

MIHAIL SEBASTIAN – REPREZENTANT AL DRAMATURGIEI INTERBELICE

Drd. Ana (Capotă) MUREȘAN
Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș

Abstract

The development of the drama during the interwar period is left behind by poetry and theatre. These have flourished in this period. This is one of the reasons why the poets and the drama writers of this specific period, write plays. Also, this change becomes subject of intense debates. Due to this situation, the thematic of the play writing develops, and also the quality of the theatrical performance is greatly improved. The tendency is to observe the characters and the facts of reality in a manner that leans toward comedy. The flourishing of the comedy comes as an attempt of detensifying the war and the fascism. Mihail Sebastian, through his sad comedies, becomes a very important representative of the interwar drama.

Interbelicul a fost un loc al tuturor posibilităților, în care ne-ar plăcea să ne întoarcem, de dragul libertății: libertatea de a accepta convențiile burgheze sau de a le nega și sfida, libertatea de a avea o credință sau de a o batjocori, libertatea de a rămâne în țară sau de a pleca din ea. Interbelicii sunt o generație activă, puternică, deșteaptă, capabilă să dea tot ce poate. În acest context, dramaturgia caută să devină o prezență efectivă în viața spirituală, explorând un univers amplu, abordând dintr-o nouă perspectivă viața oamenilor și problemele lor.

Perioada dintre cele două războaie mondiale reprezintă un moment de referință în evoluția prozei și poeziei românești, proza câștigând atât prin lărgirea ariei tematice, prin cuprinderea unor medii sociale cât mai variate, cât și prin diversificarea formelor de expresie epică, a modalităților narative. Poezia se revitalizează sub pana unor autori precum: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, poeți reprezentanți ai modernismului, dar și tradiționaliști care, respingând cotidianul citadin, se retrag în câteva spații compensatoare ca de exemplu satul, peisajul sempitern, ortodoxismul, prin care se opun modernismului. Tradiționalismul, prin Ion Pillat și Vasile Voiculescu reprezintă, în literatura interbelică, o orientare complexă având o certă individualitate teoretică și expresivă. Avangarda și-a asumat rolul de a refuza compromisul, de a demitiza poncife și canoane estetice, de a întreprinde o radicală înnoire a limbajului poetic.

În planul romanului, perioada interbelică aduce sincronizarea romanului românesc cu cel european. Romanul își învinge toți rivalii literari dobândind astfel o poziție privilegiată

atât din perspectiva preocupării scriitorilor, cât și din cea a criticii și a publicului. După ce, în preajma anului 1900, genul trecuse prin etapa sămănătoristă, reprezentată de Duiliu Zamfirescu cu romanele din ciclul Comăneștenilor, anul 1920 este o altă etapă importantă, prin apariția romanului Ion de Liviu Rebreanu. Acum se dezvoltă, simultan, cele mai diverse tipuri de roman, dezbaterile din presă care sunt adesea polemice, au contribuit la formarea unei puternice conștiințe teoretice a genului. Această epocă este inegală în privința evoluției romanului. În această perioadă, se încearcă o sinteză între tradiție și noutate. Literatura autenticității cunoaște o serie de variante, de la „trăirismul” eliadesc la „substanțialismul” lui Camil Petrescu. După cum se observă poezia și romanul ating stadii de dezvoltare deosebite.

Opiniile critice ale timpului (Lovinescu, G. Călinescu, Camil Petrescu) converg spre aceeași părere a unei inerții a teatrului în raport cu proza și cu poezia. Dramaturgia caută să devină o prezență efectivă în viața spirituală, explorând un univers amplu, abordând într-o nouă perspectivă viața oamenilor și problemele lor. Teatrul pare să ducă o existență izolată dar, judecând după cantitatea producțiilor și după multele campanii care au funcționat în acești ani, se poate vorbi de o foame de spectacol a marelui public. Comediile răspund nevoii publicului de a avea spectacole în care să se recunoască. Teatrul devine și un loc de refugiu pentru public, o modalitate de abstragere din realitatea care devenise din ce în ce mai presantă și mai apăsătoare. În această perioadă, viața și scena sunt mai aproape ca niciodată: fiecare scriitor, fie poet, prozator sau critic se simte ispitit să scrie piese de teatru, să scrie cronică dramatică, să fie director de teatru ori președinte al Societății autorilor dramatici. Răsplata dramaturgului este mai rapidă decât cea a romancierului sau poetului, iar gloria obținută este mai mare. Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Ion Minulescu sunt câțiva dintre directorii Naționalului bucureștean care au fost și autori dramatici.

Unii dramaturgi scriu după o schemă, pentru că publicul avea gusturi diferite, iar teatrele își alcătuiau un repertoriu mizând pe succesul de casă, selectând mai ales piesele scriitorilor străini și încurajându-i mai puțin pe autorii români. În cronicile dramatice scrise în diferite publicații ale vremii Mihail Sebastian nu se sfia să-i acuze pe directorii de teatre că și piesele lui Caragiale înregistraseră doar câteva reprezentații scenice.

