

Teatrul Național

D'ALE

CARNAVALULUI

2002 CARAGIALE 150

3

Directorul general al
Teatrului Național
DINU SĂRARU



Stagiunea aniversară
2002-2003

Director general
DINU SĂRARU

Director general adjunct
GRIGORE GONȚA

Director programe culturale
ADRIANA POPESCU

Director artistic
LIVIU DORNEANU

Director adjunct imagine
FLORINA CERCEL

Director adjunct economic
CONSTANTIN VĂNĂTORU

Directorul Muzeului
Ionuț Niculescu

Redacția
Liviu Dorneanu (coordonator)
Carmen Mocanu
Violeta Scoradet
Claudiu Cristescu
Ilinca Theodorescu
Mihail Cratofil (fotografii)

Administrația
Cristina Popa
(contabil șef)

ing. Doina Iordachi
(șef departament
producție)

ing. Corneliu Ciolac
(inginer șef)
Carmen Radoslav (jurist)

Serviciul marketing
Florentina Mihalache

Consilier director general
Gheorghe Cristescu

Secretariat Director general
Mariana Dorneanu
Tel. 313 94 37
Fax 312 31 69

Șef serviciu regizorat
Vlad Stănescu

Tiparul
ARTPRINT - București
Director general
ing. MIRON RĂSUCEANU



Casa Capșa, fondată în același an, 1852, când se aprindeau luminile în Teatrul cel Mare. Două instituții a căror istorie se intersectează pe parcursul a 150 ani de existență.

Tu, care ai trecut printr-un concurs românesc, unde cel puțin acei care te judecau cunoșteau materia respectivă și unde au avea de ce să încapă invidie din partea judecătorilor pentru cei judecați, înțelegi în ce ape dulci înot eu acum, cu atât mai mult cu cât judecătorii mei nici materia nu o cunosc și nici nu pot vedea cu ochi buni succesul altuia. Un instinct adânc șoptește acestor domni că dacă după "Scrisoarea" a venit așa numaidecât "Bărbierul", asta este simptomul al unei mari și apropiate primejdii pentru autoritatea d-lor artistică.

Astfel se întâmplă că, deși din unsprezece piese, zece sunt nu proaste, ci d-a dreptul imposibile, nule, absurde (în fine nu sunt piese, sunt altăceva fără nume până acum în literatură), iar a mea este foarte bună, arătând chiar un progres vădit de tehnică asupra "Scrisorii", - deși, zic, lucrurile stau astfel, sunt totuși amenințat să caz (...)

Înțelegi dar cu câte trebuie să lupt aici, având toată dreptatea, și având făcută o piesă, care dacă nu ți-o plăcea ție, să nu-mi dai nici o figură! Se-nțelege că să caz nu s-ar prea putea lesne; pentru că ar fi prea groasă de tot; dar întârzierile, dar șicanele, dar amenințările și lecțiile de morală teatrală ce mi se aruncă când pieziș, când direct, de maestrii examinatori, desigur, nu sunt plăcute lucruri. Într-o soțietate însă ca a noastră, trebuind să ai și pușintică răbdare, tac și rabd cu gândul că are să vie odată și ziua mea...

I. L. CARAGIALE

Scrisoare către Petre Th. Missir

CARAGIALE

UN

Til Eulenspiegel care plânge

Ciudată blândete, tristă lene! Caragiale trebuia smuls din țâța maică-sii. Să-i fi smuls limba otrăvită; s-o fi dat-o țăranilor noștri sfinți să-și facă opincă.

Eram prea tineri și mult prea adolescenți ca să ne dregem inima într-o oglindă. Adevăr cu forță; luciditate, lacrimă smulsă din ochiul neînvățat cu vederea. Ne-a spus atât de multe adevăruri, încât mai bine n-ar fi fost.

Toamnă cu fructe balcanice, toamnă grăbită cu mult înaintea primăverii și verii.

L-a născut mă-sa cu aripi de cucută. A fost călăreț înainte de a se naște Rosinanta. Credea că suntem grași; a crezut că noi suntem Sancho Panza ai lui.

El nu visa lupte cu mori, el visa lupte cu morțile. Omora totul cu privirea rece a lui. Aplica fragezilor copii legea bătrânilor. Unde călca el, piatra se lăuda că este o agoră.

Când vorbea el, Aurel Vlaicu zbura beat de România. Își răsucea mustața de plăcintar și sufletul numit Vlahuță plângea în hohote naționale.

Caragiale trebuia să vie în alt timp al nației noastre, dar el a fost grăbit. A urlat mai tare de durere decât femeia lui când îl năștea pe Mateiu. Naștere de copii bătrâni, de copii cu mustăți, de copii care văd și vorbesc o limbă care nu există.

Pe nedrept a căzut în fântână capul Domnului Tudor. Lacrima țării a fost capul acestui bărbat. Mai bine l-am fi omorât cu toții pe grec, pe nepotul lui Epicur. Am fi plâns la fel de mult ca și la moartea Domnului Tudor; dar am fi plâns cu un înger mai puțin.

Mă întorc și zic: bine că nu m-a văzut cu ochii lui. M-ar fi privit cum privești printr-un geam. Dar el niciodată nu s-a uitat printr-un geam. Orice fereastră pentru el era o oglindă. Se uita la frunza verde potrivindu-și mustața în verdeață. Își potrivea răsul în capre sau în lupii cu burțile pline de capre. Se uita la nori ca să afle vremea plâsului. Orice lucru îl reflecta pe El. Se uita la cuvânt ca să-și vadă chipul, se uita la un epitet ca la un drog.

Bolnav de adverbe, drogat cu porecle, cu tâmpla dormind pe un umăr de calfă, uitându-și când doarme trupul sub pat; sub patul cerului bucureștean, El, Domnia-Sa, a dat inteligenței noastre de mâncare.

Fratele meu Petre Stoica, mărturisindu-i toate aceste vorbiri de trișteți râse și plânse, mi-a spus:

- El a fost un Til Eulenspiegel; un Til Eulenspiegel care plânge.

Iar eu, stând pe gânduri, i-am răspuns:

- Doamne-Dumnezeule mare, cu ce ar fi putut să plângă când era orb, aidoma lui Homer!

CARNAVALUL în dram

Comedia lui I. L. Caragiale **D'ale carnavalului** (1885) nu este singura și nici prima cu această motivație și cadru de desfășurare în literatura noastră dramatică, nu este nici singura valoroasă, dar este sigur printre creațiile cele mai de pret ale genului. Valoarea sa a făcut ca să fie premiată de comitetul de lectură al Teatrului Național din București, din care făcea parte și Vasile Alecsandri, dar n-a pus-o la adăpost de intriga cronicarului dramatic D. D. Racoviță-Sphinx, la instigarea căruia a fost fluierată la premieră.

Comentariile de atunci n-au fost prea favorabile, premiul a fost repede uitat și virtuțile comice autentice, strigător evidente, n-au fost sesizate lesne și nici ușor recunoscute. Considerată cu rezerve de către unii comentatori ai vremii, părea să nu prea intereseze, dar împotriva tuturor adversităților și a limitelor, calitățile excepționale au impus-o și mulți o consideră astăzi o capodoperă.

Până la creația lui I. L. Caragiale în dramaturgia noastră, pe motivul și în cadrul carnavalului, a manifestărilor vesele dinaintea Postului Mare, a lumii lipsite de griji, prinsă în petreceri și intrigi amoroase, mai fuseseră scrise comedii interesante prin problematică și de pregnantă semnificație. Prima dintre ele este **lașii în carnaval sau Un complot în vis**, comedie în trei acte de Vasile Alecsandri, operă satirică, prezentată în premieră la Iași, pe 22 decembrie 1845, piesă și spectacol cu loc aparte în istoria teatrului românesc.

Obiectul satirei, desprins din chiar subtitlu, este îndreptat împotriva domniei și a protipendadei. Alecsandri îl susține prin personaje reprezentative din medii diferite, în scene de evident angajament social-politic, în manifestări carnavalesci de mare ingeniozitate și efect teatral. **lașii în carnaval** începe *ex abrupto*, conflictul se încheagă între postelnicul Tachi Lunatescu, boier de rang înalt și himera reprezentată de Irozii revoluționari. Prin mijloace inspirat alese himera se concretizează degrabă. Devine forță amenințătoare pentru el și lumea lui.

