

Forța contemporană a satirei clasice

TEATRUL LUI CARAGIALE VĂZUT DE :

- RADU BELIGAN
- RADU PENCIULESCU
- LUCIAN GIURCHESCU
- D. ESRIG
- DINU CERNESCU
- VALERIU MOISESCU



zi, sensurile operei lui Caragiale ne sînt pe deplin luminate. Creatorii artei noastre scenice se află totuși într-o vie și neconținută căutare de a lumina și mai adînc profunzimea acestei opere, de a îmbogăți tradiția montărilor caragialene cu noi forme de expresie specifice teatrului contemporan. Firește, multiplele dezbatări în jurul valorificării scenice a operelor lui Caragiale, căutările

creatoare, frămîntările de ordin teoretic și practic își pot afla azi un larg cîmp de desfășurare numai pornind de la baza scenică devenită — am spune — clasică, aceea a spectacolelor restaurate din anul 1948 pe scena Teatrului Național din București, azi casa lui I. L. Caragiale. Unanim prețuită și răsplătită cu premii de stat, munca regizorului Sică Alexandrescu, artist al poporului, de a reda publicului autenticul stil Caragiale curățind vechile înscenări de straturile groase de denaturări și minimalizări pe care dramaturgia caragialeană le-a suferit de-a lungul anilor burghezo-moșierești s-a concretizat ca un document viu de exemplară valoare și ca un deosebit aport la uriașa operă întreprinsă în anii puterii populare pentru a se înapoia poporului marele său clasic. Montările realizate de Sică Alexandrescu pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” au slujit cu putere pilduitoare celorlalte zeci de scene ale țării, apărînd totodată și peste hotare, în repetate rînduri, ca o trăsătură caracteristică artei teatrale românești, de altfel consemnată ca atare în presa diferitelor țări ce au avut prilejul să le cunoască nemijlocit.

În confruntările și schimburile de opinii prilejuite de actualul moment jubiliar între diferiți regizori — de la maeștrii ce au încercat pe cale experimentală să releve noi laturi ale comediilor lui Caragiale (Ion Finteșteanu și Radu Beligan, pe scena Studioului Institutului de teatru) și pînă la tinerii directori de scenă aflați la primele lor înscenări din Caragiale sau numai la intenții și proiecte nededăvîrșite încă — punctul de pornire al discuțiilor l-au constituit în unanimitate munca și realizarea primului regizor al Teatrului Național din București. Știm din valorile de la sine grăitoare ale spectacolelor sale, ca și din propriile lui mărturisiri exprimate în caietele de regie publicate, concepția și punctul său de vedere asupra conținutului și sensurilor pe care a ținut să le sublinieze, atunci cînd a restaurat cu migală și a recreat scenic cu deosebită măiestrie artistică întreaga operă comică a marelui nostru clasic. Regretînd totuși lipsa din colocviu a maestrului Sică Alexandrescu — ocupat la data discuției noastre cu pregătirea

unor noi spectacole cu comediile marelui nostru clasic, în vederea acestor zile festive comemorative — am socotit că nu ne putem lipsi, ca premisă, de poziția sa exprimată public, în urmă cu câțiva ani, în pomenitele caiete de regie.

Sarcina hotărâtoare pe care a rezolvat-o Sică Alexandrescu a fost să redea poporului pe adevăratul Caragiale: retransformând personajele sale din pa'ate în oameni, cum i-a cunoscut, i-a văzut, i-a înfățișat și i-a urit scriitorul; redând adevărata lor stare civilă de membri ai oligarhiei sau aparatului ei; restabilind caracterul realist critic al operei, prin reconstituirea cât mai fidelă a spectacolelor realizate de Nottara sub conducerea directă a scriitorului, și rămânând, așadar, în primul rînd, credincios regizorului Caragiale. În această muncă de reconstituire, un sprijin esențial, după mărturisirea regizorului, a fost sistemul lui Stanislavski. Sică Alexandrescu a subordonat toate mijloacele expresivității regizorale și actoricești gîndurilor și sentimentelor dramaturgului. Cu strălucire scenică s-a demonstrat astfel că în comediile lui Caragiale, produse ale ideilor sale politice, trăiește o vehementă satiră realistă de inegalabilă profunzime a societății burgheze.

Este limpede că, păstrînd concepția de bază a interpretării indicată de Caragiale, Sică Alexandrescu a dat spectacolelor puse în scenă în anii noștri și perspectiva critică oferită de epoca noastră, viziunea științifică a contemporaneității noastre asupra unei lumi definitiv pierite și doar scenic imortalizate prin curîntul scînteietor al marelui clasic al teatrului românesc. De la această perspectivă au început propriu-zis și discuțiile noastre.

