

# Un nou Caragiale?

**C**onsiderat sub dublul aspect al concepției teoretice și al creației artistice, teatrul contemporan implică permanenta tendință de înnoire a interpretării operei dramatice, precum și căutarea unor inedite modalități de construcție scenică. Nu o dată, astfel, linia tradițională e depășită de noua înțelegere determinată de ansamblul cunoștințelor acumulate, de experiența reiterată și revelatoare a unor noi forme de artă. E privilegiul spiritului contemporan de a avea o perspectivă largă a experiențelor anterioare, o conturare a viziunii artistice în lumina concepțiilor inovatoare, o înclinare firească către „mutația” de valoare în artă.

Opera clasicele dramaturgiei nu face excepție de la această constatare, al cărei substrat e însăși legea dialectică a rezolvării contrariilor, a impactului valorilor noi asupra unor idei acceptate de un moment depășit. Shakespeare și Molière, Lope de Vega, Ibsen, Strindberg, Goldoni sau Hauptmann sînt doar cîteva nume, care verifică teoria unei valorificări în spiritul noului concept de „teatralitate” și a unor experiențe ce au dus la reevaluări spectaculare. La rîndul ei, dramaturgia lui Caragiale a oferit o largă gamă de încercări fructuoase în arta scenică a zilelor noastre. Sînt încă vii spectacolele lui Liviu Ciulei (*O scrisoare pierdută*) sau Lucian Pintilie (*D-ale carnavalului*), al Teatrului de Comedie (*O noapte furtunoasă* în regia lui L. Giurchescu) sau „dramatizările” lui Valeriu Moisescu, ca să nu ne referim aci și la celelalte scene ale țării.

Caragiale nu a fost însă numai prozatorul și dramaturgul consacrat, ci, în același timp, pasionatul, răscolitorul spirit, care și-a pus

teoretic întrebări asupra esenței, structurii dramei și specificului teatrului ca fenomen artistic complex, ce îmbină în sinteza lui elementele celorlalte arte. Culegerea *Caragiale despre teatru* (ESPLA, 1957), cuprinzînd articole, cronici, note și opinii cu privire la problemele teatrului, ca și unele studii mai vechi ale lui Paul Zarifopol, E. Lovinescu, Scarlat Struțeanu, G. Călinescu — sau mai recente (B. Elvin, *Modernitatea teatrului lui Caragiale*, Buc., 1969, sau capitolele respective din *Istoria Teatrului în România*, vol. I, 1965) au dezvăluit și o față în genere mai puțin cunoscută a scriitorului: regizorul și criticul teatral.

O nouă lucrare vine astăzi să completeze, să aprofundeze și să întărească convingerea despre multilateralul spirit al lui Caragiale, despre importanța pe care o acorda el înțelegerii fenomenului teatral în plenitudinea sensului și esenței lui. Autorul noului studiu, intitulat *Caragiale și începuturile teatrului modern*, (Buc., Minerva, 1974) — I. Constantinescu — serios, judicios, bine informat, își propune să configureze fizionomia lui Caragiale, îndeosebi pe linia contribuției sale teoretice și literare la afirmarea teatrului „modern” și la fundamentarea teoretică a teatrului „absurdului”. Lucrarea, gîndită cu seriozitate și structurată logic, tratînd în cuprinzătoare capitole Conceptul modern de dramă, Legătura cu vechea comică, Structura dramei și a personajului și, în fine, Deriziunea absurdului) se sprijină pe ideile unor mari personalități: oameni de teatru (G. Craig, C. S. Stanislavski, Tairov, Meyerhold, A. Artaud) sau numai a unor teoreticieni și comentatori ca: Martin Esslin, H. Gouhier, Ana Colombo, Giulio Bertoni,

R. M. Albrères ș.a., la care se adaugă numele lui Camil Petrescu, V. I. Popa, Paul Zarifopol, G. Călinescu etc.

Nu intră în intenția noastră de a face o prezentare documentată a cărții, ci, mai curînd, de a privi cîteva dintre ideile expuse, încercînd să apreciem în ce măsură reprezentă ele un avans față de interpretările anterioare ale operei și gîndirii dramaturgului și care e, în fond, valabilitatea lor.

