

nînd-o intruna pe-a lui : „Nu se poate, măi omule, măgar, fie oricît de împărătesc și învîtat, să cînte din gură... ce?... «Carnavalul din Veneția» și încă cu «variațiuni»”.

Dar, combătînd cosmopolitismul, Caragiale nu atacă mai puțin șovinismul, manifestat prin așa-numitele „piese istorice“ decorative și patriotarde, imitații sau prelucrări după opere străine, camuflate în port popular. Tutorul acestor campanii li se adaugă agresivitatea, prin parodii, împotriva exceselor așa-numitelor curente decadente, ca și contra psihologismului, ca hiperbolizare a analizei propriu-zise și din punctul de vedere al concepției lui despre creație, care nu poate dizolva descrierea caracterelor și nici expresia obiectivă a situațiilor.

În ce privește aspectul direct constructiv al publicisticii teoretice a lui Caragiale, semnalăm și noi considerarea talentului ea o condiție *sine-qua-non* a creației și, odată cu aceasta, necesitatea imperioasă a perfecționării prin meșteșugul artistic, menit „a pieptăna, a lustrui și a trece prin freuș“ textul scriitorului. De menționat, mai departe, accentul pe care Caragiale îl pune pe accesibilitatea artei, pe care o dorește izbucnind „din toate straturile poporului“ și pe care o socotește un factor educativ și recreativ pentru mase.

Împotriva unor afirmații anterioare, privit căroră atitudinea politică i-ar fi fost indiferentă dramaturgului, el cultivînd doar un „comie pur“, nu sînt puține textele publicistice în care combate olimpianismul lui

Goethe sau Maiorescu, de pildă, în seria celor zece scrisori din 1909, publicate în „Universul“, în care citim pasaje ca acestea : „Cînd afară în lume, la lumină, sună trîmbițele de bătălie, să stai să faci în umbra odăiței tale jocuri de «pasiențe», asta e treabă de babă surdă, nu de bărbat în putere. Mergi de fă-ți datoria”.

Dar, desigur, preocuparea de bază a lui Caragiale se referea la teatru, către care îl îndemna experiența sa. Încă de la sfîrșitul veacului trecut, el susține concepția după care teatrul nu trebuie confundat cu literatura, ca unul care alcătuiește o artă specifică, alături de celelalte arte, cu statut autonom, prin mijloacele lui proprii (mimica, pantomima, gestica, costumația, mișcarea, inclusiv arta tipică, a actorului). El dorea ceea ce s-a numit ulterior o „reateatralizare a teatrului“ și, aceasta, înaintea pledoariei a numeroși regizori și teoreticieni, ca Gordon Craig, Georg Fuchs, Meyerhold, Artaud și alții. În temeinica lucrare a comparatistului ieșean I. Constantinescu („Caragiale și începuturile teatrului european modern“, 1974), se insistă asupra eminentei contribuții a dramaturgului nostru în acest sens, fără a se vorbi, desigur, de vreo influență exercitată de Caragiale asupra teoreticienilor occidentali.

După cum se poate ușor constata, aceste idei despre artă și, îndeosebi, despre teatru precizează atitudinea bazate pe propria lui intuiție și experiență și se înscriu printre tradițiile vădit creatoare ale esteticii noastre literare.

■ VALENTIN  
SILVESTRU

## Interogații caragialogice

(I)

**A**ria națională și mondială de răsplindire a operei caragialeene, volumul studiilor ce-i sînt consacrate și menținerea pieselor într-o neistovită actualitate teatrală impun un termen nou, acela de caragialogie. O societate literar-dramatică, de studii aplicate, înființată la Craiova, va contribui, probabil, și la abilitarea termenului, a cărui fonie pare rebarbativă, dar care își are aceeași rațiune ca și mai vechile „shakespeareologie“, „eminescologie“ sau „brechtologie“.

La aproximativ un secol de la debutul literar al lui I. L. Caragiale am putea aprecia că, față de scrierile sale, s-au manifestat două atitudini esențiale. Timp de vreo șapte decenii, această creație gigantică și singulară a trebuit să fie apărută de către largi cercuri de opinie publică, în frunte cu mari cărturari

ai țării, împotriva detractorilor de toate soiurile — de la publiciști evasianonimi pînă la veninoși confrăți prestigioși — împotriva neînțelegerilor și răstălmăcirilor, a ostilității declarate, de clan politic, și a aceleia surde, de grup social advers, a inamicității oficiale, angajînd instituții fundamentale. În ultimii

treizeci de ani, atitudinea dominantă a fost de valorificare novatoare continuă și maximală, împotriva interpretărilor fixiste și a statornicirii de tradiții imuabile în ce privește spectacolul caragialean, precum și a sechelelor depreciative, minimalizatoare.