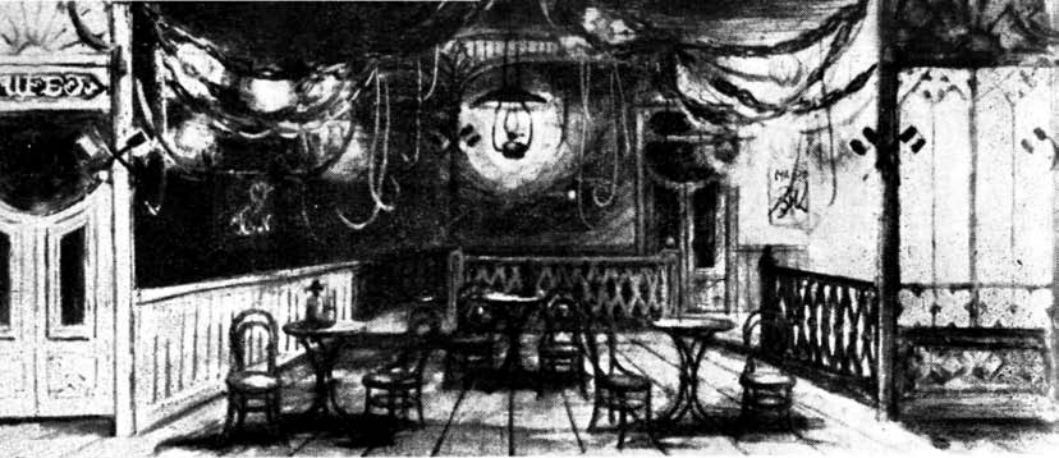
Cu Radu Beligan, artist al poporului, Lucian Giurchescu și Radu Penciulescu am purtat o discuție care a dus la o privire analitică asupra trecutelor montări cu piese de Caragiale și, cum era firesc, și la o perspectivă asupra sarcinii artistice a regizorului și actorilor chemați să întruchieze personajele caragialești azi.

Interpretul lui Rică Venturiano, al lui Agamiță Dandanache, al Catindatului n-a putut trece cu vederea faptul, astăzi pentru unii poate uitat, că între cele două războaie s-a practicat o adevărată răstălmăcire a operei marelui nostru satiric, în sensurile ei profunde, păstrîndu-se doar o formă pretins specifică spectacolelor caragialene.

— A fost în adevăr o perioadă de decadență cumplită, un nesfîrșit epigonism. S-a ajuns — spune Radu Beligan — la forma fără conținut, adică la spectacole colorate, menite doar să amuze, spectacole în care s-a turnat multă apă de tran-dafiri în satira corosivă a lui Caragiale. A fost, cred, un moment de decădere care a prilejuit atîtea și atîtea „păreri superioare“ ce căutau să discrediteze o operă literară și filozofică în același timp puternic imprimată cu spirit combativ, observație satirică, demascatoare fără jenă și fără părtinire a unei lumi care nici ea



De la stînga la dreapta: scene din D-ale carnavalului, O noapte furtunoasă și O scrisoare pierdută la Teatrul Național „I. L. Caragiale“, în regia lui Sică Alexandrescu (1948—1951)



Al. Brătășanu : schiță de decor pentru D-ale carnavalului (1962)

nu l-a cruțat pe autorul *Scrisorii pierdute*, tocmai pentru că izbutise să-i smulgă vâul. Meritul regizorului Sică Alexandrescu este — după părerea mea — acela de a fi preluat din tradiție analiza epocii și în special acea tipizare ce s-a realizat în primele montări făcute chiar sub ochiul marelui scriitor. Dar Sică Alexandrescu nu s-a mulțumit să preia tradiția, ci a dezvoltat-o creator. Contribuția personală a regizorului de la Teatrul Național s-a manifestat în special în acea operație de curățire de tot ceea ce montările dintre cele două războaie au aplicat peste spiritul și chiar sensul textului. A fost o operație de bună seamă anevoioasă, care cerea pricepere și devotament și care constituie o importantă contribuție adusă de artistul nostru la tezaurul culturii socialiste a României. De aci înainte, apropierea de Caragiale va fi, cred eu, o operație la un nivel corespunzător stadiului la care ne aflăm astăzi, cînd complexitatea culturii ne oferă mijloace infinite mai largi de investigare în trecut. De pe platforma la care am ajuns, de pe poziția ideologică pe care o avem, de la distanța la care sîntem, observația asupra unei opere literare de care ne despart decenii ne apare îmbogățită prin experiență, cultură și metodă de lucru.

— Aș îndrăzni să spun — intervine în discuție regizorul Radu Penciulescu de la Teatrul Tineretului — că este necesar să privim cu, să zicem, distanțare brochtiană opera lui Caragiale, atunci cînd vrem s-o aducem pe scenă, pentru a exploata și valorifica într-un spirit cît se poate de actual acea armă puternică care este satira conținută în text, cu toate trimiterile și subtextele la care nu știu să fi recurs pînă acum vreo montare.

— Ceea ce nu este de loc ușor — reia Radu Beligan — pentru că opera lui Caragiale, la care se adaugă și transpunerea scenică făcută de el însuși ca regizor efectiv al spectacolelor sale, ne apare ca o orchestrație armonios construită, iar pe de altă parte a fost executată înaintea noastră și de interpreți ce ne-au oferit adevărate modele, în fața cărora actorul de azi are sentimentul unor modele celebre. Este, cred eu, un fel de concerto obligato, care necesită neapărat virtuozii.

— Virtuozitatea nefiind însă un plafon rigid, ci un mod neobișnuit de manifestare, ce iese din comun, în artă, credem că ea nu poate fi o piedică, ci doar un stimulent, un mijloc de a iscodi cu și mai multă abilitate și acuitate sensurile unei opere. Pentru că ceea ce nu arareori se ascunde sub denumirea, să zicem, de spectacol tradițional este o simplă recurgere la șabloane, rutină și prejudecăți, o enume pasivitate în fața textului, o acceptare și folosire a lui la prima lui înfățișare. Ceea ce este contrar și păgubitor spiritului unei mari opere de proporții clasice, și în orice caz spiritului operei lui Caragiale.

Cînd, la o reluare a Scrisorii pierdute, Caragiale își mărturisisea nesfîrșita emoție în fața creației izbutite de Iancu Brezeanu în Cetățeanul turbulent, el aprecia prin aceasta nu numai talentul, meșteșugul și virtuozitatea pe care cu siguranță ce le mai aveau și alți actori atunci și după acea dată, ci și participarea unei gândiri creatoare, apropierea actorului de sensurile mai profunde și poate mai tainice pe care autorul le investise în acest personaj.