Ne aflăm deci în fața unei noi configurații a personalității dramaturgului, susținută cu largi citate în cadrul unei ample discuții cu privire la gîndirea lui teatrală și la esența operei sale — și punînd pe primul plan originalitatea scriitorului, considerat sub aspectul de precursor al „dadaismului” și al teatrului „absurdului”, inovator al procedeelor de creație înlînite în „noua” dramă. Caragiale, cu marea lui experiență teatrală, cu spiritul său ascuțit și nuanțat în explicarea artei, ar fi anticipat chiar ideile unor teoreticieni contemporani cu noi, dezvăluind „avant la lettre” noi elemente constitutive ale „structurii personajului” ca și unele modalități de „restructurare a dramei moderne”. În această accepție, dramaturgul reia unele procedee ale dramei clasice și — modificîndu-le funcția — pune premisele „noii drame” cu bine cunoscutele trăsături caracteristice: diminuarea („criza”) acțiunii (fenomen constat și la Maeterlinck sau, azi, la S. Beckett), concurența valorii timpurilor (trecutul „se transpune” în prezent, de unde și tehnica narațiunii, frecventă în schițe și comedii), forma „circulară” a piesei (care în final nu avansează momentul dramatic inițial și aceluși spațiu închis al absurdului („En attendant Godot”, „Oh, les beaux jours”). În același timp, Caragiale realizează — conform aceleiași opinii — și o restructurare a personajului tradițional, creînd sau sugerînd anumite „tipuri-scheme”, punct de plecare pentru apariția ulterioară a personajului „lichiefiat” sau „discontinuu” în „noul teatru”, a fenomenului descompunerii și degradării personajului clasic prin denaturarea limbajului, a creării omului „fără calități”.

**A**ci, se impune totuși o observație. Este adevărat că prin metamorfozarea limbajului se constată uneori în proza caragialeană elemente de „absurd”. În dialogul cu efecte „răsturnate” dintre Conul Leonida și admirativa sa consoartă, în unele scene ale „Cătinatului”, ca și în gluma absurdă („Căldură mare”, „Grav eveniment”, „Casa justiției”), „nonsensul” se impune ca în pragul unei degringolări a conștiinței pe planul dereglării psihice. Dar între mecanismul psihic al personajelor lui Caragiale și tehnica specifică teatrului „absurdului” există — credem — o

esențială deosebire. La baza teatrului „absurdului”, ca și a „noului roman”, e o filozofie proprie, conștiința inevitabilei descompunerii umane, fără ieșire, de unde și tragicul său apăsător. „Absurdul” se fundează aci pe incapacitatea de exprimare eficientă a limbajului, care și-a pierdut funcția de „comunicare” și aceasta creează claustrarea fără speranțe, de care vorbesc Albert Camus sau J. P. Sartre. Caragiale însă oferă imaginea unei „anumite” societăți viciate, pe care o denunță prin intermediul unor „tipuri” căzute mai ales pe plan etic și a căror decrepitudine reflectă tarele momentului social-istoric al vieții redată. El o face în intenția satirei, prin caricarea deformantă a personajelor. Viciul nu este în destinul uman, într-o ordine cosmică absurdă, ci mai curînd în condiția de organizare a societății „hic et nunc”. Și, din acest punct de vedere, „absurdul” lui Caragiale este mai mult funcțional, rezultat al exprimării, nu al inevitabilei determinări a mecanismului cosmic. În sensul dezgustului față de o atare lume degradată, dar cu rezerva stenică a existenței unei lumi adevărate, în care omul să nu mai fie o ființă servilă sau capabilă de orice infamie, stă faptul că scriitorul nu acordă statut de permanentă absurdului, ci îl refuză. Negația caragialeană, prin chiar amploarea și profunzimea ei, presupune „ceva” dincolo de această lume absurdă — ceea ce constituie, în fond, un mesaj constructiv, oferind idealul posibil al unei umanități superioare. La această concluzie ajunge și autorul („Deriziunea absurdului”). Dar ar fi ea posibilă, dacă Caragiale ar fi fost „în fond” un autentic precursor al „absurdului”?

Fără îndoială, Caragiale se înscrie în linia susținătorilor „teatralizării” teatrului, mai curînd al păstrării sensului lui esențial. El considera construcția scenică ca „ceva ce depășește literatura” și preciza că „faptul că unul din mijloacele sale (teatrului, *n.n.*) de reprezentare este și vorbirea omenească nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură”, formulînd astfel o contestare a „teatrului literar”.

Contestînd supremația absolută a cuvîntului în teatru, a cărei acceptare ar fi dus la limitarea arbitrară a celorlalte elemente ale limbajului scenic, Caragiale acorda o reală însemnătate factorului „vizual” în arta scenică (decor, costum, mișcare), cel care asigură seducția scenei și aprecierea valorilor picturale ale prezenței actorului. Dar dramaturgul nu a contestat niciodată valoarea limbajului vorbit, a exprimării textului, pe linia tentativei lui A. Artaud, care căuta să dea limbajului teatral o altă funcționalitate, („A schimba destinația cuvîntului în teatru — observa acesta în «Théâtre oriental et théâtre occidental» (...) înseamnă a-l manipula ca pe un obiect solid”, cit. p. 35) anticipînd proliferarea limbajului și a lucrurilor concrete din „teatrul absurdului”. Atenția și interesul, pe care îl arăta el interpretării exacte și rostirii expresive a cuvîntelor

dovedese că, pentru Caragiale, teatrul își păstra caracterul de artă complexă și singura grijă a regizorului trebuia să fie aceea de a nu sfârșina coordonarea cuvînt-gest-mișcare „pentru a nu deforma personajul și imaginea scenică”.

