

NOI PARALELE SCENICE LA

comediile lui Caragiale

Cînd, povestindu-și amozurile, Mache Răzăchescu zis Crăcănel relatează cu for „al șaptelea caz de traducere“, un amănunt insolit îi provoacă lui Pampon celebra întrebare: „În Bulgaria? Ce căuta neamțul în Bulgaria?“, „Nu știu!“ se pomenește răs-punzînd Crăcănel și, dintr-o dată, parfumul frivolității ieftine se risipește, deschizînd drum unei stupefacții care frizează parodic înțîlnirea cu neantul. În întreaga sa desfășurare, comedia *D-ale carnavalului** urmărește dansul pe sîrmă al unor moftangii care trăiesc alături de resursele naturale ale vieții. Sarabanda lor inconștientă, alimentată de o solidă ignoranță, veselia lor penibilă sînt pîndite mereu de spectrul vidului absolut. Observația socială mereu prezentă procură, printr-un foarte fin proces de selecție, probele necesare unui examen analitic cu preocupări superioare. Nu este vorba despre o ridiculizare a mahalalei bucareștene de la 1880. În frizeria model a lui Nae Gîrimea se realizează studiul patologic al unei lumi care, mergînd împotriva sensului istoriei, acordă formelor goale valoarea unui conținut uman dispărut.

O eventuală tentativă de transcriere scenică veristă a acestei comedii cu umbre colorate ar fi devenit cel puțin discutabilă. Căci în piesa sa, Caragiale a organizat un joc de măști cu un desen fin, care nu suportă încărcătura unei expresivități naturaliste. Orice exces de caracterologie ar deveni de asemenea parazit în înscenizarea unei piese de o sublimă liniaritate, în care satira se exercită prin valențele ambiantei comice și nu printr-o portretistică suculentă. În această farsă enormă, cadrul de epocă rămîne valabil prin *atmosfera* distinctă și unitară întreținută de personaje caricaturale aparținînd toate aceleiași serii. Înelați și înșelători, fanți, dame și valeți sînt plămădiți din același aluat mediocr, respirînd aceeași veselă suficiență. Ca și în alte laturi ale universului caragialian, *mimarea existenței* ocupă întregul spațiu al acțiunii. De data aceasta însă, viața este „jucată“ prin imitarea sa paroxistică, zgometele și gesturile stridente înlocuind mișcările sufletești adînci, ca și cum existența, desprinsă din țîșinile sale firești, s-ar reduce la înregistrarea onomatopoeică a unor gînduri și sentimente ucise în substanța lor vie. Caragiale recompune aci, ca și în multe dintre „Momente“, apa-

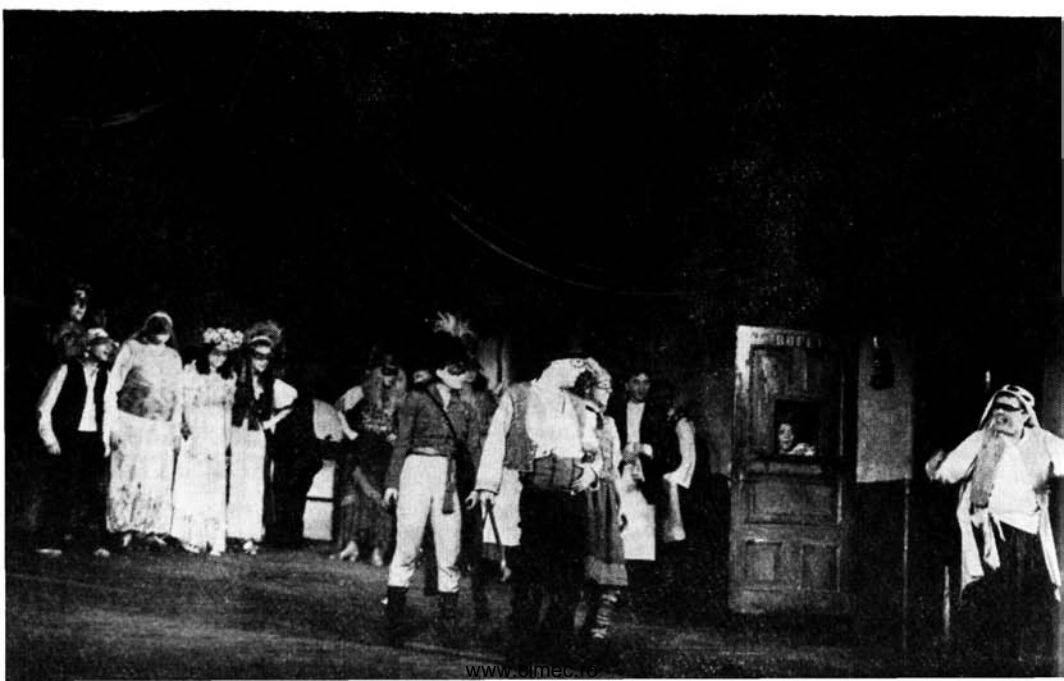
* Teatrul „Lucia Sturza Bulandra“ — D-ALE CARNAVALULUI de Ion Luca Caragiale.