Ce i s-a reproșat, cu vehemență și tenacitate, acestui geniu, care, odată cu intrarea sa în arena literelor și artelor a inaugurat o direcție realistă nouă, a fundat satira română modernă și a pus un excepțional jalon național pe drumul marii comedii a lumii? I s-a reproșat că ar fi *antipatriot*. La 14 aprilie 1890, când dramaturgul prezenta spre premiere Academiei Române aproape întreaga sa producție literară destinată scenei (scrisă într-un singur deceniu), 20 de membri votau contra trei că I. L. Caragiale nu poate fi premiat — distincția culturală supremă decernându-i-se unui G. Meitani — deoarece mai întâi trebuie „să învețe a respecta națiunea sa, iar nu să-și bată joc de ea” — cum se pronunța public secretarul forului, Dimitrie A. Sturdza. În 1902, același, cu, pesemne, aceleași argumente, determina din nou nepremierea dramaturgului, căruia îi era preferat Ioan Mihály de Apsa. Acuzăția de lipsă a spiritului patriotic, eludind grosolan natura și țelurile satirei, modalitatea ei specifică de acțiune în sensul cerințelor de dezvoltare a societății și de înălțare morală a poporului, a revenit mereu, de-a lungul anilor, din aceeași sursă a tuturor ignominiiilor, care e prostia agresivă și autoritară, grav lovită, în dignitatea ei, de către risul demascator. Această prostie s-a manifestat cu cea mai mare violență chiar la debutul dramaturgului, care-și amintește că, imediat, a doua zi, „Un ziar patriotic mă denunța tuturor bunilor români ca pe un trădător, care denunț străinilor miele noastre mizerii. La a doua reprezentare am fost fluierat, huiduit și amenințat de o droaie de patrioți din garda civică cu bătaia în piața teatrului. Niște tineri ofițeri m-au scăpat de furia poporului. Piesa a fost scoasă din repertoriul teatrului”.

I s-a reproșat, constant și necruțător, o pretinsă *imoralitate*, confundându-se voit și cu cea mai cinică rea-credință trivialitatea gândirii și a comportării personajelor cu modul de a gândi și de a trăi al celui ce le immortalizase sub specie comică. După premiera comediei *O noapte furtunoasă*, aproape toate cronicile, chiar și cele care vedeau oarecare bunăvoință, se arătau scandalizate de presupusa lezare a moralei publice. Înfiorat de oroare, cronicarul ziarului „Românul” (F. Damé) mărturisese că i-e „rușine” să povestească ce se petrece în piesă și perora sufocat: „...să ne chieme la teatru cu ăvestele noastre, cu copiii noștri, pentru a încerca pînă la ce grad un public poate asculta fără a roși obscenitățile cele mai crude, mi se pare că este a merge cam departe”, furi-bundul critic socotind că tînărul scriitor „a consimțit să-și mînjească geana”. Criticul anonim al ziarului „Bănele public” considera indecente și impudice „înamorarea Vetei, sce-

nele și atitudinea lui Chiriac, lăsarea cortinei în momentul cînd Chiriac și Veta sînt îmbrățișați. Găsirea „cravatei” chiar în patul femeii lui Titircă, chiar de Titircă, acestea și altele făcîndu-l pe vajnicul cronicar, atent cu un ochi la scenă și cu celălalt la sală, să observe că „printre doamnele ce străluceau în lojle... multe ascundeau gentila-le figură cu evantaliurile ce minuesc așa frumos”. Prietenul lui Caragiale, Ion Slavici, recunoscînd, în „Timpul”, că, în piesă, „Sînt oameni pe care îi găsim în mahalalele Bucureștilor, sînt lucruri adevărate care se petrec în fiecare zi aproape de noi, este o viață netrebnică, dar, la urma urmelor, o viață la care și noi înșine luăm parte”, observa, imediat, cu pudoare: „niște ființe ca cocoana Veta și Chiriac” nu pot „să joace rol într-o comedie — niciodată”, sfătîndu-l pe autor să șteargă „cîteva părți mai îndrăznețe”. Iar „Telegraphul” hotăra că piesa posedă „tipul cel mai reușit al imoralității celei mai lascive, prezentîndu-se pe scenă viciurile cele mai abjecte ale societății”. Uimitor cum nu se vedea că imoralitatea, reală, e satirizată, deci, condamnată, deci, repudiată! Reproșul a dăinuit îndelung și nu s-ar putea spune că a fost definitiv îngropat.

