



Remus Comăneanu (Trahanache), Manu Nedeianu (Cațavencu) și Costică Ionescu (Cetățeanul turmentat) în „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale — Teatrul Național din Craiova

Mircea Alexandrescu

CUM ÎL JUCĂM PE CARAGIALE

Se știe că o așa-zisă „tradiție”, ce apucase să se statornicească în răstimpul a câtorva decenii de reprezentare a pieselor lui Ion Luca Caragiale, după moartea lui, departe de a-l sluji pe autor (în intențiile lui și opera acestuia în pledoaria ei, nu făcea decât să urmărească abaterea ascuțișului observațiilor lui satirice spre comicul buf. spre situații de un umor facil și, adesea, fără obiect. În multe puneri în scenă din trecut, accentul cădea tocmai pe închegarea unor *situații de comedie*, care să conducă la amuzament prin tratarea replicii, a textului, cu o ușurință aproape revuistică, și cu un dezinteres față de sensuri care, pînă la urmă, izbutea să le anihileze, pe ele ca și întregul mesaj al piesei.

Acțiunea de valorificare și de redare a operei lui Caragiale în adevărata ei lumină, publicului nostru spectator, a început-o, acum mai bine de 10 ani, prima noastră scenă, Naționalul din București, prin strădania actualului ei prim-regizor, S'că Alexandrescu. Și azi ne amintim cu emoție de revelația ce a exercitat-o asupra publicului orizontul nou pe care îl ofereau *O scrisoare pierdută*, *Noaptea furtunoasă*, *D-ale carnavalului*, „Unul din principalele merite ale reprezentării piesei din septembrie 1948 (*O scrisoare pierdută* — m.n.) — scrie în studiul său despre Caragiale criticul Silviu Iosifescu — sau a *Noptii furtunoase* în 1949 — este faptul că, accentuîndu-i întreaga ascuțime critică, a plasat acțiunea în autenticul ei cadru social. Dacă personajele *Noptii furtunoase* erau varietăți ale burgheziei din 1880, cele unsprezece personaje ale *Scrisorii pierdute* reprezintă de astă dată întregul sistem politic al alianței dintre cele două clase stăpînitoare”.

Spectatorul nostru a putut astfel urmări pe scena Naționalului *O scrisoare pierdută*, cu emoția că se află în fața unei opere de artă descoperită de curînd, spălată de impuritățile și aluviunile depuse pe ea de o practică teatrală care urmărise să ascundă ceea ce strălucea mai puternic înlăuntrul ei: diamantul satirei necruțătoare la adresa unei societăți corupte și a moravurilor ei.

Sică Alexandrescu și-a explicat în caietul de regie (publicat de E.S.P.L.A. în 1955), concepția sa asupra piesei, arătînd că efortul de revalorificare a operei lui Caragiale trebuia pornit de la demascarea vechilor poziții de pe care se pleca în trecut la montarea ei scenică. „Oligarhia burghezo-moșierescă — arată primul regizor al Naționalului în caietul său de regie — pe care Caragiale o demască și o înfierează în comediile sale, neputînd să dea viguroasei lui opere o lovitură de grație printr-o tactică brutală (bandele organizate de scandalagii și bătăuși, atacul patriotard al lui Sturdza de la Academie, afacerea Caion), a recurs atunci la o tactică diversionistă, mult mai subtilă, pentru a-i atenua virulența corosivă.“

Din componenți ai claselor exploataoare, personajele lui Caragiale au fost decretate de critica burgheză, și apoi transformate prin jocul scenic, prin decoruri și costume, în mici mahalagii și provinciali. Dintr-un tablou realist critic al regimului burghezo-moșieresc, s-a încercat a se transforma opera sa într-o simplă șarjă a unei „spoeli de civilizație occidentală“. „Din piese cu profundă semnificație socială, s-a încercat a se prezenta comediile sale ca niște simple farse gratuite, bazate pe speculații de situații și comic verbal“.

Se impunea apoi a fi lămurită, enunțată și explicată, concepția nouă, de pe poziția satirei realiste, în virtutea căreia se punea la punerea în adevărata valoare a celui mai de seamă dramaturg al teatrului românesc. Și iată care este această poziție, așa cum apare ea în sus-menționatul caiet de regie:

„Sarcina pe care o aveam de rezolvat, cînd am început munca de reconsiderare a teatrului său, era, prin urmare, să redăm poporului pe adevăratul Caragiale:

— să retransformăm personajele sale din paiețe în oameni, astfel cum i-a cunoscut, i-a văzut și i-a înfățișat Caragiale;

— să le redăm adevărata lor stare civilă de membri ai oligarhiei sau ai aparatului acesteia;

— să restabilim caracterul realist critic al operei lui Caragiale; într-un cuvînt:

— să reconstituim cît mai fidel autenticul „stil Caragiale“ al spectacolelor clasice, realizate sub conducerea marelui dramaturg.