Stefnicul lui Vodă, postelnicul, om cu putere, de care ascultă autoritățile administrative, se teme de cei care vor să fie deopotrivă, zicând că toți sunt de-o făptură cu ochi, cu nas, cu gură și că nici unul nu-i coborât cu hârzobul din cer. Simte primejdia ca el, mare boier, să fie "tot una cu un ciocoi", iar soția lui, cucoana, să fie tot una cu "o jupâneasă de casă". Se teme simțindu-se înconjurat de bonjuriști care-l socotesc ruginit și nu mai catadicsesc să-i sărute mâna ca mai înainte. Îl sperie și opinia publică pe care o simte tot mai activă. "Auzi opinia publică, parcă eu am trebuință de dansa, când moșii și strămoșii noștri au trăit foarte bine, fără a ști ce soi de mâncare-i ea". Alte situații și

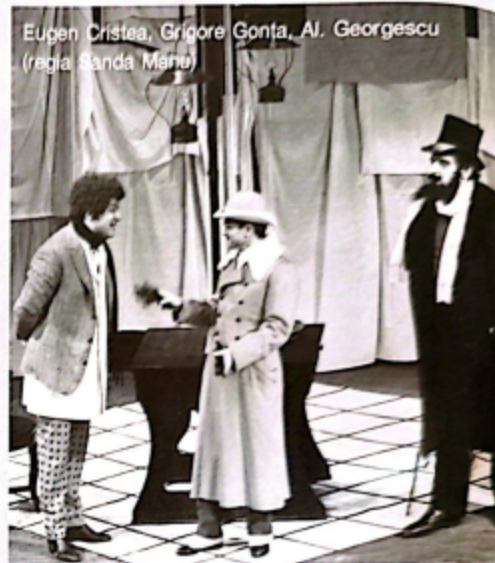
scene carnavalesci hazii îmbogățesc profilul lui Lunatescu, prezintă disponibilitățile sale amoroase ilicite, ca și pe ale Tarsitei, soția sa, prilejuiesc evoluții grăitoare sătraruului Săbiuță, om al legii, jtnicerului Vadră ot Nicorești, modistei Cati, chipeșului și doritului Leonil, lui Alecu, reprezentantului spiritului nou, revoluționar.

Împotriva lui Lunatescu și a lumii sale, a profitorilor în general, a sistemului, a anomaliilor și viciorilor sale este orientată întreaga comedie, dar atacul cel mai puternic se produce și se realizează dramatic cu maxim efect atunci când Alecsandri o face în spiritul și după formele pe care le-a îmbrăcat în manifestările artistice revolta populară, când a lovit atât de puternic și de direct, încât acei care rezistaseră până atunci, n-au mai putut răbda. Personajul lui Tache Lunatescu - își amintește Alecsandri - i-a amintit în același mod, cum poate supăra o oglindă pe un om urât de față și defectuos la trup. Dar mai cu seamă scena păpușilor a produs scandal prin următoarele pasagiuri: "Într-a păpușilor țară / La mulți cinstea-i ca de ceară/cât vusvetul se ivește / Pe loc cinstea se topește... / Unii vrednici patrioți, / Dar mai vrednici patrioți / Lătră, urlă furios / Pân' ce apucă vreun os. / În cea țară de păpuși / Tălharii poartă mânuși / și se jură cu dreptate / că li-s mâinile curate".

În timp ce se recitau aceste versuri, un mare personaj indignat a ieșit din lojă și Aga, indignat la rândul său, a manifestat intenția de a ordona închiderea cortinei și suspendarea reprezentației însă... tot un însă... "el, om prudent și nu prea tare de înger, își domoli pornirea și se retrase rușinat, în prezența zgomotului public". Cohorta bonjuriștilor se ridicase în picioare, decisă și amenințătoare, cerând continuarea piesei și spectacolul se termină în aplauzele lojilor și ale parterului.... Opinia publică se afirmă cu triumf în ciuda simandicoșilor ruginiți care purtau mânuși.

Succesul a fost mare, spectacolul a produs, după cum arată presa vremii, cea mai vie mulțumire prin valorile de conținut și virtuțile estetice, remarcându-se nimerita înșirare a scenelor, gustul cu care a ales locul pentru petrecerea lor. Publicul a fost cucerit de expresiile spirituale și de satiricele țintiri și mai ales de jocul păpușilor în care se arătau triste adevăruri. Comedia în care erau dezbătute probleme de interes public, tratate, în acord cu progresul, cu aspirațiile de libertate socială și de demnitate umană a prilejuit participarea deosebită a actorilor și adeziunea majorității spectatorilor.

Urmarea a fost că, după spectacolul cu **lașii în carnaval**, a avut loc un sfat tainic la curte și spătarul Simion Baldovici a primit, în calitate de cenzor, depline puteri și dispoziții aspre, ca pe scenă să nu mai apară asemenea atacuri.



Eugen Cristea, Grigore Gonta, Al. Georgescu
(regia Sanda Mănu)



Ioana Bulcă, Damian Crăsmaru, Magdalena Cernat
(regia Sanda Mănu)

Nu mai peste câteva luni se prezintă **Jitnicerul Vadră** de Alecu Russo, având ca titlu numele unui personaj din **lașii în carnaval** și cuplete acuzatoare similare cu cele din scena păpușilor. Cităm: "Din Focșani la Dorohoi țara-i plină de ciocoi sau De la Dunăre-n Carpați sugă țara gulerati". Piesa nu ne-a rămas, dar conținutul ei îl deducem din acțiunile represive ale autorităților față de spectacol. Se știe că au fost prompte și severe, au dus la surghiunirea sub pază a actorilor. "Fiindcă unii dintre actorii Teatrului Național și anume N. Teodoru, T. Theodorini și N. Luchian au rostit pe scenă frazuri oprite de cenzură, pricinuitoare de scandaluri și

D'ALE CARNAVALULUI

*o Commedia dell'Arte
băştinaşă*

Democrat nedezminţit totuşi, Caragiale a dovedit-o şi prin practica sa literară, abordând (cu mari precauţii stilistice!) genurile „joase” ca publicistica mărunţă ori anecdotica populistă, împinsă câteodată totuşi până la pragul trivialităţii. Ori, mai ales, prin excelenţa cu care a tratat mitocanii, şarjându-i partizan dar şi călduros amuzat. În *D'ale carnavalului* cu evidentă simpatie, identificându-se parcă cu dânsii („*Madame Bovary, c'est moi!*”), o comedie cu, despre, pentru şi *quasi* de un mitocan... Cum de altminteri a şi aplaudat-o la premieră doar galeria entuziastă, pe când stalurile şi lojile fluierau. Din aceeaşi categorie sunt şi fermecător comicele personaje ale *Momentelor* (apropourile lor fac parte din costumaţia lor „de epocă”, substituindu-i-se chiar): încornoraţi agreabili, cuconiţe nostime, ofiterăşi picanţi, ampolaaţi „afumaţi”, dascăli semiodocţi, copii rău-crescuţi – toţi surprinşi cu o fidelitate de album de familie şi cu acea bine condimentată, suspectă îngăduinţă, într-o lume de moravuri frivol balcanice şi în înşelător decor occidental, în care „forma fără fond”, imitaţia pe modeste sau confortabile spaţii e de un pitoresc extraordinar. Deşi el însuşi era descendentul unora dintre „*aceia câţi n-au mai încăput în insulele Arhipelagului grecesc; toţi câţi n-au mai putut haiduci prin munţii Peninsulei Balcanice; toţi hidrioiţii sătului de viaţa de şaică pe mările Levantului; toată spuma de pe dospeala Orientului poliglot; toţi din toate părţile pe cari i-a gonit casa lor fiindcă erau ori prea îndrăzneţi, ori prea laşi, ori prea nemernici, ori prea ischiuzari*” (*Rărunchii naţiunii*, 1897) – Caragiale îi denunţă când ei se ridică în clasa de sus, spre a contribui la formarea „aristocraţiei” noastre moderne; altfel, desigur că-i iubeşte, ca şi consăngeanul său de peste decenii, Panait Istrati, care însă nu s-a sfiit s-o mărturisească. Cinism? Cinic era de bună seamă autorul marionetelor exuberante şi cretine din *D'ale carnavalului*, această *commedia dell'arte* băştinaşă. Oricum, cinismul caragialian se împleteşte cu estetismul său – atracţia formelor şi stilurilor, în care nu profunzimea vederilor contează, ci variabilitatea lor, iscusiţa de a le altera.

