



Toma Caragiu, Marin Moraru, Octavian Cotescu și Aurel Cioranu în „D-ale carnavalului” la Teatrul „Bulandra”, regia Lucian Pântilie

I. IGIROȘIANU

Molière și Caragiale

II

Luind un puternic accent auvergnat, pentru a da personajului o anumită rusticitate opac-telurică și a înlătura orice presupunere de conflict lăuntric între o vocație teologală sinceră și o luxură greu de stăpinit, Yonnel a înfățișat sobru, fără nici un efect comic (fie și genial cabotin, cum a fost, pe alocuri, acela al lui Jouvot), un Tartuffe efectiv impostor care numai din calcul și din speranță de parvenire și spoliere încearcă să

seducă pe Elmire. Personal, Yonnel a obținut un mare succes dar spectacolul, în ansamblul lui, a fost mai puțin prețuit și pe bună dreptate. Fiindcă se prezenta dezechilibrat, restul interpretării continuând să urmeze linia devenită tradițională. Al doilea pas, a fost făcut de Raimu în Bolnavul închipuit, înfățișat ca o intruchipare aproape balzaciană a unui egoism monstruos exacerb de ipohondrie, care terorizează și dezbină o întreagă familie. De data aceasta, întreaga interpretare a fost unitară, soția bolnavului închipuit fiind prezentată și ea sub un as-

peet monstruos, ca o înfrunipare a violenței și cupidității, iar copiii sfîșiați de compasiune sau de revoltă. Cu personalitatea-i bine știută și cu neuitatele-i daruri de mare, foarte mare actor, Raimu a realizat o impresionantă creație. Din care nu au lipsit însă și unele aspecte discutabile. Sprijinindu-se pe unele date, pe atunci încă insuficient verificate de istoricii literari, Raimu a căzut pe alocuri în unele excese de brutalitate și de vulgaritate supărătoare fiindcă inuțilă. Pornind de la ideea că Molière era un autor popular, adresându-se — peste capul curții și cercurilor de beaux-esprits — unui mare public pe care încutura îl făcea, pe atunci, dornic doar de spectacole în culori din cele mai violente, Raimu a folosit verismul cel mai „haut en couleurs” coborînd astfel neîntemeiat treapta socială a mediului înfățișat. În schimb, a subliniat cu toată îndrăzneala inovatoare contrastul, în același timp dramatic și grotesc, dintre pretenția de tiranie absolută a unui cap de familie aproape dement și jalnică realitate a degradării sale fizice și morale.

Acum doi ani, Jean Vilar a mers mai departe pe calea restabilirii adevăratei figuri a lui Molière, jucînd Avarul — la un festival teatral — în așa fel încît personajul devenea prima și cea mai nefericită victimă a patimii sale pentru aur. Piesa era prezentată ca o tragedie, întii a avarului apoi a familiei sale. Vilar a căzut însă în cealaltă extremă, aceea a unui sombru excesiv. Pe de altă parte, acordînd un primat aproape exclusiv textului, piesa a fost mai curînd recitată decît jucată, ceea ce o lipsea de elementul esențial de viață.



Adevărata mare izbîndă a obținut-o Antoinette Bourseiller reprezentînd un Don Juan restaurat cu multă grijă și pătrundere, în cadrul unui spectacol perfect unitar, de la interpretare pînă la decorul metalic, cu fulguri prefigurative de damnație, și pînă la costumele ce ridică personajele la rang de simboluri. În actuala punere în scenă, care a eliminat orice element comic din gesturi, mimică și dicțiune, Don Juan a redevenit drama concepută și dorită de Molière și care, jucată, la origină ca atare, după citeva reprezentații a fost și ea interzisă și nu a mai văzut lumina rampei cît a mai trăit autorul.

Sobru și riguros construită, cu text de mare intensitate și densitate, această piesă este mai curînd opera unui filozof și sociolog decît a unui poet și a unui om de teatru. Adept integral al lui Gassendi și, cu unele rezerve, al lui Descartes și străduindu-se să facă, pentru uzul lui personal, o sinteză practică din cele două sisteme de gîndire,

admirator și al lui Lucrețiu al cărui poem „științific” De rerum natura îl traducea cu entuziasm de poet și mîgală de erudit, Molière era adinc mîhnit văzînd că libertinismul începe să fie confundat cu libertinajul. Aducîndu-l în scenă într-o lumină nouă, cu totul personală, Don Juan îi oferea — pe lângă spectaculosul în sine al personajului — prilejul de a face o demarcație netă între cele două noțiuni ce trebuiau să rămînă cu totul distincte. Molière ni-l înfățișează pe Don Juan (și este cel dintii care să-i dea o asemenea interpretare) nu sub aspectul unui cinic desfrînat, rob al simțurilor și al plăcerilor imediate și ușoare. Ci ca pe un intelectual frămîntat de un adinc neastîmpăr cerebral, fascinat de poezia neconținutei reînceperi (fiecare femeie reprezentînd pentru el un nou univers, îi dădea sentimentul unei perpetue reînnoiri) și îmbătăt de un neconformism protestatar dus pînă la ultimele consecințe. Neconformismul acesta nu era însă un capriciu ci corolarul logic al prețului pus pe luciditatea absolută și constantă, care nu acceptă nimic neverificat concret. Această luciditate constituia cheia de boltă a libertinismului, cartezian avant la lettre. Cînd Sganarelle îl întrebă inspăimîntat: „bine, dar nu crezi chiar în nimic?”, Don Juan îi răspunde cu indignarea autenticului intelectual care știe că nu se poate trăi fără a crede în nimic: „ba da, cred că două și cu două fac patru”. În opoziție cu Don Juan, — a cărui dramă provine din hotărîrea de a nu accepta nimic nedovedit — Molière înfățișează drama lui Sganarelle, sfîșiat între conformismul și spaima lui ancestrale și condiția sa socială și materială mizeră (dacă își pierde slujba?) complicată de o onestitate înăscută de om simplu. În cele din urmă, onestitatea biruie spaima. Într-un moment de supremă revoltă, Sganarelle îi spune cinstit lui Don Juan — pe care, de bună seamă nu-l înțelege — tot ce gindește despre el.