Cei mai cunoscuți dramaturgi dintre cele două războaie mondiale sunt: Camil Petrescu, Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Octavian Goga, Mihail Sebastian, Victor Ion Popa, George Ciprian, Teodor Mușatescu, Al Kirișescu. Autorii dramatici nu sunt interesați numai de textul propriu-zis, ci și de modul în care le sunt reprezentate scenic piesele. Influențele în dramaturgia interbelică vin din teatrul francez (Gide), italian (Pirandello), sau nordic

(Ibsen).

Dintre numele regizorilor interbelici merită amintiți: Paul Gusti, Soare Z. Soare, V. Enescu, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu care au înțeles că teatrul este o adevărată academie pentru publicul care se întâlnește aici cu marile repertorii din care nu lipsește comedia.

Actorii: Ion Sârbu, Agepsina Macri, Ion Iancovescu, Maria Filotti, George Ciprian, G. Vranca, Aura Buzescu, Sonia Cluceru sunt numai câteva nume de artiști care au înțeles rolul lor și s-au străduit să fie veritabili mentori culturali. Datorită mijloacelor de sugestie ale artiștilor, concentrând gustul, cultura și spiritul unei epoci, au avut un mare succes în epocă.

Totuși publicul se contrazicea, își schimba rapid gusturile. Într-o săptămână, prefera drama sumbră în alta, farsa. Publicul va fi mereu unul dintre factorii esențiali ai reușitei spectacolului, problema educării sale însuflând mereu cercurile de specialitate și coloanele presei dramatice.

Nu numai repertoriul are de câștigat din această efervescență a creației dramatice, ci și calitatea spectacolului teatral din punct de vedere regizoral, scenografic și actoricesc. Numeroși scriitori și oameni de teatru discută structura fenomenului teatral, formulează teorii în legătură cu dramaturgia. Camil Petrescu, în cunoscuta sa teză de doctorat din 1937, *Modalitatea estetică a teatrului*, încearcă să pună bazele unei estetici a teatrului.

Observația caracterelor și faptelor realului într-o modalitate comică va deveni principala caracteristică a teatrului interbelic. De o certă rezistență se dovedește teatrul de inspirație istorică în tradiția lui Alecsandri și Hasdeu. Imbogățesc teatrul istoric Camil Petrescu, Lucian Blaga, Nicolae Iorga, Victor Eftimiu și Al.Kirițescu. Viața politică, socială și culturală oferă o multitudine de materiale de reflecție pentru crearea de drame, comedii sau comedii tragice. Se va realiza o dezvoltare și diversificare a speciilor dramatice: drama istorică, drama psihologică, teatrul filozofic și poetic precum și comedia tragică.

Formulele dramatice noi, teatrul de idei al lui Camil Petrescu, n-au găsit priză la marele public, deși autorul lor stăpânește tensiunea intelectuală a replicilor, marea pregnanță plastică a personajelor, autenticitatea lor psihologică, precum și subtilitatea indicațiilor de regie. Toate cele enumerate dau, în planul lecturii, o impresie fascinantă și-și așteaptă, probabil, formula scenică care să le pună în valoare. Drama expresionistă, de asemenea, nu a fost gustată de public. Multe dintre piese nu au calități scenice reale și din această cauză sunt destinate mai mult cititului decât interpretării. Unele dintre piesele de atunci au fost date chiar și uitării. Dacă *Meșterul Manole* de Lucian Blaga rămâne o piesă de referință, alte două piese cu același nume, nu se bucură de același lucru, fiind date uitării. *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu și

cel scris de Octavian Goga sunt numai două exemple de piese care sunt uitate.

Poetul Lucian Blaga este unul dintre cei mai originali dramaturgi ai epocii. El mută conflictul dramatic, la fel ca și Camil Petrescu, din planul exterior în planul interior al conștiinței. Meșterul Manole este capodopera scriitorului și care, inspirată fiind din folclorul autohton, plătește tribut expresionismului alături de alte „mituri păgâne” (*Zamolxe, Tulburarea apelor, Cruciada copiilor*).

Victor Ion Popa este și autorul unei interesante drame care aduce în prim-plan și problema gloriei efemere a actorului care este, în în același timp, și elixirul acestei meserii. *Răzbunarea sufleurului* este o interesantă satiră a moravurilor carieriste din teatru. Pitorescul vieții teatrale este surprins în toate momentele sale.

Mihail Sebastian a fost interesat de tot ceea ce însemna teatru și le recomanda actorilor să-și interpreteze rolul cu sobrietate, spre a se distinge metafora, profunzimea și frumusețea replicilor, fapt care nu exclude o cheltuire de energie, bine disimulată însă. Regizorilor le cere să interpreteze textul, dar să nu-l denatureze printr-o arbitrară colaborare cu autorul. Toată concepția sa despre artă și cultură îi legitimează preferința pentru fondul de elevație și adâncime de care poate beneficia teatrul.

Comedia interbelică românească asimilează toate procedeele de până la ea bazându-se însă pe observațiile realității epocii. Ea se constituie într-o sinteză care reține acumulările viabile și se desparte definitiv de nesiguranța începuturilor. Contribuții majore au avut înaintașii: Vasile Alecsandri, care lasă moștenire un veritabil univers comic în care diformitățile sociale sunt cuprinse în evoluție iar tipurile umane poartă amprenta secolului lor, și Ion Luca Caragiale care dă mare forță comicului care devine totalizator.

