ruinarea sa. Varia așteaptă să fie cerută în căsătorie de Lopahin, dar acest lucru nu se va întâmpla.

Nastasia și Treplev trăiesc profunde dezamăgiri în iubire și vor anihila ca ființe. Nina și Vulpașin par păsări în furtună, axul lor interior s-a rupt printr-o supradimensionare a eului și prin nesocotirea iubirii ce ar putea să le aducă fericirea. Verșinin, Ștefan Valeriu, Corina și Mona se abat pentru puțin de la destinul lor pentru a conștientiza cât de fericiți ar putea fi iubind sincer. În

ansamblu, fericirea în iubire rămâne o aspirație în piesele puse în discuție, deoarece niciun cuplu nu experimentează acest sentiment.

Elena Andreevna constată că iubirea pentru soțul ei a fost iluzie, dar va alege să plece și să nu dea curs sentimentelor exprimate de Astrov sau Vanea. Eroul din *Idolul și Ion Anapoda* își va exercita acțiunea modelatoare asupra Frosei, fata din casă, precum un nou Pygmalion. Sunt cuplurile ce rămân stabile, unul unit de rutină, iar celălalt de speranță.

Munca devine în creațiile lui Cehov singurul mod de regenerare a umanității, rostul existenței, sensul fundamental.

Sonia și Voinițki din *Unchiul Vanea*, dezamăgiți amândoi în dragoste, se refugiază în muncă. Irina, negăsind calea care duce spre Moscova, se întoarce la muncă, în care vede rezolvarea: „*Omul e dator să muncească, să trudească cu sudoarea frunții, oricine ar fi el. În asta e tâlcul și țelul vieții lui, în asta constă fericirea, încântarea lui.*” [18]

Profesorul Miroiu și găsește liniștea, pierdută pentru o clipă, în munca lui pasionată și se apleacă asupra cărții în care găsisese certitudinea că steaua decoperită de el prin calcul există.

Alte personaje nu găsesc soluții. Această incapacitate de a afla o ieșire, de a scăpa de sub dominația formelor goale, le conferă atât personajelor cehoviene, cât și celor din dramaturgia românească, o notă de tragism autentic. Drama multor eroi se declanșează cu o mare intensitate, dar se consumă în tăcere.

Atât Elena Andreevna, cât și Corina exercită asupra celor din jur o mare putere de fascinație, sunt femeii iubite de toți bărbații, însă își vor păstra intangibilitatea și misterul.

Traversând finalul de secol sau amenințările conflagrațiilor mondiale, cenzurați de un destin potrivnic la o vârstă de aproximativ patru decenii, Cehov și Mihail Sebastian sau George Mihail-Zamfirescu reprezintă inițiatori ai discuțiilor despre inovarea teatrului și dramaturgi ce ilustrează noi teme și noi metode de creație. În cultura română, Eugen Lovinescu pune în discuție saeculum-ul, un spirit al veacului ce îi obligă pe creatori să adopte noile metode de creație, este curentul submarin hranitor, este latența ce hrănește mutația valorilor estetice.

În ciuda faptului că vin din lumi diferite, dramaturgii îi obligă pe spectatori să se privească așa cum sunt: „animale sociale”, marionete, agenți ai distrugerii sau purtători ai speranței. Teatrul este oglinda pe care uneori individul refuză să o privească.

Cehov ilustrează în piesele sale suflul schimbărilor, transferul spre conflictul sfâșietor localizat exclusiv în lumea interioară a unor ființe sociale.

George Steiner, în **Moartea tragediei**, ajungea la concluzia că „opera lui Cehov se situează în afara sferei tragediei,” și considera că „demonstrația socratică a unității finale a tragediei și comediei este pierdută pentru totdeauna. Dar dovada acestei unități o avem în arta lui Cehov.”[19]