Am stăruît mai în amănunt asupra piedicilor întilnite de adevărata vocație a lui Molière precum și asupra deformărilor intervenite prin procesul de cristalizare a falselor tradiții (după citeva decenii de la moartea marelui om de teatru, Grîmarest scria: „dacă Molière ar învia nu și-ar mai recunoaște piesele”) pentru a învedera mai temeinic similitudinea de destin de care pomeneam la începutul acestor însemnări. De asemenea, fiindcă de la noua interpretare, restitativă, a lui Don Juan, gîndul mi s-a dus, în priunul rînd, la Scrisoarea pierdută, amintindu-mi de o veche presupunere a mea, întărită hotărîtor după ce am văzut, la Teatru „Lucia Sturdza-Bulandra”, piesa D-ale carnavalului, pusă în scenă de Lucian Pintilie.

În timp ce urmăream spectacolul (cucerit din prima clipă de decorul ce mi s-a părut o reconstituire halucinant de aidoma a unei cunoscute frizerii, închisă de Sanepid abia

acum vreo trei ani, aciuată într-o ciocăbă de pe Banul Manta, al cărei stăpin era o antcipată întruchipare a Ini Nae Girimea, așa cum l-a însuflețit actorul Cotescu, și unde întâlneai o necrezută faună care supraviețuise nu se știe prin ce mistere și miracole mahalalei de acum aproape o sută de ani) ni-am adus aminte de o mărturie a lui Barbu Delavrancea. Relatind o călătorie făcută cu trenul, la Iași, împreună cu Caragiale, Delavrancea povestește că spre seară surprinzându-l pe autorul Scrisorii pierdute căzut într-o adinecă tristețe, l-a întrebat :

— Luca, ce-ai zice tu când te-aș face un melancolic care prezintă ridicolul și gugumănia societății noastre prin puterea de observație a unui om dezgustat care petrece deschiar, dar care ascunde ochilor noștri o fire tristă, ale cărui năzuințe nu sînt satisfăcute, a cărui țintă nu este atinsă, al cărui dor se dă după perdeaua glumei ?

— Aș zice că oamenilor li s-ar părea exagerat că mi se pare exactă observația ta.

Nu știu dacă Lucian Pintilie avea cunoștință de această mărturie. Dacă nu o cunoștea, meritul lui e și mai mare de a fi înțeles că în D-ale carnavalului există un palimpsest și că smulgînd cu instinct și pricepere de adevărat om de teatru perdeaua de care vorbea Caragiale, a scos la iveală intenția ascunsă sub imaginile suprapuse. Sub aparentele comicului și burlescului, grotescului chiar, piesa D-ale carnavalului se dovedește o dramă rezultată dintr-o anumită nevinovăție (nu însă în sensul în care Paul Zarifopol aplica acest termen personajelor caragealiene ci în acela în care Carco numea inocență puritatea prin totală inconștientă a unora din cele mai jalnice epave ale Parisului), din incapacitatea făpturilor aduse pe scenă de a-și da seama de reala lor condiție al cărei sordid este ilustrat și de cadru. Și cu cît condiția este înfățișată mai sordid, cu atît crește tragismul incapacității personajelor de a-și da seama de ea. Întîmplările neplăcute din piesă li se par niște simple accidente survenite prin „ghinion“ în desfășurarea „normală“ a existenței lor cotidiene, acceptată cu toată seninătatea.

Prin culoarea strepezită, de piatră vînată, a pereților, prin golul ca de magazie improvizată în sala de mese cu lumină chioară, aspectul „bufetului“ din actul al II-lea dă un sentiment de cumplită singurătate în care personajele bijbiie ca într-un joc dement de-a haba-oarba.

În ciuda substratului deprimant, și la actuala prezentare a piesei D-ale carnavalului se ride copios, verificîndu-se poate mai temeinic ca oricînd afirmația că risul se naște din contraste. De altfel, Camil Petrescu spunea, pe hună dreptate : „comedia lui Caragiale merge în adinecări unde comicul se încruciează cu tragicul“. Titu Maiorescu mersese mai departe, generalizînd : „îndărățul oricărei comedii se ascunde o tragedie“. Așa cum bine spunea Silviu Iosifescu : „nimic n-ar fi mai



DE MALADE IMAGINAIRE

„Bolnavul închipuit“ la premiera din 1873. Molière (Orgon), Mlle de Brin (D-na Belinde), Du Croisy (Bonnefois)

depărtat de antiromanticul Caragiale decît dacă l-am drapa în mantaua pateticului care ricanează pentru a-și ascunde lacrimile“. Dar între cele două extreme există o întinsă gamă de nuanțate posibilități.

