

CARAGIALE 1966

După câte anunță proiectele de repertorii, Caragiale promite să devină unul din cei mai jucați autori români ai sezonului. Trei teatre bucureștene — „Lucia Sturdza Bulandra”, „C. I. Nottara” și cel de Comedie — și multe teatre din țară — printre care Naționalul clujean — au înscris în lista premierelor titlurile nemuritoarelor comedii caragialeene. Vom asista deci la o stagiune Caragiale — și încă la o stagiune Caragiale care a început să angreneze actori și regizori de prima mână (dintre care mulți înfîlnesc pentru prima oară repertoriul acestui clasic). Toți par hotărâți să dea noilor puneri în scenă tot ce le stă în puteri. O scurtă incursiune în sălile în care se repetă două din aceste montări: *D-ale carnavalului* la Teatrul „Bulandra” (regizor Lucian Pintilie) și *O noapte furtunoasă* la Teatrul Național din Cluj (regizor Ioan Taub) a confirmat premisele de valoare de la care pornește competiția Caragiale a stagiunii 1966—1967.

IDENTITĂȚI

Punctul de pornire al spectacolului lui Pintilie este cunoscut: e vorba de un articol, care expunea principiile viitoarei montări în cadrul unei discuții mai largi despre spectacolul nostru contemporan¹. Foarte interesant a fost să descopăr că, pornind de la alte date și lucrind altfel, la Cluj, Ioan Taub ajunge la o soluție de principiu apropiată de cea care a dat primul impuls montării de la „Bulandra”.

„Nu vreau să merg împotriva tradiției — spune Taub. Nu cred că trebuie să-l jucăm astăzi pe Caragiale făcând abstracție de tradiție. De altfel, nu-mi închipui că această tradiție s-ar fi putut constitui, dacă ea nu aduna în experiențe perfect viabile, o sumedenie de reacții și atitudini definitorii pentru relația vie dintre public și text.”

„Nu vreau să polemizez cu nimeni — spune Pintilie. Nu mă interesează un spectacol montat doar pentru a demonstra că piesa poate fi jucată cu totul altfel decât pînă acum. Este infantil, pueril, să începi să lucrezi doar dintr-o asemenea intenție”.

Aceste declarații mi se par pasionante, mai ales raportate la biografia teatrală a celor care vorbesc: Lucian Pintilie este unul dintre capii așa-numitei regii tinere românești — care, acum, a început să se dovedească în fapt din ce în ce mai matură —, un campion al noului, unul dintre principalii susținători și realizatori ai acelor modificări de structură care au dus la înnoirea spectacolului românesc; Ioan Taub este cunoscut ca un challenger al regiei stilizate, autor a numeroase spectacole de comedie întemeiate în primul rînd pe expresivitatea vizualizării în gag și metaforă teatrală. Iată-i deci pe doi regizori pe care activitatea de pînă acum părea să-i fi predestinat inovației cu orice preț, așezîndu-se pe poziții, cel puțin în aparență, „conservatoare”.

De fapt, lucrurile sînt mai puțin simple decât par, gradul inovației sau al conservatorismului artistic fiind, ca totdeauna, nu tocmai lesne de definit. Taub are dreptate cînd spune, mai în glumă, mai în serios, că se teme de felul în care va fi primit spectacolul de către acei oameni (și este de subînțeles că se gîndește, în primul rînd, la critic) care s-au obișnuit cu etichetele și care îl consideră clasat definitiv regizor de fantezie și vervă a comicului mecanic, reducînd înnoirea în teatru la aceas-

¹ „Teatrul” nr. 2/1965.

