

Ochiul lui Caragiale

Despre I. L. Caragiale, Tudor Vianu scria, în „Arta prozatorilor români” (1941) că este un scriitor „care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decât privindu-i și ascultându-i, făcându-i să se miște și să grăiască”.

Referindu-se la schița „Amici”, în preambulul căreia Caragiale roagă pe cititor să suplinească cu imaginația proprie indicațiile de ton, de acțiune și de gamă temperamentală, Tudor Vianu afirmă „Caragiale este poet dramatic până și în cea mai sumară dintre schițele lui. Dar cum perfecțiunea unui text dramatic este

să facă inutile indicațiile închise de obicei între paranteze, prin însăși evidența constringătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, și în schița „Amici” și în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii”.

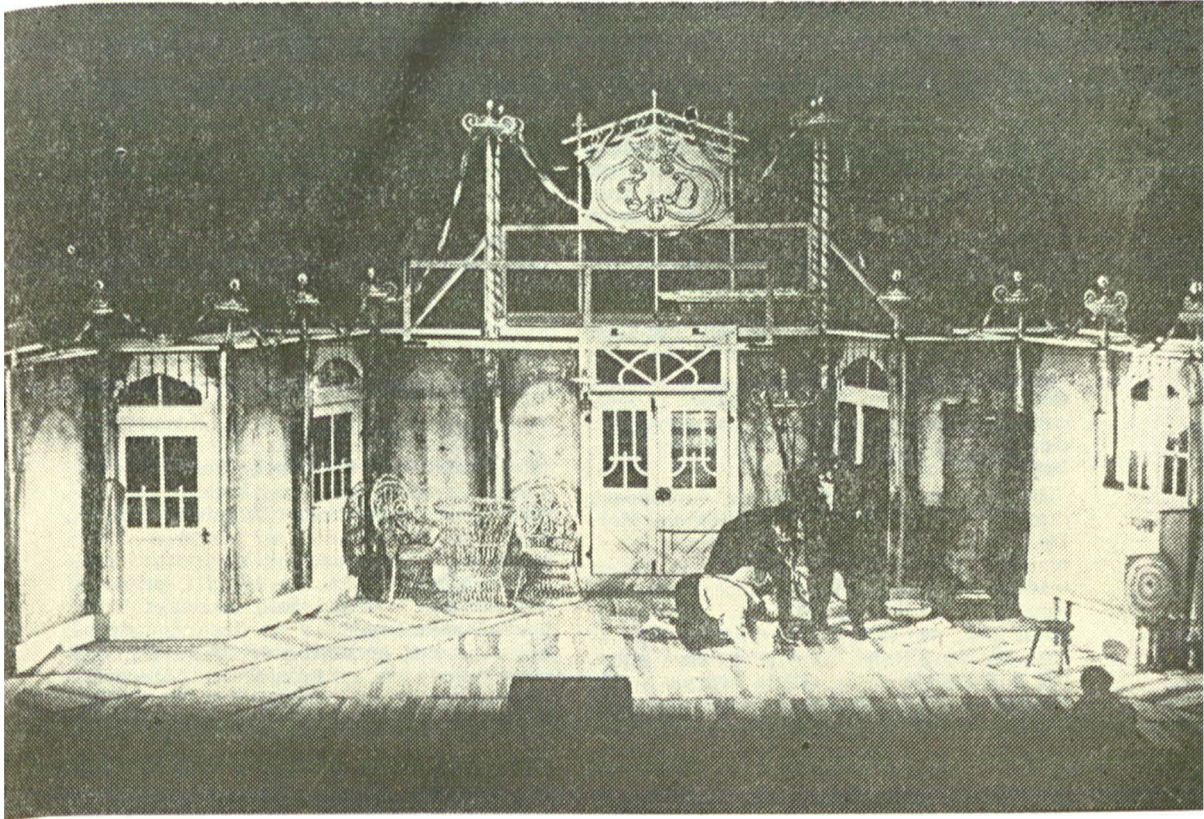
Câteva pagini mai departe: „Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuși un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aici efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor și a vorbirii. Caragiale nu descrie nicodată interioare, rareori și cu zgîrcenie aspecte vestimentare, foarte puține din lucrurile cu care oamenii se înconjoară și pe care ei le mînuiesc”.

Afirmația lui Tudor Vianu, din acest ultim citat, este valabilă, alina vreme cit nu atinge substanța dramatică a mecanismului teatral, imaginat de Caragiale în piesele sale.