Din acest punct de vedere, am crede că acea concepție potrivit căreia un spectacol Caragiale trebuie să fie cu orice preț unul de culoare — fie exclusiv de culoare locală, fie de culoare pestriță, imaginînd un climat foarte cromatic, fie dimpotrivă, încercîndu-se, așa cum s-a făcut nu demult, o înscriere a lumii lui Caragiale în alb și negru — nu poate fi, în cel mai bun caz, decît o concepție depășită, împiedicînd accesul către fondul bogat de idei al operei marelui comedigraf, fond în măsură să ne releve adîncuri poate încă nebănuite.

— Aveți dreptate — spune Radu Beligan. Caragiale a lucrat prin excelență cu ajutorul sintezelor, al esențelor concentrate ce se cer minunții și cu știință desfăcute din înmănuncherea lor. Regizorul de azi are în fața sa o sarcină grea: aceea de a privi epoca autorului de pe poziția noastră, căutînd să afle în text, în sedimentele lui cele mai adînci, argumentele artistice ce pledează pentru această poziție, ce afirmă valabilitatea operei și autorului în actualitate.

Și, ca să dau un exemplu, cred că atunci cînd am lucrat rolul lui Dandanache, în regia lui Sică Alexandrescu, era nouă, la vremea respectivă, concepția de a-l întruhipa ca pe un ramolit-canalie, cu străfulgerări de luciditate, atunci cînd i se oferea perspectiva de a se putea sluji de șantaj. Analiza acestui personaj mai poate fi adîncită printr-o exploatare atentă a altor subtexte, replici și atitudini grăitoare pentru profilul acestui personaj, sugerate de unele replici ce nu au căpătat toată amploarea. Dezvoltarea personajului Catindatul din *D-ale carnavalului* am făcut-o în funcție de ideea că el are o obsesie, una singură: să devină un bugetivor. Dar este o întregă mentalitate a unei întregi categorii de catindați ce a populat societatea apusă, o mentalitate ce nu s-a mărginit doar la o candidă mărturisire de acest fel, ci a și găsit metode de a-și realiza dezideratul.

Tinerii studenți care au lucrat pentru examenul lor final *D-ale carnavalului* s-au găsit în fața unor probleme complexe și variate. Ei au căutat să înțeleagă tot ceea ce marele satiric comunica direct despre România de ieri, au sesizat că sub ironia vehementă, implacabilă, sub umorul irezistibil al acestei farse geniale se ascundea totală lipsă de iluzii, tristețea definitivă a autorului în fața acestui univers de carnaval — lipsă de iluzii și tristețe care nu înseamnă însă nici indiferență, nici oboseală. Pentru că mîndria de a-și trăi lucid epoca, fără speranțe inutile, se asociază în teatrul lui Caragiale cu hotărîrea inflexibilă de a nu dezarma în fața infamiei.

Pentru studenții de la Institutul de teatru, veselul carusel în virtutea căruia un șir de personaje se caută sau se evită, jucîndu-și reciproc farse, mințindu-se sau înșelîndu-se, este un carnaval aparent foarte vesel, dar la sfîrșitul căruia dezgustul vine fără greș, deoarece carnavalul acesta seamănă perfect cu masca-rada întregii lumi în care a trăit scriitorul.

Rică Venturiano îmi pare a fi de o factură mult mai gravă decît aceea sub care s-a înfățișat spectatorului nostru pînă acum. O analiză competentă și amănunțită a comportării lui, o demascare a falsei lui candori ne dezvăluie un tip de carierist, vinător de situații, impostor, preocupat de mezelianța fructuoasă, un imoral sau, mai precis, un amoral pînă la perfecțiune. Și oare nu aceasta este trăsătura unei lumi ce a ridicat cu cinism amoralitatea la rangul artei de a reuși în viață?

Sînt incredințat că o piesă de-a lui Caragiale pusă astăzi în scenă poate diferi considerabil, și trebuie ca ea să aibă o altă fizionomie, dacă ar fi să ne gîdim doar la posibilitățile științifice de aprofundare a textului — posibilități de care dispunem acum înfin mai mult — și la faptul că orice sens, trimitere sau nou raport descoperit între personaje poate fi dezvoltat în spectacol fără ca vreo prejudecată sau susceptibilitate să intervină pentru a ne stînjeni. Îmi aduc aminte de o declarație publicată undeva de marele regizor sovietic Tovstonogov care acum, la maturitate, începe să-și pună problema reprezentării operei lui Cehov. El mărturisește că dacă nu se apucă totuși de această treabă este pentru că încă nu se consideră atît de matur ca s-o facă într-un chip surprinzător și personal, în așa fel încît un Cehov, azi, pe scenă, să ofere un spectacol al zilelor



Pampon



Didina Mazu



O mască

noastre pe o temă pe care piesa respectivă o înscrie cu câteva decenii în urmă. Așa și cu Caragiale: dincolo de parfumul lexical de care nu ne putem despărți pentru că face parte integrantă din opera lui, trebuie — cum bine remarcă aci Radu Penciulescu — să-și facă loc ineditul, planul al doilea al creației marelui dramaturg, subtextul subtil pe care de fapt se sprijină textul propriu-zis. Ne propunem să montăm — dar atunci când vom fi considerat că avem îndeajunsă maturitate și vom fi ajuns la convingerea interioară că putem spune ceva nou cu Caragiale și prin Caragiale — un spectacol cu piesa *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Am dori ca el să fie un spectacol surprinzător prin noutate, fundamentat însă temeinic din punct de vedere teoretic. Și aceasta cred eu că este posibil pe terenul interpretării operei însăși mai în adâncul semnificațiilor ei.