...În legătură cu comediele lui Caragiale s-au menţionat numele unor autori francezi din secolul al 19-lea. Dar ar fi de observat că, spre deosebire de fidelul faţă de natură Henri Monnier, Caragiale e o oglindă puternic deformatoare; spre deosebire de Labiche, care este vodevilesc senin, Caragiale e adeseori profund dezolant şi sumbru în corozivitatea fără cruţare a râsului său; iar, spre deosebire de candoarea şi blândeţea jucăuşului Courteline, luciditatea malignă a lui Caragiale spulberă superficialile, lăsând să transpară infernul.

...Râsul caragialian atacă nu numai pe adversar, ci şi capacitatea morală a emitentului său – şi poate în aceasta constă cinismul unui scriitor atât de agreat şi atât de promiţător pentru noua critică românească. Să-şi fi dat seama Caragiale, cu inteligenţa lui vizionară, de sensul trădător al comediei sale, când a profetizat: „*râsul şi gluma nu ne vor mai putea sluji de mângâiere ca altă dată cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noştri vor avea poate de ce să plângă – noi am râs destul!*”

Ion NEGOIŢESCU
Istoria literaturii române

Tania Popa, Corina Dănilă



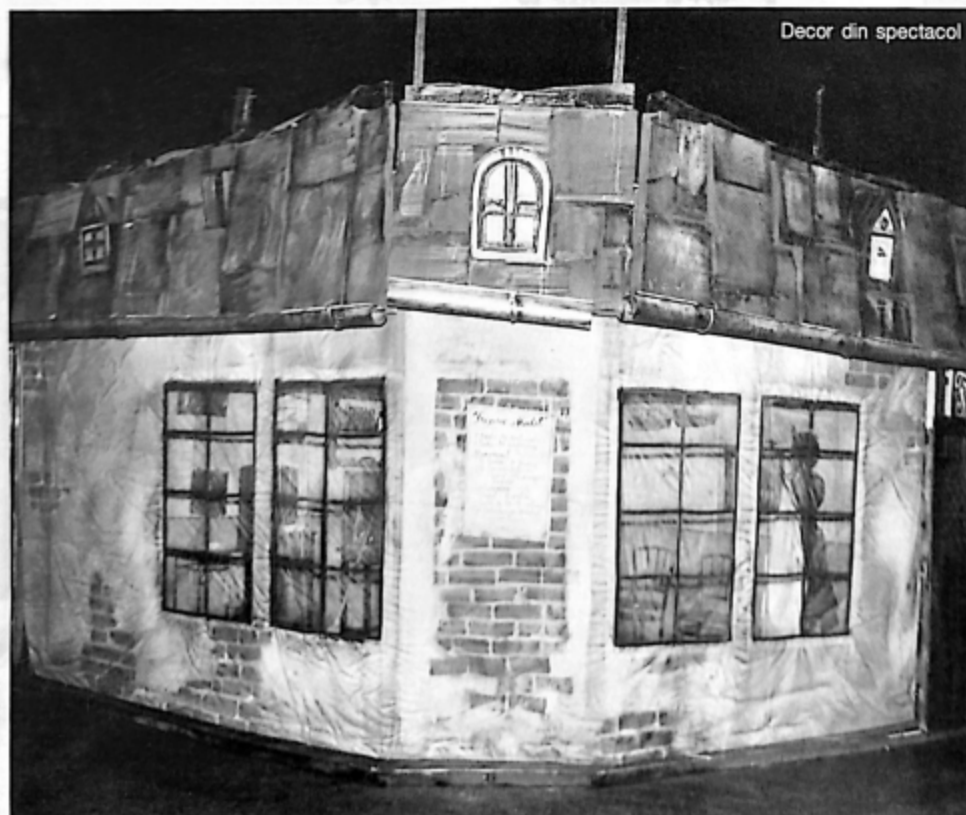
Orașul lui CARAGIALE

e un teritoriu alcătuit, paradoxal, numai din margini, periferii și fundături, încât ele ajung să absoarbă tot restul lui, chiar și cele mai însemnate și nobile instituții publice.

Există un Paris al lui Victor Hugo, misterios și romantic, un tulburător Manhattan al lui Dos Passos; există, deopotrivă, Orașul lui Caragiale, nu atât oglindă pitorească a unei geografii reale și imediate – modelare a unei viziuni, a acelui „vast bălci” care e lumea sa. Alcătuire strâmbă, mai mult poză și fatadă decât substanță temeinică și durabilă. Fiecare secvență din Caragiale poartă înscris în ea chipul acestei lumi. Universul mahalalei este într-adevăr un teritoriu marginal, dar în altă accepție decât cea pur geografică, marginal fiindcă se situează la limita primejdioasă a firii, o lume caracterizată prin „extravaganta deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască” (1907). Dincolo de zidurile casei de pe strada Catilina nr. 6 sau de frizeria lui Nae Gîrimea, dincolo de vizitele, *five o'clock*-urile și conversațiile mondene reiterate într-un lanț al slăbiciunilor, se întrevede, exercitând o presiune permanentă asupra nucleului închipuit de spațiul scenei sau al momentului, o arie mult mai largă. E o geografie a străzilor, ulițelor, ulicioarelor strâmbе, cotite și noroioase, cu birji grăbite, încărcate cu măști vizibile sau invizibile, cu câini lătrând sub lună, cu țipete și încăierări spectaculoase. Se sparg geamuri și oglinzi luate cu chirie, se trag focuri de pușcă în tâmbălăul revoluției, unii aleargă după alții,



Marius Florea Vizante, Vlad Ivanov



Decor din spectacol

„orbecăie”, se târăsc de-a busilea – „din lipsă de lampe gazoase” – într-un adevărat labirint cu nenumărate intrări și scurtături, semănat cu opreliști de tot soiul, cu mai multe ieșiri, dar care duc înspre același impas periculos. Un spațiu dezordonat și parcă improvizat, unde schelele părăsite sugerează nu pasiunea construcției, ci mai ales lipsa de soliditate a întregii alcătuirii, caracterul ei nefinisat parcă. Un parcurs plin de surprize și capcane, cu praguri, porțițe încuiate și uluci de netrecut, denivelări cu scări ce lipsesc – imagine a Orașului strâmb, geografie a unei lumi confuze și haotice, unde totul e „în pripă” și „de strânsură”. „Toate strâmbе... toate. O, ilustre arheolog, care vei trage în viitorul depărtat din ruinele sublime ale Bucureștilor esența civilizației noastre actuale, ce o să gândești tu despre capul meu și al contemporanilor mei?” (Arheologie). Va fi fără îndoială tentat să descopere cangrena tainică ce roade această lume, care a strămbat zidurile caselor și mințile oamenilor, a așezat măști pe chipuri și a schimbat rostul vorbelor; semnul atotcuprinzător al unui univers.

Maria VODĂ CĂPUȘAN
Despre Caragiale

Din cronicile vremii

• Aseară s-a reprezentat, la Teatrul Național, cea de a treia piesă a d-lui Carageali (sic), intitulată: D-ale carnavalului. Pe cât au fost însă de mari laudele din ajun, pe atât și fiascul a fost mai complex. O viață de bărbierie, cu scoateri de măsele, cu bătăi și cu scenele cele mai destrăbălate ale femeilor de mahalale, a fost adusă pe scena Teatrului Național. Scrisă într-o limbă stricată și încărcată cu toate banalitățile și absurditățile de pe la barieră, noua piesă nu are nici un scop, dar absolut nici unul.

Se face oarecare chef la spectacolul ei, de către publicul din înălțimea galeriei, însă ea ar avea o reușită mai mare și mai sigură la marginele orașului, nu pe scena Teatrului Național, unde se pretinde a se face o școală.

România

9 aprilie 1885, Curierul teatrelor

• Piesa d-lui Carageali D-ale carnavalului a avut mai puțin succes decât lumina electrică ce se inaugura în aceeași seară. Entuziasmul scădea cu fiecare act. În primul, s-a aplaudat, la al doilea, s-a ridicat din umeri; la al treilea s-a fluierat. Totul e de o trivialitate și de o cruditate, care l-ar face pe însuși Zola să cadă în extaz de plăcere. La a patra piesă ne așteptăm să vedem pe scenă amănuntele cele mai intime ale vieții omenestii.

L'Indépendance roumaine

• Lume alergase mai multă ca totdeauna și încă lume de cea mai aleasă, ca să văză noua producție a talentatului autor al Noptii furtunoase și Scrisorii pierdute. Norocu (sic) însă nu e constant nici cu autorii dramatici – după cât s-a putut constata aseară, căci contra așteptării tuturor piesa n-a avut nici chiar un succes de stimă.

