

**UNIVERSITATEA DE ARTE “GEORGE ENESCU” DIN IAȘI  
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI  
TEATRU – DEPARTAMENTUL TEATRU**

**LUCRARE DE DOCTORAT  
REZUMAT**

Doctorand: Ion Mânzatu

Conducător științific: Profesor Doctor Sorina Bălănescu

2006

**PROFILUL: ARTELE SPECTACOLULUI TEATRAL (REGIE ARTISTICĂ)**

***“Pescărușul”* de A.P.Cehov**

**sau**

**Comicul nimicniciei**

## Cuprins

Introducere.....	5
------------------	---

### PARTEA I

<b>Considerații generale.....</b>	<b>8</b>
De la gând la percepția gândului.....	8
Revelație și informație.....	10
Produce informațional. Produce cultural.....	16
Mentalitate și atitudine.....	28
Imensitatea.....	30
Labirintul.....	31
Măreția.....	32
Nimicnicia ca stare.....	35
Paradoxul.....	39
Fantastic și realist.....	43

### PARTEA A II-A

<b>Pescărușul (Caiet de regie).....</b>	<b>46</b>
Tema spectacolului.....	46
Conflictul în dramaturgia cehoviană.....	51
Conflictul în Pescărușul.....	55
Personajul.....	57
<b>Caracterizarea personajelor.....</b>	<b>65</b>
Arkadina.....	67
Trigorin.....	72
Treplev.....	76
Nina Zarecinaia.....	81
Mașa.....	88
Medvedenko.....	93
Sorin.....	96
Dorn.....	100
Polina.....	103
Șamraev.....	107

Spațiul scenic.....	112
Strategiile comice.....	119
Încheiere.....	122
Bibliografie.....	126

## INTRODUCERE

Primul contact cu “Pescărușul” lui Cehov s-a petrecut de mult, în adolescență și, trebuie să recunoaștem, am fost profund contrariați. Lectura piesei a venit după suculentele creații ale lui I.L. Caragiale și Molière, iar orizontul de așteptare tindea spre același univers care să găzduiască întâmplări și personaje pline de haz. După parcurgerea tabelului distribuției, ar fi trebuit să urmeze parada unei lumi colorate și zgomotoase, dar totul s-a sfârșit cu impresionata dramă a cetățeanului Treplev și a frumoasei Nina Zarecinaia. Revenind la pagina de gardă, indicația seacă de sub titlu: “Comedie în patru acte” devenea cu totul contrariantă și insolită. O nouă lectură, a presupus căutarea încăpățânată a urmelor cât de firave ale unei comedii. Din nefericire, totul părea ireversibil trist: neînțelegerile dintre generații, viața plicticoasă de la țară, destinul unei fete neînțelese și prigonite, zadarnicele eforturi ale unui tânăr talentat, frământările unui scriitor afirmat, dar fără încredere în el, zbaterea unei femei trecute de a doua tinerețe, care-și păzește dragostea etc. etc. Nu, hotărât lucru, nimic nu era comic în această piesă, iar scriitorul habar nu avea ce scrisese !

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

Dar dacă Cehov stă deoparte, indiferent și amuzat, și privește o adunare de oameni care mint și se mint, care încearcă să impresioneze lumea cu fapte pe care nu sunt în stare să le facă? Atunci *Pescărușul* ar fi o farsă, cu adevărat un vodevil, așa cum își definea doctorul unele dintre piese.

Și totuși tabloul era greu de acceptat; nu era greu de crezut, era greu de acceptat.

---

<sup>1</sup> A.P.Cehov. *Opere, vol. 1-12, vol.12 -Scrisori*, București, Editura Pentru Literatură, 1963, p.321

## PARTEA I

### CONSIDERAȚII GENERALE

#### *De la gând la percepția gândului*

Cu siguranță, ceea ce urmează să dovedim este o întreprindere cu multe capcane. Cele mai multe pot veni din dorința prea aprigă de a demonstra că *Pescărușul* este victima unei prejudecăți ce dăinuie de la prima sa reprezentare, poate chiar este cauzată de această primă reprezentare.

Între operă și orizontul nostru de percepție există un lanț de etape ce pot reprezenta – fiecare în sine – tot atâte trăsături, fie ale noastre față de operă, fie ale operei față de capacitatea noastră de a accepta provocările ei.

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

#### *Revelație și informație*

Fascinația operelor fundamentale ale literaturii și artei universale este mereu consolidată de faptul că, în fiecare moment istoric, ele revelează noi nivele ale cunoașterii, în perfectă armonie cu modificările pe care spiritul uman îl suferă prin noile mecanisme sociale. Într-o primă etapă, acest proces se petrece în mentalul autorului, acolo unde noile relații produc un declin, ce se constituie în punctul de plecare al unei opere noi, ale căror efecte se vor resimți în întregime în viitorul istoric.

Putem afirma, fără să ne temem prea mult de greșeală, că opera fundamentală se extrage dimensiunii timp, se lipsește pe sine de această dimensiune pentru a câștiga și mai mult în expansiunea spirituală de-a lungul istoriei, către origini, contribuind decisiv la configurarea unui proces de **iluminare** a cititorului, în momentul lecturării. Din acest proces de iluminare rezultă un efect modelator profund, bazat pe serii de **revelații**, care modifică substanțial relația subiectului cu mecanismele realității. Aceste revelații operează în conștiința subiectului o modificare importantă de mentalitate.

Poate părea o afirmație surprinzătoare, dar opera de artă nu-și propune cunoașterea, ci **permisivitatea spre cunoaștere**, adică acel proces care să-l facă pe receptor capabil de a

accepta evoluția continuă a realității, rezultatele ei, faptul că realitatea este într-o continuă transformare, de multe ori surprinzătoare.

Opera de artă nu este, în substanța ei, **un mijloc de informare**, ci un **mijloc de revelare**; ea nu conține nivele de date statistice, informaționale, ci se organizează în straturi surprinzătoare care se pot armoniza cu fiecare stadiu existențial al subiectului, producând astfel o iluminare, al cărei grad depinde doar de permisivitatea spirituală a acestuia: „Cunoașterea nu acceptă aprecierea etică și prezentarea în formă estetică a existenței, ea se îndepărtează de ele; în acest sens, cunoașterea parcă nu găsește nimic preexistent, începe cu începutul sau – mai exact – momentul preexistenței a ceva semnificativ în afara cunoașterii rămâne dincolo de ea, trece în domeniul factologiei istorice, psihologice, personal-biologice etc., întâmplătoare din punctul de vedere al cunoașterii înseși”.<sup>2</sup>

Este greu de crezut, că opere de Brâncuși, Picasso, Dali, etc. au modificat fundamental modul de a percepe realitatea de către noile grupări de savanți, tehnologi sau economiști, în ansamblul ei și că au rezultat serii întregi de produse derivând din această modificare, deși acesta este un fapt concret. Contemporanii s-au bucurat doar de binefacerile introduse de noile produse, de avantajele noilor structuri de relații etc., fără să facă, în veun fel, legătura între modul cum Brâncuși, de exemplu, **a revelat** o altfel de percepere a realității și activitatea tehnologului, a savantului sau a economistului, implicat într-un nou proces de modificare a unei realități sociale punctuale. Pentru că toți aceștia activau în interiorul unei mentalități comunitare, specifice timpului lor, care mentalitate nu se definește, nu se remarcă, ci doar guvernează.