— Și în această privință, dacă îmi îngăduiți — *ni se adresează Radu Penciulescu* — cred că nu e vorba să găsim o formă nouă, gratuită, ci să ne preocupe modul cel mai eficient de a universaliza opera lui Caragiale. Ceea ce, așa cum s-a spus și înaintea mea, se poate face prin studierea, în lumina cuceririlor criticii literare, a raporturilor dintre personajele caragialești, a subtextelor operei. Realizatorul de spectacol este, cred eu, legat de faptul de a raporta consecvent mica lume a piesei la marea lume a epocii. De pildă, dacă s-ar adînci semnificația relației Chiriac-Veta, pe de o parte, și a relației Zița-Rică, pe de alta, opunerea contrapunctică pe care a urmărit-o autorul ne-ar putea conduce cel puțin la deslușirea a două, hai să le spunem așa, „moduri de viață”, expresie a celor două influențe ce se simțeau simultan pe atunci. Cele două cupluri, cred eu, ar putea căpăta lumini noi, expresii mai caracterizante, în orice caz s-ar izbuti o diferențiere a lor, și astfel o mai largă cuprindere a tipurilor societății respective. Sint și eu convins că Rică Venturiano, de pildă, trebuie cu mult mai multă forță demascată, și în genere că accentul trebuie pus pe satiră și nu pe comic, pe hazul situației sau pe cel lexical, ambele fiind subsecvente elementului satirizant, demascator.

Regizorul de azi procedează, prin urmărirea supratemei unei piese, la lărgirea orizontului ei, îi întărește adresele ce pot conduce la o seamă de reprezentări și observații utile, revelatoare atât pentru actorul interpret, cât și pentru spectatorul ce participă la o reprezentație cu o piesă al cărei text el îl cunoaște foarte bine, pe dinafară așa spune. Iar noi trebuie să-l captăm la descoperirea acelor meandre în care n-au pătruns încă prea mulți pînă acum, în orice caz în spectacolele de pe scenă. Dacă, de pildă, așa cum a făcut profesorul Beligan cu studenții lui, vom privi *D-ale carnavalului* și ca o luptă împotriva melodramei, o satiră la adresa falselor sentimente, a ridicolelor și ostentatelor afecțiuni, vom avea dintr-odată perspectiva nu a unor oarecare întîmplări carnavalești înzestrate cu mai mult sau mai puțin haz, învăluite sau nu în măști, ci o descriere a unei lumi ameteite și decăzute, incapabilă de sentimente profunde, ci doar de parodieri ale simțirii. Mai cred că exploatarea numai și numai a farmecului lexical, fără urmărirea consecventă a sensurilor profunde, grave, ale textului, fără iperbolarea acestor sensuri, tipizarea doar caricată a personajelor lui Caragiale ne-ar duce la o reprezentare mai mult bonomă, poate amuzantă pe ici-pe colo, oricum mai puțin înzestrată cu forță demascatoare.

Schite de costume de Al. Brătesanu
la *D-ale carnavalului* (1962)

Și mai cred că, urmărind în eroii lui Caragiale trăsăturile ce-i apropie de galeria de tipuri din galeria universală, ne-am vedea obligați la o cercetare complexă și am fi îndrumați spre acea înfățișare a lui Caragiale — o realitate de fapt — ca un scriitor universal...

— „Și, pe acest drum — *se alătură Lucian Giurchescu argumentației* —, nu numai că nu s-ar pierde nici o idee, dar s-ar câștiga spectatori noi. Mărturisesc că sînt curios să văd o montare în viziunea unui regizor străin — un Caragiale în Argentina sau Italia, de pildă. Sînt sigur că regizorii din aceste țări care au pus în scenă piese de Caragiale au căutat și au descoperit ideile și trăsăturile umane valabile pentru unele categorii sociale de oriunde, că acele idei și trăsături le-au putut identifica în lumea lor, și, în felul acesta, ei ajung la esența operei caragialene, la caracterul ei satiric, n cunoscînd deci culoarea locală, cea lexicală nefiind, de altfel, tractabilă...

— „fără riscul de a fi „tradusă“.

— Ca să izbutim să improspătăm semnificațiile operei clasicului nostru — *continuă Lucian Giurchescu* — e nevoie, poate, de o nouă viziune, o privire din afară, adică — exact cum spunea Radu Penciulescu — o privire cu distanță dintre noi și epocă, și lumea pieselor lui Caragiale, pentru a opera cu ajutorul cunoașterii la care am ajuns — dar și se'ctînd cu mai multă precizie — în scopul stabilirii relațiilor atît de întrepătrunse dintre eroi și în sinul conflictelor caragialene. Ne depărtăm de trecut rizînd, avem grijă să identificăm în prezent rămășițele trecutului, și nu trebuie să ne îngrijim a menaja susceptibilități, ca la vremea premierei pieselor lui Caragiale, cînd în stal mulți dintre spectatori se recunoșteau pe scenă. Mi-am dat seamă cu oarecare surpriză că se face exces de invocarea tradiției și că se face acest lucru doar atunci cînd este vorba de Caragiale, pe cită vreme, de pildă, cu piesele lui Alecsandri s-au încercat de multe ori inovații în transpunerea scenică, și chiar recent Dinu C r nescu ne-a oferit o interesantă montare la Teatrul Regional București.