Iată ce scria chiar Caragiale, în 1896, despre textul dramatic: „Teatrul are, ca și muzica, mare asemănare cu arhitectura.” Și un an mai târziu, tot în ziarul „Epoca” „Astfel, asemănare mai nemerită nu poate avea o piesă de teatru propriu-zisă decât cu planul unui monument.” Citindu-i articolele, ne frapază plasticitatea comparației dintre **plan**, ca **proiect pentru monument**, și **piesă**, ca **proiect pentru spectacol**. Făcînd o deosebire netă între literatură și teatru, Caragiale urmează consecvent acest principiu, în piesele sale; personajele vorbesc, se mișcă, în spații anume gîndite de autor ca parte a **proiectului**, intră în relații anume **proiectate** cu obiectele și vestimentația. Caragiale **proiectează** un întreg mecanism teatral, în care include spații și obiecte, muzică și costume, așa cum o și scrie: „Teatrul e o artă independentă,

„Conul Leonida față cu reacțiunea”,
în viziunea scenografică a lui Dan
Jitianu, la Teatrul „Bulandra”





Decor de Dan Jltlanu pentru „O noapte furtunoasă” la Teatrul Național din Tirgu Mureș

care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunei dreptul de egalitate pe propriul lui teren”.

Recitind comediile, apare pregnantă coerența marelui scriitor în desenarea și folosirea spațiului scenic. Parte integrantă a mecanismului teatral imaginat, schema spațială a spectacolului devine obligatorie. Așadar, afirmația lui Vianu, privitoare la „evidența constrângătoare a adevărului vorbirii” la prozatorul Caragiale, se poate extinde și asupra adevărului spațiului, obiectelor și costumelor la dramaturgul Caragiale, acestea devenind la fel de constrângătoare. Nerespectarea acestor adevăruri duce la prăbușirea edificiului dramatic.

Caracterul de pungă al odăii modeste de mahala din **Conul Leonida** față cu reacțiunea amplifică, în mod evident, starea de panică a cuplului terorizat de zgomotele din exterior și de propria lui fandacție. Senzația de „prindere în cursă” a personajelor de către monstrul reac-

țiunii se transmite dramatic publicului și prin configurația spațiului. Atât spațiul exterior cât și cel interior devin primejdioase; Efimița, „foarte emoționată, încercă încă o dată ușa, merge în vârful degetelor la dulapul de haine, îl încuie repede, ca și cum ar fi prins pe cineva în el și ascultă cu palpitație ce se petrece înăuntru; se uită apoi pe sub pațuri și prin toate colțurile...” Mobilele din cameră sunt apoi golite de „calabaiic”, baricada care blochează ușa dă camerei un aspect neașteptat, de aceea „Safta rămâne incremenită, văzînd răsturnarea odăii”. În nici una dintre comediile lui Caragiale, mobilele nu joacă atât de divers și de dramatic ca în **Conul Leonida**...

În spațiul privat al odăii, Caragiale face însă ca personajele să evoce un spațiu public, cu caracter politic: acel al „revoluției” de la 11/23 Făurar. În toată acelei revoluții, Leonida se investeste republican; de aici, și culpa lui față de reacțiune („și pe mine mă știu toți reacționarii că sînt republican, că sînt pen-

tru națiune"). De aceea, Leonida, îndreptându-se scâpărea tot în spațiul evocat: „Mergem la gară, pînă în dosul Cîsmigului și plecăm pînă în ziua cu trenul la Ploiești... Acolo nu mai mi-e frică, sunt între ai mei! Republicani toți, săracii!” Raportîndu-ne la spațiul evocat, odaia din **Conul Leonida...** ne apare ca un avanpost republican izolat de grosul trupelor și înconjurat de pozițiile reacțiunii adverse. Dintre un inocent spațiu privat, odaia modestă de mahala pare că se transformă într-o „citadelă republicană” de importanță strategică. Datorită transferului între evocare și concret, spațiul respectiv se încarcă de semnificație politică. Transferul se face și în sens invers, din concret către planul evocării bariada de mobile devine „revoluționară”, devine simbolul material al „luptei politice republicane”.

Etajul locuit din **O noapte furtunoasă** duce la un dispozitiv spațial **tentacular**. De o parte, ieșirea pe scări, curtea, cantonul, magazia chereșteriei și poarta cu tradiționala lavă, de cealaltă, fereastra, schelele, porțile dinspre maidan, de unde „poți ieși de vale spre Antim”. Este o casă cu două ieșiri, schemă pe care autorul o folosește și în **D’ale carnavalului** (acte I și III) și în **O scrisoare pierdută** (acte I și II). Aici, însă, urmărirea, Rică, nu cunoaște bine configurația locului, de aceea nu poate scăpa de urmăritori, ca Iordache, Nae și Didina, în **D’ale carnavalului**.

Dispozitivul acesta spațial, chiar dacă nu se vede, se simte: au loc acțiuni paralele, ce se aud în scenă, se dialoghează din casă în curte sau în stradă. Caragiale **situează** odaia deconului în complexul chereșteriei și **situează** chereșterea în București. Descrierea detaliată a traseului de la Grădina „Union” pînă acasă la Jupin Dumitrache m-a determinat, acum cîțiva ani, să refac acest drum. Surpriza a fost că, în loc de strada Catilina, am găsit strada... Seneca.