Dacă izbutim să facem abstracție de felul în care a fost jucată pînă acum O serioare pierdută, dacă sărim, înarmați cu toată luciditatea, peste zidurile chinezești ale tuturor teoriilor înălțate în jurul piesei și autorului și dacă ne străduim să citim cu ochi noi textul și indicațiile autorului, atenți la fundamentalele deosebiri de exprimare și de atitudini ale personajelor, totul ne va îndreptăți să credem că, tocmai contrariu lui Cehov dar asemenea lui Molière, Caragiale a scris, nu chiar o dramă ci o piesă construită din elemente de nuanțată și bogată diversitate. Jucată ca atare, adevăratele ei intenții și eficiențe satirico-sociale vor dobîndi o valoare izcîcită.

Lui Sică Alexandrescu îi revine marelă merit de a fi făcut — evident în lumina recomandărilor critice de după 23 August — cei dintîi pași în această direcție. Pași considerabili față de trecut. Dar ei s-au oprit

— după părerea mea — la jumătate de drum. În regia lui, O scrisoare pierdută nu mai era desigur farsă și nici comedie bufă. Dar — cel puțin așa cum am văzut eu spectacolul — eram (cu excepția lui Trahanache și a lui Cațavencu) încă departe de adevărul logic al personajelor, și chiar de autenticul climat al evocării. În acest sens, Camil Petrescu s-a apropiat cel mai mult de adevăr. „O scrisoare pierdută — seria el în volumul omagial Studiul și conferințele cu prilejul centenarului I. L. Caragiale — este o comedie. Nu putem face abstracție de acest caracter major al ei dar rămâne să ne întrebăm de unde vine această față care e atât de iubită de poporul român, hazul care se adaugă satirei (s.n.) lui Caragiale. Explicația este că el a sesizat dublul aspect al societății burghezo-moșierești: aceea de a fi nu numai odioasă ci și ridicolă. De ce ridicolă? Pentru că ea înfățișa un contrast între ceea ce era de fapt și ceea ce pretindea ea că e. Nici un moment nu trebuie uitat acest dublu aspect căci tocmai prin faptul că reprezintă un cumul, a furnizat o capodoperă ca O scrisoare pierdută. Dacă partea de ridicol ar dispărea atunci nu am găsi în operă aspectul și virulența specifică lui Caragiale. De unde vine însă ridicolul? Am spus că din contrastul dintre ceea ce eroii sînt și ceea ce în realitate și ceea ce pretind ei și simulează că sînt“. Nouă prin judicioasa ei aplicare la Caragiale, ideea aceasta de rizibil prin contrast (rizibil prin care Camil Petrescu înțelegea esența comicalului, amestecînd — voit sau nu — noțiuni socotite de unii psihologi ca fiind diferite), este veche. Presimțită de Platon, formulată pentru prima oară efectiv împede de Pascal, îmbogățită mai ales de Hegel și nuanțată pe plan subiacent de Bergson, ea era practică empiric, din timpuri străvechi, de indieni, perși și japonezi. Recunoscîndu-i, în teatrul lui Caragiale, o valoare în sine, Camil Petrescu îi acorda un legitim primat și, prin aceasta, un soi de independență în spectacol. Într-adevăr, comicalul rezultă, prin excelență la Caragiale, din însăși semnificația și caracterul personajelor, exprimat prin situații și dialog, nu din comical adăugat și de prisos adăugat al interpretării cu necontenite tentații de șarjă. De altfel, mai departe Camil Petrescu preciza: „Dar tocmai aci (specularea ridicolului n.n.) a fost punctul de cotitură care a îngăduit mistificarea... critica burgheză (și mai ales regia n.n.) s-a ocupat cu predilecție de aspectul ridicol al personajelor lui Caragiale... Comedia lui Caragiale merge în adîncuri unde comicalul se încrucișează cu tragicul“.

Într-adevăr, ca și la Molière și la Cehov, comediile lui Caragiale și în special O scrisoare pierdută sînt construite cu lucruri triste, chiar deprimante. Care nu au fost luate în seamă fiindcă textul a fost considerat întotdeauna cu prejudecata, devenită sacrosanctă, că Scrisoarea este neapărat o comedie în sensul îngust, limitat al termenului.

Cercetînd cu toată luarea amînte bogatul aparat de note, comentarii și mărturii ale ultimei ediții a operelor complete, publicate sub îngrijirea lui Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, mi s-a părut a găsi dovezi concrete despre felul în care s-a încheiat treptat această prejudecată. Înainte de a le învedera, este poate mai bine a cerea sugestiile pe care ni le dă textul piesei și măsura în care nu s-a ținut seama de ele. Prima confuzie cred că a decurs din faptul că, din considerente sociale sau nu, personajele au fost băgate mai întotdeauna, toate, în același sac deși exprimarea și comportarea lor le diferențiază fundamental. Să încercăm să cercetăm măcar pe unele din ele, în lumina strictă a textului, a indicațiilor scenice ale autorului și a tot ceea ce știm despre epoca respectivă.