Deși comedia interbelică a fost creatoare de atmosferă, a creat puține personaje memorabile. Se renunță la treptat la personajul facil al piesei bulevardiere și se naște personajul care semnaleză critic ipocrizia, incorporând convingerile, voința socială și atitudinile unui om onest. Este o ființă mărunță, anonimă, care se angajează într-o luptă curajoasă cu lumea.

În pofida caracterului eteroclit, comedia interbelică are anumite zone de interferență a intencionalității scriitorilor, ca și spațiul comun, din care rezultă o viziune specifică asupra condiției umane, susținută de mijloace artistice destinate să revoluționeze modalitățile de expresie ale teatrului. Comedia are mai mare succes datorită operativității satirice a genului și caracterului restrâns al elaborării în planul ficțiunii artistice. O altă posibilă explicație ar fi că poporul nostru face haz de necaz având un puternic simț al umorului, râsul având o puternică funcție de eliberare. Comedia interbelică este cuprinzătoare adunând o paletă bogată de forme:

comedia satirică socială, comedia satirică politică, comedia lirică, și comedia tragică.

Un reprezentant de seamă al comediei satirice sociale este Camil Petrescu care a scris mai multe piese de teatru de exemplu: *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Danton* - piese care țin de teatrul de idei. Camil Petrescu este considerat cel mai important dramaturg român după Ion Luca Caragiale. *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, prin personajul creat, se vrea o replică a personajului dramatic al lui Liviu Rebreanu, Mitică Ionescu, și el o replică a celebrului personaj caragelian.

În societatea românească a corupților Mitică Popescu realizează că e rușinos să fii cinstit. De aceea, bravează și ascunde lucruri esențiale din existența sa. Actorul care-l joacă pe Mitică Popescu are posibilitatea de a crea un tip veridic, un om întreg cu calități și defecte.

Alexandru Kirițescu, în primele două piese din Trilogia burgheză, își dovedește predilecția pentru cazurile de bovarism, ultima comedie, *Gaițele*, fiind una dintre cele mai moderne experiențe teatrale românești realizând o piesă statică, dar a cărei profunzime constă în mod paradoxal tocmai în absența oricărei linii evolutive. Dialogul, ca și în teatrul modern, conferă dinamism intrigii și personajele le transformă în marionete. Piesa *Gaițele* redă o lume în putrefacție în care țișă, insulta, vulgaritatea, ambiția, și prostia întinează totul: familie, prieteni, servitori și vecini. Cearta și gălăgia au un caracter de permanență, fiecare replică ducând la contraziceri zgomotoase și reproșuri. Singurele modalități de evadare din acest loc sunt moartea, adulterul și fuga. După Al Doilea Război Mondial, piesa s-a jucat la Teatrul Național din București, timp de 14 stagioni. În 1955, a fost sărbătorit al 500-lea spectacol.

O altă personalitate interbelică care a înțeles că succesul rapid se poate obține și pe acest teren, mai ales în contextul apăsător al acelei epoci, este Liviu Rebreanu care, prozator fiind, a împlinit și funcția de director de teatru și scrie câteva piese comice. Personajele comedii sale (*Cadrilul*, *Plicul*, *Apostolii*) trăiesc într-o stare permanentă de confuzie și de mistificare. În descendența moralismului ardelenesc, Liviu Rebreanu imortalizează în plan etic trei domenii: infidelitatea conjugală, afacerismul și politicianismul periferic.

Take, Ianke ai Cadâr de Victor Ion Popa este o comedie cutezătoare prin abordarea problemei discriminării. Piesa acreditează ideea că înțelegerea și conviețuirea oamenilor simpli nu depind de naționalitate și religie. Victor Ion Popa, prin aerul său de bonomie transformă, aproape imperceptibil, umorul în duiosie. Comedia tragică, acest gen hibrid, a fost lansat de Mihail Sorbu și cultivat de G. M. Zamfirescu, care s-a impus cu *Domnișoara Nastasia* reprezentată în 1927 și care dovedește o mare abilitate scenică. Ion Minulescu uimește prin simbioza dintre elementele simboliste și cele expresioniste rezultatul fiind un

exercițiu interesant, plin de parfum exotic, care îi asigură un loc aparte în dramaturgia noastră interbelică. Comediile sale (*Manechinul sentimental*, *Allegro ma non troppo*, *Amantul anonim*), propun o lume a dragostei plină de căutări și neîmpliniri. Eroii rămân nefericiți, infrânți în fața idealului intangibil.

În teatru, prezenta personajului este cerută impetuos din perspectiva dezvoltării acțiunii. Personajul teatral este mai mult o figură emblematică decât un individ, la acestea contribuind și imposibilitatea teatrului de a-l restitui ca ființă completă, cu o corporalitate și o înfățișare proprie. Personajul reprezintă niște valori pe care le încorporează. Personajului i se cerea acut spargerea clișeeilor, adâncirea proceselor psihice, transformarea în ecoul tulburător al lumii interioare. Personajul teatrului interbelic este purtătorul unor valențe de omenie, astfel justificându-se impactul imediat pe care l-a avut asupra publicului atrăgându-și simpatia lui. Personajul Arzăreanu din piesa lui Liviu Rebreanu *Plicul* adună viclenia lui Trahanache, lașitatea lui Farfuridi și demagogia lui Cațavencu. Mitică Ionescu, personajul amintit al lui Liviu Rebreanu - pușlamaua bucureșteană - apare ca un hibrid de om politic și Don Juan.