Și de data aceasta, spațiul evocat de autor este un spațiu public, și se află la celălalt capăt al traseului descris cu atîta precizie: Grădina Union. E spațiul de confruntare a „ambitului” lui Jupin Dumitrache, cînd e vorba de „onoarea lui de familist”. Spațiul public devine periculos, din acest punct de vedere, în contrast cu spațiul privat, locuința, unde onoarea este îndeaproape păzită de cel ce „consimte” la ea, adică de Chiriac. Apărarea bastionului onoarei de familist capătă și o tentă militară: Dumitrache, căpitan în garda civică, Chiriac, sergent, iar Ipingescu, ipistat. Ca să nu mai numărăm și santinelele inspectate în timpul rondului, și care nu trebuie să doarmă, pentru ca națiunea să fie deșteaptă. Această mică, dar vitează trupă, instruită

și înarmată corespunzător, reportează o victorie de răsunet: încolțirea și prinderea „bagabontului”. Ei au aplicat tactica adecvată și au cîștigat. În final, Rică înscrie pe steagul victoriei deviza care lipsea: „Familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare”.

Principiul casei cu două ieșiri din decorul frizeriei din **D’ale carnavalului** stă la baza „politicii” lui Iordache: „Aide degrabă; e minunat! (Avină o inspirație). Să poțtească să spargă ușa... Tii! Mare politică mi-a dat în cap... să poțtească să spargă!...” Și, într-adevăr, „politica” lui Iordache se dovedește eficace, mai ales că frizerii erau „abonați” permanenți la loteria ipistatului...

Spațiul public, pînă acum, doar evocat de Caragiale, apare pe scenă în actul II din **D’ale carnavalului**, sub forma balului mascat al mahalalei. „Sala deoparte a unui bufet într-un bal mascat de mahala”, cum o definește Caragiale, face ca balul propriu-zis să se zărească doar printr-o ușă. Tot așa, odăița, spațiul privat, se zărește, în actele I și III, prin ușa din dreapta. Această sală de bufet îi dă posibilitatea autorului să facă un **decupaj** de scene, aproape cinematografic, dar recurgînd la un artificiu teatral. Mecanismul confuziilor și deghizărilor din bal nu putea fi rezolvat fără folosirea „**planului**” sau a „**planului apropiat**”. Rolul acestui efect cinematografic îl joacă sala bufetului, unde Caragiale își aduce pe rînd personajele, sub pretextul că beau cîte-o bere, cîte-o Jamaică, cîte-un „Vermult”.

Spațiul evocat aici este foarte apropiat de cel de joc, pe care îl vedem, toate punctele de reper (biroul din colț, secția de poliție, spîterea, percepția, locuințele personajelor) par a fi la un pas de decor. De fapt, urmărirea îndrăjită și generală are ca loc de joc o mică mahala bucureșteană. Spațiul urmării cuprinde totul, cît ai clipt: PAMPON: „...Didina s-a dus la mătusică-sa. Merg degrabă acasă, Didina nu e; la mătusică-sa, Didina nu e. Măntorc acasă, chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliție și pe urmă o supun la intrigatoriu. Spune că conșta a plecat în costum poliinez... Aici în bal este! cu el! cu Bibicul...”

Alt spațiu evocat în **D’ale carnavalului**, dar mult mai palid decît cele din alte comedii, este al Ploieștiului, oraș populat doar de „statue ale libertății”, de bogasieri și (numai) miercură, de mangafale.

În capodopera marelui dramaturg, **O scrisoare pierdută**, în patru acte se schimbă trei decoruri. Primul decor, al actelor I și II (care de obicei se și joacă legat, cu pauză de tablou), reprezintă o anticameră în locuința prefectului,

situată probabil în curtea prefecturii; decorul actului III (care se bucură de cea mai completă descriere din toate comediiile) reprezintă spațiul întrunirii politice; iar ultimul, grădina „capului județului”, Trahanache, este spațiul manifestărilor sărbătorești de după alegeri.

Anticamera prefecturii, într-o casă tot cu două ieșiri, are, alăturate, două încăperi: în stânga, dormitorul, în dreapta, sufrageria, populate mai tot timpul de personaje care ascultă și spionează; sînt „arme politice” oarecum inofensive, pe lângă scrisorile pierdute, simetric, de Zoe și de becher („nu spun cine, persoană însemnată!”), dar arme dramatice redutabile, care creează, mai tot timpul, un „plan doi” activ și în strictă relație cu scena [de exemplu, Tipătescu, „venind din stînga turburat și dîndu-și aer silit de degajare”, dă prilejul să se constate: BRÎNZOVENESCU (aparte): „E galben!” FARFURIDI (aparte): „Ce roșu s-a făcut!”]. Anticamera este mai puțin un spațiu privat și mai mult unul oficial sau politic; aici, Pristanda primește ordinele prefecturii și ale coanei Joița, aici au loc verificarea listelor de alegători, șantajul politic, și tot aici vine Cetățeanul, să întrebe: „Cu cine votez?”