Dupa actu (sic) I, d. Carageali a fost chemat, după al doilea însă nu; la sfârșitu (sic) celui de-al treilea act s-au auzit fluierături, și când autoru s-a prezentat, chemat fiind de minoritatea complexantă (sic) din sală, majoritatea a sîsiit.

Actorii și-au îndeplinit într-un mod admirabil rolurile lor. D-nii Iulian, Mateescu, Niculescu, Catopol și d-na Frosa Dănescu au făcut niște creațiuni admirabile. Păcat însă că autorul n-a putut fi tot atât de fericit ca ei!

Resboiul

miercuri 10 aprilie 1885

• D-ale carnavalului, nebrodit intitulată comedie, e scrierea care a fost premiată la

concursul deschis de direcția generală a teatrelor pentru 31 decembrie 1884, și amintat, sub cuvînt că nu se prezentase un număr îndestulător de piese, pentru 15 februarie 1885...publicul de astă dată a fost destul de sever față cu direcțiunea, dezaprobindu-i poate prea zgomotos verdictul și făcînd ca la a doua reprezentațiune golul locurilor să eclipseze strălucirea salei, cu toată lumina electrică ce se inaugurasă în ajun. (...)

Doina

15 aprilie 1885, Din viața de București

• Fără îndoială nimic nu este mai neplăcut decât o decepțiune, mai cu seamă cînd nu te aștepti tocmai la dînsa. Acesta este simțimîntul cu care am ieșit de la cele două reprezentațiuni ale farsei D-ale carnavalului de d. I. L. Carageali, piesă premiată, după cum cu atîta emfază se lămură pe afiș. (...) Singura părere de rău ce am despre această

La premiera din 8 aprilie 1885

a jucat următoarea distribuție

Nae Girimea frizer și sub-chirurg

Constantin Nottara (26 de ani)

Iancu Pampon Ștefan Iulian (34 de ani)

Mache Răzăchescu ce-i mai zice și „Crăcănel”

Alexandru Catopol (32 de ani)

Un Catindat de la Percepție

Mihai Mateescu (26 de ani)

lordache calfă la Girimea Ion Niculescu (22 de ani)

Un Ipiștat C. Dimitrescu

Didina Mazu Amalia Vellner (21 de ani)

Mița Baston Frosa Saranghi (45 de ani)

I. L. Carageale avea 33 de ani

cădere este că I.L. Carageale e autorul piesei, care de altfel a meritat pe deplin soarta ce i s-a făcut.

Într-adevăr, nici interes, nici emoțiune, nici măcar prilej meșteșugit de a te face să rîzi nu am găsit în aceste farse D-ale carnavalului, un carnaval desigur foarte trist și ofilit, de vreme ce nici măcar la bal masqué nu-și poate înteți curiozitatea, ori desfăta luarea-aminte. De la început pînă la sfârșit mișcarea continuă, febrilă, pripită, nejustificată de multe ori și adesea ieșită din firea lucrului și mai ales lipsă totală de tipuri ca acelea pe care atât de bine a știut Carageali să le încadreze în precedentele sale lucrări. (...)

Sînt cuiburi de infecțiune fizică și morală pe care este un mare pericol de a le scormoni și a le desface în fața lumii, și dacă nu din

alte considerațiuni, decît cel puțin din acelea ale interesului ce fiecare din noi cată să ia pentru starea cea atît de precară în care ne aflăm din amîndouă aceste puncte de vedere, tot ar trebui să punem o bună măsură măcar în predilecțiunea ce ne-ar da îndemn de a le cerceta mai de aproape.

Voinea națională

18 aprilie 1885, Recenziuni dramatice, Ascanio

• Comedia care s-a reprezentat pentru întia oară pe scena Teatrului Național, luni 8 curent, a avut, precum se știe, o neplăcută primire din partea publicului. De altminterlea, verdictul privitorilor a fost drept.

De la început sîntem nevoiți a constata că d. Carageale, în noua sa lucrare, n-are nici o țintă.

Ce vrea autorul să ne spuie?

Ce însemnează acea intrigă împrejurul unei scrisori pierdute, care se plimbă prin birtul unui bal mascat de mahala, care se plimbă printr-o bărbierie la ceasurile trei după miezul nopții și care se sfîrșește cu un chiolhan de noapte?

Noi n-am văzut nimic.

Unde apoi sînt tipurile, în care excela atîta d. Carageale altădată?

În afară de tipul fostului tist de vardisti, care este real (dar care se datorește mai mult lui Iulian), toate celelalte sînt creațiuni fictive d-ale autorului. (...)

Și acel bărbier, Don Juan, și calfa sa, și Crăcănel și mai ales republicană din Ploești, de unde i-a luat d. Carageale, că din mijlocul societății rominești desigur că nu i-a luat?

Închipuiescă-și oricine trei acte, în care niște figuri exotice, imagine, se împing, se bat, aleargă unele după altele, își trag ghionții, încît bieții actori abia-și mai pot ține răsufierea și abia vorbesc gîfîind.

Națiunea

14 aprilie 1885, Cronica teatrală

• Seara (luni) la Teatru (sic) Național două reprezentațiuni noi. Debutul luminii electrice și pentru prima oară piesa d-lui Carageali D-ale carnavalului, anunțată de mult și așteptată cu nerăbdare. Succesul pe deplin a rămas luminii electrice, care a reușit, bătînd gazul cumplit. (...)

Subiectul e o încurcătură care n-are nici cap, nici coadă, dar spiritul curge mereu. Publicul care la început aplaudase a fost cam rece la fine.

Românul

11 aprilie 1885, Din lume, ss Claymoor

Cine după cine aleargă?

Iată un opus dramatic despre care primul caragiolog al țării, Șerban Cioculescu, scria că trebuie neapărat mai întâi văzut și doar pe urmă citit. Ca unul care nu am dat urmare sfatului părintesc, am citit cu cele mai bune gânduri piesa, fără să pricep, până către final – și parcă nici atunci – cine după cine aleargă, cum s-ar spune, ci numai de ce. Dar, desigur, furat de celebritatea replicilor, de rapida desfășurare a scenelor, de împrejurarea de a nu ieși o clipă din cercul magic al lui nenea Iancu.

Mult mai târziu luam cunoștință că dintre toate piesele sale, pe aceasta o considera Ion Luca Caragiale drept cea mai izbită sub raportul meșteșugului, precum îi și declara prietenului său Petre Th. Missir, că dacă într-un repertoriu de unsprezece piese zece sunt nu doar proaste, ci de-a dreptul imposibile, absurde, a sa era „foarte bună, arătând chiar un progres de tehnică asupra *Scrisorii*”.

De altminteri, și, poftim, la lectură, însuși Titu Maiorescu aprecia vodevilul ce purta inițial titlul de *Bărbierul*. Numai că, sub acel titlu, o lumină mai mult era oferită publicului spectator, punându-l sub reflector, de la început, pe Nae Girimea. Dacă în societatea de azi bărbierul ocupă locul unuia dintre frecvenții, dar anonimii prestatori de servicii, altfel stăteau lucrurile în depărtatele ultime decenii ale secolului al XIX-lea, cu o dulceață a traiului pe care astăzi ne-o imaginăm numai. Pe atunci, în spectaculoase salturi sociale, mârghinașii urbei pătrundeau în rândurile miciei burghezii, micii burghezi străpungeau liniile burghezii mijlocii, iar dintre aceștia cei mai norocoși se infiltrau în rândurile aristocrației, într-o grabnică „europenizare”. Pe urmele unor modele ce nu părăseau domeniul farsei, cultivând adevărul psihologic prin mijlocirea *qui pro quo*-ului, în siajul unor Scribe, Labiche, cu punctul de pornire în *Commedia dell'Arte*, dar trecând și prin Molière, care n-a disprețuit genul, *D'ale carnavalului* a fost concepută ca o bufonadă cu măști schimbătoare, în spații închise. O situație în care se joacă întâi de toate identitatea personajelor, silite, dintr-un motiv sau altul, să se ascundă, spre a dibui alte personaje, într-un lanț care, și el, se închide.