Este la fel de greu de crezut că operele lui Brâncuși, Picasso, Dali etc. își datorează existența marilor opere literare, muzicale, plastice, filosofice venind din străvechi timpuri, dar și influențelor directe venite din domeniile tehnice, științifice sau economice, deoarece procesul devenirii unui artist rămâne un teritoriu misterios, ca și acela al nașterii operei acestuia. Și totuși acest lucru se întâmplă, acest proces modelator ne guvernează devenirea, fie că suntem conștienți sau nu, fie că dorim sau nu, fie că recunoaștem sau nu acest lucru.

Cehov nu face excepție, el trebuia să se conformeze momentului și să creeze în conformitate cu atitudinea pe care mentalitatea sa socială i-o impunea. Opera unui artist nu exprimă poziția acestuia față de societatea în care trăiește, ci față de forțele intime, care fac ca această societate să se exprime astfel, și numai astfel.

---

<sup>2</sup> Bahtin M. Mihail. *op. cit.*, p.62

### ***Probus informațional. Probus cultural***

După cele afirmate mai sus, devine evident faptul că punctul nostru de vedere asupra operei lui A.P. Cehov, în general și asupra piesei *Pescărușul*, în special, este în directă dependență de mentalitatea mileniului al III-lea, în care abia am pășit. Ar fi neproductiv să trudim pentru a încerca să ne detașăm de aceste condiții specifice ale realității contemporane, și să propunem o reconstituire - puțin probabilă - a procesului intim din care să rezulte „adevărul” operei.

Mult mai profitabil ar fi, credem noi, să încercăm un parcurs în relațiile unor procese lăuntrice ale fenomenului, care să ne releve – poate! – anumite principii ce pot fi folositoare, chiar dacă nu izbutesc să le clachieze pe cele cehoviene.

Într-un astfel de demers, trebuie să pornim de la faptul că scriitorul Cehov s-a născut într-o Rusie sfâșiata de diferențele dintre epoca industrială, ce începea să se prefigureze, și reflexele târzii ale unei epoci feudale, ce agoniza, iar acest fapt pune o marcă copleșitoare pe inteligența rusă în general și pe mentalitatea cehoviană în particular. Dar, ceea ce ne interesează pe noi, în toată această lume rusă, bătuită de contrariile coexistenței a două sisteme politico-economice, este apariția unui nou produs care își impunea regulile tot mai mult și peste tot în lume: **produsul informațional**.

Apariția produsului de serie aduce modificări deosebit de importante în mentalitatea - atât a producătorului, cât și a artistului, modificări ce vor influența direct și profund atitudinea acestora față de produsul cultural.

Înaintașii lui Cehov - Pușkin, Lermontov, Tolstoi, Gogol, ca să-i numim doar pe câțiva dintre cei mai iluștrii, nu se întâlneau cu o astfel de realitate economico-socială, care impunea atitudini noi față de sine și de operă, dar și noi modalități în lupta pentru a te putea adapta acesteia.

Putem afirma că înțelegerea profundă a derizoriului, derivat din mecanismul perfid al opoziției dintre aspirația intimă a creatorului și condițiile unei astfel de realități, va declanșa traseul evolutiv al comicului cehovian. Cehov intuiește faptul că trebuie să facă față unei noi atitudini, cu care înaintașii săi nu au fost nevoiți să se confrunte.

Se cuvine, la acest moment, să facem o scurtă divagație pentru a analiza mai amănunțit relația **produs informațional**, - **produs cultural**, deoarece ea este importantă în această lucrare. Aminteam faptul că rezultatul operei artistice - **produsul cultural** are scopul de a modela mentalitatea, adaptând-o mereu la realități viitoare, dar și provocându-le- indirect.

În contradicție totală, cu **produsul cultural**, **produsul informațional** are un scop perisabil și anume, acela de a semnala prezența, sau de a se oferi ca suport și a pune în circulație un set de informații, ce pot fi importante sau nu. Aceste informații au nevoie imperioasă de un consumator, iar procesul de atragere a acestuia este cel care impune regulile jocului, din necesitatea de a le păstra în circulație atâta timp cât conținutul lor nu s-a fanat. Produsul informațional trebuie să acționeze în deplină conformitate cu definiția pe care o dă Petre Brânzei profilului psihiatric : *„Revenind asupra conceptului biopsihopatologic, dorim să subliniem în plus opinia noastră, în sensul că personalitatea ca expresie vectorială a particularităților psihice, variază dinamic și totodată unitar pe un palier nelimitat, datorită particularităților pe care i le conferă trăsăturile temperamentale (înnăscute), trăsăturile caracteriale (modulate prin educație) și capacitatea volițională a fiecărui individ în parte de a-și comuta procesele de gândire în acțiuni sau inacțiuni deliberate, ansamblu de trăsături prin care se realizează atitudinea corespunzător integrată față de lume și viață”*.<sup>3</sup>

Apariția amândurora produsele are nevoie de anumite atitudini, pornite de la un anume grad de îndemânare, de mobilitate spirituală, doar că: produsul cultural, pe deoparte, are la baza tehnicilor sale **emoția producătoare de revelații modelatoare**, iar cel informațional folosește toată panoplia de **manipulare a slăbiciunilor**, fără să acționeze vreodată mai departe de satisfacerea nevoii prezente, ce este întotdeauna trecătoare. Din această cauză, produsul informațional este teribil de perisabil, și trebuie tratat ca atare, de aici apărând și preocuparea obsesivă de a fi exploatat intensiv.

### ***Mentalitate și atitudine***

Cu siguranță că, opera lui Cehov-Artistul nu ar fi avut specificul pe care încercăm continuu să-l pătrundem, să-l înțelegem, dacă Cehov-ființa socială s-ar fi format în alte condiții. Fiecare creator aparținând unei culturi naționale se manifestă conform unei **mentalități dobândite**, care mentalitate îl determină să aibă o anumită **atitudine** față de modul în care realitatea acționează în timpul său istoric.

