

## Molière și Caragiale

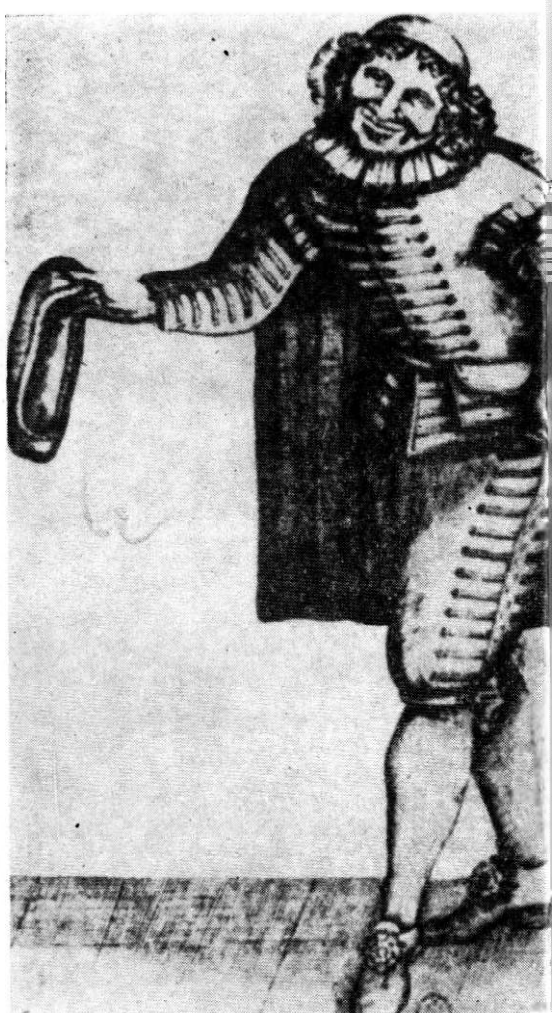
### I

Acum doi sau trei ani, Comedia Franceză a reluat cu o deosebită strălucire, piesa Don Juan a lui Molière. Caracterul — unanim recunoscut — de adevărat eveniment al acestei reluări nu s-a datorat însă fastului montării și nici măcar intenției omagial comemorative (e drept, un pic tardive) \*) ei punerii în scenă a lui Antoine Bourseiller. După studii și cercetări îndelungate, înarmat cu cea mai scrupuloasă circumspecție și cu cea mai severă fereală de orice ispită de gratuitate și improvizare, Bourseiller a rupt curajos cu o întreagă serie de false tradiții și a procedat la o adevărată restituire morală față de autor, îndreptățind pe temeinicii cunoscători ai acestuia să exclame: „tel qu'en lui-même enfin !“

Simplă întâmplare ? Sau imperativ firesc al unei vremi ce pare a fi, prin excelență, aceea a căutării febrile a adevărului în toate domeniile ?

Cam în același timp, s-au manifestat și la noi — în legătură cu Caragiale — intenții regizorale echivalente, interesante și meritorii în sine chiar dacă rezultatele au fost, în parte, discutabile. Aceste intenții au izvorit din aceeași laudabilă năzuință de restituire estetică și etică, de curajoasă și lucidă confruntare a unei imagini, consfințită de tradiție, cu o alta, propusă de textele cercetate într-o lumină nouă și, mai ales, de contextele originare, primate în lumina lor inițială.

\*) În 1965 s-au împlinit trei veacuri de la revanșa obținută de Molière, cu această piesă, în lupta acerbă dusă cu asociația jezuită Compagnie du Saint Sacrement și cu președintele Lamoignon, după interdicerea primei versiuni a piesei *Tartuffe*.



*Molière interpretind pe Sganarelle*

Pentru înlăturarea, din capul locului, a oricărei suspiciuni de iconoclastic deliberată, țin a preciza că socotesc orice tradiție, prin definiție, demnă mai mult decât de respect : de nesfârșită grijă. Dar sînt și tradiții înșelătoare prin procesul lor de formare. Și acest lucru se observă cu deosebire în domeniul artei interpretative, în teatru și în muzică, prin implicarea unei continue re-creări cu prilejul frecventelor reluări. Procesul este asemănător cristalizării stalactitelor : ele cresc prin adăugiri, aproape invizibile, de picături repede pietrificate care urmează, desigur, sensul adică direcția impusă de însăși legea gravitației. Dar dacă le cercetezi atent, observi o serie de excrescențe și deformități care fac iluzorie continuitatea purității inițiale a liniei. La fel, în unele stinci se pot produce eroziuni, tot atît de neobservate pe parcurs. După trecere de timp, aceste degradări nu mai sînt privite ca atare.