Câte un rătăcit, vezi Catindatul, străbate cu inocență această caricaturală vale a plângerilor –, în care fiecare trăiește cu sufletul la gură –, spre a se implica fără voie într-o complicație mai mult, pe când un Ipistat străbate scena doar pentru o replică-două, suprema specialitate a maestrului. Mache Răzăchescu, zis și Crăcănel, zis și Mangafaua, Iancu Pampon, Didina Mazu, Mița Baston trăiesc drama trădării sentimentale la acel nivel care stârnește râsul, dacă nu compasiunea, oferind interpreților un cert regal artistic, iar regizorului dificila opțiune între a lua pe seama sa sensuri până atunci ocluate ale piesei sau a se supune mandatului auctorial care rămâne în rame clasice. Mai precis, între a merge în direcția așteptărilor publicului, amator de șocuri și de nou, eventual de îndrăzneli nemaipomenite plecând cât de departe de indicațiile imediate ale textului sau a pune în valoare fiecare nuanță a unui text dramatic foarte elaborat.

La premieră, *D'ale carnavalului* a stârnit proteste acuzând trivialitatea piesei, vulgaritatea personajelor, limbajul replicilor și el pe croiul personajelor. Anumite aluzii politice, insidios strecurate, dar dând prilej unor savuroase replici, nu au fost, bineînțeles, agreate de cei ce se socoteau atinși – nu tocmai puțini și nu de neluat în seamă.

Altcum, publicul era pudic, dacă nu de-a dreptul pudibond și dacă frecvența grădinile de vară cu trupe ale căror cuplete cam fără perdea sporeau apetitul, el cerea teatrului în care însuși se exhiba, în ținută de seară, un anume cod al convențiilor. Dar tocmai pe acesta îl răsturna Caragiale, nu fără un grăunte de sadism. În fine, piesa a fost receptată ca o comedie de moravuri, ceea ce nu era. Faptul că, în adâncuri, fiecare personaj din *D'ale carnavalului* țintește pe plan sufletesc mai sus decât se află, ba încă se și consideră acolo ajuns, oferă, oricum, regizorului o cale încă nepietruită.

De ce, însă, ar putea să nu fie *D'ale Carnavalului* o piesă de moravuri, ci doar un vodevil – pentru că, în final, nici unul dintre actanți nu-și primește pedeapsa pidosniciei lui, fiecare întorcându-se la situația de mai înainte, ca într-un cadril, precum într-un... carnaval!



Cecilia Bărbora



Vlad Ivanov

CARNAVALUL

spectacol pitoresc al balului popular

Curios este că deși a scandalizat atâta prin caracterul ei popular și frivol, înainte de a fi o metaforă, *carnavalul* a fost una dintre cele mai realiste și mai accesibile teme ale

în *Misterele mahalalelor*, oferindu-ne toate amănuntele din recuzita de mai târziu a piesei lui Caragiale:

„Avem, cu voia d-voastră, în anul acesta,

lângă sf. Apostoli, cu firma la drumul de fier (Eisenbahn).

Balurile de societate se dau numai în sala Bîlcek, peste drum de școala militară, în



epocii lui Caragiale. Dar dacă pe vremea lui C. A. Rosetti, în 1846, în timpul carnavalului „toate clasele” erau „una” și *balul mascat* ținea de stilul normal, în ceva mai mult de un deceniu, această formă de joc colectiv s-a diversificat, cunoscând o variantă populară, ca tipic spectacol al mulțimii, și o variantă „oficială”, în sala Bossel sau în saloanele Teatrului Național. În 1858, N. T. Orășanu a schițat o *Revistă a carnavalului sau cronica balurilor mascate*,

opt baluri mascate, divizate de onorabila poliție în baluri de I-a, a II-a și a III-a ordină, sau baluri nobile, semi-nobile, baluri de societate și baluri de rând.

Balurile de întâia ordine sau nobile sunt: Balul din fosta sală Slătineanu, peste drum de biserica Sărindarul, și balul din sala Bosel, peste drum de d-n Oteteleşanu.

Balurile de a doua ordine, sau semi-nobile, sunt: balul de la Pomul verde (Hagi Tamizu sau hanu roșu) pe ulița Moșilor și Herasca,

același local unde în cele-alte zile găsești cafeneaua de Pesta.

Iar balurile de a III-a ordine sau balurile de rând, sunt: Balul lui Ianoș (...) și balul lui Lukas, amândouă în grădina Cișmegiu, și balul la salcia pletoasă pe ulița Flămânda, în vâpseaua de albastru.”

Din întâmplare, la balul de la Pomul Verde se pătrunde printr-o intrare care amintește de frizeria lui Nae Girimea și care apropie în chip spectaculos spațiul carnavalului de

spațiul autentic al vieții:

„Închipuiți-vă o intrare pe sub un gang, în care se află o odaie, iar în fața uliții o bărbierie care servă de garderobă.”

Pe vreme rea, cucoanele vin aici „cu pantofii și ciorapii în legătură” și aproape același lucru se întâmplă cu balul de la drumul de fier unde, „la caz de noroaiie”, damele sosesc în galoși sau, pur și simplu, „sumese și desculțe”.

La balul de societate de la Bilcek, „așezat în fundul curții hanului lui Vilacros”, se adună modiste, neguțători din podul Mogoșoaiei, juri gentilomi, cusătorese și

policandel, în care ard doi funți de lumânări de stearină; orchestra compusă de doisprezece muzicanți din banda statului major militar, execută cu vioiciune danțurile obișnuite la noi, și danșatorii salt ca undele spumoase, fără a căta că scândurile podealei de jos nu se închei bine și dă podeala de sus sau tavanul de prea jos lăsat. Când tace banda militară, lăutarii din scaune, care sunt cei mai buni, execută tot felul de cântece naționale, care încântă urechea românului neaș.

Din când în când se aude prin sală câte un chiot, câte o înjurătură, câte o palmă dată.

se trag pe acasă, iar alții trec la birt jos, și abia la zio, plec d-aici cu capul amețit de osteneală și vin.”

Pentru a fi mai aproape de Caragiale, la G. Baroni, în *Impresiuni de carnaval 1861*, un bărbat își urmărește prin mahalale soția mascată, care se duce la bal, o surprinde cu amicul și o iartă... pentru a patra oară. Iorgu Caragiale are și el o șansonetă comică, *Băcanul la bal masché sau O seară de Carnaval* (1865), apropieri se pot face și cu

lașii în carnaval, comedia lui Vasile Alecsandri, dar în genere, tot ce s-a

întâmpat și s-a scris în această direcție, înainte de Caragiale, nu depășește valoarea unei indicații de recuzită și de regie și, cel mult, nivelul unui început de sens existențial. În același timp, toate aceste fragmente dovedesc că în jurul comediei lui Caragiale există un text mai larg, cu care

D'ale carnavalului stabilește un prim sistem de legături intertextuale și pe care ar fi o eroare să-l ignorăm. Depinzând de sistemul de norme culte al seriei literare din care făcea parte *Junimea*, observația lui Maiorescu în legătură cu lipsa de pretenții a comediei lui Caragiale se potrivește mai degrabă textului mare al epocii, căci în *D'ale carnavalului*, în multimea amănuntelor „frivole”, ușor de recunoscut și

despre care s-a spus că nu depășesc valoarea agitației grotești din *commedia dell' arte*, dramaturgul a introdus o semnificație care face ca textul să se ridice cu mult peste condiția unei farse obișnuite.

„Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii”



Marius Florea Vizante, Anemona Niculescu, Marcelo Cobzarlu, Tania Popa

damicele simțibile, care consumă înghețate, ceaiuri și în „partide de mișmaș (vin cu borviz) sau șvaițerches (cașcaval de Elveția) fabricat la Brașov!