Spiritul național se configurează pentru fiecare popor în relația directă dintre obligația de adaptare la condițiile unui mediu anume și aspirațiile prefigurate de o anume **lipsă**<sup>4</sup> fundamentală, adică, susține Dumitru Carabăț, fiecare erou al unei opere acționează

<sup>3</sup> Petre Brânzei, *Itinerar psihiatric*, Iași, Editura Junimea, 1975, p 97

<sup>4</sup> Vezi Dumitru Carabăț, *Spre o poetică a scenariului*, București, Editura PRO, 1994.

împins de faptul că simte lipsa a ceva ce devine din ce în ce mai important. Această **lipsă** se agravează tot mai mult atunci când cineva sau ceva i se opune și încearcă să-l împiedice de la **înlocuirea lipsei**. **Axa lipsă-înlocuirea-lipsei** va domina toate nivelele teleologice ale operei. Manifestarea, prin diferite acțiuni, a acestei axe este favorizată de mediul în care trăiește eroul, mediu particular care se cuprinde într-un mediu general specific.

Când ne referim la mediu, ne gândim, în primul rând, la spațiul geografic, cu caracteristicile sale esențiale de relief și climă, spațiu care impune crearea permanentă de forme adaptabile realităților lui în permanentă schimbare. Fondul impalpabil al acestei sume de legături poate explica trauma culturală ce apare la strămutare.

Privind din unghiul acesta de vedere spațiul geografic ce formează Rusia, putem desprinde câteva caracteristici interesante, ce merită analizate: **imensitatea, labirintul, măreția**.

**Imensitatea.** Dimensiunile ce cuprind spațiul geografic în care s-a dezvoltat națiunea rusă îndreptățesc întrutotul atributul de **imens**: *“Prima cauză a particularităților unei seminții sau ale unui popor trebuie căutată în solul și clima țării; există oare pe globul pământesc multe țări identice între ele din punct de vedere geologic și climateric? Pentru ca influența obiceiurilor și ideilor europene să-i poată dezmoșteni pe ruși de naționalitatea lor, ar trebui, în primul rând, prefăcut continentul de stepă al Rusiei într-un continent muntos, iar întinderile ei nemărginite (exceptând Siberia) ar trebui să fie micșorate cel puțin de zece ori”*<sup>5</sup> (subl.n.) afirma Belinski la începutul secolului al XIX-lea. Dezvoltarea, pe aceste dimensiuni uriașe, a unor puncte minuscule populate de mici colectivități umane, a făcut să se dezvolte o filosofie specifică în ceea ce privește relația omului cu natura-mamă.

**Labirintul.** La mijlocul anilor ‘60, Borges afirma despre câmpie că este cel mai perfect labirint. Desigur, Borges se referea la pampasul argentinian, dar caracterizarea se potrivește foarte bine și stepei slave; imensa stepă, plină de mister, de neprevăzut, ascunzătoare perfectă, capcană nemiloasă, imens spațiu, pe care oricât de mult s-ar strădui, rusul nu-l poate cunoaște cu adevărat. Acest labirint este parte organică a imensității geografice, alături de alte două labirinturi, mai sofisticate și mai tenebroase: taigaua și muntele: *“Puțini sunt cei care reușesc să pătrundă până în adâncul taigalei. E mult prea afund. Un călător pe aceste drumeaguri are de luptat cu reale forțe stihinice ale lumii vegetale. Taigaua poartă în ea, ca într-un suflet de om, atâtea taine și enigme! Și nu le dezvăluie, le apără cu strășnicie în fața atacurilor omului, nu se lasă cunoscută. Pare*

---

<sup>5</sup> V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol II, trad. Tatiana Caciulcov și Vera Călin, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1953, p.11.

ursuză și necumunicativă. Asta e prima impresie. Cine a avut însă prilejul s-o cunoască mai îndeaproape, acela prinde drag de ea și, după o îndelungată despărțire, rămâne cu nostalgia codrilor ei”.<sup>6</sup>

**Măreția.** “De sus de pe culme, se dechid perspective de o splendoare fără seamăn. Jos pământul părea ca o mare, iar munții ca niște valuri imense împietrite. Vârfurile cele mai apropiate aveau contururi ciudate. În spatele lor se îngrămădeau altele, dar cu marginile acoperite de un vâl de ceață albăstrie, iar mai departe, la orizont, nu se mai distingeau dacă sunt munți sau nori cumulus”.<sup>7</sup> Într-un spațiu cu asemenea dimensiuni, evenimentele naturale sunt pline de măreție, iar acest lucru influențează puternic orizontul de speranță al rusului. El visează realizări, care să poată sta alături de cele ale naturii, visează semeni pe măsură, și toate acestea în mărunta sa comunitate, supusă unor legi triviale și neputincioase. Diferența aceasta nimicitoare îl face pe rus să devină tot mai supus **nimicniciei**. Totul este măcinat de zădărnici și parcă eforturile alunecă mereu pe lângă fapte și nimic nu se mișcă, nimic nu arată că ar fi o soluție. Doar dacă, de undeva, ar apărea **eroul salvator**, care nu are nimic divin, nimic supranatural, ci doar forța de a se măsura cu măreția spațiului.

Pentru lucrarea de față, perechea de antinomii **măreție-nimicnicie** este cea mai importantă, pentru că din ea derivă poziția scriitorului rus față de eroii săi. Acesta pendulează în permanență între cele două extreme, mânat fiind de aceeași Lipsă, care, cu cât este mai acută, cu atât va da naștere unor ficțiuni mai spectaculoase.

### ***Nimicnicia ca stare***

Opere ca *Suflete moarte* sau *Oblomov* duc nimicnicia până la o stare de puternică rafinare, până în zona, din care este foarte greu să distingi spiritul tragic de cel comic. De altfel, întregul comic rus se bazează pe esența tragică, pe jocul inefabil al graniței dintre ridicol și măreție. Neîndoielnic, fiecare operă importantă “atacă” valorile morale ale unui timp, le atacă în profunzime, încercând să impună o nouă atitudine. De cele mai multe ori, această atitudine a autorului pare scandalosă și inacceptabilă contemporanilor, sau este trecută cu vederea din cauza unei „orbiri” datorate mediului de valori aflate în circulație, dar și într-un caz și într-altul, opera va conduce la modificări importante în receptare. În această stare, cu lumea personajului se poate întâmpla orice. Autorul rus nu a dorit să portretizeze o tipologie **a lui**, ci tipologia **în sine**; iată motivația pentru care, de-a lungul generațiilor,

<sup>6</sup> V.K. Arseniev, *Prin taigaua Extremului Orient*, trad. Tatiana Medvedev, București, 1987, Editura Meridiane, p.289.

<sup>7</sup> Ibidem

temele au fost reluate cu încăpățănare, dar câmpul de seducție s-a extins și s-a modificat substanțial, iar traseul de la Erou la Antierou a fost cercetat minuțios și cu deplin folos.