tă unică modalitate. Modul simplist, ușuratic, de a minui noțiunile de vechi și nou în teatru constituie într-adevăr o amenințare pentru munca teatrală. Urmărind felul în care cei doi regizori își dezvoltă ideile și asistând la repetiții, e ușor să-ți dai seama, că vrînd, nevrînd, montările lor vor fi polemice, ca orice realizare care pornește de la afirmarea unor anumite poziții originale și neagă, implicit, altele, opuse, existente în cîmpul actualității artistice. Polemica — voită sau înconștientă, n-are însemnătate — pe care o deschid spectacolele în pregătire vizează deci, pe de o parte, refuzul tonului uzat, știut, intrat de mult în ureche și în creier, dar, pe de altă parte, urmărește și respingerea acelor vizualizări și stilizări imediate care au populat atît de mult scenele noastre în ultimul timp. Nici teatru de replică și de actori-tip, așa cum îl știam din reprezentările cele mai frecvente, nici balet mecanic de o teatralitate afișată, așa cum l-am fi putut bănuî, după încercările mai recente, Caragiale 1966 se anunță și neprevăzut, dar și dinainte pregătît.

COMICUL REALIST

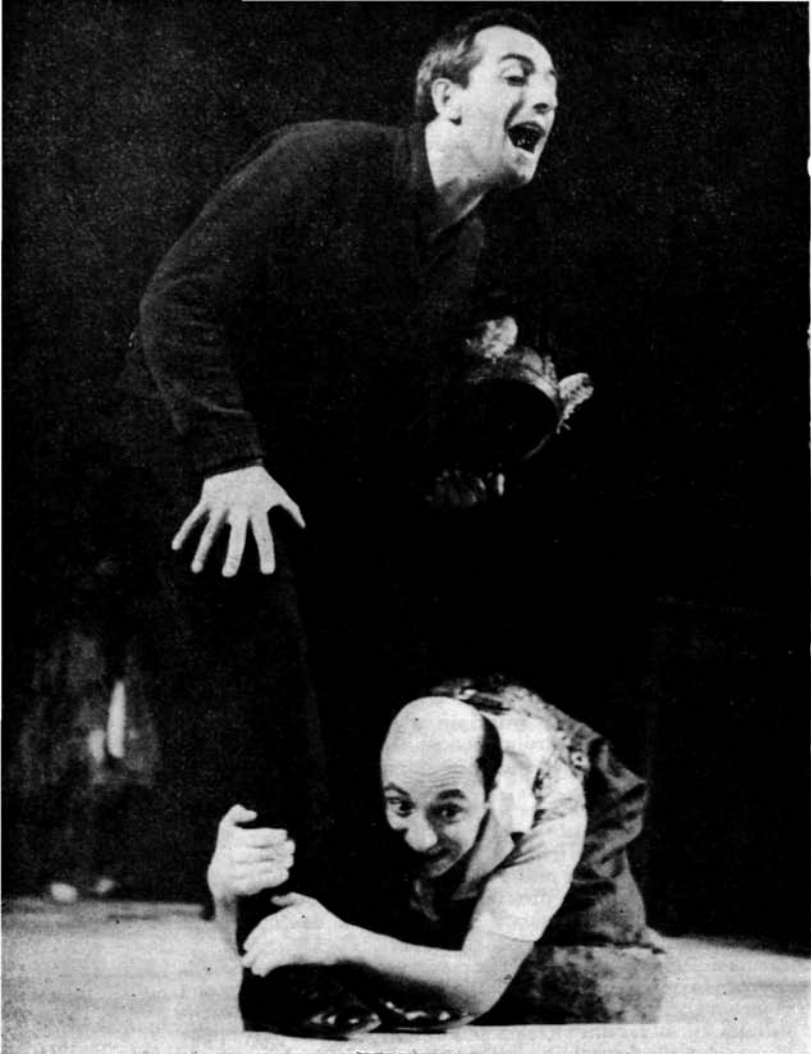
Mai concret, este vorba despre spectacole Caragiale de un realism larg, amănunțit. Realizatorii se străduiesc, fiecare în felul său, să recompună lumi, medii, mentalități, împrejurări, precis și minuțios reconstituite în adevărul, autenticitatea tuturor nuanțelor și mlădierilor de idee și emoție. Frizeria lui Nae Girimea, cu aerul ușor de murdar imbroglîo amoroș care o scaldă, carnavalul, cu strălucirile lui înduioșătoare, atît de sărace, casa și cherestegeria lui Jupin Dumitrache, cu atmosfera lor adormită, suburban patriarhală, în care evenimentele precipitate ale „noptii furtunoase” provoacă atîta tulburare — iată care sînt principalele obiective pe care și le-au propus regizorii.