Paradigma carnavalului, cu ritualurile și incidentele lui sentimentale, apare și ea în reportajul lui N. T. Orășanu, indicând sub raport stilistic primul nivel important în care se înscrie și în care trebuie citit textul lui Caragiale:

„Sala pătrată, se iluminează de un

Asta însă nu e nimic; cutare și-a bătut amanta căci a vorbit cu altul. Alt' dată doi inși se iau la ceartă, flecare-și chiamă amicii săi, și vazi balul divizat în două tabere inemice; se înjură, se amenință, se bat, și omul de privighere al poliției(i), gonește pe cel mai aprins, câteodată și pe cel fără vină, și dupe ce se face această satisfacție, se împac cu toții, danșurile reîncep și urmează a se amuza până când se sfârșesc lumânările din policandel; atunci muzica începe marșul, unui

Când, în D'ale carnavalului, Ipistatul îi arestează pe Pampon și pe Crăcănel, primul drept care li se suspendă acestora este dreptul de a vorbi. „Vorrbbă!” – scârneste omul stăpânirii către cei doi. Însotită de ritualicele gesturi și atitudini brutale ce recomandă și definesc în lumea lui Caragiale pe cei prin care puterea se exprimă și acționează (la început Ipistatul „bate din picior și din mână, aspru”, apoi devine „aspru rău de tot”, sfârșind prin a fi „grozav de aspru”), interdicția de a se vorbi face vizibilă, pentru o clipă numai, existența a două realități îngemănate: alături de carnaval, alături de măști, alături de mascaradă, alături de trăncăneală se întrevide, fulgerător, secția. „Vorrbbă!” – și totul încremenește. Timpul, chiar și cel dereglat al

carnavalului, stă pe loc. Istoria, oricât de precară și de ridicolă, îngheață. Se trece într-un alt registru de existență, acum: e vremea fără devenire a sergenților, executorii muți și prompti ai ordinilor date de Ipistat: „– Haide! luati-i! la secție!”. La berărie te duci, la secție ești dus; la berărie vorbești, la secție spui. Căci secția veghează și carnavalul, și berăria. Trăiește în umbra lui, îl instituie, îi urmărește desfășurarea, îl dirijează, îl întreține, îl încetinește sau îl accelerează, după necesități. Carnavalul nu este dublul secției, este anexa ei: ce se vede. O vitrină veselă și colorată. Ce se înscenează, ce se tolerează și ce se dorește să fie văzut. Cărciuma este luminată bine, se zărește de departe, ca un far, atrăgându-i pe „amici” cu forță irezistibilă și îndrumându-le pașii; secția, în schimb, detestă transparența și preferă să lucreze pen-tuneric și acoperit. Nici nu se știe prea bine unde se găsește, cu toate că nimeni nu-i ignoră existența. Dar oamenii ei sunt peste tot în lumea lui Caragiale, „zi și noapte la datorie”, cum zice Pristanda, iar când e cazul, „răsar ca din pământ, și haide!”. Dai peste ei unde nici cu gândul nu te-astepti.

„Nu zbiea” și „Vorrbbă!” sunt consemne ce traduc, desigur, o preocupare și poate chiar o obsesie profesională; dar ele marchează și diferența dintre ordinea secției și ordinea carnavalului, planuri altminteri coexistente în lumea lui Caragiale. Tăcerea impusă este acoperită de hărmălaia organizată.

Fiindcă tot secția se-ngrijește, mai subtil sau mai pe față, de mersul neabătut înainte al trăncănelii. Suspendate un moment prin intervenția Ipistatului, timpul și mișcarea din D'ale carnavalului se reiau tot datorită lui. Odată Pampon și Crăcănel scoși „în brânci” de către sergenți, subcomisarul „se întoarce repede înapoi” și, acum „cu tonul foarte dulce”, roagă pe lordache să participe cu un franc la „lotăria” al cărei etern câștigător nu este altcineva decât el însuși. O mică mascaradă, care face să demareze din nou marea mascaradă: și revenirea Ipistatului, și modificarea de ton (de la „grozav de aspru” la „foarte dulce”) anunță reintrarea în regim de carnaval. Secția și-a făcut datoria, secția poate să redevină invizibilă ori să capete o față umană. Deși Ipistatul vine adus de lordache, prezența lui arată că de fapt tot ce se întâmplă are loc cu știrea și cu voia secției, Pampon și Crăcănel fiind „umflați” din mai multe



Alexandru Georgescu, Vlad Ivanov



Alina Ota



Silviu Birts



Tania Popa

Mircea IORGULESCU

Din somnul ei logoreic lumea lui Caragiale este uneori deșteptată prin semnale ce-i reamintesc oportuna condiția și statutul.

• **Haide!**



Gavril Pătru, Marius Flores Vizante



Cristian Crețu

motive, convergente. În primul rând, fiindcă ei vor să se „deslușească”, să se clarifice, o dorință absolut inacceptabilă în această lume de confuzii și de mistificări atât de bine puse la punct încât par naturale; a te „desluși” echivalează, în fond, cu a amenința însăși existența carnavalului, a labirintului minciunii; iar cei doi se află, când reușesc să ajungă acasă la Nae Girimea, foarte aproape de descoperirea adevărului pe care-l tot caută de la-nceputul piesei – un adevăr mic, este drept, un adevăr chiar trivial, pe măsura lor; dar adevăr. Și ei trebuie neapărat opriti, fiindcă în această lume accesul la adevăr, la orice adevăr, oricât de mic, este interzis. Ambii se găesc, apoi, pe culmile exasperării; nu se mai controlează, nu mai pot fi controlați; au depășit limitele carnavalului și trebuie readuși în interiorul lor. Bănuiala că sunt „trăduși” a devenit pentru fiecare o certitudine și sunt stăpâniți de dorința sumbră a răzbunării; de „Bibicu” nu au putut însă da, în ciuda înverșunării crescânde cu care l-au căutat; iar neîncetata schimbare a măștilor i-a înșelat, dar i-a și umilit îngrozitor: ei sunt acum în stare de orice. În plus, nu acționează individual, ci s-au asociat: constituie un grup. Reprezintă, deci, un pericol pentru ordinea carnavalului și trebuie domoliți, aduși la numitorul comun al împăcării. Iată de ce sunt luați și duși la secție, iată de ce acolo vor fi supuși unui tratament special (ipistatul: „Jas' pe mine, îi regulez eu...”), probabil de îmbălbăzire. Când se întorc de acolo sunt, firește, bine dispuși, joviali, primesc fără crâcnire explicația confectionată între timp de Nae Girimea, ba chiar îi rămân profund recunoscători și-i asigură, solemn, de stima și de gratitudinea lor (Crăcănel: „Mersi, neică; ești un bărbat, drept să-ți spui, nu că ești frizer, dar ești galant”; Pampon: „Da, foarte galant”; Crăcănel: „Ne-ai făcut, și mie și prietinelui meu mare bunătate: amândoi o să-ți rămânem foarte recunoscători de câte ai făcut pentru noi”). La obținerea acestui rezultat, prin care furia oarbă se transformă ca prin farmec în veselie năucă, Ipistatul (aşadar, secția) a contribuit hotărâtor; se-ntelege de ce va fi și el prezent la cheful ce consfintește împăcarea părților în conflict.

Secția este vital interesată în perpetuarea carnavalului și în protecția mecanismelor de mistificare.

Prin însăși condiția lor de participanți la cele două realități comunicante ale lumii lui Caragiale, secția și carnavalul, dar și pentru că sunt apărători ai ordinii existente, reprezentanții cei mai devotați ai sistemului, toți acești comisari, subcomisari, ipistați, agenți, sergenți, polițai, vardiști etc., etc. dau și o primă impresie despre un anumit specific uman. Ipistatul din *D'ale carnavalului*,

ca de altfel și Pristanda, nu este doar instrumentul autoritar al puterii, nu este doar brațul înarmat și nemilos al secției; nu este doar un zbir; este și el, nu-i așa, om; un biet om, acolo, ca toți ceilalți, un amărât, un nenorocit care umblă cu pungăși stupide, un escroc mărunț și imbecil, cu atât mai eficient însă: în lumea lui Caragiale prostia vicleană este o forță căreia nimic nu-i rezistă. Face ravagii, deși nu înfricoșează: ține de ordinea acestei lumi.

Eseu despre lumea lui Caragiale

Uați-i! la secție!



Pentru orice colectiv teatral perspectiva montării unui spectacol, pe baza textului **D-ale carnavalului**, este incitantă și problematică. Confruntarea cu universul caragialian reprezintă un pariu onorant, ce pare a fi la îndemâna oricui, dar care nu poate fi lesne câștigat. Mecanismul comic al situațiilor, caracteristicile psihologice și limbajul original al personajelor sunt dificultăți actoricești ce nu pot fi depășite decât cu mult talent și mult mai multă muncă. A juca într-un spectacol Caragiale este o mare bucurie pentru un actor. Mai ales dacă e tânăr și plin de entuziasm. Dar plăcerea jocului conține o importantă cantitate de sudoare. Pe de altă parte, montările anterioare au creat un termen de comparație la îndemâna celor înclinați a judeca un spectacol exclusiv cu grila prejudecăților. Iar prejudecata funcționează dinspre modernitate spre tradiție, dar și invers! Și vorba lui nenea Iancu: *Din această dilemă nu putem ieși!*

Având în vedere această situație complexă și contradictorie, care a caracterizat începutul perioadei de realizare a spectacolului, am decis să nu ținem cont de nici un clișeu și de nici o tentație "postmodernistă" și să atacăm textul lui Caragiale cu prospețime, respectând spiritul și litera lui. Dacă fără să vrem am ajuns la similitudini cu rezolvări din spectacole anterioare sau am făcut, pe ici - pe colo, și câte o nouă descoperire, declarăm "pe onoarea noastră de familiști" că elementul intențional nu ne-a aparținut! Probabil că, astăzi și aici, nu am putut și nu ne-am priceput să facem altfel!