### ***Paradoxul***

Într-unul dintre eseurile sale, referindu-se la Gogol, Emil Cioran surprinde unul dintre cele mai rafinate mecanisme prin care în literatura rusă comicul nimicniciei a balansat inefabil între tragic și comic; “*De atâta realitate, personajele sale devin inexistente și se convertesc în simboluri, în care ne recunoaștem din plin. Ele nu decad, ele sunt decăzute dintotdeauna*”.<sup>8</sup> O astfel de stare a personajului îl determină să existe într-un continuu și profund paradox, care nu face altceva decât să împlinească sentimentul **nimicniciei**. Chiar aflate în plin paradox, personajele literaturii ruse au o calitate cuceritoare: ele sunt **sincere**, ele vor relata cu seninătate aspirațiile lor cele mai intime, dorințele lor cele mai arzătoare, iar acest lucru se va petrece mai ales când se găsesc într-o situație stânjenitoare, cel puțin.

### ***Fantastic și realist***

Vorbeam mai sus despre o mentalitate activă a unui autor și am ales să analizăm două mentalități active fundamental deosebite. Pe de o parte mentalitatea lui Gogol, una în care mediul eroului este unul plin de mister pentru că acționează direct asupra eroului aruncându-l într-un vârtej de întâmplări la granița neverosimilului. Eroul gogolian se “bucură” de efectele unor acțiuni nedorite, neprovocate, pe care ceilalți le produc, acțiuni care îl surprind și-l provoacă la un duel inegal, atâta vreme cât acesta nu cunoaște scopul ascuns al acestora.

Eroul lui Cehov, în schimb, **reclamă** intervenția unei acțiuni salvatoare, o acțiune care să-i schimbe condiția. Treplev dorește ca mama sa să-l scoată din starea de “târgoveț”, Voinițki așteaptă alinare prin dragostea Elenei Andreevna, Ranevskaia dorește ca “cineva” să-i salveze livada; cele trei surori așteaptă o Moscovă izbăvitoare. Toate personajele lui Cehov așteaptă o acțiune salvatoare, revelatorie, izbăvitoare, iar până atunci vegetează fără să acorde vreun pic de atenție vieții care se scurge pe lângă ele. Nimic fantastic nu se poate întâmpla unui om care așteaptă ceva ce nu va ajunge niciodată la el. Contrar traseului urmărit de Gogol, în care personajul alunecă tot mai mult spre neverosimil, spre insolit, spre limită, Cehov se apleacă foarte atent asupra mecanismului intim al acțiunilor, acolo unde se află adevărata cauză care declanșează totul. Contrastul izbitor dintre cauză și soluția aleasă

---

<sup>8</sup> Emil Cioran, ***Eseuri***, Editura Cartea Românească, București, 1988, p.114

stă la baza acestui comic atât de greu detectabil, dar cu atât mai seducător, mai plin de suculență, atunci când îi pătrunzi mecanismul.

## PARTEA A II-A

### *PESCĂRUȘUL*

#### (Caiet de regie)

#### ***Tema spectacolului***

Am afirmat, mai înainte, că personajele lui Cehov mint și **se mint**, că toată drama lor nu este altceva decât expresia neputinței de a-și recunoaște starea adevărată, de a se conforma mediocrității condiției lor. Această neputință generează o stare de ambiguitate, de pendulare între comic și tragic.

Fiecare personaj din *Pescărușul* trăiește în acord cu impulsurile venite dintr-o lume ascunsă, intimă, virtuală, lume care-și imprimă autoritar voința peste destinul personajelor. Ca să evadeze din această lume, trebuie doar să accepte relația normală cu realitatea, cu ceea ce li se întâmplă cu adevărat, cu ceea ce are efect asupra lor, fie aceasta bun sau rău, fie că îi lovește sau îi înalță. Și, mai ales, să învețe din fiecare experiență, cu bucurie, cu pasiune, cu dăruire. Durerea face parte din viață și este o experiență care înobilează, atunci când omul știe să-și asume cauzele.

Această construcție a caracterelor ce ni se dezvăluie generează tema spectacolului: **jocul vanitos al veleitarilor, care destramă destine și le supune nimicniciei.**

În afară de Nina Zarecinaia, toate personajele din *Pescărușul* sunt victimele propriilor jocuri de-a „*ceva ce mi-ar plăcea să fiu*”, jocuri pe care acestea le practică cu bucurie, cu plăcere, cu voluptate.

#### ***Conflictul în dramaturgia cehoviană***

În toată dramaturgia cehoviană, conflictul se dezvoltă pe două nivele. Primul nivel întreține dinamica aparențelor, organizează întâmplările scenice și, de cele mai multe ori, ne poate conduce la concluzii false, dată fiind preocuparea personajelor de a se înscrie în linia conveniențelor sociale. Cel de al doilea nivel este generat cu adevărat de substanța dramaturgică. Putem afirma că acesta este stratul real al conflictului, aici se nasc și se adâncesc motivațiile intime datorită cărora personajele au un anume fel de comportament și numai acela, și datorită căruia spectatorii ar trebui să descopere comicul generat de construcția colvnerească a eroilor. Putem afirma că modelul acesta de construcție

dramaturgică produce un efluviu emoțional deosebit de important ce ia naștere la un nivel foarte profund al conștiinței spectatorului.

Nivelul de suprafață al conflictului cehovian este menit să zugrăvească gradul de civilitate a personajelor, care sunt și rămân totuși niște ființe sociale, supuse unui exercițiu al conveniențelor, dictate de nivelul educației.

### ***Conflictul în Pescărușul***

Organizarea materiei dramaturgice în *Pescărușul* transformă conflictul piesei într-o capcană atât de subtilă, încât generează două posibilități: ori construcția scenică se oprește la nivelul aparențelor, și atunci spectacolul rezultat va fi dominat de sentimentul apăsător al inevitabilului și inutilului, ori se încearcă o aventură prin navigarea în diversele straturi ale situațiilor scenice, caz în care se vor decoperta surprinzătoare nivele ale unor pasiuni înflăcărare.

Conflictul de suprafață în *Pescărușul* poate fi rezumat într-o singură frază: **un tânăr cu preocupări literare, Treplev, este invidios pe succesul unui scriitor cunoscut, Trigorin**, și-și dorește aprig să ajungă la fel. Toate celelalte personaje se raportează la această axă și, în funcție de poziția pe care o au față de cei doi, vor contribui într-un fel sau altul la evoluția conflictului.

### ***Personajul***

„Caracterele nu sunt organizate prin includerea speciilor în genuri, ci potrivit operațiilor esențiale care trebuie să fie realizate de un **agent** care folosește anumite **instrumente** pentru a modifica un obiect dat, cu scopul de a învinge rezistența unui **contra-agent**, în vederea obținerii unor anumite rezultate”.<sup>9</sup>, afirmă Umberto Eco, iar aceasta caracterizează în cel mai fidel mod comportament al personajului cehovian, pentru că acest comportament este – **în fond** - numai și numai rezultatul acțiunilor sale. Pentru Cehov, nu este deloc important **ce cuvântă personajul**, ci ceea ce face el, cum acționează. Între modul de a manipula **cu** și **prin** cuvinte și sensul acțiunilor personajului este un conflict ireconciliabil de cele mai multe ori, ceea ce are ca rezultat postura ridicolă, degradantă, generatoare a unui comic cu sens tragic.