— *Nu credem că montările numite în mod obișnuit tradiționale — de fapt expresia unui punct de vedere al unui regizor preocupat să-l valorifice și să-l readucă pe Caragiale pe scena Naționalului — ar fi o piedică pentru alte căutări. De altfel, montările lui Sică Alexandrescu sînt rodul unor căutări relativ noi...*

— Nu cred nici eu că ar fi o piedică, după cum nu le consider nici obligatorii — *reia Lucian Giurchescu*. Pentru că — hei să numesc și cu tot tradiționale montările de la Național — aceste spectacole caragialene trebuie să existe pe prima noastră scenă în fondul permanent de spectacole și să constituie un punct de plecare spre aprofundarea interpretării textelor marelui nostru autor satiric. În funcție de ele, vom putea chiar verifica valoarea căutărilor noastre, succesul lor.

În consecință, eu sînt dintre aceia care doresc să se releve esența ideilor din opera clasicului nostru dramaturg și cred că aprofundarea gândirii lui poate fi făcută mai bine dacă nu se mai pun accentul pe atmosfera și pe amănuntul de epocă, acestea putînd de multe ori să înecă ideile. De altfel, la Comedia Franceză, Jouvett și Copeau au încercat cu clasicii lor, și cu mult succes, despovărarea lor de o anumită prejudecată care devenise doar o formă ce depășea conținutul operei literare de spectatori. Cred că trebuie să ne preocupăm punerea în lumină a ideilor și a poveștii, să-l facem pe spec-

Catindatul



O mască



Iordache



tator să urmărească *Scrisoarea pierdută* în conflictul ei, care este cu mult mai grav decît o simplă întîmplare cu multe încurcături. Pe de altă parte, în aceste căutări ale noastre va trebui să avem grijă să nu cădem pe panta intelectualizării, să nu scoatem această operă din rădăcinile ei firești.

* * *

— Citesc opera lui Caragiale — *își începe destăinuirea D. Esrig, tînărul regizor al Teatrului de Comedie* — preocupat să discern două trăsături ce călăuzesc sau trebuie să călăuzească — după părerea mea — munca unui regizor de azi: caracterul unîversal, sfera largă a satirei caragialene și caracterul actual, adică măsura în care putem lovi prin ea în rămășițele aflate încă, și în lumea noastră, în conștiințe.

— *Spre pildă?*

— Îmi voi demonstra concepția — mă iertați că folosesc un termen atît de pretentios, dar el este un termen tehnic — o dată cu piesa *Conu Leonida față cu reacțiunea*, la al cărei caiet de regie lucrez. Vreau să arăt, în primul rînd, că în această piesă este vorba de demascarea idealului mărunt, mic-burghez, și de terfelirea marilor idealuri revoluționare, privite doar ca mijloace de căpătuire și nimic mai mult. Ca o trimitere la ceea ce spuneam mai sus în legătură cu rezonanța actuală, cred că există și azi destul de activă pe ici-pe colo o mentalitate mic-burgheză după care, de pildă, în comunism va fi o trîndăvie plăcută și fără griji, statul va face totul și cetățeanul va fi întreținutul lui.

Imaginea statului ca un imens buget din care se înfruptă orice lefegiu fără ca nimeni să-l întrebe cu ce justifică leafa a fost una din ideile atacate violent de Caragiale și pe care eu vreau s-o urmăresc împreună cu acea viziune (pe care vreau s-o demasc de asemenea) în care idealurile progresiste ne apar privite printr-o concepție cu totul mercantilă. În acest sens, *Conu Leonida* și *Efimița* sînt reprezentanți tipici.

În slujba acestui țel ideologic — de demascare a concepției mai sus pomenite, ca și a rămășițelor ei în unele conștiințe contemporane — trebuie, cred eu, mobilizate toate mijloacele teatrului de azi. Caragiale însuși, sînt convins, le-ar fi folosit.

Așa, de pildă, îmi propun să dau expresie scenică concretă visului Efimiței, vis în care să se profileze imaginea despre republică așa cum i-o descrisese ei *Conu Leonida*: un fel de imens bîlci, un fel de bîlci al Moșilor. Găsim chiar la Caragiale o indicație pentru aceasta, atunci cînd spune că în concepția lor republica erau maldăre de fleici și cîrnați, o imensă amestecătură de lume stridentă, cucoane violent fardate și îmbrăcate, jandarmi etc. În visul ei, Efimița poate dispune de tot ce-i iese în fața ochilor, în timp ce chiar *Leonida* devine „Galibardi”. Scenele acestea de vis ar fi intercalate cu scenele reale ale chefului de lăsată secului, ce se întîmplă la vecini. Prin această modalitate cred că s-ar putea ilustra sinteza concepției despre lume a Efimiței, urmîrind în vîzul spectatorului elementele componente ale dorinței — devenită aspirație supremă — de căpătuire fără muncă.

Regizorul de azi este obligat, cred eu, să redea strălucirea satirei caragialene, estompată în trecut și împinsă mai degrabă spre o farsă cu direcție imprecisă, dintr-o pretinsă pudoare. Trebuie să-i redăm satirei tăișul ei inițial — efort pe care, de altfel, l-a început și-l continuă Sică Alexandrescu — și s-o folosim în același timp la nivelul și cu mijloacele de azi ale teatrului nostru. Din acest punct de vedere trebuie să respingem acele spectacole care se intitulă tradiționale, dar care nu sînt de fapt decît reconstituiri muzeale.

— Este poate locul să precizăm că un spectacol de tradiție nu înseamnă un spectacol de muzeu. Cînd un spectacol este bun doar pentru vitrină, el este o încercare făcută dintr-o pasiune documentară și n-ar putea în nici un caz să trezească decît un sentiment corespunzător spectatorului nostru. De altfel, tradiția înțeleasă ca atare ar apărea ca o frînă în însăși evoluția gîndirii noastre artistice, în timp ce principiul ce ne călăuzește este acela de a prelua în mod creator tradiția, îmbogățind-o.