Din seria puținelor descoperiri făcute aș îndrăzni să propun spre dezbatere câteva:

- prima caracteristică posibil originală a montării se referă la o speculație legată de timpul în care s-ar putea petrece acțiunea piesei. Anotimpul sugerat de Caragiale - trecerea dintre iarnă și primăvară, timpul relativ scurt în care se petrece acțiunea - începe ziua și se încheie în noaptea ce urmează, spre dimineață, precum și agresivitatea neobișnuită a personajelor, ne-au determinat să propunem -ca moment calendaristic al desfășurării acțiunii spectacolului - sărbătoarea de Lăsata Secului.

Pentru **Conu Leonida față cu reacțiunea**, Caragiale precizase aceeași noapte ca timp de desfășurare a acțiunii, moment al anului în care, conform tradiției, energiile negative ale omului par a se exorciza. În satele de pe malul Dunării și chiar în mahalalele Bucureștiului unde se strămutase o populație încă rurală, în ziua sărbătorii care marchează începutul postului cel mare premergător Paștelui, se desfășura la sfârșitul secolului XIX, un foarte vechi ritual folcloric de sorginte tragică. Este vorba despre sărbătoarea "Cucilor", care poate fi urmărită și astăzi, în ziua de Lăsata Secului, mai ales în comuna Brănești, de lângă București. Bărbați tineri, mascați, deghizați în femei, lovesc trecătorii cu opinci vechi legate de niște bete scurte, bătaia primită având semnificația curățirii de toate relele și păcatele, pentru ca acela molestat să poată intra curat în postul Paștelui.

- a doua intervenție, care sperăm nu îl va determina pe autor să își schimbe poziția în locul său de veci, se referă la spațiul propus pentru desfășurarea acțiunii din actul III. Frizeria lui Nae Girimea, care în actul I este privită dintr-un unghi exterior, va fi percepută de spectatori din unghiul invers, descoperind astfel și acțiunile ce se desfășoară în cămăruță. Continuarea intrigii piesei în spațiul presupus de autor, dar vizibil în spectacolul nostru, a prilejuit o sursă de imagini și acțiuni ofertante pentru regizor și actori.

- iar a treia caracteristică, și cea mai importantă, este alcătuirea distribuției. Respectând dorința direcțiunii Teatrului Național am distribuit în rolurile importante ale piesei actori tineri, unii fără multă experiență, dar care au marea șansă de a-și demonstra în acest spectacol talentul și personalitatea. Tinerețea va fi întotdeauna izvor de energie și vitalitate în procesul de creație și, chiar dacă ea reprezintă pentru regizor o perioadă a vieții care s-a cam dus, sperăm ca măcar prin empatie ea să se fi transmis spectacolului. Iar la căderea cortinei nu ne dorim altceva decât să molipsească și pe iubiiții noștri spectatori.

Gelu COLCEAG

D'ALE... În spiritul și litera lui Caragiale





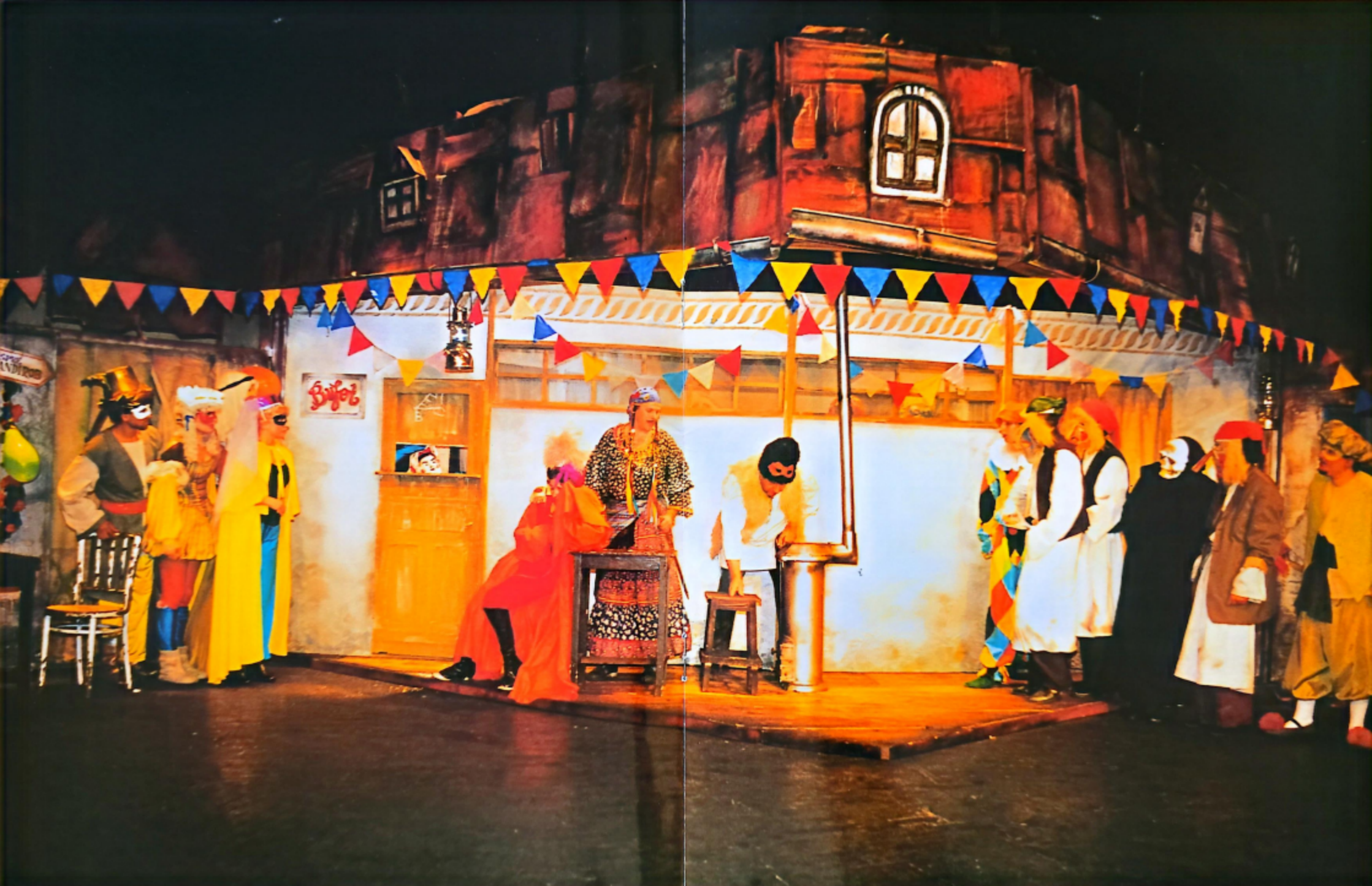
SPIN RANDIROB

Bufet

Several actors in elaborate costumes and masks are standing on the left side of the stage. One actor is wearing a grey and white costume with a gold hat and a white mask. Another actor is wearing a yellow and red costume with a white mask. A third actor is wearing a yellow and blue costume with a white mask. They are standing near a white chair.

Two actors are on the right side of the stage. One actor is wearing a red costume and a white mask, sitting on a table. Another actor is wearing a patterned costume and a blue hat, standing next to the table.