Fiecare dintre ei a ajuns în acest punct pe alt drum. Pintilie a plecat de la o premisă teoretică, înscriindu-se voit în platforma de principiu a Teatrului „Bulandra” — noul realism, care folosește toate mijloacele teatrului contemporan, de la cele mai convenționale pînă la cele de un naturalism crud, supunîndu-se suplu căutării de a crea o cît mai amplă și mai complexă imagine a realității.

Primul lucru pe care și l-a propus regizorul, încă înainte de a începe să lucreze spectacolul, a fost acela de a curăța textul de adaosurile festiv tradiționaliste — costume de teatru îngrijite, ambiante impersonale de sfîrșit de secol XIX —, așezate inevitabil deasupra interpretării, cu trecerea timpului. Pintilie își exprimă dorința de a reface concret, sub ochii spectatorului, aspectele vii, directe, ale unei anumite părți din istoria social-psihologică și de moravuri a micii burghezii române din a doua jumătate a veacului trecut.

Taub a ajuns la concluzia realismului fără să-și impună vreo obligație teoretică, ci plecînd de la text. A încercat în gînd diferite modalități de montare și joc; și-a imaginat un spectacol Noaptea furtunoasă cu gaguri absurde, impregnate de verva comicului de situație în mișcarea stilizată, și a respins această posibilitate care îi părea ușor de realizat, susceptibilă a asigura succesul de public, dar facilă. A ajuns astfel să se concentreze asupra situațiilor din piesă și a raporturilor dintre personaje.

Concret, iată cît de asemănătoare rezolvări au găsit cei doi oameni de teatru, lucrînd în condiții cu totul deosebite, și fiecare fără să știe ce face celălalt. Balul — nodul central al spectacolului D-ale carnavalului — va deveni o lume pe scenă: scandalul și bătăile care presară urmărirea seducătorului, vinat de înșelați răzbunători și de iubite, nu sînt singurele care se petrec aici. Alți petrecăreți din planul doi se încaieră și dispar înțelestați sub privirile impasibile ale femeilor de serviciu, obișnuite cu asemenea episoade agitate în lunga istorie a localului. Catindatul transformă „mag-netizarea” și „tachineriile” într-un ritm aparte al spectacolului, un fel de vis copilăros și năving de fericire, care se desfășoară aproape neîntrerupt în marginea tuturor furtunilor carnavalului. Mița Baston aduce cu ea o imensă obidă sinceră de femeie simplă, pe care „traducerea” amantului o arde la inimă. Pampon și Crăcănel se întilnesc, întîmplător, dansînd alături aceași sîrbă, înainte să ajungă să se recunoască și să se încaiere. Și în tot timpul acesta, vedem petrecăreții veniți la bal cîrculînd, cău-tînd bere, doamne oprindu-se la oglindă să se facă frumoase, tineri „curtînd” frumusețile serii, pasionați de popice pregătindu-se de joc, chelneri cărînd mese, femei de serviciu spălînd podelele sau trăgînd cu ochiul în sala de dans, în timp ce șterg farfuriile, muzicanții din orchestră venind să-și consume pachetul cu mîncare la o masă mai liniștită.



MOMENTE
DIN
REPETIȚIE

Ștefan Bănică (Iordache) și Marin Moraru (Crăcănel)





Marin Moraru (Crăci-nel) și Toma Caragiu (Pampon)



Schite de costum de Ovidiu Bubulac pentru „D-ale carnavalului” — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”



