

„Zilele Caragiale“, intrate în tradiția manifestărilor anuale de cultură teatrală, și avind loc întotdeauna în ianuarie, lună a aniversării nașterii marelui nostru clasic, ca și pleiada de montări caragialeene apărute la rampă în această stagiune, într-o apăsată diversitate a demersului regizoral și interpretativ, ne cheamă la o dezbatere despre modul în care-l jucăm azi pe Caragiale.

Opiniile exprimate în acest prim și amplu articol prezintă un punct de plecare pentru o largă confruntare de idei, cărora paginile revistei noastre îi sint, în continuare, deschise.

■ CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Caragiale, astăzi (I)

Anul 1979 și mai cu seamă deschiderea stagiunii '79—'80 au prilejuit un eveniment teatral cu totul ieșit din comun: prezentarea, în premieră, a unor spectacole, cu piese de Ion Luca Caragiale, care alături de reprezentății anterioare, curente încă pe afișul unor teatre, oferă o bogăție spectacologică unică în ceea ce privește valorificarea operei sale și, din punctul nostru de vedere, un prilej remarcabil de confruntare teoretică și de evaluare a modului cum este interpretat, astăzi, marele nostru comediograf. Într-adevăr — capodopera, *O scrisoare pierdută*, se joacă pe cinci scene: Naționalul din București (premiera 1979), Teatrul „Bulandra“ (1972), teatrele din Brașov (1976), Galați (1978), Oradea (1979); *O noapte furtunoasă* cunoaște patru reeditări: Teatrul Giulești (1979), Teatrul „A. Davila“ din Pitești (1979), Teatrul de Comedie (1974), Naționalul din Craiova (1976); *D-ale carnavalului* a cunoscut o montare nouă la Birlad (1978), *Conul Leonida față cu reacțiunea* se joacă în două variante — împreună cu unele schițe și momente, la „Bulandra“ (1979) și la Naționalul din Cluj-Napoca (1979), iar o suită de schițe și momente se reprezintă pe scena mică a Teatrului „Nottara“, sub titlul *Inele, cercei, beteală* (1979). N-am numărat montările, dar e evident că prezența Caragiale pe scena românească a anului 1979 este abundentă și, interesant de menționat, ea nu marchează un moment aniversar (cu o singură excepție¹), ci este

rezultatul unui fericit concurs de împrejurări. Așa fiind, nu ne vom întreba de ce aceste numeroase reeditări, ci cum valorifică ele bogata moștenire teatrală a genialului nostru autor.

Dintr-o discuție asupra montării gălățene cu *O scrisoare pierdută*, la Festivalul de comedie din 1978, am notat faptul că există un complex Caragiale printre realizatorii contemporani, determinat de o puternică tradiție, care s-a manifestat cu succes în interpretarea operei sale și a devenit de notorietate publică. De acest complex au pomenit atunci criticul Ion Cocora, regizorul Nicolae Scarlat, scenograful Dan Jitiuanu. Despre ce este vorba? Într-un fel, despre ceea ce simțim cu toții când ne ducem să vedem un spectacol Caragiale: va fi tot atât de mare ca spectacolele generației Giugaru-Marcel Anghelescu-Birlic? Va trăda opera? Va pune în valoare toate replicile, toate accentele, toate tonurile, pe care le știm aproape pe dinafară? S-a creat, deci, din imaginea ilustră a ceea ce ne-a oferit o generație de măestri, o imagine preconcepțută, cu care întimpinăm, aproape fără excepție, fiecare nouă premieră Caragiale, raportînd rezultatele ei, bune sau rele, la ceea ce am văzut sau la ceea ce ne-a delectat cîndva. Pînă la un punct, fenomenul e firesc — contribuția înaintașilor pomeniți, generația Sică Alexandrescu, cum ne-am obișnuit să-i spunem, fiind dintre cele mai valoroase și mai strălucite în cariera operei lui Caragiale și, prin originalitatea ei, prin capacitatea ei de sinteză, prin exegeza riguroasă care a însoțit-o, foarte aproape de ceea ce mulți

¹ Reprezentarea comediei *O noapte furtunoasă*, de la a cărei premieră absolută se împlinesc o sută de ani (ianuarie 1879).

au simțit că s-ar putea numi perfecțiune. Orice reeditare pornește, dar, de la un punct situat *foarte sus* în ierarhia valorificării artistice — și acesta e *ciștigul incontestabil al anilor '50, pe care istoriografia românească îl va menționa ca un progres pe calea dezvoltării realiste moderne a teatrului nostru*.