Munca noastră la realizarea spectacolului cu *O scrisoare pierdută* pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale“ din București, am consimțat-o în prezentul *Caiet de regie* pe care-l punem la îndemîna tinerilor regizori și actori“.

De cum s-a ridicat cortina pe scena Naționalului și pînă la ultima replică, spectatorul a avut în fața ochilor, într-o perindare sinoptică, o lume care era burghezo-moșierimea, coaliția claselor exploataoare, pe care a satirizat-o I. L. Caragiale; a avut în față personaje ale acestei lumi, în tot ce aveau ele mai caracteristic — prinse în toată complexitatea lor, pornind de la ideile pe care le agitau și pînă la ticurile și tabieturile care le întregeau portretul — și nicidecum niște personaje izolate, privite ca niște cazuri aparte. Spectatorul a fost, de asemenea, foarte conștient de această nouă înfățișare a operei lui I. L. Caragiale, că acțiunea de pe scenă, departe de a urmări crearea și specularea unor situații de comedie, realiza demascarea monstruoasei coaliții burghezo-moșieresti. Rîsul i-a fost trezit celui din sală de un factor exterior, în realitate, acțiunii și personajelor: de ridicolul în care apăreau acești reprezentanți ai unei lumi apuse, ridicolul de multe ori trist, dar acuzator — un ridicol care se iscă în privirea spectatorului, dar pe care interpretii nu trebuie să-l ostenteze. Subliniez acest fapt pentru că, în alte montări scenice, de care mă voi ocupa mai departe, tentația de a pune personajele în situația de auto-satirizare a prilejuit efecte contrare celor scontate. S-au adus pe scenă parodii ale personajelor caragialești, care, tot autoironizîndu-se, n-au mai semănat cu tipurile concepute de Caragiale; în timp ce ascuțișul critic al textului, concurat stăruitor de dorința de autoironizare, aș spune mai degrabă de automutilare a interpretelor, n-a mai avut, de fapt, împotriva cui să opereze.

Mai recent, *O scrisoare pierdută*, ca și *Noaptea furtunoasă*, *D-ale carnavalului*, *Conu Leonida față cu reacțiunea* au fost reluate pe diverse scene ale țării. Și-au



încercat forțele, cu acest prilej, regizori tineri, sau maștri încercați ai scenei.

La Teatrul Național din Craiova, artistul poporului Remus Comăneanu, în ipostaza de „tînăr regizor”, cum se caracterizează singur, deschide caietul de spectacol la *O scrisoare pierdută*, cu o destăinuire. O reproduc pentru că ea conține unele bune intenții dar și unele erori:

„Se vorbește mereu despre actual și despre spirit novator în teatru. Se vorbește, de asemenea — și pe bună

dreptate — despre faptul că un mare dramaturg este mereu actual și că trecerea vremii nu face altceva decît să dea o și mai mare strălucire operelor sale.

Aceasta pentru că, om înaintat, artistul de geniu aparține mai mult generațiilor viitoare decît epocii sale. Așa privind lucrurile, îl vom găsi pe Caragiale mereu alături de noi, cei de azi și de cei ce vor veni.

Ca... tînăr regizor am apelat la textul lui Caragiale care, nu știu cîți vor fi observați — e un foarte actual caiet de regie. M-am străduit, împreună cu ceilalți interpreți, să-l transcriu scenic.

Atît, și nimic mai mult. Restul aparține lui Caragiale”.

Și înainte de a intra în analiza propriu-zisă a spectacolului, voi împrumuta din același caiet de spectacol, pentru că sînt absolut de acord cu ceea ce se spune în aceste cîteva rînduri de mai jos, un citat după Caragiale:

„...un artist necriticabil nu poate exista, o piesă fără cusururi nu se găsește pînă acuma, și o reprezentajie teatrală absolut perfectă nici nu s-a văzut, nici nu se va vedea vreodată (...) Chestia în artă nu stă în atingerea absolutei perfecții, ci în o relativă lipsă de imperfecțiune. Și tocmai aci stă rolul criticii: să semnaleze imperfecțiunile și să recomande eliminarea lor, dacă lucrul e cu puțință”.