Regizorul sau actorul întâlnește în textul lui Cehov o provocare puternică, tocmai prin faptul că trebuie să umple goluri pe care acesta le-a lăsat intenționat, cu gândul de a-i provoca. Ei trebuie să întregescă mecanismul de funcționare a personajului, pentru a-i da o

---

<sup>9</sup> Umberto Eco, Op. cit., p.72.

strălucire personală, pentru a ajuta caracterul să devină un emisar al lor, și nu neapărat al dramaturgului.

În construcția dramaturgică a lui Cehov, rolul *revelației* acestor personaje nu este acela de a le salva, ci de a ne face să înțelegem și mai profund cât de adâncă este **nimicnicia** ce ne înconjoară; cât de tragice sunt personajele ce-o populează și cât de comice sunt isprăvile lor. Iată de ce moartea unui personaj sau a altuia este ea însăși un fapt comic, derizoriu, futil.

### ***Caracterizarea personajelor***

**ARKADINA:** Neîndoielnic, Arkadina este o femeie cu mult vino-încoace, este carismatică și dominatoare, dar nici măcar o singură frază nu ne îndreptățește să afirmăm că este o actriță cu adevărat valoroasă. Egocentrică și superficială, va fi permanent atentă la amănuntul ce o pune în valoare.

**Trigorin.** Comportamentul acestuia îl impune ca pe un profesionist obsedat de șlefuirea continuă a meșteșugului. Trigorin nu este interesat de fel de societatea artistică: îl plictisește, ca, de altfel, oricare societate, afară de cea a femeilor, pentru că femeia este slăbiciunea lui Trigorin. Se îndrăgostește ușor, sincer, iremediabil, dar, fiind neajutorat, are nevoie de o tovarășă puternică, în stare să-l sprijine continuu, iar Arkadina este un astfel de sprijin. Fiind un caracter slab, Trigorin cedează ușor atât tentației, cât și momentului de criză. Chiar dacă lunga sa mărturisire din actul al II-lea făcută Ninei este presărată cu momente de voită și jucată autoironie, Trigorin folosește acest procedeu ca pe o unealtă de manipulare. Împăcat cu condiția sa, protejat de relația cu Arkadina, Trigorin își permite să joace rolul celui care nu este de acord cu succesul pe care-l cunoaște. De altfel, nici nu prea este preocupat de succes, pentru că este obsedat de muncă.

Trăsătura sa fundamentală este lipsa de curaj în a-și asuma responsabilități. Povestea de dragoste dintre Nina Zarecinaia și Trigorin are darul de a arunca o lumină puternică asupra modului în care ar trebui să analizăm personajele lui Cehov. Ele nu ni se relevă doar prin faptele lor, doar prin acțiunile directe, la vedere, ci și prin ceea ce li se întâmplă altora, atunci când sunt în relație.

**Treplev.** Personalitatea lui Treplev este, fără tăgadă, rodul temperamentului Arkadinei. Nu ni-l putem imagina pe copilul Treplev altfel decât prezentat ca pe o minune, pentru că Arkadina nu poate produce decât fapte mărețe, de glorie. Toate vin din nevoia disperată a lui Treplev de a accede într-un paradis pe care l-a pierdut. Este conștient că nu va mai putea niciodată să se bucure de privilegiile copilăriei (scena dintre el și Arkadina, din actul al III-lea, dovedește asta), căci atuurile copilului s-au

pierdut odată cu trecerea timpului, dar ambiționează cu furie să-și recapete rangul social, atât de ademenitor, de altă dată.

Fundamental Treplev este o altă impostază a lui Sorin, în alte timpuri, cu alte ambiții, cu alte dorinți, dar cu aceleași rezultate. Destinele celor doi sunt tot mai evident asemănătoare.

Cehov nu a plămădit niciodată un personaj pentru a ilustra anumite acțiuni, menite să susțină o demonstrație anume, o anume morală, prin care cititorul să fie mai luminat, mai lămurit, din care cititorul să înțeleagă, în mod rațional, ce e bine, sau ce e rău. Nu rațiunea cititorului a fost ținta lui Cehov, ci emoția acestuia, iar emoția nu se poate stimula decât atunci când acțiunile personajului trec dincolo de înțeles, când se topesc într-o realitate ce impune cititorului sau privitorului o stare sufletească dominantă.

**Nina Zarecinaia.** În fiecare piesă, Cehov hotărăște ca unele destine să poată accede în purgatoriu, adică în spațiul care să le acorde șansa izbăvirii. Din nefericire pentru noi, autorul nu ne lasă niciodată să vedem dacă ele trec această probă sau nu; ne refuză bucuria, sau tristețea, de a afla ce se întâmplă până la urmă.

În cazul Ninei Zarecinaia, iubirea o smulge din capcana existenței pe care a dus-o. Nu faptul că îl va însoți pe Trigorin, că va deveni amanta sa, ca va naște un copil fragil, ce se va prăpădi, este important, ci faptul că are puterea de se arunca în vârtoarea teribilă a unei existențe responsabile, în care trebuie să ia decizii, în care contează fiecare acțiune - a ei sau a celorlalți, în care personalitatea se poate îmbogăți, la fel de bine cum se poate destrăma.

Drumul, de la fata naivă și ușor sălbatică, izbăvită de un instinct foarte «bun», până la femeia ce se împlinește, se desăvârșește ca om, a trecut printr-o perioadă învolburată, plină de furtuni, de zbucium, de zbateri, adică exact ceea ce caracterizează pescărușul, pasăre a furtunii, ce se avântă fără preget în larg, sfidând vijeliile și bucurându-se de lupta aprigă ce-o întărește.

Personajele de tipul Ninei Zarecinaia fac parte dintr-o categorie menită să susțină discursul progresist al lui Cehov, pentru că el crede în progres, crede cu tărie într-un viitor, în care omenirea se va uita cu îngăduință înapoi, spre vremuri ce au constituit strâmtoarea învolburată, prin care a trebuit să treacă, pentru a ajunge la apele largi și liniștite.

**Mașa.** Lumea pe care ne-o propune Cehov în *Pescărușul* este plină de mister, dar, mai ales, de lucruri nespuse. O mulțime de întrebări, de îndoieli și de situații aluzive creează o atmosferă, capabilă să deschidă oricând diferite perspective de interpretare pentru artistul ce urmează să creeze un nou discurs.