Regia : Lucian Pintilie. Decoruri : Liviu Ciulei și Giulio Tincu. Costume : Ovidiu Bubulac. Distribuția : Octavian Cotescu (Nae Gîrimea) ; Toma Caragiu (Iancu Pampon) ; Dumitru Furdui și Marin Moraru (Mache Răzăchescu), Aurel Gîrănu și Virgil Ogășanu (Un catîndat) ; Ștefan Bănică (Iordache) ; Gheorghe Novac (Un ipistat) ; Rodica Lapalagă (Didina Mazu) ; Gina Patrîchi (Mița Baston) ; Traian Marinescu (Un chelner) ; Virginia Alexandru (O mască) ; Măști, public, sergenți de noapte (Violeta Andrei, Jeanine Eleterescu, Isabela Gabor, Eleonora Gion, Cornelia Lazăr-Turian, Cici Manoliu, Doina Mavrodin, Ileana Mindrîă, Teodora Mitulescu, Maria Pricop, Vasile Boghiță, Cornel Coman, Mircea Gogan, Simion Hetea, Alexandru Martinescu, Paul Nestorescu, George Petreanu, George Stîlu și alții).

Gina Patrichi (Mița Baston) și Toma Caragiu (Iancu Pampon)



Scenă din spectacol



rențele unei umanități, prin surprinderea *derizoriului* unor acte patetice. În piesă, în-filmul un întreg pachet de „drame” teribile: trei oameni disperați din pricina unor „traduceri” infame, o crimă pasională văzută la fața locului (cu vitriol!), reputații amenințate cu ruina morală, visuri de fericire distruse nemilos. Tragedia se plimbă pe scenă cu tot dichisul vestimentar de rigoare, dar — de fiecare dată — durerea nu-și găsește acoperire sufletească și strigătul de durere se trivializează prin demonetizare psihică. Structura de farsă a piesei este la drept vorbind exterioară. Din punct de vedere tehnic, „quiproquo”-ul este defectuos, căci „sfornicelele” nu sînt bine strînse. Așa, de pildă, Crăcănel vine fără nici o motivare în frizeria lui Girimea, iar rezolvarea încurcăturii („marele final” al farsei clasice) se petrece undeva în culise, în termeni foarte vagi. Esențială este ambianța de „carnaval” în care se desfășoară peripețiile unor ipochimeni obsedați de morbul carierei. Obsesia aceasta îi unifică pe toți, de la Catindă la Pampon, într-un marș bezmetic către o poziție socială cît mai *onorabilă*. Obsesia carierei ni se prezintă ca o latură a cultului *onorabilității*, dezvoltat aici în grotesc, cu o rară artă a varietății ipostazelor derizorii. Ce anume dezlănțuie hazul? Tocmai incapacitatea manifestă a catastrofelor succesive de a atinge zona tragicului. Nenorocirile grupului Girimea fierb spectaculos, dar nu ajung cu nici un chip „să lege” un miez grav, risipindu-se comic în valuri de spumă violentă. În schimb, gustul amar iese la iveală, tocmai atunci cînd lucrurile se împacă și tocmai din pricină că toate nefericirile se topecsă instantaneu, într-o lume care a pierdut gustul vieții adevărate și reușește, fără mari dificultăți, să-și împace pornirile unei afectivități sclerозate (un chef, o amoroasă, o tachinerie pe bază de jamaică) cu idealul meschin al unei *cariere* prevăzute în buget.