— Dar la aceasta ne obligă însuși Caragiale, infinit de complex și de nou ori de cîte ori îl citești, și chiar dacă replicile ți se par arhicunoscute. Raporturile dintre personaje, trimiterile la care te obligă replicile creează operei lui Caragiale orizonturi noi, sfere noi de aplicare, tot așa după cum ea cucerește

alte și alte meridiane ale lumii prin universalitatea observației și gândirii ei. Trebuie să spun că o montare de azi e obligată să fie în același timp și o operație de extindere a sferei de aplicabilitate a observației caragialene. Din acest punct de vedere, îmi propun să acord în montarea *Conului Leonida* o atenție sporită personajelor ca trec doar ca o figurație sonoră-invizibilă prin scenă. Vreau să le valorific, invocându-le în așa fel încît să lărgesc imaginea socială pe care a descris-o autorul nostru. Toată această lume, prezentă în piesă ca niște voci, o pot folosi, de pildă, în scena visului Efimiței, cînd pe un plan s-ar desfășura viziunea acesteia despre lume, iar pe celălalt plan s-ar petrece foarte reala întîmplare — cheful de lăsata secului ce tulbură euforia Efimiței. Se poate astfel crea o adevărată farsă, în care spectatorul ar avea în față pe de o parte pretențiile de martiraj pe care le emite Conu Leonida și, o dată cu el, Efimița, iar, pe de alta, ar vedea ce se întîmplă, ca să zic așa, într-un mod foarte prozaic. Prin urmărirea simultană a acestor două planuri, substanța umană a personajelor centrale este detectată mai acut.

— *Ar însemna să pui subiectul înainte, ca să demonstrezi efectul asupra conștiinței...*

— Ca și la Brecht, care pledează la fel pentru preponderanța ideii dezvăluite de fabulă și nu pentru desfășurarea — în sine — a fabulei. Voi încerca deci cele ce am expus pe scurt mai sus, convins că în reluarea azi a pieselor lui Caragiale avem infinit mai mari posibilități de a sluji bogatul lor conținut. Tradiția este un punct de vedere valoros, neprețuit, dar este un punct de plecare. Implicațiile operei caragialene se dezvăluie în mod dialectic, în progres continuu; altfel clasicul nenea Iancu Caragiale n-ar fi astăzi viu printre noi și alături de noi.

Valeriu Moisescu, regizor al Teatrului de Stat din Ploiești, lucrează în momentul de față la montarea spectacolului cu piesa D-ale carnavalului.

— Gîndurile ce mă călăuzesc în montarea acestui spectacol izvorăsc dintr-o seamă de frămîntări de mai multi ani, legate de opera marelui nostru scriitor. Sînt de părere că în ciuda abortului adus de Teatrul National la reevaluarea operei lui Caragiale se mai păstrează deprinderea de a-i citi unilateral opera. A contribuit la aceasta o serie întreagă de spectacole în care textul a fost prezentat mai mult în funcție de rezonanța pur și simplă a replicii și mai puțin de sensul și profunzimea ei. Nu arareori Caragiale este înfățișat doar prin sonoritatea și hazul imediat, rezultat și el din lexic și dintr-o anumită culoare verbală, și mai puțin din tîlmăcirea profundă a unei lumi și a moravurilor ei. Caragiale trebuie citit cu alți ochi, cu un ochi proaspăt, menit să descopere acele valențe altădată fie trecute sub tăcere, fie neîndeajuns valorificate. Există o distanță care pune sub tăcere o serie de efecte imediate, specifice epocii în care a apărut piesa, și dezvăluie în același timp perspective altor realități, pe atunci lipsite de efect. O seamă de fapte și acte care comunicau spectatorului de la data premierei piesei un comentariu — l-aș numi cotidian — nu mai operează azi. De altfel, faptele acelea nu se mai petrec, și este un lucru pe care regizorul nu are dreptul să-l ignoreze: faptele pe care le invocă autorul nu mai există. Ceea ce putem dezvolta noi astăzi este comentarea lor prin lumina scenică în care le punem. Din acest punct de vedere, ideea dominantă a montării piesei *Scrisoarea pierdută* ar fi aceea a unui imens bilci electoral; ideea de montare a piesei *D-ale carnavalului* n-ar fi alta decît un carnaval grotesc al acelei lumi etc. Și încă ceva: modul, să-i zicem ilustrativist, în care se jucau pe atunci piesele lui Caragiale — legat tocmai de ideea că faptele invocate se și petreceau în realitate — trebuie depășit cu ceea ce ne pune la dispoziție concepția înaintată despre teatru pe care o avem. Am despre spectacolul *D-ale carnavalului* o viziune în care toate culorile trebuie să apară mai violente decît de obicei. Ideea unei atare violentări mi se pare de altfel aplicabilă tuturor montărilor cu piese ale marelui

nostru scriitor satiric; ea este de natură să sublinieze caracterul lor popular și, în același timp, să fie o dovadă a însăși universalității lor. Lumea din *D-ale carnavalului* va fi privită, așadar, în spectacol, ca într-o oglindă ce mărește. Ideea de grotesc va specula efectele de lupă aplicată asupra acestei lumi ce reprezintă, la drept vorbind, întreaga societate. În moravurile pîlcului de personaje, în chipurile scoase din lumea mahalalei se reflectă de fapt moravurile întregii societăți a vremii. Intenționez să imprim personajelor comediei o tendință spre o afectare așa-zis de lume bună, pentru că în realitate este vorba de o lume care copiază moravurile unei societăți. În ce privește costumația, mi-am propus să renunț — tocmai spre a sublinia caracterul popular al piesei — la masca de curte, de bal, și în scopul de a împinge, de a sublinia trăsătura grotescă, l-am făcut de pildă pe Crăcănel să apară vestimentat în Napoleon, pe Mița Baston — în Medee, rănită și gata să ucidă. Cu asemenea „dimensiuni“ socotesc că ele devin în același timp și mult mai grotesti.