Despre Mașa, folclorul teatral afirmă că ar putea fi sora lui Treplev, dar niciodată nu putem afirma cu tărie acest lucru, așa cum nu-l putem infirma. Ambiguitatea aceasta

crează, în schimb, o pereche de personaje: Maşa-Treplev; care devin piloni principali în structurarea stării de nimicnicie ce domină comicul din *Pescăruşul*. Temperamentul celor doi este asemănător, însă scopurile lor se deosebesc fundamental. Mijloacele prin care îşi doresc să obţină lucrurile râvnite sau poziţiile spre care tind sunt asemănătoare; aceeaşi tenacitate, aceeaşi determinare, aceeaşi tentaţie a gestului spectaculos, care ar trebui să impresioneze persoanele din jur şi să le determine să le acorde avantajul dorit.

**Medvedenko.** Dacă nu ar fi existat un personaj ca Maşa în piesa lui Cehov, atunci nu s-ar fi putut naşte un caracter ca al lui Medvedenko. În preocuparea sa de a evidenţia cu putere profilul moral al fiecărui personaj - preocupare ce are în literatura rusă rădăcini tradiţionale puternice, fie doar gândindu-ne la efortul lui Tolstoi de a imagina întâmplări caracterizante pentru fiecare personaj din *Război şi pace*, Cehov caută reliefaarea reciprocă a profilelor de personaje.

Trăind toată viaţa în umilinţa sărăciei, adunând frustrare după frustrare, Medvedenko încearcă din toate puterile să-şi valorifice noua condiţie socială, dată de profesie.

Astfel de comportamente au darul să aducă cu sine situaţii ridicole, comice, stânjenitoare, dar care se consumă liniştit, acceptate fiind de fiecare dintre participanţi. Comicul situaţiilor din piesele lui Cehov nu sunt făcute pentru a fi consumate de către personaje, ci de către privitori. Personajele trebuie să-şi trăiască acţiunile pe care le inventează pentru a ajunge la un scop propus; dar, pentru că scopul este departe de posibilităţile lor şi pentru că dorinţa lor este aprigă, acţiunile sunt măcinate de ridicol. Personajele cehoviene trăiesc o permanentă dramă, dar emană un etern comic: comicul **nimicniciei**.

**Sorin.** Bătrânul este o altă faţă a lui Treplev, un Treplev cu un simţ al umorului amar; binevoitor şi împăcat cu evoluţia destinului său. Ca şi Treplev, Sorin a dorit să fie "cineva", să fi avut o chemare, un talent, dar, spre deosebire de acesta, nu s-a încăpăţânat să manifeste vre una; pe măsură ce trecea timpul, constata doar că soarta nu a vrut să-i acorde vreo şansă. Spre deosebire de Treplev, în opoziţie cu el, Sorin devine înţelept şi resemnat, dar şi adânc măcinat de in Justiţia sorţii. . Pentru Consilierul de stat, până şi dragostea a venit prea târziu, atunci când Sorin nu mai avea nici o şansă, şi chiar dacă sentimentul este pătimaş, el trebuie să împartă cu Treplev iubirea pentru Nina.

Sentimentul de neputincioasă încremenire în propriul destin, pe care-l degaja această piesă, încremenire ce se datorează exclusiv eroilor săi, toropiţi de o permanentă aşteptare ca de undeva, de la altcineva, să vină o salvare miraculoasă, defineşte convingerea

nestrămutată a scriitorului că toată inteligența rusă parcurge o perioadă de neputincioasă și gălăgioasă infertilitate.

**Dorn.** Doctorul este un personaj special în piesele lui Cehov. Poziția autorului față de genul acesta de personaj este partizană, dar putem afirma că există o justificare, derivată chiar din activitatea socială a lui Cehov. Societatea rusă contemporană autorului cultiva anomalii teribile, iar doctorul venea în contact direct cu acestea prin obligațiile sale profesionale.

Aspectul său misterios, taciturn, exprimarea directă, cu definiții precise, semănând cu un diagnostic, îl transformă într-un personaj seducător. Îi plac femeile ca subiect, și nu ca parteneri. Se aruncă într-o mulțime de aventuri pentru substanța acțiunii, și nu pentru relația în sine. Are faima de cuceritor, dar în egală măsură, și pe aceea de amant discret, ceea ce este un lucru prețios și apreciat de femei. Poziția lui Dorn în aventurile sale denotă nevoia acestuia de a se rupe din mrejele realității cărui trebuie să-i facă față.

Și totuși, viața lui Dorn nu este nici pe departe asemeni unui cântec de greiere, și o tristețe profundă, asumată, se desprinde din confesiunile sale scurte.

**Polina.** *Pescărușul* este o piesă în care dragostea ocupă un loc aparte, ea stăpânește compoziția ca o magmă fierbinte ce se scurge peste fiecare dintre personaje, transformându-l mereu, modelându-l. De la iubirea rece, calculată, egoistă a Arkadinei, la cea a Polinei, toate personajele, dar toate, sunt dominate de acest sentiment.

Dacă iubirea celorlalte personaje consumă un fals conținut, este ridicol sau dramatic de mincinosă, pentru Polina, iubirea n-are altă motivație decât devotamentul datorat celui cărui i s-a dăruit. Femeie simplă, probabil fostă fată în casă, s-a măritat cu un bărbat, pe care nu l-a iubit niciodată, doar pentru că era o partidă convenabilă. Noua poziție a apropiat-o de Dorn, cărui i s-a dăruit pasional, iar toată viața s-a scurs așteptând să oficializeze o legătură ce, pentru ea, este adevărata căsnicie.

Fără îndoială, capacitatea lui Cehov de a se detașa de destinul personajelor sale face să se coaguleze o puternică **substanță subiectivă a acestora**. Personajele cehoviene sunt teribil de subiective, sunt dominate de porniri pătimase, de orgolii nestăpânite, de dorințe aprige, de pasiuni înflăcărâte.

**Șamraev.** Locotenentul în retragere, Ilia Afanasevici Șamraev, este un personaj cu totul special din mai multe puncte de vedere. În primul rând, personajul ca sorginte vine din galeria eroilor născuți de *Commedia dell'Arte* și este egalul soldatului fanfaron: gălăgios, petrecăreț, lăudăros, băgăreț, încurcă lume simpatic până la un punct, posedă acea doză de răutate, provenită din egocentrism și autoapreciere. Șamraev are o părere excelentă despre sine, o aroganță care se degajă din toate acțiunile și vorbele sale și, fără îndoială, este o fire

tiranică, posesivă, dominată de gândul permanent la propria sa valoare. Astfel de personaje trebuie neapărat să aibă un anume soi de șarm, de charismă, ce vine din reacțiile mereu surprinzătoare, mereu spontane, chiar dacă totul degajă superficialitate, frivolitate; chiar dacă denotă lipsa capacității de a înțelege importanța unui moment sau altul.