I s-a contestat lui Caragiale *buna cunoaștere a realităților* și i s-a negat *capacitatea de a scrie teatru*, priceperea de a construi comedie — ceea ce, azi, pare o aberație. Totuși, Slavici credea că „Privită ca o comedie, nu e decît o mișcare pe scenă scrisă cu mai mult ori mai puțin talent, dintre care unele mai prejos de orice critică serioasă”. În *O scrisoare pierdută*, ziarul „Liberalul” descoperea „acțiunea rudimentară, adică dezvoltată pe o cale cunoscută și aproape ruginită”, iar „Telegraphul” decreta scurt: „D. Caragiale n-are arta dramaturgului, nici arta omului de literă”. După *D-ale carnavalului*, ziarul „Românul”, supraindignat, conchise că farsa e „Scrisă într-o limbă stricată și încercată cu toate banalitățile și absurditățile de pe la barieră”. În „Rezboiul” se socotea că autorul „a fost puțin norocos chiar în presărarea sării în dialoguri și foarte grăbit în scrierea totală a piesei”. „României libere” i se părea că „Autorul își alege cîteva tipuri din ponor și în cîteva scene face să le reiasă aspectul mai mult decît să le aprofundeze caracterul”, prin urmare n-ar sesiza realitatea decît la suprafață. Cronică din „Doina” constata că „încercăturile se succed și se înnoadă așa de repede, acțiunea e atît de îngrămădită, că atenția spectatorului se obosește și cu greu poate urmări complicațiunile la care asistă”. D. C. Ollănescu-Ascanio, scriitor, istoric, recenzent, în „Voința”, propria sa „decepiune” pentru că „nici interes, nici emoțiune, nici măcar prilej meșteșugit de a te face să rîzi nu am găsit în aceste farse *D-ale carnavalului*, un carnaval desigur foarte trist și ofilit”. Mai toți cronicarii se plîngeau că „nu se ride”, ori „n-am rîs”. *Năpasta* a avut parte de cele mai grele critici privind necunoașterea vieții, lipsa de veridicitate a tipurilor, caracterul falacios al acțiunii, afirmîndu-se senten-

„Țărani nu sînt adevărați”, „Intriga e imposibilă”, „Stările psihice ale lui Dragoș sînt greșite”, „Sfîrșitul e nelogic”, „Anca nu e țărăncă” etc. Autorul, care fusese amenințat cu bătaia, apoi, și văzuse o piesă amputată, pe urmă, alta, scondă de pe afiș după numai două reprezentări, mai era nevoit să răspundă, acum, și pentru o fantezistă acuzație de plagiat, obligat să-și apere în justiție onoarea de scriitor.

Cu tot succesul de public pe care l-au înregistrat mai tîrziu, în București și în alte centre ale țării, comediile au fost acuzate, la un moment dat, chiar cînd scriitorul beneficia de o glorioasă reputație, că ar îndispune spectatorii, n-ar mai fi acceptate. Scrisoarea directorului Teatrului Național, Pompiliu Eliade — care l-a revoltat pe Caragiale, determinîndu-l să-și retragă toate lucrările de pe prima scenă a țării — e datată 19 mai 1909 și zice, printre altele: „Piesele dumitale nu mai sînt așa bine primite și nu aduc cîștig cît s-ar crede direcțiunii și autorului. Să le retragem Teatrului. Trebuie să se mai odihnească un an doi bietele capodopere... Ți-am istovit sărmanele piese...” Oamenii de cultură, serioși și stimabili sub toate celelalte raporturi, au fost îndemnați să creadă că importanța acestor capodopere se va împuțina în timp (e curiosă, în această privință, mai ales opinia lui Eugen Lovinescu), că ele vor sensibiliza, în cel mai bun caz, categorii restrînse de spectatori autohtoni, „fiind bune numai pentru țara noastră — un străin ar putea cel mult să ironizeze”, „circumferința însemnătății *Scrisorii* se va micșora mereu”, «e imposibil să te mai extaziezi acum în fața lui „Treceți fix”, „Urmașii noștri se vor mira de succesul acestor comedii” etc. (Anton Holban, în „Viața literară”, ianuarie 1928); se proorocea imposibilitatea traducerii sau reprezentării pe o scenă străină, Soare Z. Soare fiind convins (în 1935) că, înfățișată, „prin absurd”, la Paris, *Scrisoarea* l-ar lăsa, pur și simplu, interzis pe spectatorul francez, incapabil să priceapă măcar despre ce e vorba.