La fel, casa lui Nea Titircă se compune, sub conducerea lui Taub, ca un mic univers armonios și divers. Sint prezentate, pe lângă tradiționala cameră de locuit din centrul casei, odăile de dormit a Vetei și a lui Chiriac, în care cei doi îndrăgostiți își consumă în tăcere dispararea, în timp ce Jupin Dumitrache și nenea Nae discută politică; vedem gardul chereștergeriei în fața căruia Spiridon stă la pîndă și trage din țigară, bucuros de răgazul de libertate pe care i-l oferă îndatoririle de mic spion. Scena discuției dintre cele două surori se desfășoară pe un contrapunct „antonionesc” de stări de spirit care nu se leagă între ele. Zița povestește afrontul pe care i l-a făcut pastramagiul, vorbind repede și tare, agitată, fără să o intereseze dacă e ascultată sau nu, vrînd, de fapt, să acopere numai timpul care îi trebuie micului emisar pentru a-i aduce știri de la amarezul care așteaptă pe maidan, și arzînd de nerăbdare apropiatei întîlniri. Iar Veta își vede de cusut în tăcere, pierdută în marea de suferință în care a cufundat-o supărarea lui Chiriac. Mai tîrziu, după împăcarea celor doi îndrăgostiți, casa se va cufunda în liniștea caldă, pașnică a nopții, învăluită în șoaptele celor care s-au regăsit și ocrotită de veghea unui Spiridon cam adormit și cam plictisit de obligațiile sale de paznic al amorului. Iată dar că amîndouă montările vor dezvolta ipostaze variate ale comicalului de atmosferă, caracter și relație.

ÎNȚÎLNIREA CU TRADIȚIA

Este alt punct de tangență între cele două spectacole. Realizatorii au ajuns, fiecare pe altă cale, la tradiții mai vechi ale interpretării. Ioan Taub povestește că ideea centrală a întregii puneri în scenă i-a fost sugerată de relațiile asupra primului spectacol, în care scena trebuia să prezinte toată casa chereștegiului, urmînd chiar să înceapă printr-un mare incendiu, intenții părăsite în redactările ulterioare, poate și din pricina unor fatale limite materiale ale spectacolului de atunci. Mai mult, o serie din aspectele imediate ale raporturilor dintre personaje, deci din partitura concretă de joc, au fost generate de amintirea ecourilor provocate de prima reprezentare a textului — revolta de atunci a burgheziei, scandalizată să-și vadă aruncate în lumină păcatele ascunse cu atîta grijă în onorabilitatea exterioară a comportărilor sale. Taub și-a propus să reinvie ceea ce la prima reprezentație a apărut ca șocant și inadmisibil în ochii „respectabilului” comerciant din stal, considerînd-o una din temele de fond ale spectacolului: radiografia mișăloasă, colorată într-o binevoitoare înțelegere superioară, a pozelor și ipocriziilor simpliste cu care eroii încearcă să mascheze realitatea existenței lor adevărate și numeroasele lor complicități. Ipingscu știe tot despre Veta și Chiriac, Spiridon stă de pază pentru ei și se amestecă uneori de-a dreptul în relațiile dintre ei — ca atunci cînd îi povestește cucoanei cum se zburcîmă în curte iubitul ei; tot el este cel care duce mesajele dintre Zița și Rică; Zița se folosește de influența ei asupra Vetei pentru a merge la Union... și așa mai departe, lanțul înșelărilor și concesiilor reciproce se întinde mercur, pînă cînd ajunge să înconjoare cu totul pe singurul neștiutor din piesă, care este cel care pare mai fioros și mai crunt, Nea Titircă Inimă-Rea.

Întîlnirea directă cu tradiția uitată s-a petrecut în pregătirea spectacolului *D-ale carnavalului* pe planul expresivității plastice. După ce scenograful Liviu Ciulei și Giulio Tincu au terminat schițele și machetele de decor, au descoperit, cu uimire, într-o versiune de prin 1920, o frizerie foarte asemănătoare cu cea pe care au imaginat-o ei. Ciulei susține chiar că unele detalii din această veche montare i se par superioare celor elaborate acum.

Astfel, cercul se închide. Dînd la o parte sedimentele mai nou așezate peste istoria spectacolului, realizatorii care folosesc toate posibilitățile scenei de astăzi, regăsesc izvoarele textului și ale primelor sale reprezentări — tocmai pentru că se străduiesc să refacă un anume drum al raporturilor dintre creator și realitate.