Judecînd după unele declarații făcute presei, ne-am fi putut aștepta ca Lucian Pintilie să se angajeze cu o reală gravitate, printr-o laborioasă reconstituire tipologică, într-o viziune realist-descriptivă a micii burghezii din ultimele decenii ale secolului trecut. În fapt, regia spectacolului de la Teatrul „Bulandra” a ales o cale mai dificilă și totodată mai adecvată naturii textului dramatic. Efortul a fost îndrumat cu precădere în elaborarea unei *atmosfera* caragialești autentice.

Aparența „veristă” este relativ repede depășită în spectacol. De fapt, se constituie, pe fundamentul unei investigații realiste, imaginea *convențional-artistică* a mahalalei caragialești. Amănuntul crud — adesea solicitat — servește nu unei reconstituiri arheologice a periferiei de prin 1880, ci evocării cu mijloace tari a unui *climat moral* lamentabil, ridicat de Caragiale la o reprezentare esențializată a unei realități bolnave. Sordidul, atît de insistent subliniat în excelențele decoruri, ca și în vestimentație, accentuează derizoriul general al ambiției și trivialitatea unor existențe contrafăcute la scară mică și în bani mărunți. Decorul mai ales (Liviu Ciulei și Giulio Tincu), depășind considerabil funcționalitatea subalternă, a intervenit în elaborarea variantei scenice ca un comentator fin și acid al acțiunii. La drept vorbind, scenografia conține, în liniile și în cromatica sa atît de inspirat valorată, miezul întregii viziuni regizorale. Scîndurile posomorîte ale sălii de bal, ferăstruica mansardată a odăitei lui Girimea, și întregul amestec de fard și mizerie al cadrului astfel creat, degajă neconținut atmosferă, cu o neliniștită ironie. Excesele picturii „în urît” nu lipsesc din spectacol, opunîndu-se uneori adevărului intrigii. Așa, de pildă, îmbrăcămintea decolorată a Miței Baston, ca și neglijența sa în ceea ce privește „fizionomia obrazului” contrazic frontal poziția, în cadrulul demascator, a acestei curtezane „curățele”, care n-a avut vîrsta pentru a fi primită la Poștă și care trăiește de pe urma farmecelor sale juvenile. Savoarea unui mahalagism surizător, care întreține îmbrăcăminte năucă a balului, este stînjinită de o repetare a efectelor grase cu o insistență inutilă, uniformizantă. Pedalarea prelungită pe o situație cvasiscatalogică survine, la un moment dat, parazită.

O inițiativă extrem de importantă, care amintește de modul în care Ion Sava resuscitate cantonetele lui Alecsandri, dă textului caragialean o dezvoltare de cea mai bună calitate. Rostirea replicilor într-un acord subtil — adesea surprinzător — cu mișcarea activă a interpreților completează semnificațiile conținute în cuvînt, proiectîndu-le pe fondul atmosferei generale. Astfel, discuția dintre Pampon și Iordache din primul act, care se derulează în vreme ce calfa lui Girimea își spală picioarele și se îmbracă, dă vorbelor un tremur ilar, introducînd publicul în lumea piesei, în universul specific al acestei „pseudofarse de bărbierie”.

Derivînd, printr-o cercetare atentă a fiecărui personaj, date suplimentare capabile să documenteze mai larg asupra identității materiale și morale a fiecărui *caz* în parte, se procedează de fapt la o dezmembrare deliberată a farsei în felii suprapuse, care se reunesc din nou prin apartenența la același mediu. Regia obține prin dospirea unor elemente conținute embrionar în litera textului o dezvoltare caricaturală pe calea ultradimensionării. Fără a-l trăda pe Caragiale, directorul de scenă dilată intențiile