Ideea centrală în jurul căreia se frământă așa-ziișii noștri eroi este de fapt o simplă manifestare, prin personalitatea fiecăruia, a obsesiei carieriste. Catindatul este carierist, Pămpon amintește de cariera lui militară, Mița Baston vorbește de cariera de la te'egraf etc. Iată deci, într-o imagine carnavalescă, surprinse moravurile și, în același timp, mobilurile pentru care acționează toți cei ce trec prin scenă. Fiind o lume care reflectă pe cealaltă, o copiază, am găsit necesar să subliniez caracterul ei — de marionetă într-o oarecare măsură. Și, pentru a sugera spectatorului și mai bine această idee, la începutul actului II voi introduce pe scenă niște manechine de lemn pe care stau costumele actorilor din actul I.

Este un punct de plecare în gîndirea operei lui Caragiale, la care țin atît de mult, și aș fi fericit să pot aduce, pe măsura mea, o cît de mică contribuție la transpunerea ei în limbajul teatrului nostru de azi.

Dorință pe care o exprimă și Dinu Cernescu de la Teatrul Regional București, care își începe expunerea formulînd o dilemă:

— Pe de o parte există o aderență imediată a unui regizor — spune el — față de textul unei mari satire — aderență subminată însă pe loc de teama marilor modele care au răspîndit opera făcînd în jurul ei un fel de tradiție de reprezentare. Pe de altă parte, simți nevoia să te declari într-o oarecare măsură în dezacord cu unele modele care, chiar dacă au devenit faimoase prin literatura rămasă de pe urma lor, poate că nu se mai împacă în prea largă măsură cu concepția despre text și fabulația lui, așa cum ne-o prilejuiește lectura operei astăzi. Personal — continuă Dinu Cernescu — cred că acele modele de interpretare s-au bazat pe lansarea cu mare efect a unor replici cu multă rezonanță la spectatorul de atunci, stingînd în același timp sau trecînd ușor peste alte aspecte și replici, felul acesta dînd naștere unui ad_vărat stil de joc. Înțelegînd astăzi textul în mod mai complex, și dezvăluînd sensul la care nu s-au oprit, pare-se, marile modele, acest stil de joc nu se mai poate adapta sarcinii artistice mai grele, cred eu, și de mai mare complexitate pe care o avem în fața noastră.

Cu doi ani în urmă trebuia să pun în scenă *O scrisoare pierdută*. Eram pe atunci regizor la Teatrul Național din Craiova. Evident că am fost foarte bucuros și m-am apucat de îndată să lucrez la caietul de regie al spectacolului, repetițiile urmînd să le încep puțin mai tîrziu. Din prima clipă însă, în fața entuziasmului meu a apărut o mare problemă: nu puteam să înscenez *Scrisoarea pierdută* așa cum o văzusem (și-mi plăcuse foarte mult) la Teatrul Național din București, nici așa cum o revăzusem, copiată cu indigoul regizoral, la alte teatre. Nu puteam nu de dragul unei originalități neapărat voite, ci datorită faptului că eu vedeam altfel lucrurile.

Coordonata principală a spectacolului meu era triumphiul conjugal: Zoe, Tipătescu, Trahanache, triumphi acceptat de Trahanache. În scena II, actul II, Trahanache intră în scenă și spune:



Moment din O scrisoare pierdută pe scena Institutului de teatru „I. L. Caragiale” — clasa Ion Fintescu (1961)



Scene din D-ale carnavalului prezentată de Institutul de teatru „I. L. Caragiale” — clasa Radu Beligan (1961)



„Nimeni?... și dobitocul de fecior mi-a spus că Fănică și Zoe sînt aici... (Merge la ușa din dreapta și bate cu discreție.) Nimeni! (Asemenea în stînga.) Nimeni!“ El însă rostește acest text după ce văzuse înainte jobenul și mănușile lui Tipătescu, așezate lejer peste umbreluța Zoiticăi. Trahanache știind și acceptînd triumghiul conjugal pentru ca să-și păzească și să-și păstreze bunăstarea social-politică, cred că acest punct de vedere aruncă o lumină nouă asupra piesei, așezînd evident în universul personajelor pe primul plan pe Zoe.

Zoe știe să-l conducă cu precizie pe Fănică, pe Trahanache, pe Cațavencu; ea îl învinge chiar și pe Dandanache, cel mai abil personaj din piesă. În acest sens, cred că „marea scenă“ din actul II, cînd Zoe vrea să-l convingă pe Tipătescu să renunțe la alegeri, trebuie jucată profund nesincer de către Zoe. Textul indică o serie întreagă de triceri foarte bruște de la o stare afectivă la alta. Ele se datoresc unui joc abil al Zoiticăi, nu unor schimbări în cadrul aceluiași sentiment.

Zoe nu-l mai iubește de mult pe Fănică, nici el pe ea. În relațiile lor intime primăază interesele de parvenire social-politică. Zoe se folosește de Tipătescu și Tipătescu de ea, lui Tipătescu fiindu-i chiar frică de Zoe. El știe cît de voluntară este această femeie și pînă unde este în stare ea să împingă compromisul. ZOE (lui Cațavencu): Du-te și ia loc în capul mesei. Fii zelos, asta nu-i cea din urmă cameră.