Tipurile noi de personaj caracteristice perioadei sunt: intelectualul animat de idealuri înalte, eroina care se salvează prin iubire, micul burghez plin de bun simț, creatorul.

În fiecare comedie există un personaj care iese de sub incidența satirică a autorului și care este îmbrăcat în valențele de omenie. Astfel de personaje sunt: Spirache Necșulescu, Mircea Aldea, Marin Miroiu, Alexandru Andronic, Chiriță, Take, Ianke și Cadâr.

Mihail Sebastian este o structură proteică implicată în proză, dramaturgie, eseistică, publicistică literară, muzicală, gazetărie. Opera care s-a bucurat de cele mai mari aprecieri și comentarii este opera dramatică. Traduse în mai multe limbi, jucate pe numeroase scene din țară și de peste hotare, comentate mai ales postum, piesele au fost considerate o bună perioadă de timp punctul de vârf nu numai al creației sale, ci și al dramaturgiei interbelice. Totuși, acest lucru este o maximizare a valorii sale dramatice deoarece nu are forța lui Camil Petrescu care este după Ion Luca Caragiale cel mai important autor dramatic.

Prima piesă, *Jocul de-a vacanța*, este scrisă într-un timp relativ scurt între 20 martie 1936 și 29 august 1936. S-a spus despre opera lui Sebastian că temele migrează în creația sa din romane în creația dramatică. În *Jurnal* găsim notată prima referire la piesă în data de 20 martie 1936: „Voi încerca să scriu piesa de teatru la care mă gândesc de câțeva vreme. Am văzut primul act uluitor de precis (până în replică de precis), astă-seară, în timpul spectacolului de la „Regina Maria”. Cu amintirile mele de la vila Wagner, cu oarecare teme

reluat din Renee, Marthe, Odette, aş putea face un lucru gingaş.”¹ Tot în *Jurnal* găsim mai multe variante de titluri pe care Sebastian le-a propus pentru piesa sa până la titlul definitiv: „Mă gândesc la felurite titluri (Vacanţa e prea şters) , „O zi cu soare”, Jocul de-a vacanţa”, „Jocul de-a fericirea”.²

Ştefan Valeriu este personajul confesiv din *Femei* care migrează în teatru şi care propune persoanelor , care se află la staţiunea Weber , un joc: „Se cheamă jocul de-a vacanţa. şi se mai cheamă jocul de-a uitarea. şi s-ar mai putea chema jocul de-a fericirea.”³

Acţiunea piesei este cu o desfăşurare lineară, de la piesa de atmosferă care este , până la un punct, conflictul cum au observat comentatorii operei sale, se delimitează net între cei ce pot visa şi cei ce nu pot. Contrastul este între o realitate comună şi între libertatea neîngrădită la care poate aspira individul. Locatarii pensiunii şi în primul rând frumoasa Corina sunt atraşi de joc pe care-l menţin, îl îmbogăţesc şi trăiesc iluzia unei vieţi petrecute în afara unor convenţii rigide, greu de respectat. Prima care se trezeşte din joc este tot Corina care curmă jocul şi se desparte de Ştefan Valeriu pentru a-şi salva iubirea. Cunoscutul critic Ion Vlad referitor la joc nota: „Jocul implică subtextul adică, un sistem de referinţe cu variante semantice deschise, comparabile cu o suită de metafore. Etapele piesei se înregistrează atent, cu accente plasate pe câte o scenă din fiecare act: actul I, scena IV (Corina-Bogoiu, construită ca un recitativ dedicat imaginarelor călătorii ale funcţionarului eliberat acum de convenienţe); scena XV (Corina Stefan şi invitata la joc); actul II scena III (Corina- Bogoiu); scena XVIII (Corina- Stefan refăcând elegiac etapele vârstelor); actul III scena VIII (Corina-Ştefan motivul iubirii); scena IX (Stefan -Jeff şi reîntoarcerea la vârsta adolescenţei).”⁴

Această piesă a fost încadrată în categoria comediilor lirice deoarece are transparenţă, nuanţe şi tonalitate şi este considerată de Mircea Tomuş ca fiind „cea mai tristă dintre comediile lui Sebastian” şi atrage atenţia asupra unui aspect important al modalităţii de receptare a teatrului lui Sebastian : „... întreg farmecul piesei şi al personajelor se naşte tocmai din subtila lor concepere. Atât motivul de bază, cât fiecare erou în parte se află la limita dintre simbol şi realitate. Echilibrul lor merge pe acest tărâm atât de îngust şi de nesigur e susţinut de textul plin de poezie şi de adevăr omenesc. Un remarcabil simţ pentru nuanţe se asociază, în piesa lui Sebastian, unei forţe de sugestie deosebită. Expresia sa e aluzivă şi precisă în acelaşi timp, creează atmosferă şi numeroase ecouri, disecând totodată adevărate adâncimi

¹ Mihail Sebastian, *Jurnal*, Editura Humanitas, Text îngrijit de Gabriela Omăt ,prefaţă de Leon Volovici, Bucureşti, 1996, p.47

² ibidem, p.78

³ Mihail Sebastian, *Teatru*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p 37.