autorului, descriind cercuri noi în jurul nucleului central al fiecărei figuri. Acțiunile adăugite de regizor crează remarcabile posibilități de adâncire a rolurilor. Ne referim, bine înțeles, la o dezvoltare a textului dincolo de litera sa, și — în nici un caz — la tendința reprobabilă de a schimba ceva din ceea ce a scris Caragiale. Din păcate, asemenea tendințe apar și ele în spectacol, fie în repetarea abuzivă a unor replici, fie chiar prin adăugirea unor cuvinte care nu aparțin scriitorului (v. Catindatul sau Mița Baston). În ceea ce privește posibilitățile deschise de regie interpretilor observăm că Iordache, Catindatul, Mița Baston, Pampon și Crăcănel — beneficiind mai mult sau mai puțin de o evidentă multiplicare a mijloacelor — capătă în spectacol o pondere majoră, în vreme ce Didina Mazu și Girimea, menținuți exclusiv în schema farsei (fără supralicitarea acțiunilor suplimentare), s-au găsit defavorizați. Comicul inventiv, cu inflexiuni pasionale, atât de propriu talentului ieșit din comun al Rodicăi Tapalagă, a dat, desigur, un relief distinct aparițiilor Didinei, dar într-un spațiu scenic restrâns care a limitat posibilitatea unei afirmări mai bogate. Parțial, observația este valabilă și pentru transcrierea regizorală a partiturii iubetului frizer. Nu poate fi vorba de o distribuie eronată a lui Octavian Cotescu în rolul lui Nae Girimea. Actorul a dovedit nu o singură dată, cât de bine se simte în comedia grotescă. Galantul bărbier și subchirurg, cu un text minim în piesă, ar fi cerut poate o extindere a mișcărilor prin fantezie regizorală. Interpretul, la rîndul său, n-a considerat necesar să părăsească tonalitatea flegmatică în favoarea acelei efervescențe satirice cu modulări seci, care a dat strălucire unor creații ale sale recente.

Care sînt izvoarele principale ale comicului în acest spectacol? Fără ca acestea să devină linia constantă, s-a urmărit adesea stîrnirea risului demascator, prin tratarea

Stînga : Rodica Tapalagă (Didina Mazu) și Octavian Cotescu (Nae Girimea) ; dreapta : Aurel Gioranu (Un catindat) și Ștefan Bănică (Iordache)



în grav a unor tipuri satirizate. S-a acordat, prin urmare, o seriozitate expresă unor replici afectate, ca și cum ar fi fost acceptată valabilitatea manifestărilor exterioare ale unor existențe falsificate prin mimetism social. Aproximând tragismul sonor al Miței Baston de aparențele autenticității sufletești, se realizează o accentuare a artificialului, a sentimentalismului de trei parale, cu care operează violenta ploieșteancă. Gina Patrichi obține efectele scontate în cele două scene principale ale rolului („explicația” cu Gîrimea și monologul din fața „vermutilui”). O agravare nevrotică distingem și în evoluția scenică a lui Iancu Pampon. Minia fostului tist de vardiști capătă un substrat sentimental, stăpînit cu aplomb și inventivitate de Toma Caragiu. Aci, tendința sublinierii comice a patetismului derizoriu înfîlăste o altă sursă a risului, exploatarea remarcabil de regia spectacolului: farsa onorabilității burgheze surprinsă într-o degradare totală, prin excelență ilară. În fond, Pampon (ca și Crăcănel) reproduce chinurile obsesive ale „ambitului” lui Dumitrache Titircă în împrejurări de-a dreptul deplorabile, în care „familismul” este coborît la ipostaza concubinajului interesat, în vreme ce cinstea nepătată va fi solicitată unor curtezeane decise să-și croiască o carieră mai mult sau mai puțin onestă. Aprins și sigur de el, Pampon a căpătat în interpretarea lui Toma Caragiu un aer de suficientă napoleoneană, deloc stînjinit de grosolănia naturală a unui Mitică suburban, care poartă sub gambetă fizionomia temerară a „cetățenilor” cu năduf, creați cîndva de Constantin Tănase.¹