Bibliografie

1. Banu, George: *Livada de vișini – teatrul nostru*, www.liternet.ro
2. Bălănescu, Sorina: *Dramaturgia cehoviană. Simbol și teatralitate*, Editura „Junimea”, Iași, 1983
3. Berlogea, Ileana: *Teatrul românesc – teatrul universal. Confluente*, Editura Junimea, Iași, 1983
4. Berlogea, Ileana: *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60- '80*, Editura Meridiane, București, 1985
5. Căpușan Vodă, Maria: *Dramatis personae: critică teatrală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
6. Cehov, Anton Pavlovici: *Pescărușul. Teatru*, prefață de Dumitru Solomon, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967
7. Cehov, Anton Pavlovici: *Teatru*, traducere de Moni Ghelerter, Radu Teculescu și V. Jianu, prefață de Nicolae Bârna, Editura Gramar, București, 2008
8. Dima, Al.: *Principii de literatură comparată*, Editura Enciclopedică română, București, 1972
9. Grigorescu, Dan: *Introducere în literatura comparată. Teoria*, Editura Universității București, 1991
10. Jauss, Hans-Robert: *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere și prefață de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1983
11. Ghițulescu, Mircea: *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Tracus Arte, București, 2008
12. Massof, Ioan: *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I-VIII Editura Minerva, București
13. Mihail-Zamfirescu, George: *Teatru*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, Editura Minerva, București, 1983
14. Mihail-Zamfirescu, George: *Mărturii în contemporaneitate*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, Editura Minerva, București, 1974
15. Nabokov, Vladimir: *Cursuri de literatură rusă. Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi, Cehov, Gorki*, Editura „Thalia”, București, 2006
16. Săvulescu, Monica: *Anton Pavlovici Cehov*, Editura Albatros, București, 1981.
17. Sebastian, Mihail: *Teatru, Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume, Ultima ora*, postfață și cronologie de Valeriu Râpeanu, Editura „100+1 Gramar, București, 2002
18. Sebastian, Mihail: *Opere alese*, Ediție îngrijită și prefațată de V. Mândra, vol. I, II, București, Editura pentru Literatură, 1962

19. Sebastian, Mihail: *Jurnal*, 1935-1944, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996
 20. Steiner, George: *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008
 21. Ștefănescu, Cornelia: *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului, București, 1968
 22. Teodorescu, Leonida: *Dramaturgia lui Cehov*, Editura „Univers”, București, 1972
 23. Titel, Sorin, *În căutarea lui Cehov și alte eseuri*, Editura Cartea Românească, București, 1984
 24. Troyat, Henry: *Cehov*, Editura Albatros, București, 2006.
 25. Ubersfeld, Anne: *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999
 26. Zamfirescu, Ion: *Istoria universală a teatrului*, ediție îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, addenda: Ion Toboșaru, Editura Aius, Craiova, 2004
-
- [1] După Cehov: *Pescărușul*, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. V.
 - [2] A.P. Cehov: *Opere*, vol X, p. 522.
 - [3] Cehov: *Pescărușul*, Editura Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. VII.
 - [4] Leonida Teodorescu: *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, București, 1972, p. 204.
 - [5] A. P. Cehov: *Pescărușul*, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. VII.
 - [6] Dan Grigorescu în *Introducere în literatura comparată. Teoria*, Editura Universității București, 1991, p. 36.
 - [7] Idem.
 - [8] După Valeriu Râpeanu, George Mihail-Zamfirescu: *Teatru*, prefață și notă asupra volumului de Valeriu Râpeanu, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1956, p.14.
 - [9] A. P. Cehov: *Pescărușul*, prefață de Dumitru Solomon, Editura pentru literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, p. IX.
 - [10] George Mihail-Zamfirescu: *Teatru*, prefață și notă asupra volumului de Valeriu Râpeanu, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1956, p.13.
 - [11] Cornelia Ștefănescu: *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului, București, 1968, p. 48.
 - [12] Revista *Viața Românească*, an XXXI, 1939, nr. 6, iunie, p. 96.
 - [13] *Notă despre cronica dramatică*, „Revista Fundațiilor Regale”, III, nr. 9, septembrie 1936, p. 681.
 - [14] *Op. cit.*, p. 682.
 - [15] Cornelia Ștefănescu: *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului, București, 1968, p. 95.
 - [16] Mihail Sebastian: *Jurnal*, 1935-1944, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996, p.176.
 - [17] A. P. Cehov: *Teatru*, traducere de Moni Ghelerter, Radu Teculescu și V. Jianu, prefață de Nicolae Bârna, Editura Gramar, București, 2008, p. 113.
 - [18] Idem.
 - [19] George Steiner: *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 244.