În sfîrșit, cum era și în firea lucrurilor, s-a produs — destul de tîrziu, ce-i drept — și cel mai nemernic atac împotriva omului și scriitorului, declanșat de N. Davidescu (în numerele din 3 august și 16 noiembrie 1935 ale revistei „Cuvîntul liber” — „Caragiale, cel din urmă ocupant fanariot sau inaderența lui la spiritul românesc”), eseistul sintetizînd, într-un fel, toate acuzele anterioare și coagînd, într-un soi de delatare publică, toate adversitățile, pentru a-l infama pe uriașul creator ca *străin de neam*: „Lui Caragiale i-a lipsit tocmai această măsură a nuanțelor noastre etnice atunci cînd a crezut că-și poate configura deplin lumea românească în mizeria lui de duzină de Cațavencu, de Tipătescu, de Mitică, de Zoîca etc. concentrați artificial și artificios pînă la o dinamică antiromânească de generalizare a efectului comic al unor automate specioase și tendențioase asupra întregii noastre mase”, el nefiind decît „un călător străin”, „deplin inaderent față de spi-

ritul românesc”, fapt explicabil prin „origina fanariotică”.

Riposta intelectualității a fost drastică, atacantul, respins și anulat (Pompiliu Constantinoscu avea impresia că l-ar combate pe „ultimul detractor” — dar greșea...), totuși, fenomenul se învedera ca simptomatic pentru dușmănia înrădăcinată care dădea mereu la iveală opozanți simpli, ca și inamici ireductibili, tinzînd neconștient, în timpul vieții autorului, la anihilarea lui fizică, ori măcar la ostracizare (ceea ce, în cele din urmă, s-a și izbutit), iar după moartea sa, la eliminarea operei din literatură (ceea ce era, practic, imposibil) ori măcar din circuitul viu al scenei (ceea ce, în unele perioade, destul de lungi, s-a și izbutit). Evident, au existat totdeauna și încercări cinstite de a critica ceea ce părea neîmplinit, controversate firești, îndoielii fertile, poate, ierarhizări și clasificări felurite, dar adversitatea funciară, ca poziție, a determinat o atitudine esențială de apărare. Apărarea scriitorului a fost asumată, în moduri diverse, de marii critici ai țării, Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, Paul Zarifopol, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Perpessicius, George Călinescu și de alți scriitori, cărturari, de la Eminescu, Delavrancea, Goga, Iorga pînă la Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Argezei, Mihail Sebastian. Nu e cazul a reproduce opinii cunoscute, intens studiate și citate, aflate la îndemînă, ci doar a sublinia că indiferent care articol ori studiu vizînd discutarea obiectivă a dramaturgiei, uneori și a prozei, a publicisticii, sau în sprijinul scriitorului, a avut un *caracter polemic* și o notă distinctă de pledoarie a apărării într-un proces veșnic neîncheiat.

U ltimele trei decenii au adus o schimbare esențială în caragialogie, acceptarea operei făcîndu-se treptat, dar deplin, problema esențială fiind aceea a restituirii ei exhaustive, în spiritul în care a fost scrisă, ca un bun monumental al culturii naționale și ca o mărturie artistică de o excepțională eficacitate politică în reaşezarea revoluționară a societății. Denigratorii n-au dispărut subit și, sub o formă sau alta, se mai manifestă, din cînd în cînd, și azi, avînd parte, însă, de o indiferență generală. De aceea, cînd un dramaturg actual a încercat să-l stigmatizeze pe ilustrul său confrate, într-un pipernicit articol de hebdomadăr și pe urmă într-o cărtuție, n-a primit nici o ripostă — nu pentru că n-ar fi meritat-o, ci fiindcă modul de a pune chestiunea era ridicol, anacronic și lipsit de orice interes.