Cealaltă victimă a veselei dezonorări, Crăcănel, rămîne, numai în prima sa scenă, pe linia unei originale tratări cazuistice, relevînd aici o ambiție flegmatică și o „înțelepciune” timpă de tot interesul, care — în acord cu întreaga viziune regizorală — putea să crească promițător. Din păcate, de la a doua sa intrare în scenă, noul Crăcănel dispare, pentru a face loc binecunoscutelor șarje ale simpaticului Marin Moraru. Tinărul actor a transportat în spectacolul lui Lucian Pintilie mișcări și ticuri verbale care i-au adus un justificat succes în alte situații, dar care de astă dată au contrastat puternic cu jocul în falset verist al celorlalți interpreți. La rîndul său, Aurel Cioranu a parcurs numai jumătate din drumul care ducea la încadrarea deplină a Catindatului în concepția generală a direcției de scenă. În primul act mai ales, juvenilitatea ineptă a personajului capătă o fericită afirmare, aspirînd, cu un deplin profit, farmecul candid al actorului. Uimirea îngrozită față de minunile doctorului Mattei adaugă un fericit accent profilului acestui zevzec consumator de absurd. În actul balului, Aurel Cioranu devine însă excesiv în îngroșarea clovnească a personajului, prelungind, fără necesitate artistică, efectele bufe ale „magnetizării”.

Cea mai rotundă creație actricească o dobîndește în acest spectacol Ștefan Bănică, în rolul de aparență secundară al calfei Iordache. Impresia de fericită împlinire pe care o comunică acest interpret vine din convingerea interioară a tonului grav, adoptat. Iordache devine cu adevărat comic, prin participarea însuflețită a lui Bănică la o descriere minuțioasă a personajului, cu o vioiciune egală, străină oricărei distanțări parodice. Pericolul s-ar fi putut naște, în acest caz, prin accentuarea ridicolului unei epoci istorice perimate. Întîlnim însă un Iordache care circulă în universul caragialean ca o entitate artistică cu viață permanentă.

Lumea lui Gîrimea a murit, dar permanențele unei vibrații estetice nemuritoare susțin o ambianță specifică, cu o populație etern caducă. Pe străzile acestui microcosm încremenit într-o pulsație satirică veșnică, trec umbre cu o remarcabilă consistență interioară. Acordîndu-i lui Iordache o vivacitate firească, Ștefan Bănică (și nu mai puțin Lucian Pintilie) i-au interzis accentele unei naturaleți atemporale. Interpretarea s-a instalat puternic în mahalaua bucureșteană veche, redesenînd în mișcări vii ceea ce va fi fost pentru Caragiale esențial, capabil să treacă în tipare artistice fără de moarte.

Balul din actul II trăiește scenic o adevărată resuscitare printr-un proces de transcriere vie, în trăsături brutale, a unui climat social și uman, reconstituit indirect prin intermediul viziunii lui Caragiale. Armoniile muzicii, trista veselie a unor măști uzate și nădușite, obsesia „petrecerii” și a tachinării, toate sînt reinviolate în spiritul selecției caragialeene a datelor unei lumi apuse. Direcția de scenă s-a străduit să redeștepte viața unei secvențe de epocă în concentrația particulară a unei personalități creatoare. Realismul viziunii lui Pintilie recheamă la strălucire imaginile unei realități stilizate de sensibilitatea unui demiurg, părinte al unui univers de esențe tari.

Cînd, în finalul spectacolului, actorii cîntă într-un cor languos „Steluța”, în sală nu trece nici o clipă emoția evocării unor „tempi passati”. Melodia puțintică și frazele lacrimogene consemnează sfîrșitul căldicel al unor ciocniri de o infinită mediocritate.

¹ O scăpare de amănunt de regie a făcut ca apariția fără barbă a lui Iancu Pampon să coexiste cu replica lui Iordache, în care amantul titular al Didinei este calificat ca „bărbos”.



Dan Nicolae (Jupin Dumitrache) și Sandu Sticlaru (Nae Ipingsescu)

Idilicul mălăiet al acestei încheieri descoperă spectaculos vidul sufletească al unor existențe pustiite de morbul tenace al dezumanizării.

Privită dintr-un anumit unghi, comedia *O noapte furtunoasă** își dezvăluie aparența unei structuri de farsă amoroasă, gen Maurice Donnay. Este vorba, în fapt, de un cal parodic. Lista personajelor cuprinde, mai mult sau mai puțin riguros, funcțiile cerute de „quiproquo”-ul cu miză erotică și ambianță „frou-frou”: în primul plan, magnificul încornorat și subalternul care îi înșală încrederea, soția grațios infidelă și prietenul „grisonnant” al casei, cu rol de „raisonneur”; în linia secundă a acțiunii o tină pereche de amorezi aflați în etapa încercăturilor prenuptiale și un valet care duce scrisorile.