Ceea ce intenționez să și fac, fără să intru în polemică cu „tînărul” regizor, dar venerabilul actor de la Craiova. Aș vrea să remarc însă de la bun început că — atunci cînd se vorbește despre *actual* și *spirit inovator* în teatru — e necesară punerea în lumină a unor aspecte ale operei respective, pe care, așa cum se întîmplă la Caragiale, actualitatea vremii în care au debutat autorul și opera, nu le recunoștea, le combătea ori le camufla. Cît despre spiritul inovator, sînt convins că nu aducerea în scenă a unei trăsuri cu un cal în mărime și stare naturală, așa cum se întîmplă la Craiova în actul III, ar putea să marcheze suprema rezolvare pe calea unor căutări de înnoire în arta spectacolului. Fiind pe de altă parte întru totul de acord și eu că artistul de geniu aparține mai mult generațiilor viitoare decît epocii sale, ajung iarăși la concluzia că el (artistul) trebuie privit cu ochii noștri de azi și, în consecință, intențiile și ideile pentru care pleada dramaturgul să capete la generațiile succesoare, adică la noi, ecoul pe care epoca lui nu le sezia ori nu le îngăduia.

Remus Comăneanu nu a revalorificat tradiția spectacolului lui Caragiale (care, între altele trebuie amintit, lua parte la montarea propriilor lui piese), ci l-a reconstituit după amintiri mai vechi sau mai puțin vechi. Prima consecință a fost că pe scena craioveană *O scrisoare pierdută* nu a apărut ca satiră, ci exact ceea ce nu trebuia să fie, o *succesiune de situații* comice, urmărite în sine, pe re-

plică și pe intrări în scenă. Personajele au fost palide și nereprezentative, n-au fost deci tipuri (cu excepția meritorie a lui Amza Pellea, care a încercat o îndrăzneată caracterizare a lui Farfuridi, sintetizând cu talent și vervă trăsăturile politicianului conservator, patriotard, semidoct și prost). Am surprins, mai cu seamă la Angela Bîrsan, în Zoe Trahanache, accente și un comportament care ar fi făcut-o mai potrivită într-o operetă, pînă într-atît ea ne-a adus pe scenă o femeie fatală, o aventurieră, dar nicidecum, personajul privit în adevăratele lui semnificații. Căci iată cum o caracterizează de pildă regizorul Naționalului din București pe Joișica: „Joișica, — o adevărată „Rromîncă“ — este stîlpul principal al organizației partidului conservator din capitala „județului de munte“. Farfuridi o știe foarte bine: „Adică partidul nostru: madam Trahanache, dumneata, nenea Zaharia, noi și ai noștri...“ Iar Pristanda execută, cu sfințenie, ordinele ei, chiar cînd sînt în contradicție cu cele ale prefectului.

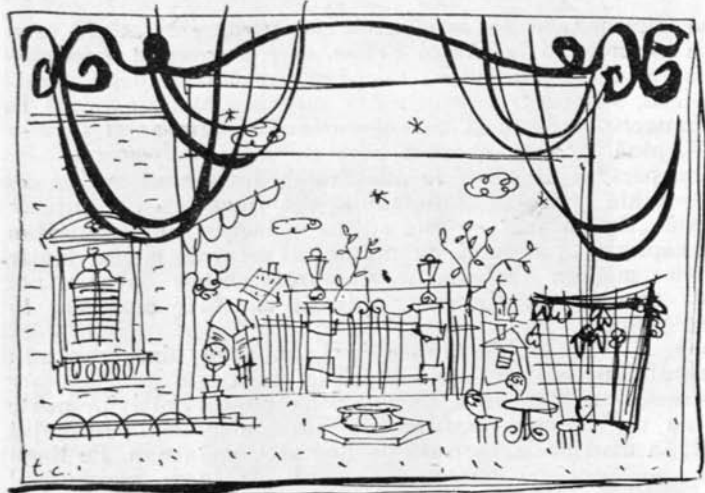
Aventura ei „sentimentală“ cu Tipătescu are încă un scop bine precizat: ca acesta să rămînă prefect al județului și să nu plece la București“.

Angela Bîrsan a fost însă condusă pe o linie străină piesei, potrivită poate unei drame de salon, dar nu unei comedii satirice de Caragiale. Este personajul care a distonat cel mai mult în distribuția regizată de Remus Comăneanu. Pe lîngă situațiile de comedie, care s-au apropiat uneori prea mult de farsă, spectacolul craiovean se desfășoară deschizînd în același timp și calea unei lovituri de teatru care, de altfel, se produce în actul III, odată cu apariția în scenă a acelei trăsuri cu cal cu tot, despre care am mai pomenit. Din stupefacție, dintr-un sentiment al neobișnuitului, al nefirescului, al neprevăzutului, s-a produs o explozie de aplauze care a ratat intrarea în scenă a lui Agamiță Dandanache, aflat în trăsură. Lumea apucase să aplaude calul...