Un proces asemănător s-a petrecut cu Molière și — într-o oarecare măsură — și cu Caragiale.

Coincidența de date și intenții alăturându-mi în minte, în chip firesc, aceste mari figuri ale teatrului mondial, m-a îndemnat, la fel de firesc, să mă întreb dacă, dincolo de tangențe, nu există și incidente și dacă în unghiul acestora nu am putea afla semnificații mai adânci.

Asemănări directe și substanțiale între cele două opere nu mi se par susceptibile de a fi luate temeinic în considerare, afară doar de cele de meșteșug, inerente genului și explicabil să fie cât de cât comune unor oameni de teatru de talia amindurora. Nici nu putea fi altfel, chiar dacă ar fi fost să recunoaștem apropieri mai accentuate și de temperament și de concepție de viață. Aceeași viață de vie nu dă același vin sub orice cer și sorbindu-și hrana din orice pământ. O operă, cu cât este mai vie, mai mustitoare de sevă autentică, este în primul rînd rodul ambianței și numai în al doilea rînd al darului de observație și talentului care fac doar oficiu de captare și de filtrare. De altfel, dacă concepția lor despre teatru și despre menirea lui a fost, în linii mari, identică (ceea ce este, iarăși, explicabil la două personalități atât de puternice care, înainte de a fi oameni de teatru, au fost oameni de idei și de atitudini, cumul rar pe vremea fiecăruia din ei) Molière și Caragiale au urmat căi deosebite de manifestare, dovedindu-se și firi diferite.

Fără a neglija caracterele, înfățișându-le cu o constantă și vădită grijă de adevăr și chiar de oarecare complexitate dar nu cu intenție de studiu (cu excepția, poate, a Năpastei), Caragiale pune un preț preponderent pe situație. Acrit de farsele italienești și spaniole (acestea măcar cu o ușoară veleitate de poezie) cu care își pierduse tinerețea, Molière ambiționa să elimine elementul situație din teatrul său și suferea cumplit că se vedea mereu silit să facă concesii publicului și să mențină cât de cât acest element.

Din punct de vedere al structurii sufletești, deosebirea este și mai adâncă. Într-adevăr, Caragiale a fost un caracter ferm, dirz, care nu a acceptat niciodată o încovoiere a spinării, nici o jumătate de măsură, nici un compromis. Molière a fost — trebuie să avem curajul s-o recunoaștem — un om mai curînd slab, în viața intimă ca și în cea publică. E drept că, să înduri ceea ce a îndurat el de la Armande Bêjart, poate fi, uneori și într-un fel, și o tărie. Dar față de puternicia zilei, chiar dacă a dus lupte (mai mult tenace decît dirze) și a îndrăznit să-i înfățișeze, pe scenă, în ipostaze și într-o lumină din cele mai puțin măgulitoare, el s-a arătat cît se poate de acomodat, ascunzîndu-și acceptarea sub o eleganță și răzînd îndemînare care ar fi făcut din el un desăvîrșit diplomat. Nu trebuie să uităm însă că pe vremea lui mai exista încă Bastilia și că Molière nu s-a gîndit în nici o împrejurare numai la pîinea



Caragiale și Iancu Brezeanu  
(Desen de Petrescu-Găină)

lui ci și la aceea a actorilor din trupa sa care ar fi rămas pe drumuri dacă el ar fi căzut în dizgrație. Și apoi, dacă îndrăzneala agresivă din Don Juan s-a datorat unei neștiințe explozii de minie exasperată împotriva Cabalei care izbutise să obțină interdicerea primei versiuni a lui Tartuffe, acest Tartuffe fusese scris „la rece”, în chip — într-un anumit sens — gratuit. În plină ascensiune, bucurîndu-se de cea mai mare favoare la curte și de un tot mai mare succes de public, trăind și el și trupa lui din larg, Molière și-a virit mina pînă peste cot între ciocan și nicovală, numai de dragul ideilor sale. Fără ca nimic și nimeni să-l silească, dimpotrivă, nesocotind sfaturile de moderație ale prietenilor care-i spuneau că i s-a urît cu binele, s-a amestecat în gravul conflict izbucnit între Vatican, Sorbonă și Ludovic al XIV-lea pentru dreptul de cenzură teologică, care despărțea, în acel moment, Franța în trei tabere. Pe de altă parte, la fel de drept este să mai reamintim că retragerea lui Caragiale la Berlin nu a fost o capitulare ci a avut un sens protestatar și că însemna



De la dreapta: Molière (Orgon),  
Armande Béjart (Elmire), Du Croisy  
(Tartuffe) la premiera piesei „Tartuffe”  
în 1667

o aruncare în aventură și precaritate. Jumătatea de retragere a lui Molière într-un fel de asează silită, a avut un sens de resemnată renunțare.