Transplantând acest balet convențional de salon în casa unui chereștegiu din Dealul Spirei, Caragiale dezlanțuie răsturnări remarcabile în două direcții. Pe de o parte, galeria de peruci pudrate a comediei de alcov se vede dublată grotesc de o tipologie savant trivială. Organizând cu un personal dramatic nedistilat și de un stil mai curind ofensiv, un „imbroglio” după maniera badineriilor elegante, părintele clanului Titircă subliniază ridicolul unui întreg sistem comediografic, prelungit prin Capus și Tristan Bernard până dincolo de pragul secolului nostru. Astfel văzută, *Noaptea furtunoasă* întreprinde, deliberat sau nu, o acțiune polemică împotriva unui teribil poncif, simplificator și parazit. În același timp, pe o paralelă interioară se produce un atac substanțial. Schema convențională a farsei picante, cu situații factice și figuri liniare, este devorată de creația intens caracterologică, urmare a importanței pe care le capătă în alcătuirea textului observația socială și pitorescul cu funcție tipologică. Premisele farsei sînt dezvoltate în linii mari pînă la fericitul final, dar interesul pentru încercături se estompează treptat, cedînd spațiu unui dialog cu o savoare intrinsecă, alimentată de un

* Teatrul „C. I. Nottara” — O NOAPTE FURTUNOASĂ de Ion Luca Caragiale. Regia: George Kataci. Scenografia: Dan Nemeșanu. Distribuția: Dan Nicolae (Jupin Dumitrache); Sandu Sticlaru (Nae Ipingsescu); Ion Dichiseanu (Chiriac); Ștefan Iordache (Rică Venturiano); Mihai Ioniță (Spiridon); Liliana Ionescu (Veta); Melania Cîrje (Zita).

verbiaj cu valențe diferențiate de la un personaj la altul. Tehnica elaborării distincte a fiecărui rol pleacă de la întreținerea abilită a unor monologuri revelatoare. Fiecare dintre persoanele comediei beneficiază de cel puțin o „tiradă”, care îi fixează trainic coordonatele tipice. Diversitatea evidentă a acestor inscrieri la cuvînt, mereu altfel compuse, deschide surse paralele ale comicului, vizibil înrudite, dar deloc confundabile. Narația pasională a întîmplării de la „Junion” îl colorează intens pe colericul Dumitrache. Ipingscu se dezvăluie citindu-ne cu suficiență stupefiantă un text redactat de Venturiano, pe care dialectica sa poticnită îl conturează cu mult înainte de a intra în scenă. Chiriac și Veta se angajează în planul caracterizării prin două variante deosebite ale declamației sentimentale. Monologul lui Spiridon este, prin excelență, rotund și definitoriu.

Participarea la acțiune a personajelor aduce puține note complimentare la ceea ce aflăm din „textul personal” al fiecăruia, rostit în întregime sau pe fragmente înșăilate succesiv, dincolo de lanțul încurcăturilor, care ocupă în piesă un spațiu redus, aproximativ o pătrime din timpul scenic conținut în fibrele textului.

O viziune spectaculoasă ce se preocupă mai puțin de vivacitatea mișcării de farsă și mai mult de portretistica morală a *Nopții furtunoase* ne apare, așadar, posibilă și chiar îndreptățită. La Teatrul „Nottara” s-a realizat, pe această linie, un spectacol mai curînd modest; care s-a străduit fără a izbuti decît parțial, să realizeze „fiziologia” literară a tipurilor, ca reprezentări ale unui anume mediu social, într-o epocă bine determinată. Cu toate că, la prima ridicare de cortină, ținuta vestimentară a lui Dumitrache Titircă (și chiar masca) pare să depășească voită datele tradiționale ale vremii descrise, celelalte personaje și cea mai mare parte a textului beneficiază de o reconstituire în timp fidelă. Pitorescul nu este evitat, fiind deplasat însă de la cromatica veselă a litografiei desuete la tonurile vii, puternic contrastante, ale unui univers uman surprins în contratimp cu dinamica istoriei.