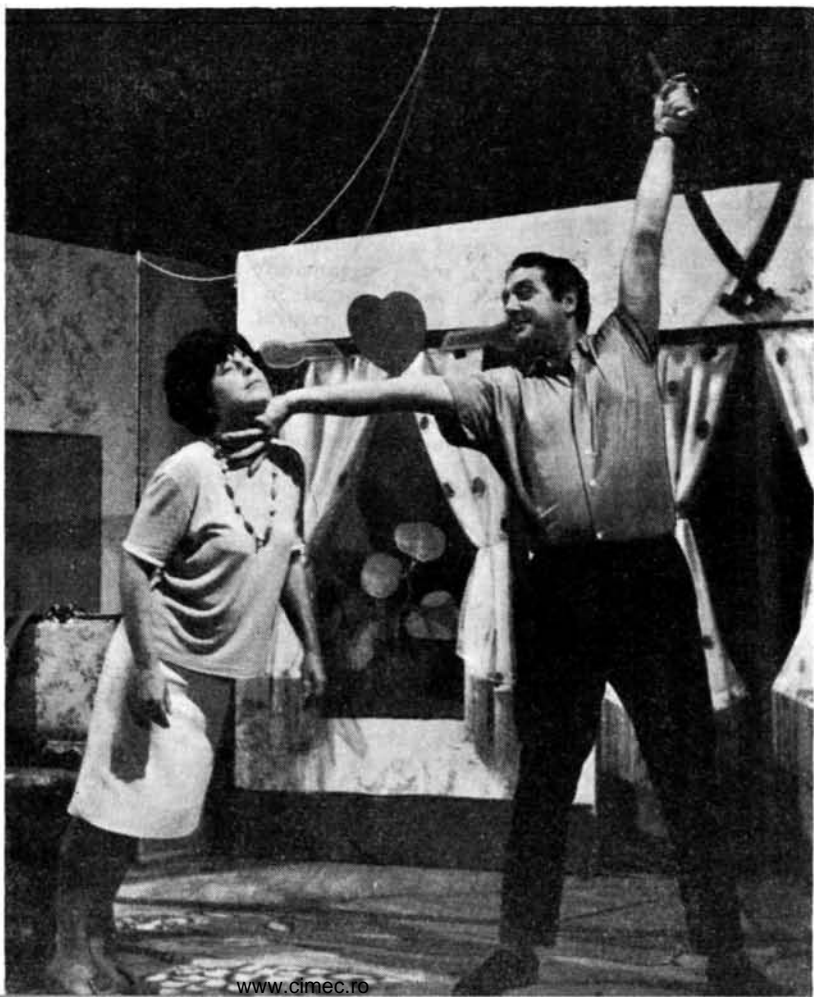
DEOSEBIRI CARE SUBLINIAZĂ APROPIERILE

Sigur că cele două realizări în devenire se deosebesc tot atît de mult pe cît se aseamănă — și asta nu face decît să dovedească organicitatea unor eforturi de elaborare care pleacă de la principii înrudite, dar urmează firesc meandrele unor gândiri, sensibilități, temperamente deosebite.

Lumea realistă a lui Pintilie este o lume poetică. Premisa inițială a îndepărtării zorzoanelor și podoabelor de teatralizare festivă de pe text a dus — probabil, neașteptat și pentru regizor — la o transfigurare surprinzătoare a tuturor datelor descripției autentice, un fel de suav, delicat și nostalgic frumos al urîtului. Prima idee a fost