Este desigur indiscutabil și definitiv stabil că în Scrisoarea pierdută este vorba de protipendada unui oraș de provincie de la sfîrșitul veacului trecut. Acest lucru nu are numai o consecință vestimentară și de decor. Ci și una de univers interior și de stil de comportare, ambele cu nuanțate implicații, în rîu ca și în bine. Și textul ne dovedește neconținut că autorul Scrisorii (așa cum era firesc din partea unui mare om de teatru dublat de un atît de bun cunoscător al vieții) a ținut cu multă grijă seamă de ele.

Fiu de moșier, din capitală (fiindcă de la „centru“ a fost trimis să-și facă primul stagiu politic și să-și dovedească posibilitățile în orașelul de provincie) cu studiile făcute, evident, la Paris, și trăit într-o lume mai evoluată, Tipătescu nu este și nu poate fi un simplu filifizon pomădat, cu eleganță vestimentară, gesturi și atitudini de fante de mahala și cu o psihologie rudimentară. Limitate desigur — pentru motive asupra cărora socotim că nu mai este nevoie să stăruim — dar inerente vârstei și datorite și contactului, fie și superficial și efemer, cu eferescența tineretului universitar și cu ambianța intelectuală din vremea studiilor, el își va fi avut idealurile lui, chiar veleități de realizări pe un plan cit de cit mai ridicat. Și, bineînțeles, nu puteau lipsi nici elanuri și entuziasme proprii vârstei. Nu ar fi putut fi altfel fiindcă din toată comportarea lui, din ansamblul replicilor sale din piesă, din limbajul pe care-l folosește, pînă și în felul în care își construiește frazele, rezultă că este o minte ageră, un om care a ajuns la unele șlefuirii care nu sînt numai pur exterioare. Mereu stăpîn pe sine, cînd își pierde, un singur moment, cumpătul și cînd exasperat (cine nu ar fi fost în locul lui?) îl amenință cu bastonul pe Cațavencu, în clipa următoare este consternat de gestul lui Caragiale indică în paranteză: „zdrobit de mișcare“. Mișcare înseamnă, fără doar și poate ieșire (este traducerea directă a cuvîntului francez mouvement, gest, fiindcă nu rareori este vădit că lui Caragiale cuvîntul cel mai nimerit îi vine în gînd în franțuzește). Pe

un om tânăr ca Tipătescu, nu efortul fizic de a ridica un baston și nici bruscul val de minic îl puteau zdrobi. Pe de altă parte, nu din îngimfare ci din perfectă luciditate el păstrează o constantă distanță față de cei din jurul lui, inclusiv Trahanache și într-un anumit fel, perceptibil în câteva replici — chiar față de Zoe pe care mai mult o urăște decît o iubește. Fiindcă Zoe a fost și continuă să fie un fel de pacoste pentru el. Lucid, cum este necontenit, Tipătescu își dă perfect seama că se află în pragul unei totale ratări prin înpotmolire în provincie din pricina acestei femei. Surghiunit (cu siguranță mai mult de ambițiile politice ale familiei sale) foarte tânăr într-un oraș necunoscut unde Zoe era singura femeie demnă de un oarecare interes, era firesc să cadă repede sub dominația ei tiranică și plină de experiență. Fiindcă Zoe este departe de a fi un personaj luat de Caragiale dintr-o galerie de tipuri prefabricate, așa cum commedia dell'arte se folosea de așa numitele tipuri fixe^{*)}. Prin toate coordonatele ce ni le indică implicit autorul, Zoe își are complexitatea ei. În primul rînd, ea nu mai este chiar atît de tinăără. Trebuie să aibă cel puțin cincei sau șase ani mai mult ca Tipătescu. Și ar putea foarte bine să aibă și mai mult. După toate calculele logice, Tipătescu are cel mult 28, 29 de ani. În vremea aceea, un tânăr de categoria lui socială și cu inerentele lui relații de familie, îndată după terminarea studiilor (cam pe la vîrsta de 21—22 de ani) era lansat în politică. Primul lui stagiu, pentru a-și dovedi aptitudinile, a fost postul de prefect în respectivul orașel. O spune el singur, limpede. Și numai un tânăr cu mari relații și reprezentînd „mari speranțe“ putea fi numit de-a dreptul prefect. Tocmai fiindcă era încă atît de tinăr, cu puțină experiență de viață și păstrînd încă anumite prosepțimi adolescentine, a căzut pradă disperării lui Zoe care i se va fi înfățișat ca o victimă a soartei și a mediului în care trăia. Poate în taină, la început, să fi și năzuit să o poartă scotea într-o zi din fundul acela de provincie.