⁴ Vlad, Ion, *Convergenţe*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972 p. 351.

sufletești"⁵

Ov. S. Crohmălniceanu considera că: „Toate piesele lui Sebastian sunt niște farse mai subțiri, intelectualizate, cu implicații sociale și morale serioase. De fiecare data asistăm la o evadare din realitatea plată, cotidiană, prin acceptarea unei lumi iluzorii a imaginației.”⁶

Fericirea este cuvântul care se repetă în teatrul lui Sebastian și poate fi considerat un fel de lait-motiv, fiecare o caută , și-o imaginează în felul său. Ștefan Valeriu promovează uitarea drept condiție a fericirii. El găsește fericirea în lucrurile simple pe care le avem fiecare la îndemână , dar pe care le ignorăm deoarece ne complicăm inutil viața. Personajele până la urmă își ratează fericirea după care tânjesc și prin această ratare se transformă în niște incorigibili visători. Bogoiu se vede navigând pe mări și oceane și acostând în porturi celebre. Ține cu strictețe un jurnal de bord în care notează starea vremii. Ștefan Valeriu reprezintă tipul intelectualului blazat ironic, având oroare față de femeia deșteaptă. Nu este tipul intelectualului întâlnit la Camil Petrescu. Eroii lui Camil Petrescu suferă dacă partenera nu e cultă și inteligentă. Ștefan tocmai asta îi va reproșa Corinei. În Ștefan îl recunoaștem pe Mihail Sebastian. Dacă în romanul *Femei*, Ștefan Valeriu era un „animal tânăr de douăzeci și patru de ani”, în piesă eroul se află într-o altă etapă a trecerii și petrecerii prin existență: „Sunt treizeci și patru de ani - la 5 octombrie vor fi treizeci și cinci de când știu cu precizie că nu sunt interesant”. Ov. S Crohmălniceanu preciza: „Dar dramele eroilor lui Sebastian nu sunt propriu - zis intelectuale. Aici, oamenii care au văzut „jocul ielelor ” suferă fiindcă sunt siliți să poarte o haină roasă sau modestă, să facă sacrificii pentru a putea pleca o lună la munte, să locuiască într-un orașel de provincie și să indure platitudinea mediului înconjurător, să trezească o indiferență aproape totală pentru preocupările lor. Sebastian ne prezintă dramele sensibilității rănite și nu ale conștiinței eroilor lui Camil Petrescu. Sub o intelectualizare incontestabilă, dar numai de atmosferă, reîntâlnim teatrul sentimental. Piese conduc, inevitabil, la situații care dezvăluie „micul vis” ascuns al fiecărui personaj... . Față de Camil Petrescu, se poate observa la Sebastian o coborâre sensibilă a revendicărilor intelectuale. În locul „absolutului”, eroii acestuia din urmă acceptă măcar o „vacanță fericită”.⁷ Ar trebui puțin amendată opinia exegetului pentru că absolutul pentru eroii lui Sebastian înseamnă de fapt tocmai această vacanță care nu aparține conștiinței dar care aparține sensibilității eroului.

Această comedie a surprins, încă de la apariție, prin stăpânirea la perfecție a tehnicii

⁵ Tomus Mircea, Mihail Sebastian, Jocul de-a vacanța, în *Carnet critic*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p.296

⁶ Farsa intelectualizată, Mihail Sebastian, în *literatura romana intre cele doua razboaie mondiale*, volumul III, pentru literatura, București, 1961, p.101

⁷ Ibidem p.101-102

dramatice și a încântat prin dialogul viu, antrenant și inteligent. Poate fi inclusă în familia aceluia teatru francez în care visul, realitatea, umorul și sensibilitatea își dau mâna, însă dramaturgul a știut să se desprindă de modele, trecând intriga în plan secundar și lăsând loc atmosferei.

Piesa *Steaua fără nume* a fost scrisă în condiții vitrege. Inițial, concepută ca o comedie ușoară a suferit apoi schimbări și a fost reprezentată la 1 martie 1944 sub pseudonimul Victor Mincu. S-a bucurat, la premieră, de o distribuție de excepție: Maria Mohor (Mona), Radu Beligan (Marin Miroiu), Nora Piacentini (Domnișoara Cucu), Marcel Anghelescu (Ispas, șeful gării), V. Brezeanu (Udrea), N. Tomazoglu (Pascu), ș.a. Direcția de scenă: Soare Z. Soare.