aceea a urîţeniei şi mizeriei unei mici burghezii de mahala care trăieşte meschin şi încearcă să-şi creeze cu resursele proprii un orizont de frumuseţi pe care le vrea fastuoase, dar care sînt, de fapt, şi mai jalnice decît mizeria existenţei lor de fiecare zi. Imaginile folosite atunci pentru precizarea intenţiilor regizorale erau deosebit de pregnante: ele aminteau coloanele vopsite cu ulei din vechile restaurante, hotelul „Minerva” din Craiova, sălile de dans cu miros urît, „pestilential” chiar. Apoi, regizorul a început să dea tot mai multă importanţă cuvîntului, replicii. Literatura lui Caragiale este, într-adevăr, cum spunea Călinescu, o literatură de transcripţie a efectului oral, în care cuvîntul domneşte ca monarh absolut — ajunsese regizorul să afirme, în această etapă; deci, spectacolul trebuie jucat, într-un sens, tot ca la Teatrul Naţional, deşi, bineînţeles, în alt context. În cele din urmă, realizatorul a ajuns foarte aproape de personajele sale, a început să trăiască în universul lor, pe unele din ele iubindu-le, urînd altele. Lumea piesei s-a împărţit în două, nu după criteriile unei analize literare strict logice, ci după imperativele emoţiei poetice: există, după el, în *D-ale carnavalului*, o lume pură a comediei, o lume a celor înşelaţi, veşnic în pagubă, în felul lor nevinovaţi, din care fac parte Catindatul, Miţa, Crăcănel şi chiar agresivul Pampon; lingă ca există o lume murdară, a celor unşi în toate unsorile, care înşeală, batjocoresc, umilesc, exploatează nevinovăţia celorlalţi — Nae Girimea, Iordache, Didina. Luminate astfel, personajele capătă o aureolă poetică, devenind, pînă la urmă, frumoase, în ciuda tuturor urîţeniilor, sau chiar prin ele. Crăcănel este, pentru Pintilie, un „căutător de absolut”. El nu vrea să pedepsească pe cel care l-a lovit, nu vrea nici măcar să se dea la o parte din calea altor formidabile perechi de palme; vrea să afle, cu orice risc, *pentru ce a fost bătut*. Catindatul devine, în această optică specială, o apariţie aeriană, plină de graţie, un copil mare, victimă predestinată a tuturor, aproape un Arlechino al mahalalei, dar un Arlechino deloc convenţional, ci construit numai din reacţii şi atitudini calchiate pe realitate. Actorii sînt îndemnaţi să joace integral, pînă la capăt, cu deplină sinceritate, pasiunile personajelor. Şi chiar imaginea bufetului de la bal, cu intrarea vizibilă a cabinetului de toaletă, cu mizerabila îngălare de sărăcie şi pretenţie a tuturor

Silvia Ghelan (Veta) şi Valentino Dain (Chiriac). Moment de la o repetiţie cu „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale, la Teatrul Naţional din Cluj. Regia: Ioan Taub



detaliilor, capătă pină la urmă o tristete dulce, transparentă, înecându-se în compasiune fără margini pentru acești oameni care caută, atît de sincer, atît de avid — și atît de prost! — frumosul și bucuria.

Taub își clădește universul teatral mai „neorealism” (cuvîntul îi aparține, făcînd refrenul indicațiilor regizorale). Și aici, studiul minuțios, aprofundat al situațiilor și raporturilor umane primează.

Acest studiu se integrează într-un registru original. Taub urmărește anume un stil, mai bine zis, reflexul unui stil într-o mentalitate dată, umbra marelui spectacol 1870, aruncată asupra modului de trai al micii burghezii suburbane din București. Ca atare, el îi roagă foarte insistenț pe actori să nu joace comedie, ci să intre numai în situațiile și acțiunile cuprinse în text și în proiectul regizoral. El caută să obțină de la interpreți parfumul melodramei trăite intens și, bineînțeles, simplist, grosolan, de niște oameni care nu au avut cum și cînd să-și șlefuiască sensibilitatea. Gesturile, atitudinile, desenele reacțiilor simultane în scenă sînt concepute după schemele tradiționale ale patetismului și sentimentalului exterior. Comicul se va naște din psihologia eroilor — din complicarea înduioșător de amuzantă a unor reacții de oameni grosolani, care se vor mari eroi de dramă sentimentală. Culminația acestei viziuni urmează să se realizeze în scena explicației Veta-Chiriac. Furia masculină, aerele de autoritate jignită, sadismul de bărbat puternic care știe că e socotit frumos, aruncate de Chiriac în luptă pentru a-și chinui iubita, se ciocnesc de peretele de vată al regretelor sfîșietoare, suspinelor neputincios nevinovate, durerilor lipsite de apărare, etalate cu grațioasă resemnare de Veta. Toate acestea se proiectează pe fondul tot mai pregnant al unei puternice atracții reciproce, care caută zadarnic să se ascundă. Astfel se desenează în indicațiile regizorale duelul comic al îndrăgostiților. La fel, Nae Ipingscu, opintindu-se să descifreze un text din care tot nu înțelege nimic, are de parcurs frumoase gradații comice.