Atitudinea contemporană esențială în caragialogie e de valorificare continuă a operei în actualitate, prin racordări la gîndirea și la gustul epocii, împotriva tendinței stagnante, de fetișizare a modelelor anterioare și de rutinizare spectaculară. Gestul prim și cel mai important a fost readucerea, novatoare, a co-

modilor pe scena Teatrului Național, ale intrând, astfel, din nou, cu putere, în conștiința publicului și atrăgând acum categorii de spectatori care odinioară nu fuseseră sensibilizate nu numai de această operă, ci nici de teatru, în genere. Al doilea gest decisiv a fost tipărirea integrală a operei lui Caragiale într-o ediție critică completă, admirabilă, îngrijită de Șerban Cioculescu, Al. Rosetti, Liviu Călin (cu un studiu de Silvian Iosifescu), reprezentând, totodată, și o istorie sui-generis a fiecărei piese în parte. Au apărut, pe rând, cărți cu caracter monografic, analitic, istoric, comparativist, semnate de Șerban Cioculescu, Silvian Iosifescu, Ștefan Cazimir, Ion Roman, B. Elvin, Ion Constantinescu, Al. Călinescu. S-au publicat volume colective de studii cu prilejul unor jubilee, a apărut o carte de amintiri despre om și scriitor, ale celor care l-au cunoscut, o bibliografie generală (1948—1962) și, recent, o culegere critică „I. L. Caragiale interpretat de...” Avem la dispoziție caietele de regie ale lui Sică Alexandrescu, mărturiile ale unor mari interpreți contemporani (Radu Beligan, Marcel Anghelescu) și ale unor regizorii mai noi. Critica actuală a recenzat, cu atenție deosebită, reînscenările fiecărei piese, în așa fel încât toate spectacolele, din 1949 încoace, dispun de dosare bogate, chiar fiind e vorba de spectacole nebucureștene. Respectul pentru texte e unanim și deplin, discuția se poartă întotdeauna cu privire la calitatea montărilor, în raport cu exigențele operei și cu acelea ale publicului. Un criteriu ce apare frecvent în considerațiile critice e spiritul modern al transparenței sau, în controversă, limitarea la poncife imagistice și verbale.

Atitudinea de valorificare a operei caragialeene a iradiat, odată cu afirmarea culturii românești în lume, în epoca postbelică, și către alte zone, astfel că scriitorul, descoperit în numeroase centre ale mai tuturor continentelor, prin traduceri, reprezentații locale sau turnee românești, a intrat, treptat și definitiv, în galeria marilor dramaturgi ai lumii. E așezat, astfel, în „Lexikon der Weltliteratur” (Dr. Gerhardt Steiner, WEB, Leipzig 1965), „Histoire des spectacles” (Encyclopedie de la Pléiade, Guy Dumur, Gallimard, Paris, 1965), „Theater Geschichte Europas” (vol. 3, Heinz Kindermann, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1974). În „Istoria teatrului universal” („Storia universale del teatro drammatico”, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1964), Vito Pandolfi face următoarele observații sesizante: „Teatrul românesc se naște pe plan artistic cu I. L. Caragiale. În aceeași vreme se constituie și națiunea română; trebuie să constatăm încă o dată cum înflorirea viguroasă a unui spirit național se împletește totdeauna cu expresia cea mai directă și mai vie, cu teatrul. Între *Revizorul* și *Rabagas*, *O scrisoare pierdută* completează admirabil, cu un joc teatral de irezistibil elan comic, tabloul prezentat de societatea europeană a secolului, în raporturile ei cu instituțiile politice”.

Critica străină a fost și este, de asemenea, interesată de autor, la fiecare reprezentație

importantă. Spectacolul românesc dat la Paris, la Teatrul Națiunilor, în iunie 1956, a fost recenzat elogios de întreaga presă franceză, scriitorii și artiștii francezi afirmând, în scris, la radio și televiziune, că descoperă cu uimire o capodoperă și un scriitor genial. (Am reprodus pe larg opiniile în acest sens, în cartea mea „Teatrul Național «I. L. Caragiale» la Paris, 1957.) Dispunem, de asemenea, de cronici olandeze, italiene, sovietice, finlandeze, grecești, egiptene, turce, germane, japoneze, peruviene și e probabil că li se vor adăuga, cu timpul, nenumărate mărturii mai vechi (care nu ne-au parvenit la vremea lor) și altele noi.

**E**xtensia considerabilă a studiilor istorice și critice nu satisface, însă, decât într-o măsură relativ redusă, nevoia de exegeză caragialogică teatrală. În această privință, cei care au adus contribuția decisivă au fost regizorii și actorii, nu criticii literari ori teatrali. Se manifestă, din ce în ce mai viu, cerința unor răspunsuri noi la întrebări despre teatralitatea caragialeană, despre natura personajelor și a relațiilor lor, despre metodologia comică scenică. Prin revalorizările din deceniul cinci, săvârșite de Sică Alexandrescu, ni s-au restituit particularitățile comice și condiția istorică autentică a tipurilor, oferindu-ni-se un etalon. Prin montările unor schițe și ale unor piese, realizate de Valeriu Moisescu, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, ni s-a dezvăluit, cu o vigoare nouă, generalitatea comică și condiția psihologică și sociologică a personajelor, propunându-ni-se alte etaloane. Cu ajutorul unuia dintre aceste spectacole, *D-ale carnavalului* a obținut un alt statut și în comentariul literar de specialitate; acum nu mai poate fi întâlnită nicăieri formula decrepită, de manual școlar rudimentar, „aceasta e cea mai slabă comedie a lui Caragiale”.