Încolo, regizorul Remus Comăneanu a pornit de la o idee valabilă, mărturisită în cuvîntul său publicat în programul de sală: anume că textul lui Caragiale este în același timp un *excelent caiet de regie*. De aci, o respectare foarte scrupuloasă a tuturor indicațiilor conținute în text, o încercare de a fi *cuminte*, considerînd că odată aceste indicații respectate cu docilitatea cuvenită, *sensurile satirice vor opera de la sine*. Pe linia de reeditare, cu acest prilej, a unor rezolvări din

Scenă din „O scrisoare pierdută“ — Teatrul de Stat din Timișoara





spectacolele mai vechi, regia și scenografia au crezut că servesc piesa construind pe scenă un interior de casă boierească, în toată legea, ce aduce foarte puțin a decor și foarte mult a piesă de muzeu. Tentația de a recurge la naturalism s-a resimțit de aceea de-a lungul întregului spectacol, în toate compartimentele lui, și nimic nu poate deservi mai mult o co-

medie satirică, decât o înecare a ei în migala amănuntului de prisos, în subordonarea substanței dramatice, preocupării de a reconstitui cu fidelitate cromolitografică epoca și personajele.

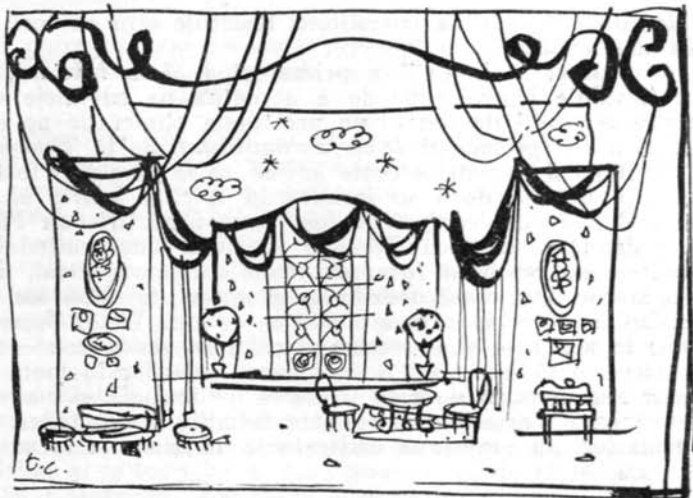
Pe o altă scenă, la Teatrul de Stat din Timișoara, alt regizor, de astă dată tânăr și ca vîrstă, dar experimentat și prețuit pentru rodnicia lui activitate de pînă acum, a abordat tot *O scrisoare pierdută*. Este vorba de Horea Popescu.

În punerea în scenă a *Scrisorii pierdute* a lui Caragiale, Horea Popescu a pornit la lucru cu intenția evidentă de a respecta multe din canoanele punerii clasice în scenă. Dar căutînd cu orice preț să obțină o subliniere a satirei prin îngroșări împinse, de cele mai multe ori, pînă la grotesc, el a fost nevoit să eludeze textul, să aplice satira *împotriva* personajelor, obligîndu-le să devină niște scheme comice, sărăcindu-le în ceea ce ele conțin ca date caracteristice umane, subțindu-le prin reducerea lor la o singură trăsătură. Ceea ce Horea Popescu a considerat a fi tipizare, n-a fost de fapt decât depersonalizare. Astfel, el și-a pus personajele în situații de un ridicol foarte subliniat, conferindu-le gesturi evident împinse la auto-saturizare, excesive și fără efect funcțional. Îngroșările operate astfel la Cașavencu, de pildă, ori rigiditatea înțepată și prostăcnacă conferită lui Farfuridi, ca și unele giumbușlucuri comice la care a fost îndrumat Brînzovenescu, au fost mult prea stăruitoare, pentru a nu deveni pînă la urmă de prisos și a nu rămîne în afara textului.

Horea Popescu a pus accentul pe o mare mobilitate și dinamică scenică, aproape trepidantă, poate cu scopul de a suplini prin tempo, unele carențe în întruparea personajelor. (Întruparea personajelor fiind în acest caz un lucru destul de anevoios, dacă avem în vedere că distribuția, deși dintre cele mai bune pe care le putea oferi colectivul timișorean, nu era totuși în măsură să răspundă la multele exigențe legate de realizarea unor personaje caragialești.)

În adevăr, contrastele fizionomice au apărut în bună parte estompate și uneori chiar absente, de aceea o seamă de tipuri autentice caragialești, o seamă de tipuri cu forță reprezentativă care, laolaltă, sugerează lumea *împotriva* căreia operează autorul, prin textul *Scrisorii pierdute*, au fost palide.