Caragiale iubea viața și oamenii și credea în posibilitățile lor virtuale. De aceea își și dădea osteneala să-i certe, să-i scuture, să-i trezească. Inițial, și Molière a iubit viața și poate și pe oameni. Dar, cotropit de amărăciuni, a devenit repede un sceptic. Din această deosebire de atitudine decurge și diferența de caracter a manifestărilor lor de scriitori. În ciuda aparențelor, Molière a fost un moralist mai curînd decît un moralizator decît un satiric propriu zis. Satira lui a izvorît mai mult din pricina exterioară a împrejurărilor exacerbante decît din înclinare temperamentală. Și atitudinea de moralist s-a datorat poate tocmai faptului că poseda un deosebit de ascuțit simț al umorului. Fiindcă adevăratul simț al umorului te face să ridici filozofie din umeri. Interesul pentru oameni dar

și exigența față de ei precum și pasiunea de a le studia manifestările, l-au apropiat, astfel, mai mult de La Bruyère iar amărăciunea scepticizantă, de La Rochefoucauld. Înfățișînd caracterele cu o certitudine devenită amară, el nu mai ride în piesele sale decît în măsura necesității tot mai descurajante de a trebui camuflate sub aparența unor glume fără consecință, rechizitoriile lui care, altfel nu ar fi fost acceptate de nimeni. Dimpotrivă, în bună măsură și el moralist dar apropiindu-se mai curînd de un Chamfort și, cu deosebire, de causticitatea unui Rivarol, Caragiale este un vehement satiric fiindcă, nelăsîndu-se dezarmat de dezamăgiri, el are nu simțul filozofic al umorului, ci, extrem de viu, simțul caricatural al anumitor realități și permanentul îndbold polemic.

Dar dincolo de toate aceste deosebiri, cite izbitoare similitudini de destin, de moment al apariției, de clar-viziune, de menire creatoare și de fluctuare postumă în considerarea și interpretarea operei!

La reîntoarcerea lui Molière la Paris în anul 1658, reîntoarcere care a reprezentat pentru teatrul francez un adevărat „descălicat”, despre acest teatru se putea spune, parafrazîndu-se cu anticipație ilustrul erou al lui Caragiale, că „era sublim dar nu exista”. Nu este o glumă ci o incredibilă realitate. Provenind dintr-o pricină care și ea poate părea astăzi o glumă, la fel de incredibilă. Din cauza unui privilegiu regal dat cu trei veacuri înainte, numai o singură breaslă de amatori, înfeudată bisericii, avea autorizarea exclusivă de a apărea pe scenă, la Paris și într-o bună parte din teritoriul Franței. Această situație a dăinuit pînă la începutul secolului al XVII-lea cînd, depășii de cerințele unui spectacol „modern”, înșiși beneficiarii privilegiului au renunțat indirect la el, socotînd că pot cîștiga mai mulți bani negociîndu-l și închirînd sala lor de spectacol decît jucînd niște „mistere” care, chiar complet laicizate, nu mai interesau pe nimeni. Și atunci s-a produs, pe cale de consecință logică o situație explicabilă dar jalnică. Actori s-au găsit relativ ușor. Dar nu aveau ce să joace. Încă din veacul precedent și cu deosebire începînd de la Pleiadă, cu Jodelle, Franța avea autori dramatici, trágedieni mai ales, cu incontestabile calități pentru vremea aceea. Dar neputînd fi jucate deoarece nu existau teatre, piesele erau tipărite sau, rar, interpretate de amatori în cerc închis. Din lipsă de posibilitate de a se manifesta mai departe în acest domeniu și mai ales de a dobîndi experiență, prin confruntare directă cu publicul, scriitorii au renunțat la acest gen de creație. De aceea, cînd prima trupă se instalează la Paris, începe o adevărată goană după piese. Franța a fost astfel inundată de imitații și adaptări după italieni și spanioli. (Un alt lucru ce pare astăzi de necrezut, este faptul că în acea vreme Franța nu cunoștea încă existența lui Shakespeare,