Atare reevaluări, cărora li se adaugă merituose și personale puneri în scenă la Iași, Craiova, bucurându-se de foarte largi adeziuni, solicită rediscutarea ideii de actualitate a operei caragialeene. S-a spus, odinioară, că tipurile sînt efemere; sau că mobilurile satirei se vor degrada; ori că situațiile politice și ambianta socială vor fi obnubilate, în procesul dezvoltării istorice. Totuși, realitatea demonstrează că grandioasa operă își sporește, cu trecerea vremii, atracția și e percepută de fiecare generație ca *actuală*. În ce constă această actualitate — care e, de fapt, un raport constant între conspectul satiric asupra lumii din piesă și conspectul nostru critic asupra prelungirilor acelei lumi în universul contemporan? Rezidă actualitatea comediiilor în tipuri? În obiectivele satirei? În acuitatea cu care sînt scrutați mecanismele sociale, acordîndu-se cu viziunea noastră de azi asupra realităților revolute? Ori în faptul că universul social, aspectele politice, critica instituțiilor și organizării vieții sînt intarsiate în categorii psiho-

logice de orientare realităţii clasice, gîndirea caricaturală, limbajul caricatural, comportamentele comice fiind expresia unei *nonconformităţi funciare cu realitatea* a personajelor? Ibrăileanu, mi se pare, făcea observaţia că, la Caragiale însuşi, mahalaua e o categorie psihologică... Dacă am putea răspunde, fără şovăire, afirmativ la întrebarea anterioară, ar însemna că modalitatea caragialeană scenică descoperită în deceniile şapte şi opt a produs o nouă şi amplă posibilitate de cunoaştere şi acceptare a pieselor prin reprezentăţii. Ele nu se pot perima, aşa cum nu se perimează comediiile lui Aristofan, Molière, Gogol, Goldoni; dar, după felul reproducerii scenice, pot să apară fie anacronice şi vane, fie proaspete şi pline de miez, în conjuncţie efectivă cu actualitatea, mai ales din unghi caracterologic.

În spiritul unei viziuni tipologice noi se pun, în continuare, întrebări prin ale căror răspunsuri e posibilă o redefinire a unor personaje şi a unor raporturi dintre ele. De pildă, ce vîrstă are Zoe? Dacă ea şi Tipătescu sînt doi oameni tineri şi frumoşi, nu trînd unul pentru celălalt afecţiune sinceră, Trahanache apare ca o fosilă urcioasă în calea unei uniuni sentimentale aproape fireşti şi sfîrşimătoare de convenţii false. Dar, dacă încă tinerelul şi spîlcitul prefect s-a căţărat pe scara puterii prin paţul mai vestei prezidente, şi concedem că relaţia lor de vîrstă e cam ca aceea dintre Chiriac şi Veta, şi legătura de interese e şi ea asemănătoare, atunci căpătăm o altfel de sugestie satirică, mai percutantă şi într-o sferă de cuprindere mai vastă.

Sau: cît e de onest Cetăţeanul turmentat? El se cunoaşte cu conu' Zaharia de la „11 februarie”, adică, de la complotul care a dus la detronarea lui Cuza, face parte din clientela politică a partidului aflat la putere în urbe; totuşi, nu refuză nici graţiile partidei adverse („Nu e vorba, ţinem la d. Nae Caţavencu...”), face parte din „Soţietatea” acestuia — după cum însuşi ne spune — şi nu e chiar oarecine („negustor şi apropiat”, „intrat în politică”), devreme ce, „după întru-nire”, a tot ţinut-o într-o petrecere cu ceilalţi („...Fă-ţi idee, de alaltăieri seara pînă azi-dimineaţă s-o duci într-un chef!”), Caţavencu invitîndu-l personal la o trataţie de vorbă lungă, unde, „tura-vura”, i-au tot dat şi cu ţuică, şi cu bere, şi cu vin, îndestulă vreme; dacă era un simplu „bagabont”, temutul şi experimentatul politician ar fi putut scoate de la el scrisoarea rîvnită în cu totul alt chip, nu oferindu-i zece poli şi consumînd atîtea alişverişuri împreună cu el. Client al lui Trahanache, el apare, şi a doua oară, poltron politic, fără nici o convingere personală („Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poştă”), neavînd nici o treabă („Am venit pentru istoria aia de care am vorbit azi-dimineaţă... Ce facem?”...), numai pentru a afla cui *trebuie* să-i dea votul. Un amănunt care scapă, în genere, e că tot el duce (pro-