Ca o concluzie pe marginea spectacolului de la Timișoara, am putea spune că Horea Popescu a căutat să respecte canoanele montării caragialești; i s-a părut însă că ele nu sînt suficiente pentru a pune în valoare pe deplin textul și a crea tipurile. Regizorul a crezut, adică, în necesitatea de a suplini prin gestică caracterizarea personajelor, ca și cum replica și situațiile dramatice n-ar izbuti să facă acest lucru și n-ar constitui singura sursă cea mai sigură de creare a tipurilor



marelui nostru autor satiric. De aceea, în spectacolul de la Timișoara se simte o prea subliniată prezență regizorală și o contribuție a acesteia care nu se încadrează întotdeauna, în mod organic, în canavaua spectacolului, rămânând artificială. Oricât de bine intenționate, căutărilor de înnoire în afara spiritului piesei se dovedesc a fi până la urmă contraindicate.

Cu *D-ale carnavalului*, pe scena aceluiași teatru din Timișoara, am asistat la un alt experiment. Trebuie spus în primul rând, înainte de a face orice fel de aprecieri asupra spectacolului, că, așa cum afirmă criticul Silviu Iosifescu, această piesă nu este un simplu vodevil. „Există aici o lume, zugrăvită cu limbajul ei specific, cu preocupările, amozurile și petrecerile ei. Lumea aceasta a micii burghezii și a micii negustorimi imită și ea high-life-ul — oligarhia — în morala ei bazată pe intrigi și adulteruri, în limbajul cu încercări de rafinement, în balurile mascate la care ia parte și unde măștile „se tachinează”. Satira se accentuează atunci când apare personajul ipistatului. Acesta, fioros cu cei mici și necunoscuți („Vorrba!”), se înmoaie când are de-a face cu negustorii din cartier. Lor le vinde bilete la faimoasa loterie cuprinzând ca premiu un „porte-tabac cu muzică” pe care îl câștigă regulat însuși ipistatul: „Iar eu, domnule, închipuiește-ți noroc!”

Totuși, aspectele critice în această piesă rămân secundare și lipsa ei este că, apropiindu-se de lumea micii burghezii, s-a mărginit să zugrăvească figuri pitorești, menținându-se la o critică pe plan moral, fără să prindă trăsături esențiale, cum izbutise *O scrisoare pierdută*.

D-ale carnavalului a fost înscenat de regizorul-actor Victor Popescu, pe care l-am văzut în Ghiță Pristanda din *O scrisoare pierdută*. Spectacolul pe care l-am vizionat, s-a desfășurat în fața unui public oarecum omogen: o unitate militară.

Victor Popescu a intuit destul de bine stilul spectacolului caragialesc, a găsit o formulă de punere în scenă care, dacă nu a fost originală, a avut darul de a fi utilă, a imprimat desfășurării scenice ritmul dictat de text. Până aci, actorul-regizor Victor Popescu și-a folosit experiența și priceperea în mod judicios și pozitiv. Dar se naște întrebarea, de ce totuși *D-ale carnavalului* a rămas, în înscenarea lui, un spectacol cu valoare numai de experiment și nu o realizare deplină, un spectacol demn să fie păstrat în repertoriul teatrului? Răspunsul ni se pare a fi următorul: spectacolul nu a fost finisat, nu a fost lucrat cu exigența care s-ar fi cerut pentru a fi reprezentat în mod curent pe scena teatrului, ci cu o oarecare îngăduință ce i-a dat o amprentă de manifestare întrucitivă amatoare. Nu știu câte repetiții i-au fost rezervate, dar am descifrat lesne în acest spectacol semnul gabei.

Cu flurul său actoricesc, Victor Popescu a găsit, probabil, destul de repede forma de spectacol caragialesc, dar lipsa de experiență și de ochi regizoral l-a făcut să piardă din vedere urmărirea lui pe toate planurile. Așa, de pildă, o primă și o serioasă carență o constituie faptul că replica nu a fost întotdeauna jucată, ci mai mult spus, trimisă spectatorului fără încărcătura emoțională, fără vibrația și nuanțarea care s-o încadreze în canavaua comică a textului. De asemenea, am reținut la o seamă de interpreți, serioase deficiențe de frazare și o dorință de a pune anumite accente, care nu o dată au făcut ca replici clasice să se piardă și să rămână fără efect, în timp ce altele, în loc să aibă efectul scontat, au dus la

vulgăritate și chiar la trivialitate. Reacțiile sălii au fost în acest sens concludente. Nu mai insistăm.