### *Spațiul scenic*

În partea întâi a prezentei lucrări am amintit de trei dimensiuni importante ale spațiului geografic rusesc: imensitatea, labirintul, măreția. Desigur, dacă ar fi să facem o analiză amănunțită a acestui spațiu și a derivatelor ce se regăsesc în spiritul rus, am descoperi alte dimensiuni, ce pot avea importanță în desenarea unui profil caracterologic general al rusului. Pentru analiza de față însă, primele trei sunt importante și, credem noi, sunt conținute în opera cehoviană, atât în proza acestuia, cât și în dramaturgie.

În toate piesele sale, există o legătură foarte subtilă între spațiul interior, cel al locuinței, al căminului și cel exterior, care se manifestă permanent fie prin veștile pe care le aflăm despre modul în care se manifestă, prin mărturiile personajelor sau prin manifestările concrete, manifestări care pot influența direct discursul scenic (vezi scena focului din *Trei surori*, scena reprezentației teatrale din *Pescărușul* sau scena furtunii din actul al IV-lea din același *Pescărușul* etc.)

Modul în care spațiul contribuie la evoluția conflictului mărește misterul lumii secrete, nevăzute, a personajelor, o lume la care noi nu avem acces decât prin mărturii, mărturii care pot fi influențate de subiectivitatea fiecărui personaj sau, de ce nu, modelate pentru a sluji unor interese directe.

Pentru această montare, provocarea a fost să încercăm atingerea unor dimensiuni din profunzimea discursului dramaturgic, să desemnăm nivele de existență într-o verticală ce vizează straturi motivaționale din ce în ce mai adânci, adică tocmai acele straturi purtătoare ale comicului cehovian.

Preocupările realizatorilor – decoruri, costume, recuzită – de a crea o atmosferă care să conțină o poetică în stare să vibreze într-o realitate propusă, creată se conturează tocmai din tendința simplificării spațiului scenic. Astfel, elementele de decor ce populează scena devin semne clare, sunt purtătoare de semnificații și contribuie efectiv la discursul narativ.

Concepția fundamentală care a stat la baza elaborării spațiului scenic a fost aceea că, în teatrul lui Cehov, nu este **imitată** o realitate, ci este **creată**.

### *Strategii comice*

Opera dramaturgică a lui Cehov nu cunoaște tehnici comice uzitate frecvent: personajele nu trec prin situații comice, limbajul lor nu este „preparat” pentru obținerea

efectelor comice, conflictul nu presupune accidente comice etc. Și totuși putem vorbi despre o stare comică, ce se degajă în mod subtil din întregul material prezentat în fața spectatorului. Dacă ar trebui să facem o comparație între ceea ce se întâmplă cu personajele cehoviene și o altă operă importantă din literatura rusă, atunci ar trebui să ne referim la *Maestrul și Margareta* a lui Mihail Bulgakov. Un spirit malefic, nepersonalizat în opera cehoviană, tulbură și manipulează destinele personajelor din ambele opere.

În fond, când vorbim despre comicul cehovian, trebuie neapărat să vorbim despre un comic al nesincerității. Desigur, pe scriitor nu sinceritatea față de ceilalți îl interesează, el nu este un moralist; ci sinceritatea față de sine. Lipsa de sinceritate față de sine deblochează în personaj un proces de caricaturizare a existenței.

Iată de ce trebuie să vorbim mereu despre o strategie a comicalui, în teatrul lui Cehov, și nu despre mijloace comice. Dramaturgul rus nu folosește în nici un fel mijloace aparținând acestui gen. Nu este interesat de a crea comicul, ci de a devoala contradicția flagrantă dintre aspirația intimă, nemărturisită, de cele mai multe ori, micinoasă, și limitele pe care capacitățile native ale personajului le au.

### ***Încheiere***

Lucrarea de față reprezintă o analiză, care încearcă să exprime punctul de vedere al unui practician al scenei, și nu al unui analist, al unui critic. Acesta este motivul pentru care, probabil, se va observa că lipsesc multe dintre instrumentele consacrate, ce ar fi trebuit să fie folosite pentru elaborarea unei construcții analitice mai adecvate.

Lumea propusă de Cehov nu este una de personaje literare purtătoare de sens, ci o lume de sensuri care nu și-au găsit „eroul” potrivit. Pentru Cehov, sensul, scopul sunt întotdeauna corecte, în eroare se află cel care și-l asumă, și acesta este un fapt comic. Această modalitate de a privi lucrurile a deschis teritorii foarte largi și foarte fertile pentru scriitorii ce i-au urmat, a oferit posibilitatea ca dramaturgia să devină o artă care asimilează mai rapid reflexe ale evoluției sociale.

Cehov a fost un maestru al inoculării de stări emoționale în acțiuni cu care personajele sale doreau să atingă un țel anume. Scopul urmărit de personaj îmbrăca mereu fațete emoționale noi, care se combinau permanent, luându-ne ochii cu iluzia unui adevăr ce nu exista niciodată.

Suprafața strălucitoare și colorată, ca o peliculă de petrol pe suprafața apei, ascunde, de fapt, un cosmos cu adevărat uman: nimicnicia.

## BIBLIOGRAFIE

### I. Scrieri de A.P. Cehov

1. CEHOV, A.P. *Opere, vol. 1-10*, București, Editura Cartea rusă”, 1955-1959
2. CEHOV, A.P. *Opere, vol. 11 – 12*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1961-1963.
3. CEHOV, A.P. *Despre munca literara*, trad. Anda Boldur, București, Editura Cartea rusă, 1957
4. CEHOV, A.P. *Teatru*, Svetlana Marosin, București, Editura Univers, 1970.
5. GORCHI-CEHOV. *Scrisori. Articole. Extrase*, Leonida Teodorescu, București, Editura Cartea rusă, 1954.
6. CEHOV, A.P. *Livada cu vișini*, trad. de Radu Teculescu, București, Editura Cartea rusă.
7. CEHOV, A.P. *Logodnica și alte povestiri*, Iași, Editura. Polirom, 2002.
8. CEHOV, A.P. *Stepa și alte povestiri*, Iași, Editura Polirom, 2001.
9. CEHOV, A.P. *Opere*, Otilia Casimir, Nicolae Gumă, Xenia Stroe București, Editura Univers, 1986.