Este limpede că directorul de scenă, George Rafael, n-a plecat de la ambiția unei inovări impetive. Încă o dată, parodierea unei piese parodice a fost ocolită. Schemele prestabilite ale unor montări mai vechi au fost însă evitate mai mult exterior, cu cîteva excepții, dintre care una — după cum vom vedea — remarcabilă. După cit



Ștefan Iordache (Rică Venturiano)

se pare, regia a ales teoretic alternativa aprofundării, a datelor specifice de viață, proprii eroilor comediei. Decorul lui Dan Nemțeanu comentează printr-o compoziție amănunțită absența frumosului și plictisul gospodăresc al unui interior îndestulat, în care imaginația nu are cum să respire. Ambianța locală a căpătat o deosebită însemnătate. Apare evident că li s-a cerut interpreților o maximă trăire a ceea ce putea fi „de fapt”. În ultimele decenii ale secolului trecut, viața unui chereștegiu îmbogățit, a unui teșghetar cu perspective, sau a unei femei „oneste” cu ighemonicon negustoresc.

Sabia lui Titircă a țîșnit din teacă cu șuierul violent al șisului, compresul cu apă rece menit să ușureze melancolia Vetei a fost „viu și natural”, țipetele Zitei și dicțiunea lui Ipingscu au căpătat un ascuțit parfum de mahala.

Cu toate acestea, rezultatele au rămas — cum am văzut — modeste. Efortul de conturare autentică a tipurilor, prin culoare istorică și dezlănțuiri temperamentale, a rezolvat numai parțial sarcinile spectacolului. Lipsind dimensiunea spirituală a unei retrospective caragialeene, tratarea *realului* din piesă a rămas prea de tot pedestră, mai cu seamă în primul act al reprezentației. Insistența pe linia caracterologică, cum am văzut, îndreptățită de text, cerea — dincolo de refacerea identității civice a personajelor — menținerea (și chiar amplificarea) unui subtext polemic, care proiectează lumea din Dealul Spierei pe fundalul marelui univers, extrăgînd de aci concluzii care se referă la procesul de descompunere a esenței umane. Există, desigur, în spectacolul de la „Nottara”, câteva apariții vii, de un real merit, chiar din prima jumătate a comediei. Astfel, părăsirea curajoasă a tradiției travestiului în reîncarnarea ucenicului Spiridon a deschis, în aceeași ordine de idei, calea unei variante originale a rolului, mai aproape de adevărul tipologic. Tînărul actor Mihai Ioniță a încadrat totodată revizuirea resurselor vitale ale personajului într-un *ritm* determinant. Graba, pripeala mișcărilor au subliniat dibăcia duplicitară a gesturilor și, implicit, galopul viclean al acestui copil asprit, fără nici o urmă de candoare. În ceea ce-l privește pe Sandu Sticlaru, actor înzestrat cu datele necesare reproducerii stereotipului scenic al ipistatului Ipingscu, se poate remarca o tendință de ocolire a poncifului, printr-un efort de individualizare, de îmblinzire a automatismelor. Astfel, străduința de a „înțelege” verbiajul demagogic a căpătat o febrilitate aproape înduioșătoare, în vreme ce un iz de ipocrizie cordială a însoțit ascultarea peripețiilor lui Titircă. Liliana Tomescu a detaliat cu mîgălă zbuciumul unei Vete lucide, stăruind pe linia caracterizării unei femei decise, care „și-a pus

Ștefan Iordache (Rică Venturiano), Ion Dichisceanu (Chiriac), Dan Nicolae (Jupîn Dumitrache), Melania Cirje (Zița), Liliana Tomescu (Veta) și Mihai Ioniță (Spiridon).