Punînd în lumină în primul rînd *ideea textului*, regizorul este chemat să nu îngăduie interpretilor de a accentua pe cuvintele care au evoluat semantic înspre crudități de sens. Este principala observație pe care ținem s-o aducem în legătură cu spectacolul *D-ale carnavalului*, de la Timișoara, cu atît mai mult cu cît tentația de a pune accente ieftine ni se pare a fi fost privită de unii interpreți drept o dorință de a se încadra în spiritul satiric al textului. Confuzie! Și o victimă a acestei confuzii a fost permanent Cristian Pîrvolescu în Nae Girimea, spre deosebire de Sică Stănescu (în rolul unui catindat de la percepție) care a ocolit și nu s-a lăsat furat de tonul aproape general, de a aluneca spre facil și obscenitate. Din toată distribuția el a fost de altfel (de aceea?) singurul personaj pe deplin întruchipat. În altă ordine de idei, Victor Popescu, dacă pe viitor va mai pune în scenă — și îi recomandăm călduros să o facă — va trebui în orice caz să urmărească la interpreți întruchiparea rolurilor în toată bogăția lor de nuanțe, să nu se mulțumească doar cu schițarea lor formală, și mai ales, trecînd peste frazarea defectuoasă a actorilor, să renunțe definitiv la urmărirea efectelor ieftine, de dragul aplauzelor, nu totdeauna edificatoare, obținute la scenă deschisă.

Spectacolul studenților Institutului de Teatru, cu piesele *Conu Leonida față cu reacțiunea* și *O noapte furtunoasă*, a stîrnit, în urma unei însemnări criticiste apărută în „Contemporanul”, o dispută urmată de o analiză competentă și cu efecte reabilitante pentru realizatorii spectacolului. Semnatarul notei din „Contemporanul” expedia spectacolul în termeni gravi și plini de mustrare, iar o scrisoare emanată de la corpul profesoral al Institutului a prilejuit revistei o revizuire autocritică a punctului său de vedere.

Spectacolul studenților poate totuși, și trebuie să fie analizat fără intenția de a face polemică și nici de a da lecții. În definitiv, în anumite privințe nu avem decît de învățat de la ei. Dar pe tonul analizei științifice, adevărul trebuie spus, cu convingerea că ar putea fi, așa cum spunea și Caragiale, util măcar în repararea a ceea ce se poate repara.

Regizorul profesor Al. Finți a gîndit în mod incontestabil spectacolul cu aceste piese de la nivelul exigențelor celor mai ridicate în ceea ce privește valorificarea operelor caragialești. S-a îngrijit adică să sublinieze sensurile sociale conținute în replici (mă refer în special la *O noapte furtunoasă*). *Ideea* ce trebuie să stea la baza spectacolului caragialesc de azi, a funcționat deci ca punct de plecare. Linia mare, ca stil și ca ritm, a fost urmărită și tradusă în fapt. Dar spectacolul studenților nu a fost lipsit de neajunsuri. Ele pot fi relevate chiar dacă exigența noastră nu operează fără o necesară discriminare, dictată de faptul că avem de-a face cu actori-studenți. Așa, de pildă, deși mînați de cele mai bune intenții, interpreții lui Jupin Dumitrache și Ghiță Pristanda n-au frazat întotdeauna corect, n-au avut întotdeauna grija de a nu îneca replica tocmai pe poantă, făcînd-o astfel să-și rateze efectul (nu întotdeauna, bineînțeles). N-au făcut ca gestul să fie organic legat de situație și replică, lăsîndu-se furiați de o exuberanță gestică ce trăda emoția. De asemenea, a fost foarte evident faptul, de pildă, că interpretul lui Rică Venturiano nu și-a lucrat cu cea mai mare sîrguință, din întregul său rol, decît partea de *solo* în scenă, cînd revine de pe schela din fața casei. Aci, interpretul găsește într-adevăr mijloace noi de întruchipare a acestui personaj, este convingător și plin de savoare. Dar nu-i putem uita faptul că la intrarea în scenă, a fost tributار interpretării lui Beligan, împrumutată de la acest maestru, dar nu și asimilată. Dacă n-avem nimic împotriva ca discipolii să se desăvîrșească învățînd de la maeștri, nu sîntem de acord ca acest lucru să se facă din comoditatea de a lua un lucru gata făcut, fără a-i căuta și învățătura pe care o conține. Poate totuși că Al. Finți — în ciuda divergențelor aprinse ce au avut loc asupra acestui punct — ar fi procedat mai bine, dacă în Zița n-ar fi distribuit-o pe Monica Postolache, un talent foarte promițător pentru dramă, dar care în acest rol de comedie, cu toată strădania ei, n-a izbutit întotdeauna să fie autentică și n-a izbutit să se elibereze de nota falsă a glasului ei, structurat pe tonuri grave, dar neadaptat accentelor comice. Stăruind într-un falset vocal, actrița nu a redat, așa cum se spunea în scrisoarea pe care am pomenit-o mai sus, semnată de către decanul In-

stitutului de Teatru, falsul patetism care demască personajul, ci a arătat că nu răspunde datelor cerute de rol, trebuind să depună un efort pentru a-i face față.