Subiectul piesei este de un lirism grav. Mediul ambiental unde se desfășoară acțiunea este micul oraș de provincie cu opt mii două sute de locuitori, așezat undeva pe linia București-Sinaia care reprezintă un mediu amortit al vieții cotidiene. Târgul este un cosmos închis, perfect rotund, iar evenimentele obișnuite primesc proporții uriașe: (rața călcată de tren, regulamentul școlar, spionatul vecinilor). În acest orașel de provincie trenurile rapide nu opresc niciodată, lumină electrică nu există încă. Atmosfera este de suspiciune și spionaj reciproc, astfel vestea că profesorul de astronomie Marin Miroiu, a plătit o suma fabuloasă pentru o carte, declanșează un adevărat scandal. Domnișoara Cucu îl amenință cu „darea în conferință”. Din trenul de Sinaia, ca și călătoare clandestină, își face apariția Mona în acest univers. Este găzduită de profesorul Miroiu care i se dezvăluie ca om de știință și-i deschide „porțile cerului”. În acest mediu provincial, în care pare să nu se întâmplă nimic, oamenii ajung să fie stăpâniți de manii: Udrea lucrează întreaga sa viață la o simfonie, Miroiu studiază cerul și cataloagele siderale, domnișoara Cucu terorizează elevele din cursul superior. Frumoasa necunoscută primește mai multe semnificații: depărtarea, frumusețea, necunoscutul, speranța. Mona tulbură liniștea orașelului. Domnișoara Cucu e mai vigilentă, corpul profesoral și elevele sunt în stare de alarmă și chiar profesorul Miroiu nu-și mai ține orele de astronomie. Lumea profesorului Miroiu și lumea Monei se confruntă și nu poate ieși niciuna victorioasă. Farmecului provinciei i se opune sezonul ploilor cu orizontul îngust al iernilor ce par nesfârșite. Lumea Monei stăluuitoare în aparență este în esența ei o lume goală sufletește.

Dana Dumitriu remarcă: „Miroiu are în prezența Monei revelația că existențele lor s-au topit într-o formă imuabilă, dincolo de care orizonturile s-au închis definitiv. Atât - nicio dramă a cunoașterii, niciuna a dezamăgirii cunoașterii. Descifrarea misterului Monei nu-l dezamăgește pe Marin Miroiu. Finalul piesei ni-l arată, superior resemnat, întors la rosturile

lui dinainte.”⁸

Dorina Grăsoiu, în monografia sa dedicată lui Sebastian ,referindu-se la construcția piesei observă: <<*Steaua fără nume* include, în construcția ei, două piese distincte: una, continuând tradiția comediilor caragialiene, reface un întreg univers uman prin prisma mentalității, a atitudinii, a ticurilor verbale, a automatismelor de comportament. Este piesa „provinciei” românești, nu în varianta ei idilică, patriarhală (gen *Ciuta* lui Victor Ion Popa sau *Mușcata* din fereastră), dar nici în cea tragică, ci în ipostaza ei „adevărată”. Ceea ce nu reușise în *Orașul cu salcâmi* (decât tangențial și cu totul nesemnificativ), Sebastian reușește acum: imaginea târgului cu mii de ochi, cu mii de urechi, „întotdeauna după perdele”, care si în somn „vede”>>.⁹

O altă exegetă a operei lui Sebastian, Cornelia Ștefănescu , reușește să fixeze foarte bine calitățile acestei piese: „*Steaua fără nume* este mai bine realizată sub raportul tehnicii dramatice prin mișcarea personajelor, prin finalul scenelor, cunoscând și având parte și de o intrigă ingenios gradată. Actul al doilea al piesei constituie centrul de gravitate al piesei. El ne face să ne găsim deodată în plin teatru de fantezie lirică. În modesta încăpere locuită de profesorul - astronom, Mona află taina stelei fără nume, calculată de el prin complicate formule și în sfârșit confirmată ca reală existența ei într-un catalog numărând câteva secole vechime, a cărui achiziționare, în schimbul unor mari renunțări, a provocat neliniștea târgului. Într-o situație acut dramatică reapare motivul evaziunii în induioșătoarea manie astronomică a lui Marin Miroiu. El descoperă steaua și polarizează în ea toate nostalgiile compensative la o existență ratată la mediocritate. Această formă de a evada prin ceva nedefinit constituie și modul de seducție prin care își câștigă partenera în ipostazele unei conjuncturi erotice iesite din comun.”¹⁰ Marin Miroiu este regele neîncoronat al cerului și al stelelor, dar în momentul apariției lui Grig forța banului îl va face să piardă iubirea Monei care, fiind o ființă comună, nu poate să-i aprecieze valoarea și nu poate renunța la comoditatea vieții de la oraș, dar și la lucrurile materiale. El nu trebuie să se simtă umilit deoarece, după plecarea Monei, nu rămâne singur rămânând cu steaua care nu se abate din drumul ei. Grig o caracterizează foarte bine pe Mona: „Grig: Mona, tu ești un animal de lux. Ești făcută din puțin parfum multă lene, din oarecare fantezie.” La întrebarea pusă de Grig dacă poate rezista aici Mona nu poate răspunde decât plecând cu el. Plecarea este echivalentă cu situarea în cercul strâmt al mediocrității.

⁸ Dana Dumitriu, Mihail Sebastian Si domnișoara de Stermania, în „România literară”, an 8, nr. 20, 15 mai 1975.

⁹ Grăsoiu, Dorina, Mihail Sebastian sau ironia unui destin, Editura Minerva, București, 1986, p.186

¹⁰ Ștefănescu, Cornelia, Mihail Sebastian, Editura tineretului, București, 1968, p. 108.