Se poate mai sus? Iată întrebarea care provoacă complexe. Dar ea n-ar trebui formulată așa, pentru că nu de o competiție sportivă e vorba, unde campionii se aleg prin zecimile de secundă cu care aleargă mai iute sau prin centimetrii cu care saltă mai sus. Atunci, cum? Să precizăm că acest punct superior în istoria valorificării operei este o *calitate* — de concepție, de montare, de interpretare — care nu poate fi egalată decât de o *altă calitate*. Este vorba, așadar, de dobândirea unor identități artistice noi care să întrunească, într-un complex de transfigurare inspirat, legitimitate de concepție, de montare și de interpretare, într-o *valorificare integrală originală*. Prin anii '60, acest lucru s-a întâmplat spectaculos cu o comedie care nu-și aflase punctul maxim în cronologia montărilor anterioare: *D-ale carnavalului* (noiembrie 1966, Teatrul „Bulandra”) și cu o suită de schițe întrunite pe o idee tematică într-un spectacol care s-a și numit *Cinci schițe* (martie 1965, Teatrul Mic). Comentariile au reținut atunci, ca expresie a reușitei noului conspect regizoral, *organicitatea realistă a investigației*², faptul că regizorii au perspectivat autenticitatea socială și morală a mediului respectiv, urmărind să însuflețească o lume, și nu să ofere o demonstrație. Tot pe atunci, se încerca la Cluj și la București o reeditare a primei comedii, *O noapte furtunoasă*, cu rezultate

modeste, în bună parte tributare tradiției, într-altfel încercând soluții noi, reliefuli noi, menționabile, dar nu semnificative pentru valorificarea comicului atât de original și de abundent al lui Caragiale. Erau, în primul caz, *opțiuni temerare pentru o calitate nouă*, pe care au și dobândit-o, situând experiența montărilor caragialeene la un nivel superior de valorificare; erau, în al doilea caz, *experiențe de înnoire parțială*, pe o calitate în general rutinieră, nedesprinsă, în spirit și viziune, de tonalitățile știute ale tradiției, cu efectele ei. pînă la un punct, salutare, dar și cu limitele ei.

Ne putem întreba, față de bogăția montărilor din anii '70, ce aduc ele ca opțiuni temerare și ce reprezintă doar experiențe de înnoire parțială? Am văzut, și în decursul acestui deceniu, reeditări ale *Noptii furtunoase* (comedia care se opune, parcă, cel mai mult unei înnoiri integrale); am fost martorii unei bătălii câștigate de o nouă generație de interpreți în transpunerea originală a *Scrisorii pierdute* (1972, Teatrul „Bulandra”), și sfârșitul deceniului îmbogățește paleta evaluărilor contemporane ale capodoperei, stimulate, cred, de succesul anterior, prin contribuții îndrăznețe și ingenioase din partea unor tineri regizori, în fruntea cărora îl situăm pe mereu tânărul Radu Beligan, urmat de Mircea Marin, Alexandru Colpacci, Nicolae Scarlat. Cu o logică personală, în bună parte severă, forțează și un alt regizor, Alexa Visarion, rezistența *Noptii furtunoase*, obținând rezultate inedite și demne de subliniat, discutabile, însă, după părerea noastră, în ceea ce privește verosimilitatea prospecției.