Spectacolul Teatrului Național din Cluj cu *O scrisoare pierdută* a urmărit de la început să-și câștige spectatorii prin verva comică, folosindu-se în acest scop orice replică și orice situație. Exploatarea ideilor din text sau subtext a format mai puțin obiectul caietului de regie al lui C. Dinescu, care a preferat să reliefeze unele momente de unde elementul comic să poată fi împins spre situația de farsă. În consecință, distribuția a căutat și ea să-și dovedească devotamentul, slujind principiul comic, și aproape toți interpreții s-au întrecut în a-și plasa personajele în situații care să conducă la stîrnirea rîsului: pe cont propriu (ca Sandu Rădulescu în Tipătescu) sau în tandem (ca Tîlvan și Botta, respectiv în Farfuridi și Brînzovenescu).

Deci, comedie în primul rînd. Și privit din acest punct de vedere, s-ar putea spune că spectacolul clujan își atinge țelul. Se rîde, se rîde mult și de orice, pentru că fiecare intrare este speculată și de interpret și de regizor spre obținerea acestui efect. Se folosesc cîrlige și se lucrează pe cont propriu, ca de pildă, artistul emerit Alexandru Marius în Cațavencu. Voi da o mostră de felul cum rostește actorul replica, și ce sens înțelege el să-i reliefeze, spre a putea vedea ce anume a urmărit: la adunarea electorală, Cațavencu (Al. Marius) proclamă: „Vreau, în orașul acesta de gogomani în care eu sînt cel dintîi... (aci Alexandru Marius face o lungă pauză, pentru ca spectatorul să rîdă, și apoi continuă) ...om politic...” Evident, mergînd pe asemenea „speculații” în materie de text caragialesc, se poate inova la infinit. Tîind nu numai fraza, ci și cuvîntul, s-ar putea obține efecte chiar mai spectaculoase. Preocupat însă de astfel de „găselnițe”, atît interpretul lui Cațavencu cît și regizorul care l-a vegheat au scăpat din vedere biografia dramatică exactă a personajului. Alexandru Marius a înțeles, contrazicînd parcă linia generală a spectacolului, să-l întruchipeze pe Cațavencu ca pe un om sincer, deloc canalie, doar puțin demagog. Pînă la urmă, Cațavencu al său apare ca o victimă a lui Trahanache și a lui Tipătescu, un om politic cu bune intenții, dar care nu izbuteste să înfrîngă coaliția de la putere. Marius a făcut din Cațavencu un personaj de dramă, în cea mai mare parte a evoluției lui scenice, un personaj grav, serios, neispitit să ia lucrurile ușor și care nu participă la „gluma” celorlalți. Această greșită interpretare — care-l disociază pe Cațavencu de oligarhia conducătoare satirizată de Caragiale — a creat un dezechilibru în spectacol, atît pe planul înțelegerii acestui rol, cît și al înțelegerii piesei în general și al realizării unui climat omogen.

Mai interesantă a fost încercarea lui Cornel Sava de a reda în Agamiță Dandanache o seamă de trăsături care să-i confere acestui personaj o altă fizionomie decît cea care a devenit acum cunoscută și repetată de fiecare dată, a căutat adică să-l surprindă într-o lumină nouă. De aceea, Cornel Sava s-a apropiat de ceea ce Caragiale trasa drept caracteristică a acestui personaj: *Dandanache este mai prost decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu.*

Interpretul a mers mai puțin pe linia unor efecte caricaturale, căutînd să sublinieze mai degrabă stupiditatea dublată de viclenie, candoarea senilă de sub care mijeste viciul învechit. Dandanache, astfel realizat de Cornel Sava, a fost mai puțin comic, dar mult mai veridic din punct de vedere al construcției sale dramatice. Fără stîngăciile unei emotivități care ține de tinerețea actorului și de dificultatea acestui rol, Cornel Sava ar fi izbutit cu siguranță, și în mai mare măsură, să realizeze un Dandanache surprins în linii inedite, un Dandanache care să nu fie tributar creațiilor atît de cunoscute.

Caragiale, pe unele din scenele noastre, ne-a prilejuit utile constatări.

În primul rînd, am putut vedea că pentru regizorii noștri, punerea în scenă a unei piese de Caragiale echivalează cu o probă de consacrare, ceea ce este exact. În al doilea rînd că, probă de consacrare fiind, orice regizor e tentat să încerce (și e bine că o face) spre a oferi spectatorului o punere în scenă mai interesantă, mai atrăgătoare, mai inedită. Și aci este locul să arătăm că inovația este salutară doar atunci cînd se produce organic, pe linia și în funcție de textul dramatic, prin servirea lui optimă (ceea ce nu se întîmplă întotdeauna și la toți regizorii).