EXPERIENȚE PLASTICE

Scenografia *Noptii furtunoase* a fost încredințată pictorului Piliuță. Nu am putut să-mi formez o imagine clară în fața unui decor montat deocamdată numai pe jumătate și în absența costumelor. Am putut să-mi dau seama, însă, că dispozitivul construit pentru întregul spectacol servește de minune ideea regizorală și că amestecul de adevăr naiv și stilizare capricios cochetă a picturii de pe panourile decorului răspunde just acelei căutări a parfumului de epocă, sub semnul căreia e concepută montarea.

Soluția plastică de la Teatrul „Bulandra” a mobilizat un întreg activ scenografic: decoruri de Liviu Ciulei și Giulio Tincu, costume de Ovidiu Bubulac. Rezultatele acestei conlucrări erau foarte aproape de finisare la repetițiile la care am asistat. Principiul central e același ca în regie: realismul. S-a căutat și aici o sublimare poetică a adevărului de viață. Punctul nodal al concepției plastice îl constituie carnavalul, care se desfășoară într-o imensă sală goală, cu podeaua puțin boltită, cu plafonul un pic rotunjit în jos, cu cîteva mese îngrămădite într-un colț și cu panoul de scînduri care acoperă intrarea toaletei, vizibil așezat în latura stîngă a fundalului. O fereastră mare, care se deschide și ea în peretele central, lasă să se vadă partea de sus a sălii de dans, situată, după indicațiile scenografilor, cu un etaj mai jos. Spațiul mare, liber din scenă, factura zidului coșcovit și a scîndurilor goale dau întregului un fel de nuditate tristă, în care se ascunde, de altfel, un calcul subtil de eleganță a proporțiilor. Raportul plastic cu frizeria din actele I și III se stabilește simplu, printr-o subliniată îngustare a spațiului de joc, redus, în localul lui Nae Girimea, la o treime din adîncimea încăperii de la carnaval.

În toate aceste decoruri, detaliul de mobilier este prelucrat cu maximă atenție, dacă nu face parte chiar din colecția de obiecte autentice a teatrului. Cînd se căuta soluția plastică, am avut prilejul să răsfoiesc caietele de documentare ale scenografului Giulio Tincu, adevărată antologie a mobilierului și detaliului de arhitectură. Schițate în grabă sau fotografiate, se găsesc aici nenumărate obiecte și clădiri selecționate de pe toată întinderea țării, fiecare desen sau fotografie avînd notate precis locul și împrejurările în care poate fi găsit obiectul real.

Cît despre costumele lui Ovidiu Bubulac, ele merită, încă din faza de lucru, un studiu special. Acest scenograf atît de rafinat, care a desfășurat în *Intrigă și iubire*, *Regele moare*, *Un tramvai numit dorință*, subtilitățile cele mai gingașe ale asociațiilor prețioase de culori — de la gamele de bej, alb și gri pînă la îmbinările de tonuri



George Rafael (dreapta) regizorul spectacolului „O noapte furtunoasă” de I.L. Caragiale (Teatrul „C.I. Nottara”); la o repetiție cu interpreții Liliana Tomescu (Veta) și Ion Dichiseanu (Chiriac)



Schite de decor și costume de Dan Nemeșanu pentru „O noapte furtunoasă” de I.L. Caragiale (Teatrul „C. I. Nottara”)



diferite de verde sau de mai multe nuanțe roșu-sîngerii —, apelează aici la contraste brutale. În majoritate, costumele de stradă sînt gîndite și executate în așa fel încît să caracterizeze psihologia intimă și poziția socială precis delimitată a personajului. Costumele de bal au fost lucrate pe baza unor costume vechi de mai multe decenii, cumpărate din vechea magazie a Naționalului și transformate după cerințele scenografului. Zîne, turci, cadîne, walkirii și wotani, chinezi de iarmaroc își plimbă splendorile naive, mototolite și evident întrebuintate de foarte multe ori, într-o paradă a idealurilor de frumos mic-burghiez, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, amestecînd ecurile degradate ale modei wagneriene cu reminiscențele turelor și cadînelor de operetă și adăugîndu-le tot felul de improvizații cu iz local — opinci, cioareci croiți din scoarțe de petice, danteluri murdare, ferfenițate, flori artificiale, mărgelile de sticlă, aripioare poleite.