Se întrevede clar din această replică cum Zoe este gata să se alieze cu Cațavencu, pentru a urca încă o treaptă, dacă acesta s-ar dovedi în viitor mai puternic. Din galeria personajelor ce ajung să se supună lui Zoe este și Dandanache, personajul — după cum am mai spus — cel mai abil din piesă. Dandanache nu este un ramolit și doar atît. El este un scăpătat ce se agață cu disperarea proprie unei clase în descompunere de ciolanul bunăstării politice. Dandanache este abil și venal, îmbrăcînd aceste trăsături în inofensiva mască a ramolitului. Cred că astfel tratat Dandanache, galeria demascării personajelor create de Caragiale se îmbogățește.

Trecînd de la individual la general, cred că ședința actului III trebuie gîndită cam așa: grupul lui Cațavencu rîde de ineptiile lui Farfuridi. Dacă aceștia rîd din toată inima, tragem logica concluzie că ei sesizează aceste ineptii și rîd de ele. Grupul lui Cațavencu, după părerea mea, trebuie să fie profund gelos pe „savanta“ expunere a lui Farfuridi. El trebuie să-l bruieze pe „onorabilul“, pentru ca acesta să nu atragă de partea lui opinia „maselor“. Dacă grupul lui Cațavencu rîde de Farfuridi o dată cu noi spectatorii, se așază pe aceeași poziție socială cu noi. Noi, spectatorii, trebuie să ridem de Farfuridi și totodată de grupul Cațavencu, care, deși gelos de expunerea lui Farfuridi, îl împiedică să și-o țină.

Accestea nu sînt decît niște gînduri precizate încă mai demult despre *Scrisoarea pierdută*. Între timp, tradiția Caragiale se dezvoltă, îmbrăcînd noi forme. Un prim, prețios și stimulator pas a fost făcut cu montarea *Scrisorii pierdute* de către maestrul Ion Finteșteanu, la Institutul de teatru. Iau această montare drept imbold pentru o atitudine mereu tină și nouă în concepții pe care trebuie să-o avem în problemele artei.

Discuția de față nu a avut de loc un caracter de circumstanță — festiv. Stimulată de sărbătorirea semicentenarului, ea s-a vrut mai degrabă — și a fost — o discuție „de lucru“ în legătură cu problema reprezentării, azi, a marelui nostru scriitor, în legătură cu posibilitatea unei investigații mai în adîncime a operei lui, cu relevarea bogatelor ei sensuri, pe măsura și la înălțimea exigențelor momentului nostru teatral. Preocupările regizorilor în această ordine a creației lor se împacă de altfel în primul rînd cu sentimentul de adîncă venerație pe care fie-

care dintre ei îl poartă lui Ion Luca Caragiale. Indiferent de metoda proprie de lucru și de convingerile ce nutresc, regizorii văd în Ion Luca Caragiale nu doar un scriitor de teatru căruia trecerea vremii i-a atras atributul de clasic, ci pe părintele teatrului nostru. Respectul cu care se apropie de opera și de gândirea lui le este de aceea mereu răsplătit cu surprinzătoare revelații.

În exprimarea părerilor, a pozițiilor lor față de problema unei posibile noi transpuneri și valorificări a operei caragialene am putut constata de aceea nu o dorință arbitrară (juvenilă) de depășire a ceea ce a început să se statornicească ca tradiție în montarea scrierilor lui Caragiale, ci, pe drumul acestei tradiții, dorința de a concretiza, în slujba actualității, mesajul și valorile artistice ale acestor scrieri, de a le pune în valoare în lumina și în spiritul actualității. Mai precis, de a adăuga funcției cultural-instructive a spectacolelor tradiționale o funcție activ-educatoare.

Nu este vorba de o contradicție iscată între spectacolele care au restatornicit, la Teatrul Național, esența originală a spectacolelor caragialene și viziunile noi ale tinerilor regizori; este pur și simplu vorba de o poziție autentic-creatoare — a nu copia modelele mai vechi, oricât de strălucite ar fi ele, ci a interpreta textul clasic cu vibrația artistică personală a fiecăruia.

S-a vorbit, în discuție, despre o „citire nouă“ a textelor comedigrafului, de descoperirea în ele a unor zăcăminte de idei pînă azi mai mult sau mai puțin tînuite, de descoperirea unui orizont mai larg decît am fost pînă azi obișnuiți să întîlnim în ele, de descifrarea și sublinierea elementelor universal valabile — și universal valoroase — ale acestor texte. S-a vorbit despre ele și, ne pare, s-a și demonstrat nu numai că ele există, dar și că, în vederile (poate încă nu pe de-a-ntregul clarificate) ale regizorilor, ele pot face și obiectul unor construcții de spectacole adecvate. Este vrednic de semnalat, ca un lucru pozitiv al discuției, că toate intențiile și aspirațiile creatoare mărturisite aci au ținut seamă că actualitatea, contemporaneitatea, universalitatea lui Caragiale nu pot fi gîndite în afara sau smulse din rădăcinile lor firești; că universalitatea operei lui Caragiale își are izvorul în caracterul ei popular, național; contemporaneitatea lui, în momentul istoric din care purcede. Tradiția instaurată în spectacologia caragialeană nu se vrea așadar ignorată în noile viziuni, ci dezvoltată, îmbogățită. În acest sens, discuția ne apare ca o contribuție utilă la continua valorificare, pe măsura ei, a creației marelui nostru dramaturg. Și un angajament pentru traducerea ei în fapte de artă scenică. Intențiile și concepțiile mărturisite urmează astfel a-și dovedi judiciozitatea.

Angela Ioan și Mircea Alexandrescu