Trebuie amintit cu acest prilej că Ion Luca Caragiale era un dramaturg care cunoștea, pe lingă problemele vieții și societății contemporane lui, și pe

acelea ale scenei, cunoștea necesitățile și imperatiile scrisului pentru scenă, că își elabora piesele avînd neîncetat în fața ochilor imaginea momentului, tabloului sau situației respective. De aceea, nimic de prisos în textul lui, nimic care să nu slujească desfășurarea dramatică, care să nu conducă în mod imperativ la unele sublinieri și concretizări ale imaginii scenice, menite la rîndul lor să slujească ideea pentru care pleda el. Om de teatru prin excelență, Caragiale a gîndit pentru scenă, pe porțiunile și în funcție de posibilitățile și mijloacele acesteia. De aceea, textul caragialesc se impune regiei atît prin conținutul său efectiv artistic, cît și ca indicație regizorală, întruoit, replica este studiată de autor și în funcție de mișcarea în scenă pe care Caragiale însuși o studia în clipa în care își construia piesa. Este nevoie deci de a se respecta întocmai toate aceste indicații și cerințe ale textului, faptul acesta constituind o condiție esențială pentru ca imaginea scenică să se formeze cu toată claritatea, în amănunt, ca și în ansamblu. Pentru că, așa cum releva Remus Comăneanu în cuvîntul său publicat în programul de sală al spectacolului din Craiova, textul lui Caragiale este un adevărat *caiet de regie*. De aceea, cred, încercările de a-l „suplini” pe Caragiale nu pot rămîne, în cel mai bun caz, decît lucruri de prisos, care diluează esența dramatică a textului și împiedică ritmul lui firesc de desfășurare.

Pe de altă parte însă, caiet de regie fiind, și recunoscîndu-l ca atare, acest text are nevoie ca regizorul să fie pe deplin conștient de obiectivele urmărite de autor, pentru ca astfel să poată observa îndeaproape exploatarea sensurilor și intenției satirice a acestuia și nu să se mulțumească a asista, spectator cuminte și pasiv, ca textul să opereze el însuși mizanscena.

Caragiale era om de teatru și, ca atare, nu s-a mulțumit doar să scrie pentru ca apoi să-și depună textul, nepăsător și încrezător absolut, în brațele vreunui regizor. El a *colaborat* intens, clipă de clipă, la toate etapele montării scenice a pieselor lui, contribuind astfel la crearea celei mai clare imagini scenice a textelor sale. Aci își are obîrșia tradiția spectacolului caragialesc, întreruptă mai tîrziu, cu voie și bună știință dăunătoare, de către unii „inovatori” rău intenționați. Problema spectacolului caragialesc ni se pare deci a fi în primul rînd o preocupare de a studia cu precădere condițiile, punctul de vedere și materialele lăsate de Caragiale în afara textelor propriu-zise, precum și materialele de istoriografie menite să lămurască condițiile și concepția după care lucra marele nostru autor satiric. Punerea în valoare a operei caragialești trebuie să pornească — așa cum o pornise Sică Alexandrescu — de la descifrarea semnificației sociale pe care Caragiale o atribuia operei sale și, odată cu aceasta — respectînd pe de o parte ceea ce Caragiale însuși dăduse ca contribuție proprie la punerea ei în scenă — să căutăm eventual *inovații pentru îmbogățirea expresiei*, prin aprofundarea mai departe a sensurilor textului, dar nicidecum prin lipirea unor modalități de expresie negenerate de text.

Am amintit toate aceste lucruri, în general cunoscute, cu riscul de a deveni plictisitor, doar pentru că sînt de părere că regizorii noștri trebuie să țină seamă de aceste caracteristici ale operei lui Caragiale, că ele sînt niște călăuze foarte prețioase în aducerea la lumina rampei a ideilor marelui nostru dramaturg.

Pe de altă parte, cred că nimic nu poate fi mai dăunător decît faptul de a folosi opera lui Caragiale în scop de amuzament, de distracție, de comicărie, practică la care se ajunge de obicei prin folosirea de „cîrlige” și din tentația de a vulgariza textul. Pentru că trebuie să se știe, o dată mai mult, că faptul acesta vine să aducă apă la moara acelora care — încă din timpul vieții lui Caragiale, minimalizîndu-l, îl acuzau că ar scrie „pentru și despre mahala”. O astfel de tentație am întîlnit-o, cum s-a văzut, și efectele au fost cu totul contrare celor urmărite de autor.

Nu vreau să închei cu o tradițională concluzie, ci cu o recomandare: *mare atenție față de opera lui Caragiale*, atunci cînd o aducem pe scenă. Ea este prețioasă și vastă, plină de sevă și învățăminte. S-o cuprindem în toată complexitatea ei, căutînd noul în ea însăși și nu în afara ei.