Zoe era o femeie frumoasă. După felul ei de a vorbi, de a se comporta (exterior) este limpede că a primit ceea ce se numea pe atunci „o educație aleasă“: guvernante, pension etc. Înseamnă deci că era o fată cu

avere. De ce s-a măritat atunci cu un om mult mai în vîrstă ca ea, vădîv, cu un băiat la facultate? Să ne amintim bine de moravurile și ambianța de acum o sută de ani. Tocmai fiindcă era conștientă de frumusețea, de educația și de „situația“ ei, Zoe va fi nădăjduit mereu o „partidă“ demnă de ea. Care, în orașelul acela de provincie, a întîrziat, firește, să se prezinte. În cele din urmă, amenințată să rămînă domnișoară bătrînă, socotînd că Trahanache era, totuși, omul cel mai cu vază din oraș care putea să-i asigure măcar menținerea unui anumit rang în societate și chiar posibilitatea de a rămîne curînd văduvă tinăără, s-a hotărît să-l ia pe el. Sosirea lui Tipătescu (tardivă, desigur, fiindcă dacă ar fi apărut cu un an și jumătate mai înainte, o găsea pe Zoe încă domnișoară) echivala cu ivirea lui Făt-Frumos. Pasiunea ei, ușor explicabilă, acaparînd-o total, politica nu o putea interesa decît în măsura în care rămînerea la putere a partidului respectiv putea menține pe Fănică prefect, obligîndu-l să-și prelungească șederea în provincie. După toate deducțiile logice, Zoe trebuie să aibă cel puțin 35 de ani în momentul înfățișat de piesă. Într-una din discuțiile lor, Tipătescu îi spune: „Ești o femeie în toată firea, nu mai ești un copil...“ Înseamnă că el o considera în plină maturitate. O altă dovadă de maturitate este și refuzul ei de a primi propunerea lui de a fugi împreună. Nu este verosimil, în raport cu toate coordonatele personajului, că acest refuz s-ar datora (așa cum s-a spus) unei incapacități meschin egoiste de a renunța la avantajele materiale și sociale ale situației ei de soție a lui Trahanache. (Tipătescu este de altfel și el un om bogat, moșier, cu relații ce reprezentau pe atunci vaste perspective). Zoe, fiindcă este matură, cunoaște mai bine viața și oamenii. Nu-i trebuie multă reflecție ca să-și dea seama ce ar însemna o asemenea aventură. Ar pierde și mai sigur și mai curînd restul de dragoste al lui Fănică. Discreditat în ochii guvernului, înțelegînd că din pricina ei și-a zdrobit definitiv cariera politică, restul lui de dragoste s-ar schimba în ură. De altfel, în replica ei există o građație care nu poate fi întîmplătoare fiindcă nimic nu este niciodată întîmplător în rigoarea extremă cu care Caragiale își construiește replicile. Zoe exclamă: „Ești nebun? Dar Zaharia? Dar poziția ta? Dar scandalul și mai mare care s-ar aprinde pe urma noastră?“

*) Există totuși o anumită fixitate în personajele lui Caragiale: ele nu evoluează în cursul acțiunii, evenimentele pîrînd să nu aibă nici-un efect în profunzime asupra lor. Crede Caragiale că omul este nelransformabil? Socotim că nu. Omul este însă dacă nu chiar produsul ambianței, în tot cazul esențial tributar ei. Altită vreme eî contextul de viață nu se schimbă, nici personajele nu se pot schimba. Totuși, așa cum ne lasă să-și întrevedem în mod indirect, ne putem întreba dacă după încheierea piesei, Zoe și Tipătescu mai pot rămîne în totul aceiași unul față de altul.

În ciuda pasiunii ei, Zoe păstrează, pentru Zaharia, pe plan uman, un sentiment pe care-l face complex tocmai ceea ce a rămas, din pricina împrejurărilor și mediului, nedepîn conturat, în personalitatea ei. Un amestec sui generis de generozitate, de atașament, de înduioșare, de recunoștință (Trahanache este cu ea atent, bun, o adoră, o respectă), de considerație, de onestitate înnăscută, chiar și de lealitate. Este drept că îl înșeală. Dar adulterul era considerat pe atunci

ca un paralelism aproape inevitabil în orice căsnicie. (Caragiale el însuși îl consideră astfel.) Mai ales când era vorba de asemenea deosebiri de vîrstă. De altfel, nimic nu exclude, dimpotrivă, posibilitatea ca Zoe să se fi luptat cu ea însăși și să continue să aibă un sentiment obscur de vinovăție. Este firesc deci ca gîndul ei să se fi dus întîi la Zaharia cînd Tipătescu îi propune să fugă. Dar firesc, numai dacă Zoe este privită în toată complexitatea ei. Și această prioritate de gînd a fost marcată de Caragiale toamă fiindcă a presupus că va fi limpede pentru oricine tot ce putea revela o asemenea prioritate și un gînd exprimat atît de semnificativ revelator. (Dar Zaharia?) Intocmai ca și Tipătescu, Zoe este conștientă de distanța dintre ea și mediul înconjurător, distanță marcată prin însăși posibilitatea acestei conștiențe. Dar ea înregistrează această distanță și o păstrează nu cu îngimfare, cu aere de superioritate. Ci cu dezolare. Între altele, spune: „în orașelul ăsta unde bărbații, femeile și copiii nu au altă petecere decît birfeala...” Introducerea de către Caragiale a cuvîntului „copiii”, este ca o trăsătură de penel cu care un pictor vrea să scoată în relief o trăsătură de expresie revelatoare într-un portret. Acest adaos în frază denotă o anumită formă de incisiv umor la Zoe deci un anumit nivel al ei. În atît de bogatele lui nuanțe, fiecare reprezentînd o intenție precisă, textul lui Caragiale este deosebit de precis, în conturarea acestui unic personaj feminin din piesă. Bineînțeles, exprimarea ei trebuie mereu raportată la stilul epocii respective. Și reamintînd de acest stil, nu ne gîndim numai la acela al vorbirii. Pentru a ne reînprospăta memoria, în această privință, și a nu judeca prea aspru (și deformant) pe Zoe, ni se pare cel mai nimerit (oricît de neașteptată și aparent nedreaptă ar părea o asemenea referire) să răsfoim puțin proza și chiar o bună parte din versurile, din aceeași vreme, ba chiar și de mai tîrziu, ale lui Macedonski, care rămîne totuși un autentic și, într-o oarecare măsură, chiar mare poet.