Într-o discuție despre reeditarea operei lui Caragiale va trebui să disociem, deci, *noul de verosimil*. Nu orice soluție nouă înseamnă și un spectacol nou; nu orice punct de vedere inedit, ritos, îndreptățit, duce sigur și cu efect la o calitate nouă. Uneori, punctul de vedere inedit al prospecției parcă nici n-ar putea fi închis într-o formulă — este un impuls tainic, care, datorită unor acumulări de studiu și de referințe, duce, în cel mai fericit caz, la o viziune totală asupra ansamblului montării, marcată de originalitate și de un sistem propriu de ordonare a factorilor care-l compun. Cine ar putea să spună care este punctul nou care a generat strălucita montare shakespeariană a lui Liviu Ciulei cu o piesă, prin tradiție depreciată ca simplă feerie — *Furtuna*? Dar putem vorbi de viziune, dăm numeroase accepțiuni sensului general al montării, descoperim o bogăție de referințe în originalitatea sistemului său de ordonare; toate acestea sînt ex-

² Despre *D-ale carnavalului*: „Efortul a fost îndrumat cu precădere în elaborarea unei *atmosfera* caragialești autentice”; „se constituie, pe fundamentul unei investigații realiste, imaginea *convențional-artistică* a mahalalei caragialești”; este evocarea „cu mijloace tari a unui *climat moral lamentabil*” (V. Mîndra: „Noi paralele scenice la comediiile lui Caragiale”, revista „Teatrul”, nr. 3/1967); despre *Cinci schițe*: „Regizorul țintește să dezvăluie o altă fațetă a lui Caragiale, încercînd să scoată în evidență mai ales mecanismul social și moral care menține in justiția, ducea la deriziunea tuturor valorilor și prefăcea anumite categorii umane în fanteze care au pierdut exercițiul adevărului și al responsabilității” (B. Elvin: „Cinci schițe”, revista „Teatrul”, nr. 5/1965).

presia unei noulăți de calitate încorporată într-o creație anume, rezultantă a unei atitudini fertile față de verosimilitatea actului artistic săvârșit — față de o reeditare, dacă e cazul. Iată de ce un punct nou nu înseamnă neapărat o viziune nouă — și nu greșim arătându-ne circumspecți față de tendința de a „înnoi“ cu orice preț, „pe ici, pe colo“, cită vreme adevărata noutate artistică este cea care exprimă mai clar, mai inspirat, mai fecund, *verosimilitatea lucrurilor*. Ce a generat, pentru spectacolul brașovean cu *O scrisoare pierdută*, punctul de vedere nou al regizorului Mircea Marin, potrivit căruia replica Cetățeanului turmentat „mă cunoaște conul Zaharia de la 11 februarie“ ar avea o deosebită importanță? Nimic mai mult decât pentru alte spectacole, întrucât publicul nu știe, în continuare, despre ce 11 februarie e vorba, și posibilități de a-l lămuri prin text nu există. El a însemnat ceva, însă, pentru concepția regizorală, pentru modul cum s-a format viziunea, pentru capacitatea de a sugera, prin subtext, o stare de spirit a vremii și anumite relații, care să impună publicului un mesaj³. Ce a putut însemna, pentru spectacolul gălățean cu aceeași piesă, punctul de vedere al regizorului Nicolae Scarlat, potrivit căruia Dandanache e cheia elementului de inovație în spectacol — „el pulverizează identitatea celor din jur, totul capătă o întorsătură brusc dramatică“⁴? Evident, un punct de vedere, nimic altceva, pentru că el nu e o rezultată a desfășurării reprezentației și nu a generat o viziune. Faptul că în spectacolul orădean Cetățeanul turmentat e mai stilat și are fason de apropiat șugubăț schimbă cu ceva structura comicalului? Iată, discutabila opinie a unui comentator mai vechi, Paul Zarifopol, precum că Zaharia Trahanache ar cunoaște și ar susține viața dublă a Zoiei, se concretizează într-un spectacol recent, la Naționalul bucureștean, și nu afectează particularitatea întregului; e o nuanță, acceptabilă sau nu, dar fără repercusiuni asupra efectelor comediei, decât doar în ceea ce-l privește