minte a un copil". Meritul actriței se relevă în scenele care demonstrează spiritul pozitiv al nevestei lui jupin Dumitrache, abilitatea calmă a acestei cucoane care „s-a ajuns". Dar timbrul strident, dominant uneori și în scene hotărâtoare, întunecă remarcabila intenție artistică a Lilianei Tomescu și o împinge câteodată către o aplatizare a „autenticității", prin scoborire ultraperiferică a accentului și a unor mișcări de prim-plan. Alunecarea spre o vulgaritate gratuită, exagerată și în ordinea adevărului tipologic (Titircii nu trăiesc totuși în groapa Cuțaridei!), devine mai ales vizibilă în jocul lui Ion Dichisceanu (Chiriac), care a acceptat adesea șarja zgomotoasă și un antren erotic primar. Pe de altă parte, Melania Cîrje, menținându-și grația cunoscută și atribuind cu prea multă generozitate Ziței gingășie și chiar candoare, adaugă neorganic câteva acute suburbane pe o creație în general indecisă. Cel mai șters dintre interpreți, Dan Nicolae (Dumitrache Titircă), defavorizat și de introducerea sa tardivă în ansamblu, utilizează o dezinvoltură exterioară, deocamdată mai mult sonoră, cu rare modulări expresive.

Deliberat sau nu, actul II capătă o nouă vigoare artistică. În vreme ce prima parte a spectacolului se menține pe linia unei retrospective a caracterelor, realizată inegal și pîndită de spectrul unei materializări uscate, la câteva minute după cea de-a doua ridicare a cortinei se produce o modificare de tensiune, o ridicare apreciable la voltajului. Această schimbare de nivel este evident legată de contrazicerea modalității comune, imprimate pînă la un moment dat interpretării actoricești. Se produce, vreau să zic, un „contrapunct fericit", care ridică dificultăți viziunii prime a direcției de scenă, dacă nu cumva aceasta a inițiat anume introducerea unei tonalități satirice perpendiculare pe linia de bază a montării. Cînd apare Ștefan Iordache, interpretul studentului publicist, galeria bovaricilor triviali, dominați de obsesiile intrării în politică și societate, primește replica unui moftangiu format, sigur de sine și intoxicat pînă la pierderea personalității de strălucirea exterioară a unui limbaj aberant. De unde, interpretarea celorlalte personaje se întemeiază pe găsirea „autenticității" lor nemijlocite, jocul lui Ștefan Iordache se desfășoară, fantast și gongoric, în spațiul grotesc al artificializării maxime. Textul piesei permite o asemenea opoziție, căci în vreme ce Titircă și-ai săi se balansează încă între pămînt și vidul moftologic, Venturiano a trecut total în caragialescul pur, într-o existență imitativă. Cu pantalonii rupti, plini de var, caraghios oricum după fuga sa pe schele, Rică devine de un ridicol sublim, atunci cînd, în această ținută lamentabilă, își continuă discursurile solemne. Indiferent la mișcarea concretă a realului, Venturiano (în versiunea lui Ștefan Iordache) rămîne robul unor aparențe, mistificînd după ce s-a automatificat. Învăluit, cu demnitatea unui tribun roman, într-o umilă cuvertură de pat, iubitul Ziței va domina finalul, fixînd puternic asupra lui admirația Titircilor, ca un ambasador solemn al mitomaniei profitabile și profitoare. Într-un spectacol menținut, pe largi pasaje, la mică adîncime și străbătut nu o dată de apăsarea stridentă, creația lui Ștefan Iordache aduce o pată vie de lumină, valorificînd prin refracție și celelalte elemente meritorii.

* * *

În ultimii cîțiva ani, comentariul scenic al operelor lui Caragiale a realizat o acumulare impresionantă, semnificînd în ansamblu o explicabilă tendință de multiplicare a căilor de acces către tainele marelui monument. Dincolo de orice pornire iconoclastă, nu văd nimic mai firesc decît încercarea stăruitoare de a descoperi noi sensuri unor scrieri care nu mor, fiindcă au mereu ceva nou de spus generațiilor care se călătoresc prin acest univers. Biruințele parțiale, cu alte cuvinte înaintarea cu cîțiva pași mai departe pe acest drum al neliniștilor creatoare, reprezintă, desigur, mai mult decît cea mai strălucită fotocopie mobilă a unor viziuni consumate. Nu este mai puțin adevărat că o asemenea operă de revizuire cere prezența unui spirit critic activ, necruțător și — în același timp — cordial. Este, fără îndoială, necesar să alegem, din munca febrilă a căutătorilor de minereu nobil, fiecare scînteie de adevăr artistic. Repudiînd orice mistificare, detectînd erorile posibile, nu putem uita, pînă la urmă, că toate aceste crîncene obligații ale criticii se justifică prin zelul afirmării cuceririlor certe.

V. Mîndra