Din replicile lui Zoe ca și din indicațiile scenice ale autorului, rezultă că Zoe nu are nici un moment o notă de mahalagism care să îndreptățască, în interpretare, o alunecare spre burlesc. Comicul tragic al personajului (dacă totuși comic este) are acea esență subtilă de care vorbea Camil Petrescu. În momentul în care îi spune lui Tipătescu că nu-i rămîne decît să se omoare, ea nu-i joacă o comedie de prost gust. Nu și-o joacă nici ei înșiși. Fiindcă Caragiale precizează, în indicația scenică respectivă, pentru a înlătura orice greșită interpretare: hotărîită. De asemenea, în momentul în care Cațavencu îi mărturisește că a pierdut scrisoarea, Zoe nu poate reprima un ușor țipăt și o privire rătăcită dar nu se repede la el ca o furie, cum ar fi făcut oricare altă femeie decît adevărata Zoe. Ea exclamă doar: „A, de ce nu pot să te omor!” (și aici ni se pare a

vedea niște involuntare reminiscențe ale literaturii vremii, mai curînd ale autorului decît ale personajului). Mai apoi, cînd Zoe îi spune tot lui Cațavencu: „ești un om pierdut”, Caragiale temîndu-se de excesul de temperament al eventualelor interprete, iar precizînd: disperată (în sensul strict de deznădăjduită) adăugînd apoi: cu putere.

Discuțiile dintre Zoe și Tipătescu precum și scurtele momente de intimitate sînt sobre și decente. Iar unele replici (schîmbul de păreri, de pildă, despre Dandauache și Cațavencu) denotă o oarecare cerebralitate la care au ajuns raporturile lor, pe cale de comunie intelectuală (indiferent de nivelul și limitele ei).

În ciuda împotmolirii sale și a inevitabilelor consecințe dezagregante, Tipătescu își mai păstrează unele reminiscențe sau velleități etice. („E simplu dar îl prefer, cel puțin e onest”, „Jacă pentru cine sacrific de atîta vreme liniștea mea... Ce lume, ce lume!”) Desigur, rămîne adulterul și duplicitatea față de Trahaianche care socotește pe Fănică drept un adevărat frate. Dar, pe lîngă faptul că, așa cum am reamintit mai sus, în opinia epocii adulterul era un lucru curent, contradicțiile de tot soiul constituiau una din trăsăturile cele mai caracteristice ale oamenilor aparținînd categoriei sociale a lui Tipătescu. Contradițiile reprezentînd contraste, însăși împlinirea de scrupule și de abdicări care frămîntă subiacent pe Tipătescu generează elementul cel mai prețios de comic, acel comic subtil, neconștient de care vorbește Bergson. De aceea, dacă trebuie să ne menținem cu orice preț la ideea că neapărat Caragiale a vrut să scrie o comedie, cu atît mai mult trebuie să recunoaștem că Zoe și Tipătescu sînt departe de a fi personaje liniare, îmboldite doar de o simplă ambiție de parvenire sau de dorința de a salva o situație politică și socială, așa cum s-a afirmat de prea multe ori. Caragiale s-a declarat categoric împotriva psihologismului în literatură. Nu însă împotriva complexității sufletești. „Noi știm — scria el în Despre talent — că dintre toate fenomenele, acelea ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sînt mișcările sufletești ale omului” (mișcări este și aci traducerea directă a termenului francez cel mai indicat: mouvement). Prin psihologism, Caragiale înțelegea un anumit exces, mai ales prin stăruința autorului asupra unor analize aproape ostentative. Complexitatea personajelor lui Caragiale și îndeosebi a celor din O scrisoare pierdută este sugerată; ea rezultă din coordonate apriorice, dintr-un întreg ansamblu de elemente ce se pot deduce dacă se urmărește textul fără parti-pris și dacă piesa este jucată conform acelor coordonate și în spiritul textului minuțios studiat și pus în valoare. Credem că dintre toți comentatorii lui Caragiale, Pompiliu Constantinescu a fost cel care a înțeles cel mai limpede acest adevăr. Într-un substanțial studiu din 1939, scrie între altele:

„Reducind comedile numai la substratul lor sociologic, riscăm să cădem în eroarea tuturor care au socotit că teatrul caragealian, ca orice teatru de moravuri, va îmbătrâni; reducându-l la schemele psihologice, îl scoatem dintr-o circulație vie de atmosferă socială; tesim individualitatea personajelor, confundându-le sau făcind din ele portrete abstracte, generale, în gustul clasicizant, în felul lui La Bruyère; neaderind la specificitatea de limbaj a fiecărui personaj, le anulăm specificitatea socială și psihologică“.

În același studiu, criticul adaugă că marele scriitor își construia personajele „cu o lucidă și minuțioasă împletire de nuanțe“.