pe onorabilul conul Zaharia, căruia i se acordă un grăunte de poezie și de conștiință îndurerată. În patru dintre cele cinci spectacole pe care le-am văzut, actul bătăliei electorale a constituit un examen dificil, biruit cu remarcabile contribuții regizorale inedite; din punctul de vedere al studiului situației, al descoperirii de elemente noi de portretizare și sugestie, al coloraturii și aplicației analitice, cele mai însemnate sînt acelea ale lui Mircea Marin (de la Brașov) și Alexandru Colpacci (de la Oradea). Ei au desfășurat momentul în articulațiile sale, au stăruit asupra ambianței și mișcării grupurilor, au desprins, din pasta omogenă a taberelor, individualități cărora le-au creat instantanee caracteristice și neașteptate referințe, ba chiar și un destin al momentului, cum se întâmplă, la Oradea, cu senzaționala moarte în încierare a unui „farfuridist“ care și-a trădat grupul pentru tabăra adversă, cucerit parcă de sforăiturile patriotarde ale lui Cațavencu. Sînt pași notabili pe calea reevaluării artistice a comediei, dovedind autentic profesionalism și inventivitate creatoare. Totuși, cele mai elocvente „bătălii electorale“ se duc în spectacolele bucureștene, de la „Bulandra“ și Național, unde individualitatea grupurilor nu acoperă individualitatea protagoniștilor, unde febra înfruntării oratorice crește, ca o fatalitate ridicolă, pînă la cote de paroxism și atinge apogeul în încierarea generală, ca o rezultată a faptului că în tot acest timp nimeni n-a avut răgaz pentru o respirație liniștită (poate, doar, președintele comitetului electoral, care prezidează adunarea), că ritmul a fost infernal și tensiunea, copleșitoare. Reținînd ca valoros studiul inedit al situației întreprins de cei doi regizori tineri, notăm ca eficient, semnificativ, superior, ritmul de joc aplicat de cei doi regizori mai cu experiență, Liviu Ciulei și Radu Beligan, care știu că noul e elocvent nu prin el însuși, ci prin ceea ce traduce în termeni de verosimilitate artistică din ideea, intensitatea și particularitatea momentului teatral. Formularea regizorului Alexa Visarion pentru spectacolul său cu *O noapte furtunoasă* — „adunate într-o cameră de mahala, invadată pentru totdeauna de noroiul ce se revărsă din maidanul lui Bursuc și străzile Catilina și Marc Aoleriu, aceste ființe se devoează într-o ciclică desperare inconștientă“⁵ — nu mai e un simplu punct de vedere, ci exprimarea unei viziuni. Viziune amendabilă sau nu, dar definită, afirmată explicit, personal, cu asumarea tuturor riscurilor.

³ „...ea reprezentînd punctul de pornire și de declanșare a concepției regizorale asupra a două personaje-cheie ale acestei montări: Cetățeanul turmentat și Zaharia Trahanache, și nu numai asupra lor (...) punînd accentul, în principal, pe implicațiile social-politice, și mai puțin pe pretextul comediei — pierderea unei scrisori“ (din Caietul-program al spectacolului brașovean).

⁴ Citat din cuvîntul regizorului la discuțiile care au avut loc în ziua de 8 decembrie 1978, în cadrul Colocviului despre arta comediei.

⁵ Citat din Caietul-program al spectacolului giuleștean.

Nu procentul de inovație parțială ne interesează cu orice preț, ci *gradul de verosimilitate al noii transpuneri*, cit și ce din ceea ce nu se propune o montare actuală este plauzibil, logic, are sens satiric și vervă comică, exprimă spiritul operei lui Caragiale și — cum ar putea să n-o facă? — ceva din viziunea spiritului contemporan asupra lucrurilor și a lumii.