Evident, dramaturgul a contribuit la procesul inovator al structurii dramei moderne, pe toate planurile, și a urmărit în permanență căutarea mijloacelor în măsură a asigura teatrului funcția sa de sinteză organică și contopirea „artistică” firească a elementelor scenei. Teatrul — artă „independentă și autonomă” e formula prin care el delimitează rolul textului, care e doar „notarea convențională” după care se vor alipi elementele proprii, spre a se arăta o trecere de împrejurări și fapte umane.

**O** analiză atentă și detaliată a ideilor teoretice, ca și a concordanței cu opera propriu-zisă a lui Caragiale, implică și referirea la evoluția istorică a procedeele teatrale și o continuă raportare la dramaturgiile ulterioare cu anumite aderențe la opera scriitorului. Observațiile cu privire la legăturile artei lui Caragiale cu „vechea mimică”, raportările la funcția „Mimus”-ului, la „attelanele” romane, la producțiile populare (măscărici, soitari, farsa „karagös”), la „Commedia dell’arte” ș.a. confirmă nu numai stabilirea unor modalități originare cu caracter de generalitate în teatrul comic, dar și persistența lor — printr-o mutație profundă — în evoluția valorilor dramatice, pe care a intuit-o dramaturgul român, reactualizînd unele vechi modalități de comic într-un nou context dramatic. Mărturii și observații — menționate în lucrare — relevă înrudirea personajelor caragialeene cu marionetele, automatismul și „auto-interpretarea” eroilor în scenă, caricarea și grotescul lor, corespondența cu rolul „măștii” într-un proces de degradare, de deformare a personajului, „stilul caricatural”, remarcat de Giulio Bertoni, Ana Colombo, G. Călinescu și Paul Zarifopol (ultimul — cu observația subtilă că în caricatură se realizează o „maximă stilizare” — ceea ce de fapt înseamnă o reducere la esențial). Convins că „în viață vorbele constituie numai o parte a existenței (...) căci orice mișcare poate spune mai mult decît tirade întregi” (p. 127), Caragiale reabilitează pantomima în serviciul sintezei teatrale, dînd numeroase exemple de colaborare între pantomimă și replică, în „indicațiile” cu privire la interpretarea personajelor sale.

E, desigur, o remarcă adevărată aceea că dramaturgul realizează o inovație totală — prin intensitate și semnificație — în modul de provocare a risului. Prezent în structura intimă a spiritului caragialean, risul are în comediiile sale o dimensiune gigantică. E

enorm, „monstruos”, în opoziție cu grotescul temperat din comedia burgheză obișnuită. Caragiale însuși mărturisea: „simt enorm, și văd monstruos” și, pe această cale, viziunea situațiilor și personajelor sale depășește limitele normalului, uneori apropiindu-se de absurd. Risul irezistibil, tiranic, de neînălțurat, inevitabil în determinismul actelor concrete, dezvăluie o existență necontrolabilă, o lume cu stigmatele unor manifestări absurde, „determinînd perplexitatea neliniștită în fața monstruoziității umane” (p. 315). În această condiție, risul nu mai realizează acea descărcare „cathartică” obișnuită, ci generează dispoziția tragică, provocată de exercițiul lui în gol, de incapacitatea de a ajunge la eliberare.

Demonstrarea specificului gîndirii și creației literare a lui Caragiale, susținută de surse variate și de un comparatism judicios, conturează personalitatea originală a marelui dramaturg. Dar structura riguroasă a lucrării ca și obiectivitatea argumentării nu exclud unele întregări ca și necesitatea unor nuanțări mai suplă în considerarea lui Caragiale ca precursor al teatrului „modern”. Cea dintîi e în legătură cu sensul și accepția însăși a noțiunii de teatru „modern”, în care autorul pare a concentra caracterele teatrului ce uezază de expresia fizică (mimică, gest, mișcare) cu exclusivitate, cu limitarea folosirii limbajului vorbit și, inclusiv, a unei largi game a valorilor de conținut și cu o vădită „deschidere” față de teatrul absurdului (linia: Mcyerhold, Craig, Artaud, Living theatre). Dar, o privire obiectivă a situației în teatrul contemporan desprinde și prezența teatrului de problematică etico-socială, deschisă pe plan politic de Piscator și Brecht, și continuată azi de teatrul politic sau numai de satiră a moravurilor. Și, în fond, „teatrul-document” (Peter Weiss ș.a.) nu e un teatru de idei, cu un adînc mesaj uman, al cărui conținut nu trebuie uitat? A-l privi pe Caragiale numai în raport cu una din direcțiile teatrului contemporan, a reduce întreaga sa gîndire teoretică la funcția de pregătire a teatrului „absurd” etc, mi se pare a unilateraliza nemotivat posibilitățile de înțelegere „modernă” a sensului operei sale.