tabil şi scrie) telegrama anonimă a lui Farfuridi la Poştă, după cum îi relatează Tipătescu Zoci: „A adus-o la telegraf canalia care a găsit scrisoarea ta...” În sfîrşit, asistă la nostima gîlceavă dintre preopinente, cu atîtea surprinzătoare revelaţii, participă direct la ea (indicaţia autorului: „*Caţavencu şi Cetăţeanul turmentat convorbesc foarte mişcat deoparte cu Farfuridi şi Brînzovenescu*”), răspunde la strigătul Joiţichii „...alegătorii vor vorbi” cu afirmaţia rostită „serios”: „Da, noi vom vorbi” şi se declară conformist perfect, în finalul actului (ultima replică e a lui): „Eu nu lupt contra guvernului!”, cu alte cuvinte, declarîndu-se a fi cu administraţia, cu puterea. Cheflul, venit şi în actul trei, la întru-nire, probabil adus de Pristanda, pentru diversivane, dat afară de grupul caţavencian, readus în sală de indignatul Farfuridi — „Te-a dat afară? Cum se poate, fraţilor, să lăşăm să gonească din adunare pe un cetăţean onorabil...?” — participînd, apoi, din plin, la huiduirea lui Caţavencu (căci autorul notează clar — „*Ghiţă, Brînzovenescu şi Cetăţeanul turmentat şi cei din fund*”: Afară! Afară! afară mostologul!), prezent la dărîmarea oratorului de la tribună („*Grupul din fund cu Pristanda, Farfuridi, Brînzovenescu, Cetăţeanul turmentat se reped la tribună şi pun mîna pe Caţavencu*” — ceea ce nu ni s-a prea arătat în spectacole, personajul dispărînd în mulţime, sau rămînînd deoparte, placid), apare şi în final, la serbare, închinînd celebrul toast (cu paharul pe care Zoe „merge de i-l oferă”): „În sănătatea coanii Joiţichii! că e damă bună! *(ciocneşte cu ea: ea-i strînge mîna din toată inima)*”; c destul de dificil, deci, să mizăm pe desăvirşita bunăcredinţă a personajului... În spectacolul atenian cu *O scrisoare pierdută*, regizorul J. Becas, totodată şi interpretul eroului, îl arăta omniprezent, trăgînd cu urechea pe la uşi, luîndu-şi, atunci cînd se pregătea să intre în scenă, aerul ebrietat, agent al unei puteri misterioase, suprapuse autorităţii locale, poate al „centrului”, de unde venea Dandanache, interpretarea realizîndu-se în așa fel încît cronica răspînditului cotidian „Kathimerini” (1964) ajungea la concluzia că „acesta este un rol-cheie pentru înţelegerea exactă a subiectului şi a tendinţei”.

Altă întrebare: cum ajunge venerabilul şi onorabilul Trahanache, pîrînd atît de detaşat, ori absent, zevzec senilizat, să pună mîna pe poliţele plastografiate ale lui Caţavencu — tocmai după ce acela maşinase împotriva lui şi a familiei sale? Era, evident, o manevră machiavelică, de politician versat, folosind interpuşi verosi foarte bine informaţi, prin care urma să-l contraşantajeze pe directorul „Răcnetului”, ori să-l discrediteze moral, într-o asemenea măsură, încît orice afirmaţie a celui-lalt să devină neprobantă în ochii opiniei publice. Nu ştim cîtă „diplomaţie”, a folosit conu Zaharia ca să pună mîna pe „documentul” compromiţător, dar numai gest de bătrîn mărginit nu era; dimpotrivă. La adunare, unde el vine *pregătit*, cu poliţele

culpabile în buzunar, acesta e și contraargumentul său forte : îl denunță pe Cațavencu ca pe „Un plastograf patentat !”, ceea ce și iscă, imediat, urletele partizanilor prefectului, poate informați în prealabil : „Afară plastograful !” În orice caz, desenarea personajului exclusiv în tonurile credulității placide și opace nu mai pare, azi, chiar atât de convingătoare.