conscut și chiar oarecum răspândit în Germania, Elveția și nordul Italiei). Inflorirea tragediei, în forma devenită curind clasică, în Franța a fost — în prima ei fază — o scurtă vâpăie care, după vreo cincisprezece ani, a început să fie întunecată apoi înăbușită de propria ei zgură: Pierre Corneille părea sleit, Thomas Corneille optase pentru comedii pastişate sau pentru „dramatizări“, Rotrou își pierduse suflul, Tristan L'Hermite murise, Quinault se îndreptă spre începuturile „teatrului muzical“ și Mairet spre pastorală. Abia după trecere de mai mulți ani, tragedia cunoaște o nouă și scurtă perioadă de strălucire cu apariția lui Racine și cu reînnoirea teatrului a lui Pierre Corneille îmboldit mai puțin de Fouquet (cum s-a susținut) cit de dragostea tomonică inspirată de actrița trupei lui Molière, Thérèse de Gorla (aceeași care avea să moară otrăvită în condiții misterioase făcînd să planeze tulburătoare bănueli asupra lui Racine cu care avea o furtunoasă legătură.)

Adevărul, astăzi statistic stabilit pe bază de documente autentice, este că tragedia nu a avut succes în Franța, în veacul al XVII-lea decît într-un cerc destul de restrîns, dacă raportăm numărul de reprezentații, chiar și ale tragediilor de mare succes, la populația Parisului și la numărul de locuri al celor două săli de teatru existente — la care, la un moment dat, s-a mai adăugat o a treia. (Londra poseda în aceeași vreme opt teatre). Mai ales la numărul de reprezentații ale comediilor, farselor și feerilor de cea mai proastă calitate.

Lipsa de entuziasm a marelui public pentru tragedie fusese intuită prin proprie și uneori dureroasă experiență, încă de la începutul veacului, de Alexandre Hardy care presimțise nevoia unei formule mai complexe și crease tragi-comedia înecîndu-se însă într-un noian de imitații și într-un haos de neverosimil și platitudine.

Starea de inapoiere și de precaritate a teatrului francez, Molière o cunoștea încă dinaintea întoarcerii sale în Paris unde nu se hotărâse să se reinstaleze decît în clipa în care este încredințat că este în stare, după o vastă experiență de scenă și public și după studii și meditații de ani și ani, să deschidă și să impună un drum nou. Dar odată ajuns la Paris, lucrurile i se înfățișează mai puțin simple decît îi păruseră de departe. Astfel se explică dibuirile de la începutul tirziei sale activități de autor inovator, care — considerate adesea drept căutări ale propriului său drum — erau, în realitate, căutări ale însuși drumului teatrului vremilor moi.

Momentul în care se ivește Caragiale este, din punct de vedere al nivelului teatrului românesc, o oglindă aproape fidelă a situației din teatrul francez la ivirea lui Molière. Același noian de adaptări și de imitații, presărat cu rare insule ce puteau îngădui unele speranțe, așa cum rezultă nu numai din faimosul raport al lui Ion Ghika din 1879,

asupra situației teatrului românesc ci și din studiul lui Caragiale „Cercetare critică asupra teatrului românesc“, apărut cu un an înainte în România Liberă. Desigur, au fost foarte meritorii și, din punct de vedere al intenției culturale, rămin demne de tot respectul, strădania și prodigioasa activitate teatrală desfășurată de Vasile Alecsandri. Dar, cu puține excepții, autenticul poet și om de cultură nu a depășit prea mult, în teatru, rivna și rezultatele obținute de un Alexandre Hardy deși beneficia de experiența acumulată, între timp, de aproape trei veacuri, în Franța, Anglia, Germania și chiar Italia. Împrejurările erau altele? Mai mult aparent altele. Dovadă tot ce a însemnat Caragiale și ce a adus el în teatru. Și acest lucru ne dă prilejul să semnalăm o altă similitudine, plină de semnificații, între Molière și Caragiale. Între amîndoi și contemporanii lor respectiv este o distanță ca de la cer la pămînt. Nu numai prin gîndirea, prin concepția despre teatru și menirea lui, prin construcția pieselor și conturarea personajelor ci și prin limbajul folosit. Dacă încerci să citești un text în proză al unui autor dramatic contemporan cu Molière (chiar și în versuri, cu excepția lui Racine și a cîtorva din piesele fraților Corneille), începînd cu Pedantul păcălit al strălucitorului de vervă Cyrano de Bergerac, îți trebuie o mare doză de răbdare ca să poți urmări firul, într-atît totul este încleșt, stufos și greoi, adesea impropriu exprimat. La fel de deosebit este și textul lui Caragiale de acela al contemporanilor săi. Cu excepția unor vocabule eliminate din limbajul curent de trecerea timpului, textul lui Caragiale nu prezintă nici azi o umbră de îmbătrînire, fiind mai actual decît acela al multor din urmașii lui.