### II. Scrieri despre A.P. Cehov

1. BĂLĂNESCU, Sorina. *Dramaturgia cehoviană – simbol si teatralitate*, Iași, Editura. Junimea, 1983.
2. CARANDINO, Nicolae. *Autori, piese și spectacole*, Bucuresti, Editura Cartea Romaneasca, 1973.
3. DRÎMBA, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până astăzi*, Bucuresti, Editura Albatros, 1973.
4. POPA, Victor Ion. *Scrieri despre teatru*, București, Editura Meridiane, 1969.
5. SADOVEANU, Ion Marin, *Istoria universală a dramei și teatrului*, București, Editura Eminescu, 1973.
6. SĂVULESCU, Monica *Dramaturgia lui Cehov*, București, Editura. Albatros, 1981.
7. SĂVULESCU, Monica. *Anton Pavlovici Cehov*, București, Editura Albatros, 1981.
8. ȘESTOV, Lev. *Inceputuri și sfârșituri*, Iași, Emil Iordache, Editura Institutul European, 1993.
9. \*\*\* , *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX – Vol. II*, București, Editura. Minerva, 1973.
10. \*\*\* *La cerisaie*, (Stanislavski. *Stelher. Brook*), Paris, Editura. Hatier Janvier 1985.
11. STANISLAVSKI, Constantin. *Viata mea in arta*, București, Editura Cartea rusă,
12. ZAMFIRESCU, Ion. *Panorama dramaturgiei universale*, București, Editura enciclopedică română, 1973

### III. Alte scrieri

1. ARSENIIEV, V.K. *Prin taigaua extremului orient*, trad. de Tatiana Medvedev, București, Editura Meridiane, 1987.
2. BARSTONE, Willis, *Borges despre Borges*, trad. de Mihaela Simion Constantinescu, Cluj, Editura Dacia, 1990.
3. BULGAKOV, Mihail. *Teatru*, Trad. Maria Dinescu, versuri Mircea Dinescu, București, Editura Univers, 1986
4. BULGAKOV, Mihail. *Maestrul și Margareta*, București, trad. Natalia Radovici, Editura Minerva, 1973
5. BULGAKOV, Mihail. *Garda alba*, Alexandru CalaiBucurești, Editura Minerva, 1988.
6. EMINESCU, Mihai, *Poezii*, București, Editura pentru literatură, 1963
7. GOGOL, N.V. *Opere, vol I-V*, trad. A. Teodorescu, Anda Boldur, Ada Steinberg, Xenia Stroe, București, Editura Cartea rusă, 1954.
8. GOGOL, N.V. *Jucătorii de cărți*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.
9. GOGOL, N.V. *Teatru*, București, Editura Cartea Rusa,
10. HARMS, Daniil, *Mi se spune capucin*, trad. de Emil Iordache, Iași, Editura Polirom.
11. ILF și PETROV, *Douasprezece scaune*, Tg. Jiu, Editura Point, 1993
12. TURGHENIEV, I.S. *Un cuib de nobili*, trad. M. Sevastos, V. Stoian, Ștefana-Velisar Teodoreanu, Isabela Dumbravă, Mihail Cosma, Rose Hefter, B. Dumitru, București, Editura Eminescu, 1986.

### IV. Filosofie, psihologie, istorie și critică literară, estetică teatrală

1. ADRIANOVA-PERET, V.A. LIHACIOV, D.S. KUYMINA, V.D. PIGAREV, K.V. ROBINSON, A.N. *Istoria literaturii ruse*, București, Editura Științifică, 1963
2. ARISTORTEL, *Poetica*, trad. de D.M. Pippidi, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965.
3. BAHTIN M. Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, trad. de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 1982.
4. BARTHES, Roland, *Despre Racine*, trad. Virgil Tănase, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
5. BĂLEANU, Andrei - BĂLTĂREȚU, Constantin. *Cultura spectacolului teatral*, București, Editura Meridiane, 1976
6. BELINSKI, V. G. *Pagini alese, vol II*, trad. de Tatiana Caciulcov și Vera Călin, București, Editura de Stat pentru Literatura și Artă, 1953.
7. BERGSON, Henri *Cele două surse ale moralei și religiei*, trad. de Diana Morărașu, Iași, Editura Institutul European, 1992
8. BOETHIUS în *Între Antichitate și Renaștere*, trad. de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1984.
9. BROOK, Peter. *Spațiul gol*, trad. Marian Popescu, București, Editura Unitext, 1994
10. BURGOS, Jean. *Pentru o poetică a imaginarului*, trad. de Gabriela Duda și Micaela Gulea București, Editura Univers, 1988
11. BLAGA, Lucian. *Aspecte antropologice*, Timișoara, Editura Facla, 1976

12. BOTNARIUC, Nicolae. *Biologie generala*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974.
13. BRÂNZEI, Petre. *Itinerar psihiatric*, Iași, Editura Junimea, 1975.
14. CARABĂȚ, Dumitru. *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, București, Editura PRO, 1992
15. CERNÎȘEVSKI, N.G. *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, Nicolae Gane București, Editura pentru Literatura Universală, 1963.
16. CIORAN, Emil. *Eseuri*, București, Editura Cartea românească, 1988.
17. CIUKOVSKI, K.I. *Contemporanii*, Tamara Gane, București, Editura pentru Literatura Universală, 1966.
18. CUCU, Silvia. *Istoria teatrului rus*, București, Editura de Stat, Didactică și Pedagogică, 1962.
19. DAMASCHIN, Ioan, în *Între Antichitate și Renaștere*, trad. de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1984
20. DAVID-NEEL, Alexandra. *Tainele învățăturilor tibetane*, trad. de Nicolae Constantinescu, București, Editura Nemira, 1995.
21. ECCO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. de Marina Spalas, București, Editura Uivers, 1991
22. ELIADE, Mircea. *Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991.
23. GOGOL, N.V. *Opere, vol VI - Articole și scrisori alese*, București, Editura Cartea rusă, 1958.
24. GROEBEN, Norbert, *Psihologia literaturii*, trad. de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihăilescu, București, Editura Univers, 1978.
25. HEGEL, *Despre artă și poezie*, trad. de Ion Ianoși, București, Editura Minerva, 1979.
26. MOLES, Abraham, *Artă și ordinator*, trad. de Ion Pascadi, București, Editura Minereva, 1974.
27. MUNTEANU, Romul, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1989
28. NICOLESCU, Tatiana. PISKUNOV, Vladimir. *La hotar de veacuri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
29. NOVICOV, Mihai. *Scriitori ruși*, Bucuresti, Editura Univers, 1972.
30. RAICU, Lucian. *Gogol sau fantasticul banalității*, București, Editura Cartea românească, 1974.
31. READ, Herbert. *Originile formei în artă*, trad. de C.F. Pavlovici, București, Editura Univers, 1971.
32. TONITZA-IORDACHE, Mihaela –BANU, George *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedica Romana, 1975
33. VIANU, Tudor, *Scrieri despre teatru*, București, Editura Eminescu, 1977
34. ZERCEANINOV, A.A, RAIHIN, D.I, STRAJEV, V.I. *Literatura clasica rusă*, București, Editura “Cartea rusă”, 1954.
35. Wörringer, Wilhelm. *Abatracție și intropatie*, București, Editura Univers, 1970