Interesantă și temerară, interpretarea lui Caragiale ca unul din inovatorii modalităților de creație valorificate în „noul teatru”, care a produs chiar o „ruptură de nivel” în structura clasică a pieselor, nu exclude totuși constatarea că scriitorul păstrează destule trăsături ce definesc clasicismul. Caragiale rămîne un clasic prin spiritul de sinteză superioară, în concepția și dozarea valorilor artistice ale literaturii și teatrului, prin acel echilibru superior caracteristic operelor de factură clasică. Respectul lui pentru „idee”, în creația dramatică, nu este anihilat de distincția afirmată categoric între teatru și literatură. Precizînd scopul, mijloacele și modalitățile artistice deosebite ale celor două forme de manifestare ale spiritului uman, Caragiale nu a conchis la inutilitatea sau la diminuarea valorii textului, ci a recomandat atenție în

transmiterea lui de pe scenă, o dozare a importanței acordate, în raport cu adecvarea la necesitățile de expresie teatrală, la realizarea formei concrete, spectacolul.

**F**ără îndoială, teatrul literar, cu tendința de a acorda prioritate valorilor poeziei verbale și creației literare, se îndepărtează de fondul original al fenomenului teatral. Pe de altă parte, constatarea prezenței unor elemente variate, de natură a asigura sinteza specifică a teatrului (gest, mimică, mișcare), în manifestările primare sau în formele artistice ale teatrului oriental, e în măsură a justifica distanțarea teatrului de unilateralitatea valorificării numai după criteriul „poetic”. Caragiale și-a arătat preferința pentru teatrul popular sau pentru acel ce descinde direct din formele rudimentare, apreciind autenticitatea și sursele de învigorare ale teatrului evoluat, subordonat valorii textului literar. În „schițe” și „momente”, ca și în comedii, se descoperă elemente de absurd, puse în serviciul caracterizării unor situații sau prezentării unor personaje tipice prin starea lor de degradare psihică și morală. Dar a-l defini ca seruator ce aparține — chiar prin anticipare — teatrului „absurdului” înseamnă a forța caracterizarea lui în lumina datelor contemporane. Toate analogiile de modalități dramatice cu teatrul lui Beckett, Genet etc. sînt numai parțial argumente în sprijinul considerării

operei lui Caragiale ca precursorare a acestui teatru, care nu epuizează aria cuprinsului integral al dramaturgiei sale. Căci nici dezagregarea limbajului, nici proliferarea obiectelor și a personajelor, ca proiecție a „monstruosului”, resimțit de dramaturg și descris în unele cronici, nu apar ca fenomene definitive, ca în teatrul „absurdului”, ci mai curînd ca simple accente apăsate pe datele realității, cu concursul fanteziei, în vederea creării unor situații și personaje definitive.

În Caragiale se întilnese, într-o sinteză superioară, elementele teatrului popular, pe linia unei tradiții îndelungi, formele directe de manifestare dramatică (gestica, mișcarea, mimica, automatismul comic) cu rezultatele unei experiențe personale de valoare, care dau tenta și o tonalitate proprie creațiilor sale. Ar putea fi conceput marele dramaturg, ca un spirit negativist, care în disprețul său pentru abuzul de „literaturism”, ar accepta renunțarea la capodoperele genului din dramaturgia universală (creația lui Shakespeare, Molière sau Cehov), asupra cărora și-a concentrat adesea admirația? O asemenea afirmație ar duce la anularea convingerii noastre în spiritul său de discernămint artistic și în excepționala sa intuiție față de valorile artei adevărate.

Ca orice talent de puternică și necontestată originalitate, Caragiale rămîne, însă, în istoria gândirii și creației teatrale, un spirit inovator, a cărui operă poate contribui, prin semnificația și valoarea ei constitutivă, la înțelegerea — fără excese — a evoluției ulterioare a artei scenice, ca și la explicarea „mutațiilor” de optică și structură în drama contemporană.