În interpretarea lui Giugur (mai ales în cea de acum zecc-cincisprezece ani) Trahanache ni se pare singurul personaj interpretat aidoma viziunii lui Caragiale. Acestei interpretări i s-ar putea perfect aplica cele scrise de Zarifopol despre schița 25 de minute „Un comic enorm“, așa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici; dar distribuirea lui e atât de sigur economisită încît concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o viziune normală. Caricatural dar exact verosimil: acesta-i semnul lui Caragiale. Giugur a dat dovadă de o rară intuiție, dîndu-și seama că singura sa sarcină era să însuflețească personajul în limitele stricte ale coordonatelor lui, atât de bogate în semnificații încît nu mai aveau nevoie de nici un adaos. S-ar putea obiecta: dar aceasta este însăși menirea oricărui mare actor. Menirea poate. Nu însă întotdeauna și ambiția. Și uneori nici necesitatea. Astăzi, mai ales, actorii cu mare personalitate au tendința de a aduce în fiecare creație un aport personal, deci o notă de nouitate și originalitate. În unele piese și unele roluri, acest aport nu numai că este posibil ci se și impune. În speță, este vorba doar de a însufleți un personaj care este gata creat dinainte. În acest sens Caragiale seria într-una din cronicile sale: „artistul dramatic este un executant instrumentist al cărui instrument este însăși ființa lui, materială“.

În întruchiparea lui Niky Atanasiu, Cațaveneu a fost și va rămîne greu de uitat. Trăirea pe scenă este atât de intensă încît se produce o totală contopire între personaj și om. Totuși, în ciuda acestei trăiri, personajul nu este numai însuflețit (așa cum cerea Caragiale executantului instrumentist) ci creat. De nevoie. Pentru integrarea armonioasă în ansamblu. Cu alte cuvinte din necesitatea executantului instrumentist de a se supune concepției dirijorului. În viziunea regională pe care o propunem noi, puțin rețușuri ar trebui aduse creației lui Niky Atanasiu pentru a ajunge la acel caricatural verosimil de care vorbea Zarifopol.

Cațaveneu ni se pare a fi rolul cel mai complex al piesei, implicînd o constantă suprapunere. Aspectul exterior ridicol, de comportare, se înscrie pe un substrat dureros de care nu se poate ca, în unele momente, personajul să nu fie măcar pe jumătate con-

știent. Tipătescu este un împotmolit, în pragul ratării. Cațaveneu este un strivit de provincie, un estropiat al semidoctismului aproape endemic în acea epocă, cu deosebire în micile orașe. Cațaveneu este un om deștept, viu, cu personalitate. Dar deșteptăciunea lui este ca un lan pietros, nedestelenit, pe care s-a semănat un griu plin de semințe de tot soiul de buruieni. În vremea Scrisorii pierdute, calitatea de intelectual începute să devină și ea o cale sigură de parvenire. Sincer dornic de cultură sau măcar de oarecare informare, (fiindcă și în Cațaveneu este acest „amestec“ de nuanțe) dar însetat și de parvenire, el caută să facă salturi cit mai mari și rapide pe calea luată. Așa cum parvenirea materială se făcea „pe apucate“ și în chipuri simplificat piezișe, la fel s-a produs și „ridicarea intelectuală“ a lui Cațaveneu. Examine universitare (fiindcă e avocat) trecute în pripă, la noroc, cu fituici, cu colegi care-i suflau sau cu protecții politice, lecturi haotice și laborios digerate. În loc de avocatură propriu zisă, reîntors în provincie, afaceri, misiții juridice, intrare în politică. Puțina carte învățată se încetoșă, în valurile de viclenie țîșnind din adîncuri. Viclenie exacerbată de conștiința intermitentă a nimieniciei lui, de reușita ușoară a unui Tipătescu, plin de noroc și de bani etc., etc. Interesant de notat este și faptul că și în replicile lui nu găsim nici o vulgaritate de exprimare (afară dacă excesul de prețiozitate nu devine el însuși vulgaritate). De altfel, și la Farfuridi și Brinzovenescu găsim un limbaj mai curînd pretențios în stupiditatea lui. Credem a vedea și în aceasta o intenție bine gîndită a lui Caragiale. Era o ilustrare în plus a acelei „civilizații europene“ de suprafață, introdusă fără tranziție și rămasă ca un altoi steril, care nu a prins decît atât ca să se mențină superficial, fără să se fi stabilit o amplă și efectivă comunicare cu restul organismului.

Pristanda are, în simplitatea lui, cu intuiții ascuțite de modestia condiției și nevoilor sale, o reflecție și un regret pe care spectatorul trebuie să le aibă mereu în minte privind pe Cațaveneu: „mare psihicler: ăsta era bun de prefect“. Spectatorul trebuie să-și dea seama, dincolo de ridicol, care este drama lui Cațaveneu — și nu numai a lui: din pricina provinciei, din acele timpuri, din pricina febrei endemice de parvenire, din pricina semidoctismului datorit improvizăției culturale, inteligența lui Cațaveneu a fost năpădită de bălării și personalitatea lui, bidos formată. În ceața în care bijbiie, se azită și se infoaie ca un curcan ca să-și dea curaj. Cațaveneu întreveđe totuși calea pe care trebuie să se îndrepte societatea, calea prezentului, chiar dacă noțiunea de progres este atât de haotică în capul lui. Totuși, înfățișîndu-ni-l ager la minte, și „psihicler“, Caragiale ne dă dreptul să ne întrebăm dacă în acel: „pînă cînd să nu avem și noi falitii noștri?“ nu este și un dram de ironie. În

tot cazul, sub forma ridicolă în care se exprimă, Cațavencu știe bine ce vrea să spună. Și ce voia el să afirme nu era lipsit nici de luciditate, nici de adevăr: acolo unde nu sînt posibilități de realizare nu este nici inițiativă. Fraza lui poate avea un sens și mai biziitor: „dacă am luat cu ghitura din «civilizația europeană» atîtea lucruri, de ce să nu luăm și falșiți?” În acel import nediferențiat și oarecum automat, existau atîția „falșiți” de alte specii!