„Sala cea mare a pretoriului primăriei” este un spațiu public, și pe deasupra mai adăpostește și o întrunire politică. Cu mult mai multe uși și ieșiri, ea are trei planuri de joc: planul sedinței propriu-zise, planul separat prin estrada prezidentului, de unde Fănică și Zoe urmăresc cu emoție evenimentele, și planul lui Pristanda și al băieților lui, care se adună să fi „umfle” pe Dl. Nae. Acțiunile din cele trei planuri se suprapun și se conjugă perfect, Caragiale făcînd aici proba unei „regii” politice de înaltă clasă.

Actul IV este singurul spațiu exterior al comediei marelui autor. El e investit cu funcție politică, prin aceea că aparține lui Trahanache, și prin faptul că aici are loc manifestația închinată victoriei în alegeri a lui Agamiță Dandache. Planul din fund, strada, creează o relație spațială ce în final se încununază cu fundalul sonor — marșul și unalele care cresc treptat, pe parcursul scenelor 12 și 13.

Spațiul concret al **Scrisorii...** este un spațiu cu caracter politic, iar cel evocat de personaje este un spațiu al contextului politic, context ierarhizat pe trei planuri: contextul local (din care fac parte locuințele politicienilor, prefectura, telegrafu, redacția ziarului, sediul societății etc.), contextul național (cu sediul bucureștean al partidului, redacția „Războiului”, ministerele) și contextul european (internațional — din care

fac parte Anglia, Franța, Crimeea, „pînă și chiar Austria”). Cele trei planuri se confruntă, generează controverse, iar pentru Europa, personajele se și încalieră (în actul III).

Proiectul dramatic al lui Caragiale cuprinde, după cum se vede, spații concrete și spații spirituale, unele doar evocate, dar cu reverberații și interferențe, și care se constituie drept părți componente ale substanței spectacolului.

Obiectele fac parte și ele din acest proiect. Caragiale a mizat pe efectul dramatic al relației dintre Veta și mondlul lui Chiriac, pe care coase galoane și oftături; pe spanga atînată lângă pușcă, în **Noaptea furtunoasă**, și cu care de-abia în scena a 9-a Chiriac execută simulacrul de sinucidere; pe sticla de lampă încă fierbinte din **D'ale carnavalului**... Exemplul monumental al relației cu obiectul mi se pare însă a fi tot în **D'ale carnavalului**, cînd Nae Girimea, în loc să potolească femeile dezlănțuite, strigă: „Nu dați la oglinzi că sînt cu chirie!”.

Proiectul dramatic cuprinde și costume sau detalii ale acestora. Cînd sînt descrise anume de autor, ele joacă un rol de seamă. Așa este costumele lui Rică, „cu sticlele în ochi, cu giubenu în cap și cu basmaua iacăș-scousă”, de-l recunoaște jupîn Dumitrache de la distanță, prin fereastra de la etaj. Să nu mai vorbim de rolul costumelor din carnaval și al schimbării lor, cu diverse consecințe; spaima catindatului („Cum să dau ochii cu nenea Iancu așa turc? Mă ia la Ploiești, îmi scrobeste cariera de la percepție”) sau perdaful cu „cerneală violentă” sînt astfel de consecințe. Desigur, Caragiale a „văzut” pălăria D-lui Nae, ascunzătoare a scrisorii pierdute, pe capul turmentat al Cetățeanului, cu ochii lui Cațavencu, și a construit o scenă întreagă (scena 8, actul IV), ce se sprijină pe relația Cațavencu-pălărie; ba, mai mult, în epoca me-loanelor negre, autorul precizează culoarea pălăriei, ca fiind... albă. Evident, nu putea fi, decît o pălărie extravagantă, altfel proprietarul n-o putea recunoaște și tot mecanismul n-ar mai fi funcționat.

Indicațiile de decor, recuzită și costum din comediiile lui Caragiale nu sînt pitorești; ele nu descriu, decît rareori, forme, culori, materiale. Ele sînt însă, fără excepție, indispensabile acțiunii dramatice, creează atmosferă, prin relațiile ce se stabilesc între personaje și obiecte, spații, costume. Caragiale nu descrie, situează. Poate că nu este un „ochi plastic”, cum scrie Vianu, dar este un genial proiectant de spectacole, și pentru asta trebuie să fi avut „ochi de dramaturg”. ■