Se și caută, dealtminteri, în genere, transpuneri în alt regim estetic decât cel tradițional. *Năpasta*, la Teatrul Giulești, a fost înscenată de Alexa Visarion ca un act tragic condensat și laconic, de tip elin, relevându-și, în acest fel, surprinzătoare tangențe cu mitologia populară română. Oare nu e firesc ca, din punct de vedere scenic, să se caute, pe lângă factura realistă tradițională, și modalități ale realismului metaforic, sau hiperbolizării? Anca Ovanec (la Iași — 1975) a așezat întreaga

acțiune din *Scrisoarea pierdută* la prefectură, noul loc de joc arătându-se perfect posibil. Jean Prat (la Televiziunea franceză — 1963) a stilizat personajele, decorurile și costumele, însoțind abstractizarea cu foarte multă mișcare, „obținând, cred, pe această cale, relevarea laturii bufone a acelor oameni politici în luptă cu instituții noi a căror funcționare o ignoră”. Philippe Judge, animatorul teatrului englez numit „al Camerei Verzi” (1961), a revărsat adunarea electorală peste rampă, organizând-o, tumultuos, și în sală, prelungind-o în spiritul povestirii lui Pristanda despre ceea ce s-a întâmplat după întrunire. S-au ivit — și se vor mai ivi, desigur — alte unghiuri de privire, se vor descoperi, în aceste texte inepuizabile, și alte mobiluri ale acțiunii, vor fi percepute, probabil, și alte mișcări sufletești.

## ■ MIRCEA MANCAȘ

# *Clasicitate și modernitate*

Pentru istoria literară, ca și pentru cercetătorii istoriei teatrului, Caragiale rămâne cel mai autentic reprezentant al realismului critic în dramaturgie, ca și în proza epică, omul de teatru complet, care și-a întregit opera literară cu considerații teoretice, ce îi definesc atitudinea și concepția artistică. Caragiale a fost, în adevăr, nu numai prozatorul și dramaturgul consacrat, ci, totodată, pasionatul, scormonitorul spirit care și-a pus întrebări asupra esenței, a structurii dramei și a specificului teatrului, ca fenomen artistic complex, sintetizând elemente ale celorlalte arte. Scriitor de o singulară forță de persuasiune, el a reflectat o întreagă epocă în comedii, „momente”, cronici și articole, dând o nouă dimensiune modului de a înțelege și a înfățișa realitatea timpului său : dimensiunea privirii critice, a stigmatizării formelor de viață degradante, a criteriului etic în aprecierea actelor și comportării umane, în relațiile sociale. Spiritului său caustic, ironicii lui corosive nu i-a scăpat nimic din deformările psihologiei legate de un mod de viață sortit, odată cu societatea, unor radicale transformări. Opica scriitorului măsura distanța, releva contrastul dintre viziunea luminoasă a unei lumi în perspectiva perfectibilității și realitatea deceptivă a vremii sale.

Nu rareori, scriitorii cu o personalitate excepțională îmbină, în modalitățile de realizare a creației originale, cele mai variate

tendențe. Realul se întretese cu fantasticul în feeria shakespeariană, umorul atenuază tristețea amară a dramei eehovicene, ridicolul și satira acoperă fondul — uneori tragic sau numai dramatic — al comediei moliereste. Caragiale se încadrează în marea familie a creatorilor care dețin o rară virtuozitate a expresiei, pentru un fond psihic neexplorat sau insondabil la primul contact al operei cu cititorul. Și, oricât ar părea de neverosimil, dramaturgul în a cărui operă pulsează datele realității contemporane lui ; care a definit teatrul ca o „artă constructivă ale cărei elemente sînt chiar arătările vii și imediate ale conflictelor dintre oameni” ; și care a luptat pentru diferențierea teatrului de literatură („Oare este teatrul literatură?”) și a insistat asupra nevoii unei convenții acceptate între scenă și spectator, pentru a da o bază reală ficțiunii actului scenic, figurează printre scriitorii folosind și limbajul absurd în caracterizarea directă a personajelor.

Aci ar putea fi semnalată o contradicție *ab initio*. Opera literară — și, îndeosebi, aceea a unui scriitor ce prezintă în creația sa tabloul psiho-social al unei realități concrete, istoricește verificabilă — atestă prezența unui mesaj, a unei comunicări de idei și conținut uman, precum și sublinierea sensurilor acestuia. Călea cea mai directă e imaginea, reflectarea, în condițiile transpunerii artistice, a vieții reale. Or, reducția la absurd repre-