Scrisă înainte de eliberare *Ultima oră* a fost jucată, pentru întâia oară, la 25 ianuarie 1946, pe scena Naționalului bucureștean cu următoarea distribuție: Costache Antoniu (Alexandru Andronic), Ion Fiscuteanu (Grigore Bucșan), Niki Atanasiu (I.D. Borcea), M. E. Balaban (Ștefănescu), Marcela Demetriad (Magda Minu), Al. Demetriad (Voicu). Surprinzând la timp momentul de slăbiciune al marelui industriaș Grigore Bucșan care derutat de o greșeală de tipar dintr-un articol despre Alexandru cel Mare pe care-l crede insinuare subtilă pentru a atrage atenția asupra afacerilor sale dubioase, Magda Minu îl determină pe Bucșan să finanțeze călătoria de studii în Asia a profesorului Alexandru Andronic. Omul de afaceri voia astfel să-l elimine pe Andronic nebănuind că acesta era sincer și nu era interesat de avantajele materiale și nici de cele sociale. El era un timid, numit de studenți Alexandru cel Mic prin timiditate se apropie de *Topaze* al lui Marcel Pagnol dar spre deosebire de Andronic, eroul lui Pagnol nu are nevoie de intervenția energică a unei femei care să-l scoată din situația inițială, lucru observat de comentatorii teatrului lui Sebastian.

Intriga piesei lui Sebastian este localizată în lumea gazetarilor și a protipendadei economice. Piesa este o comedie satirică politică care surprinde mecanismul puterii, Grigore Bucșan este foarte bine conturat remarcabil prin stăpânirea de sine și ridicol prin teama de inofensivul istoric Alexandru Andronic. Este satirizată falsa libertate a presei care depinde de jocul de interese care determină apariția sau dispariția unei gazete. Este dezvăluită atmosfera dintr-o redacție unde primează lipsa de organizare, abuzurile, dezinteresul pentru valoarea reală a unui text și ineficiența paginii tipărite.

Personajele intră treptat în scenă și astfel se definesc: slujbașul sărac, superiorul arogant, directorul orgolios și marele om de afaceri. Slujbașul sărac este nemulțumit, superficial legat sentimental de redacție, umil față de superior, dar față de colaboratori afișează superioritate și arogantă. Tipul directorului este individul orgolios și steril care își terorizează subalternii în felul în care „la rândul său, este și el terorizat de către marele om de afaceri Grigore Bucșan care-i finanțează gazeta. Lumea presei, dependentă de marii vremii și cea a protipendadei economice, este totuși vulnerabilă, dar știe să-și salveze pielea prin diverse manevre. În această lume „nebună” singurul loc calm, de reculegere, loc care îndeamnă la visare, la evadare este camera lui Alexandru Andronic. și această loc liniștit este luat cu asalt, devastat la ordinul lui Bucșan. Directorul Deșteptării vrea și el să-l distrugă pe conu „Griguță”. Magda Minu este tipul femeii voluntare care jucând totul pe o carte, îl prezintă pe inofensivul conferențiar ca fiind un tip lipsit de scrupul, de sentimente. Prin substanțiala sumă de bani oferită de Bucșan profesorul își poate îndeplini visul trăit până atunci numai în imaginație, călătoria în Asia pe urmele lui Alexandru Macedon. Referitor la trăsăturile personajelor,

Cornelia Ștefănescu observa: „Bucșan, asemenea altor personaje negative ale teatrului lui Sebastian, trece printr-un moment de slăbiciune, trădându-și neliniștea interioară într-o riscantă manevră de urmărire a adversarului, într-una din scenele cele mai realizate ale ultimului act. Andronic este timidul cinstit, distrat și naiv care câștigă repede simpatia. Magda Minu, asemenea Corinei și Monei, are toată inițiativa în piesă, dar spre deosebire de ele nu propune renunțări, nu dezarmează. Dacă abandonul Corinei poate fi privit ca o atitudine original polemică față de o stare de lucruri atunci de neschimbat, dimpotrivă, hotărârea Magdei prefigurează revelația vieții prin dragoste.”¹¹

Surprinzând ritmul amețitor al vieții citadine cu varietatea de medii sociale și umane, piesa nu este singulară în epocă deoarece *Jocul ielelor* de Camil Petrescu și *Morișca* de Ion Luca tratează teme similare.

Ultima piesă, *Insula*, deși nefinalizată, încheie circular creația dramatică a lui Mihail Sebastian, demonstrând încă o dată, că evaziunea e o cale sigură de a ieși dintr-o existență limitată. Premiera piesei a avut loc la Teatrul Municipal la 17 septembrie 1947. Directorul de scenă, Mircea Șeptilici a încredințat rolul dactilografei actriței Sara Man, al directorului agenției de voiaj lui Mircea Balaban, proprietăreașă a fost interpretată de Nela Mircescu, agentul de poliție a fost R. Anghelescu iar bătrânul fiind Nae Ștefănescu, tânărul lucrător Puiu Hulubei. Personajul Lopez, absent în cele două acte scrise de Mihail Sebastian, apare în continuare realizată de Mircea Șeptilici, rolul fiind încredințat lui N. Sirețeanu. Piesa aduce în scenă trei personaje care se găsesc într-o situație limită prilejuită de o blocadă în port, cei trei eroi sunt foarte săraci, nu au hrană, bani pentru chirie, fără posibilitatea de a munci și se crede că și lucrurile pe care le-au vândut pot fi furate.