Am pomenit, mai sus, de camuflarea folosită, adesea de Molière pentru a-și putea exprima nestînjinit tot gîndul, camuflare de cele mai multe ori chiar impusă pentru a se neutraliza virulența acestui gînd. Și din acest punct de vedere, există o tulburătoare similitudine de destin, între cei doi mari oameni de teatru.

Așa cum unul din personajele sale, sub amenințarea băului, devine doctor fără voie, Molière, sub alte amenințări, mult mai grave, a fost aproape toată viața (ba chiar și după moarte) un comic cu de-a sila. Visul și ambiția lui dintotdeauna fuseseră să fie un mare tragedian, actor și autor. În lungile sale peregrinări prin întreaga Franță, el alternase mereu, în spectacolele sale, tragedia cu comedia. Scîrbit de nivelul tot mai scăzut al comediei, a început să refacă textele apoi să scrie el însuși comedii. Păstrînd aparența de farsă (pentru a nu nemulțumi publicul) pregătea trecerea de la comedia de situații (și ce situații!) la ceea ce avea să constituie marele lui aport: comedia de caractere și de idei. Cînd se întoarce la Paris, debutul (adevărul său debut) îl face într-o tragedie de



Al. Giugaru, Grigore Vasiliu Birlic și Marcel Anghelescu în „D-ale carnavalului” la Teatrul „I. L. Caragiale”, regia Sică Alexandrescu

Corneille. Și suferă o înfringere. Adversarii au pretins că fizicul și dicțiunea lui erau făcute pentru comedie nu pentru tragedie. Era un dram de temei în această afirmație. Realitatea era însă alta: chiar publicul cult începuse să fie sătul de rigiditatea și artificialul tragediei. Conștient de acest lucru și încurajat astfel, în năzuința lui de a deschide un drum nou, Molière a scris o prefigurare a ceea ce astăzi francezii numesc *comédie*: nu o piesă neapărat comică ci una în care, ca și în viață, găsești de toate, și aspecte comice și aspecte dramatice. Dar publicul pe care, întotdeauna, noutatea mai mult îl sperie și îl deconcertează decât îl învințită, nu era pregătit pentru asemenea oglindire, prea directă, a vieții. Și Don Garcie de Navare a căzut. După cîteva comedii-farse la care a fost silit să se reîntoarcă și în care satira era un fel al lui de a-și descărca sufletul, Molière a încercat să reia noua sa formulă. Dar cu mai multe precauțiuni. În bună parte de prisos. Fiindcă, schițat numai pe jumătate conștient în timpul repetițiilor și accentuat după prima reprezentare și chiar în cursul ei, un proces de schimbare la față a pieselor se petrecea aproape de fiecare dată. Cu toată autoritatea sa necontestată și cu toată stricta disciplină artistică impusă trupei, Molière nu putea lupta întotdeauna, cu deplin succes, cu cabotinismul actorilor săi. După unele mărturii contemporane, nici măcar cu al său propriu. Sentimentul adeviziunii constante a publicului, aplauzele la scenă deschisă, risetele — care

și ele sînt un soi de aplauze — constituie o ispită greu de înfrînt. De aceea, se pare că Molière-actorul nu se înțelegea prea bine cu Molière-actorul. Mai era însă și Molière-curteanul, diplomatul și directorul de trupă. Dacă simțea, cu flerul și experiența dobindite, că dinspre sală venea o adiere de furtună sau chiar de simplă dezaprobare, piesa era trasă din toate puterile spre comedie. Lucrul se întîmpla tot mai des. Fiindcă, tot mai accentuat piese de idei, cu ascuțit caracter social și năzuințe de realism, operele lui Molière nu puteau fi tolerate dacă nu li se atenua sau anihila virulența. Și această dezarmare se efectua prin alunecarea spre burlesce și caricatură a jocului actorilor. Intocmai ca în piesele lui Caragiale, înfățișate de unii contemporani și unii urmași, ca niște simple născociri hazlii, personajele deveneau rupte de realitate, deci inofensive. Prin intenție ca și prin substanță, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Mizantropul*, chiar și *Avarul* sînt adevărate drame. După ce au așteptat îndelung autorizația să fie jucate sau reluate în public, nu vedeau sau revedeau lumina rampei decât reprezentate și interpretate în stil comic, aproape burlesc.

Primul pas în încercarea de a restitui pieselor esențiale ale lui Molière, adevăratul lor caracter, a fost făcut cu mulți ani în urmă, la Comedia Franceză de Yonnel.

În foiletonul nostru din numărul viitor al revistei „Teatrul” ne vom ocupa de aceste aspecte ale dramaturgiei lui Molière și Caragiale.