Ne ducem, destul de des, la spectacole Caragiale cu conștiința faptului că *știm ce înseamnă Caragiale* — că știm totul, adică, știm bine și încă ceva pe deasupra și nu ne mai rămîne decît să privim de sus, docti, încercările bieților artiști contemporani de a-l reedita. Aici se amestecă, însă, și un orgoliu demn de stimă, intrucît știm într-adevăr ce înseamnă Caragiale și sentimentul acesta ne e dat — nu știu cum... odată cu firea. Fie că l-am studiat mai mult sau mai puțin, Caragiale e, cumva, în universul nostru, un proces nedefinit de contopire cu spiritualitatea lui ne definește spiritualitatea — rîdem ca el, înfierăm ca el, suferim ca el de matrapzlicurile care se desfășoară, ca într-un cerc vicios, sub ochii noștri... Dacă nu mi-ar fi frică de expresie, aș zice că noi sîntem Caragiale, așa cum, în adîncul ființei, sîntem și Eminescu, și Sadoveanu, și Arghezi. Și-atunci — cum să nu știm ce e Caragiale? Dar, la acest sentiment, firesc, va trebui să adăugăm și un raționament obligatoriu, care începe cu „ce știm“, la urma urmei, despre Caragiale și continuă cu o anumită relativizare a afirmației. În istoria teatrului românesc exegeza Caragiale egalează aproape — la proporțiile noastre — exegeza făcută în alte țări unor dramaturgi ca Shakespeare și Molière. *În numai o sută de ani!* Opera lui a intrat în patrimoniul culturii și, cînd joci una dintre piese, nu se poate spune că joci numai piesa, ci o *întregă cultură a piesei*, cu studii, interpretări și comentarii, care o însoțesc ca o adevărată bibliografie academică. Nu conștiința faptului că „știm“ ne poate crea o dificultate în receptarea transpunerii sale scenice, ci absolutizarea acestei credințe, convingerea că „știm totul“!

De multe ori, sîntem îndreptățiți să spunem „nu acesta e Caragiale“, datorită deprecierei sensurilor comice printr-o subordonare a viziunii de lucru unor aspecte care nu țin de particularitatea operei și printr-o accepție foarte limitată a ridicolului. Ce l-o fi determinat, acum cîțiva ani, pe un regizor s-o pună pe coana Veta să umble cu o oală de noapte în mîna și, afanisită fiind, sau ambetată, sau nu știu cum, să dea să ia de acolo un polonic pentru farfuria lui

Jupîn Dumitrache? De ce, în citeva reprezentățiuni, bietul june Rică Venturiano era pus să-și dea pantalonii jos de cum intra în casa de la numărul 9 și părea apucat de un fel de delirium în fața prespusei adorate? Am văzut montări în care imaginea cuplului Dumitrache-Ipingescu nu o depășea pe aceea a unei senilități jalnice, cu mers tîrșit, burtă bombată artificial cu o pernă de la recuzită, ochi cîrpiți și rostire analfabetă — paiate care nu aveau ridicolă decît degradarea fizică. Dar, despre degradare fizică este vorba în comediiile lui Caragiale? Pe această cale se pot obține demascarea percutantă și rîsul suculent? Varianta regizorului Alexa Visarion propune o noapte „în care se descarcă energia de mahala“, unde „linșajul erotic domină întreaga scenă“ și „totul este un carusel al nimicului“; de ce această reducție impusă unui climat moral care se legitimează prin altceva și-și dobîndește savoare prin contrastul dintre o reală aparență de onorabilitate și o esență pervertită, falsă?

Primele exemple dau o idee despre accepțiunea limitată asupra ridicolului în comedia lui Caragiale, și în comedie, în general. Dacă acest stadiu de reeditare nu proliferază, el este totuși menținut în unele montări, spre paguba textului, a spectacolului și a publicului, care, de altfel, nu gustă acest strat de comic impur, vulgar și depreciat. Ultimul exemplu exprimă o subordonare a viziunii artistice unor aspecte străine, după părerea noastră, de particularitatea operei — de unde pînă unde „linșaj erotic“? Iar pentru un „carusel al nimicului“ s-ar fi ostenit, mă rog, cu atîta înverșunare conul Iancu, „cu arma întinsă“, cum zicea Tudor Arghezi, „ca un revolver veșnic încărcat“⁶?

Va trebui să menționăm, înainte de investigarea mai atentă a celor mai recente reeditări scenice, *stadiul calitativ ridicat de prospecțiune cultă a universului caragialean*, seriozitatea profesională cu care au fost realizate montările, fertilitatea fanteziei creatoare a regizorilor, actorilor și scenografulor noștri în dificilul și ispititorul act de transformare în realitate scenică contemporană a unei inegalabile moșteniri, asupra căreia veghează și ochiul necruțător al erudiției, dar și sclipirea complice, de bucurie, din privirea celui ce nu s-a stins niciodată dintre noi, cînd produsul e viabil și lumea operei însuflețită în toată autenticitatea și savoarea ei comică.

⁶ Tudor Arghezi, „Scrieri“, Ed. „Minerva“, vol. 27, pag. 26.