Oricît a vrut Bubulac să-și dezmință rafinamentul, căutînd plastica dură a unui realism crud, temperamentul său nu s-a lăsat înșelat. Pudic acoperit cu efecte ilare, ascuns în raporturile formelor, deghizat sub stridențele de culori ofilite, simțul lui poetic este infiltrat cu extremă discreție pretutindeni. Acel frumos al urîtului, pe care îl caută Pintilie, se înfăptuiește deplin în plastică, căpătînd o suculență aparte în costume.

ȘI TEXTUL ?

Regizorii s-au străduit să nu adauge nimic străin replicii, să nu-i suprapună nici un corp eterogen; ei au căutat doar să adincească sugestiile existente în dialog. Dacă tensiunea dintre Veta și Chiriac devine fapt, desfășurîndu-se în lungul actului I, paralel cu convorbirea dintre Jupîn Dumitrache și Nae Ipingscu, într-o serie de tentative mute de reconciliere, atunci este normal ca scena împăcării să capete posibilitatea de a deveni culminăție comică. Dacă Mița Baston e sincer disperată și speriată de vitriolul pe care crede că l-a aruncat în ochii trădătorului, atunci, sigur, replicile ei din ultimul act, cînd intră în scenă zdrobită de gîndul că a devenit „cremenală“, nu fac decît să capete relief.

Măsura cu care au lucrat cei doi regizori se distinge în multe aspecte ale montării. Buna desfășurare a dialogului este sever supravegheată. Figurația și acțiunile de plan II sînt prezente la bal, cît timp durează expoziția actului dramatic; ele se estompează atunci cînd conflictul devine mai strîns, cedînd treptat pasul acțiunii principale, direct legate de dialog, care ajunge să concentreze întreaga atenție. În dispozitivul scenic al casei cu mai multe camere din versiunea clujeană a *Noptii furtunoase*, există posibilități de a flutura pe multe planuri urmărirea comică.

Mai este de observat un fapt: căutînd tonul cel mai just, climatul cel mai potrivit pentru text, regizorii dau atenție și aspectelor mai puțin jucate din comedia caragialeană. De pildă: nici unul dintre ei nu a încercat să intelectualizeze spectacolul, ci a lăsat ceea ce este naiv, elementar vodevilesc, în schemă procedurilor dramatice, să se transcrie în soluții directe, evident teatrale. Marea scenă a vitriolului, punct de vîrf al comediei, în *D-ale carnavalului*, este prezentată ca un mare final convențional de act, cu toată figurația adusă în scenă și cu o limpede ierarhizare în trepte a tensiunilor. Urmărirea și deznodămîntul *Noptii furtunoase* trebuie să capete, conform dorinței regizorului, toată candoarea urmăririi și sfîrșitului fericit clasic. (Pe plan stilistic, în spectacolul lui Pintilie, de pildă, această căutare a timbrului original se transcrie într-un amalgam aparte de naturalism și comedie bufă.)

Tocmai aici, în acest respect al facturii literar-dramatice împins atît de departe, în împletirea de realism profund al descripției social-psihologice cu acțiuni simplificate copilăroase, stă o bună parte din savoarea acestor puneri în scenă. Probabil că vom vedea materializîndu-se în act teatral acel inefabil poetic al comediei caragialeene, acel amestec — greu de definit în cuvinte și de analizat logic — de veselie senină și amărăciune lucidă, vervă de bilci și critică pătrunzătoare, care îi conferă lui Caragiale farmecul său unic, făcînd din eroii lui, atît de adevărați, un fel de apariții de legendă.

Anul Caragiale 1966 fîgăduiește mult.