Dandanache nu este nici ramolit nici redus mintal. Se știe care au fost sovăirile autorului pînă să hotărască cine să ciștițe, în cele din urmă, competiția. Fiindcă există, incontestabil, o competiție în O scrisoare pierdută. A vrut să dovedească, o dată mai mult, că „proslu” are noroc? Ne îndoim. Dacă ar fi fost prost și ramolit, Dandanache nu ar fi știut să joace cartea cu îndemnarea cu care a jucat-o. Eliminat din circuitul politic (fiindcă în partidul liberal, în acea epocă, începuse să fie aplicată de către Ocultă, lozinea: „Loc tinerilor”) el nu s-ar mai fi menținut nici în circuitul oamenilor cu vază și cu trecere ai Bucureștilor. El continuă însă să fie în contact cu oamenii zilei, să aibă pretutindeni uși deschise. Faptul că este silit, arată mai mult o origine fanariotă. Iar confuzia pe care o face între personaje este firească în situația lui. După un drum de o zi întregă (și ce drum!) cu trăsura, căzînd într-o casă unde nu cunoaște, pe nimeni, este firesc să încurec mereu totul, în primele ceasuri în care este încă năucit de drum. Văzînd că Trahanache este adevăratul stăpin al județului, este normal să-l ia drept prefect. Pe Zol — care e mai apropiată de vîrsta lui Tipătescu decît a lui Trahanache — găsînd-o mereu singură cu Fănică, nimic mai firesc decît s-o creadă soția acestuia. Nu este exclusă nici o a treia ipoteză: vulpoi bătrîn cum este, Dandanache să simuleze distracția și năuceala ca să poată observa totul mai bine și ca să se și sustragă unor obligații plicicioase pe care le socotește complet de prisos. Restul personajelor trebuie și el considerat în lumina atît de judicioasă a observațiilor lui Camil Petrescu și Pompiliu Constantinescu mai sus evocate.

O întrebare firească și legitimă se poate pune însă: oare jucată în stil de „piesă” nu de „comedie”. O scrisoare pierdută ar mai cunoaște aceeași audiență la public? Strict aceeași, desigur că nu. Fiindcă s-ar produce incontestabil o schimbare fundamentală de registru, o mutație chiar. Sînt însă încredințați

că după un prim moment de șovăire, audiența ar rămîne la fel de largă și, calitativ, ar marca o sensibilă creștere. În primul rînd fiindcă marele public de azi are cu totul altă experiență și posibilitate de apreciere teatrală. El a dovedit în nenumărate și semnificative prilejuri că știe să prețuiască și să guste substituțiile cele mai fin nuanțate ale unui text scenic și ale prezentării lui.

Un efect asemănător a avut experimentarea lui Boursieiller cu Don Juan din care a fost eliminat orice element comic de atitudine, gestică și roșire. Chiar și Sganarelle nu mai este decît un biet om simplu sfîșiat între conformismul lui gregar ancestral și prestigiul exercitat asupra sa de eliberarea stăpinului său de orice superstiție, chiar și de orice etică, înțelegînd obscur că această eliberare nu este făcută din desfrîu ci din dorința de a se ridica prin rațiune implacabil — dusă de exasperare la exces — deasupra oricărei slăbiciuni sau timorări. Îndrăzneala lui Boursieiller a obținut un mare succes nu numai față de critică ci și de marele public. Pentru a mă încredința de trăinicia acestui succes, m-am reîntors de mai multe ori să revăd acest extrem de interesant spectacol. Este drept, se ride mai puțin (la Don Juan nu s-a ris niciodată prea mult) dar risul care țîșnește mai departe în momentele în care trebuie, este de altă calitate. În ultima vreme, chiar în țara lor de baștină, la piesele lui Molière cele mai categoric comice, risul începuse să fie oarecum tradițional, datorit unei subconștiente autosugestive și virulență în măsura în care personajele, încetînd să mai fie niște caricaturi care se mai-muțărăsc pentru a stîrni o ilaritate facilă, au dobîndit o adîncă și emoționantă umanitate.

Putem fi încredințați că la fel ar reacționa și publicul de la noi în fața unei Scrisori pierdute în care locul exceselor de mimică, gesticulație și intonație ar fi luat de o desfășurare și un ritm firesc, subliniînd de la sine, dar înzecit, grotescul unor personaje care în situațiile politice și sociale ilustrative date de autor și-ar dovedi inadmisibilul și revoluționarul ridicol tocmai prin gravitatea cu care încearcă să se facă luate în serios în primul rînd de ele însele.