Asistăm la un soi de joc între esență și aparență oferit de personajele principale Manuel, Bob și Nadia care nu sunt altceva decât fețe sau măști ale creatorului. Bob ar fi masca sportivului, Manuel este omul de lume, avocatul sobru, iar Nadia ceea ce ar fi vrut dar n-a reușit Sebastian să fie datorită resemnării sale. Fiecare dintre cei trei este un însingurat și-și trăiește fiecare în parte propria dramă. Autorul demonstrează că are puterea de a analiza dramatic o situație psihologică ieșită din comun și reușește să nu cadă în melodramă sau în tragedie deși există elemente din amândouă în piesă. Nadia este cea care îi încurajează pe cei doi bărbați, tovarăși de suferință: „Eu întind mâna dacă e nevoie. Fur dacă e nevoie. Cer, implor, caut, urlu. Viața asta n-o dau din mână – că alta nu știu bine dacă mai găsesc. Veniți cu mine. Eu n-am scrupule și orgolii... Mergem oriunde. Mergem în cârciuma lui Lopez și vom cânta acolo. Vom cânta așa de tare, că o să ne audă surzii și o să ne dea o bucată de pâine ...

¹¹ ibidem, p.116.

fiindcă eu vreau să traiesc. Fiindcă nu vreau ca soarele, mâine dimineață să răsară fără noi.”¹² Personajele secundare ale piesei, au, uneori, rolul de a suplini indicațiile scenice iar alții vin să completeze unele neajunsuri, să întărească anumite trăsături de caracter sau curențe ale eroilor principali, alții având rolul de a descrie anumite semnificații aducând informații suplimentare în ceea ce privește evenimentele la care participă fără voie, eroii. Piesa nu este terminată și nu știm modul în care Sebastian ar fi rezolvat cazul dramatic propus de el.

Teatrul lui Mihail Sebastian aduce o notă inedită, prin care se desparte de înaintași și propune un teatru psihologic, situat între comic și tragic, găsim o posibilă ieșire prin evaziunea lirică. Cornelia Ștefănescu fixează locul teatrului lui Sebastian: „Fără să pună probleme de mare gravitate intelectuală, teatrul lui Sebastian nu cade nici în ușurătatea teatrului searbăd, convențională a teatrului comic boulevardier. După teatrul mitic al lui Lucian Blaga, după teatrul de problemă a cunoașterii experimentat în diverse forme de Camil Petrescu, teatrul evazionist de esență lirică al lui Mihail Sebastian, alături de piesele lui G. Ciprian și G.M. Zamfirescu, reprezintă o contribuție esențială la configurarea dramaturgiei noastre dintre cele două războaie.”¹³

Mihail Sebastian este creatorul unui teatru de atmosferă, care îl poate salva pe spectator de la mediocritatea și rutina vieții cotidiene, de minciună și de nedreptate. Finalul pieselor este liric și ilustrează ideea că personajele nu-și pot depăși condiția, dar își acceptă destinul.

Comediile lui Mihail Sebastian sunt interesante și incită la cercetare având locul lor bine statuat în ierarhia valorică a dramaturgiei interbelice și a celei naționale.

Bibliografie

Arisan, Claudiu, T., *Hermeneutica umorului simpatetic, Repere pentru o comicologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.

Brădățeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1970.

Crohmălniceanu, Ov., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol III, Editura Minerva, București, 1961.

Drămba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum, I.O., București, 2000.

Grăsoiu, Dorina, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, Editura Minerva, București, 1986.

Kirițescu, Alexandru, *Gaițele și alte piese de teatru*, Studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, Editura Minerva, București, 1989.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc*, (VII), Editura Minerva, București, 1978.

¹² Opere alese, vol I, op cit, p 303.

¹³ Ștefănescu, Cornelia, Mihail Sebastian, Editura Tineretului, București, 1968, p118-119.

Mândra, Vicu, *Istoria dramaturgiei românești*, Editura Minerva, București, 1971.

Minulescu, Ion, *Opere II*, Editie îngrijită de Emil Manu, Editura Minerva, București, 1995.

Munteanu Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1989.

Petrescu, Camil, *Teatru*, prefață de George Gană, Editura Minerva, București, 1971.

Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975.

Popa, Victor Ion, *Teatru*, Editie îngrijită de Ștefan Cristea, prefață de Sanda Radian, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Rebreanu, Liviu, *Teatru*, Prefață de Mihaela Michailov, tabel cronologic de Ilderim Rebreanu, Editura Liviu Rebreanu, București, 2004.

Sebastian, Mihail, *Întâlniri cu teatrul*, Editura Meridiane, București, 1969. Studiu introductiv și antologie de Cornelia Ștefănescu.

Sebastian, Mihail, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1987. Ediție îngrijită de V. Mândra.

Ștefănescu, Cornelia, *Mihail Sebastian, monografie*, Editura tineretului, București, 1968.

Tomuș, Mircea, *Carnet critic*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Vlad, Ion, *Convergențe*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.