*o datină pe care, probabil, Caragiale a cunoscut-o, care este posibil să indice
timpul desfășurării acțiunii și pe care regizorul a introdus-o în spectacol*

CUCUȚII

Măști care fertilizează și purifică timpul și spațiul în prima zi după Lăsatul Secului de Paște prin diferite acte rituale și practici magice. Ceremonialul Cucilor este o datină de primăvară cu valențe purificatoare atestată numai în sudul țării: Muntenia și Dobrogea. Flăcăii și bărbatii tineri acordau o importanță deosebită mascării în Cuci, în special confecționării glugii dintr-o bucată de sarică cusută în forma și mărimea unei traiste de cal, acoperită pe deasupra cu hârtie albă sau colorată. În dreptul nasului se puneau un gât de țigvă găurită din loc în loc pentru a intra aerul, iar în dreptul gurii și al ochilor se lasă câte o mică răsuflătoare. De ambele părți ale capului, din dreptul urechilor, se fixau în sus două coarne cam de un metru, peste care se puneau 3-4 stîngii horizontale, formând un fel de scară numită *coarnele glugii*, acoperită cu fulgi și pene. În vârful glugii se prind fulgi de cocoș sau o trestie. Îmbrăcați în fuste, cu gluga pe cap, cu un băț în mână și cu un clopot mare în spate, Cucii alergau în prima dimineață după Lăsata Secului, uneori în ziua Lăsatului de Sec, după copii, fete, femei, oameni pe care îi atingeau și adesea îi trânteau. Spre mijlocul zilei, luau în mână câte o nuia de care legau o opincă și urmau alte alergături și alte lovituri la spatele curioșilor. Seara, ceata Cucilor colinda din casă în casă, unde juca câte o horă în curte. Așa se desfășura acest obicei pe la sfârșitul secolului al XIX-lea. De obiceiul Cucilor se leagă numeroase credințe populare: *Cel ce se face cuc trebuie să se facă de trei ori sau de nouă ori în nouă ani, căci altfel se crede că murind se va face diavol; Fulgii luați de la gluga cucului îi întrebunțază femeile ca să afume pe cei ce suferă de frică; Dacă omul sau oricine nu primesc o lovitură de la Cuci în această zi, se zice că acela nu va fi sănătos peste an.* Cucul, pasăre-prevestitoare atestată și la greci, era dublată de funcția purificatoare. Prin intermediul măștii, cucul alunga cu zgomoțul clopotului spiritele rele, prin atingerea cu opinca fertiliza fetele, iar prin arderea fulgilor din glugă gonea bolile.

Ion GHINOIU
Panteonul românesc





Reviq

t r a d

*Comuna Brănești din apropierea Capitalei este singura aș
odinioară răspândită*

În ultimul deceniu, aici au efectuat cercetări echipe ale Centrului Național de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare, revenind, periodic, spre a observa dinamica obiceiului. Astfel, în 1993, Elena Raicu, nota, din măturile bătrânilor și din observațiile directe: "Ceata stăpânește timp de o zi întregul sat, bucurându-se de impunitate chiar pentru gesturile cele mai ofensatoare (mai în glumă, mai în serios, sătenii sunt bătuți și umiliți în toate felurile, strigându-li-se "Stai cuc!") și este o dezlănțuire orgiastică de energii care marchează începutul unei perioade de abstenență și reculegere până la Paști."

Aceeași cercetătoare contura trei momente distincte în desfășurarea obiceiului, începând din zorii zilei de luni, prima după duminica Lăsatului Secului, până către asfințitul soarelui.

Ulterior, în 1995 și 1997, s-au efectuat înregistrări video ale obiceiului în desfășurarea lui, ele relevând o simplificare secvențială și o reducere, atât ca amplasare a participării, cât și ca interes al receptării. Nu în ultimul rând, ca orice obicei purtător de semnificații rituale și pronunțate funcții agrare, "Cucii" suferiseră o seamă de transformări care îi confereau de multă vreme un caracter spectacular și de divertisment. Revenind în 18 martie 2002 la Brănești, am remarcat o deosebită emulație în rândul tinerilor, manifestată printr-o diversitate de măști și travestiri și printr-o foarte numeroasă și dinamică participare. Pe de altă parte, nu au lipsit nici participanții pasivi (privitorii) care, de-a lungul întregii zile, au fost martori la întreaga desfășurare a obiceiului comentând, comparând, rememorând și primind cu înțelegere, ba chiar cu convingerea în forța lor magică, loviturile

"cucilor" și norii de tărâțe sau cenușă cu care aceștia îi improșcau.

Grupurile mici, alcătuite din 2-4 tineri, adolescenți sau copii, poartă însă azi arareori măști care mai amintesc de configurația lor de odinioară. În bună măsură, s-a renunțat la masca albă din pânză, împodobită cu ciucuri de lână colorată și pene cenușii, purtată până în urmă cu câțiva ani; ici-colo se mai puteau vedea măști cilindrice de carton cu aplicații de hârtie colorată ori măști de lemn și blană.

Majoritatea "cucilor" erau, de fapt, travestiți: Mirele și Mireasa, Călăul, Pirații, Preotul, Jandarmii, Moartea, Medicii, ba chiar un Astronaut, Privatizatul, Traseistele au făcut, în bună măsură, deliciul spectatorilor care îi priveau de pe marginea drumului.

Cei pe care i-am chestionat asupra desfășurării de odinioară au ținut să



orarea

itiei

zare care mai păstrează tradiția Cucilor de Lăsata Secului,
în toată aria sud-estică

accentueze asupra faptului că "Nu așa trebuie să fie cucii adevărați! Așa-i așa, un carnaval, o distracție!". "Cucii" se îmbrăcau odinioară cu cămăși femeiești cu cusături tradiționale; acestea trebuia să fie nou-nouțe, foarte frumoase și le erau împrumutate de "drăguțele" lor. Mai mult chiar, folosind acest prilej, ele își etalau hainele pe care le lucraseră peste iarnă, dându-le pe rând, altele și altele și ajutându-i astfel să-și schimbe înfățișarea spre a nu fi recunoscuți de nimeni. Masca era spectaculoasă: pe un suport din nuiele de corn sau alun, se împleteau podoabe de hârtie viu colorată, poleială și beteală, panglici și pene, care confereau celui mascat o înfățișare stranie și fabuloasă în același timp. "Nu se făceau cucii decât flăcăii buni de însurat, nu ca acum, și copii, și fete, și bărbați însurați!", a menționat un sătean subliniind astfel

caracterul inițiativ al obiceiului. Caracterul de rit de fertilitate este atestat de credința că "Dacă-ți intră un cuc în curte ai noroc la păsări.", iar cel magic stimulat și protector, de aceea că loviturile primite de la "cucii" te feresc peste an de friguri. Alături de aceste măști astfel configurate, bine organizate și "strunite" de o căpetenie care nu le permitea excese nejustificate, violență efectivă sau încălcarea buneicuvienței, se aflau, într-adevăr, și alte travesti-uri și măști, la început puține, înmulțindu-se apoi, o dată cu dispariția nucleului ce îndeplinea propriu-zis ritul în contextul sărbătorii. Raportările la un trecut ce se măsoară în decenii, (până la un secol, poate) dezvăluie, așadar, mutarea accentului de pe ritualitate, pe spectaculozitate, de pe inițiere, pe divertisment, acestea nefiind deloc surprinzătoare, întrucât sunt caracteristice întregului sistem

al culturii populare. Fenomenul este ireversibil, de aceea nu ne vom opri asupra lui. Mai interesant ni s-a părut faptul că, după o perioadă de stagnare și chiar de regres, tradițiile de Lăsata Secului de Paști din comuna Brănești s-au revigorat. Faptele de cultură tradiționale își regăsesc, dacă nu semnificațiile de altădată, cel puțin ritmicitatea și importanța spectaculară, fiind direct influențate de cadrul socio-economic. Nu în ultimul rând, obiceiul "Cucilor" se definește ca o marcă a grupului minoritar bulgar, iar revitalizarea lui se înscrie în strategiile de recuperare a identității la care recurg, în epoca actuală, majoritatea etniilor.

dr. Narcisa ȘTIUCĂ

electro-homeopatia lui M A T T E I

*Teoria este aplicată de Caragiale nu numai măselelor bolnave ale Catindatului,
ci și celorlalte personaje din piesă*

Contele Cesare Mattei - născut la 1 ianuarie 1809 într-o familie bogată originară din zona Loiano, după ce s-a dedicat un scurt timp politicii, hotărâște să se retragă pentru a se putea ocupa de studiul homeopatiei. Începe prin a căuta locul ideal pentru construirea refugiului său pe care îl găsește în valea Limentrei, pe ruinele unei fortărețe antice. La 5 noiembrie 1850 se pune prima piatră la temelii castelului Rocchetta care de abia în 1859 va putea fi considerat locuibil, în tot acest timp Cesare Mattei supraveghează îndeaproape lucrările.

Faima reședinței Rocchetta crește o dată cu cea a contelui care se afirmă și se impune ca homeopat. Grație invenției sale, electro-homeopatia - care unește puterea plantelor cu cea a electricității vegetale - se spune că a reușit să vindece chiar și cancerul! Mattei avea o adevărată industrie farmaceutică în toată lumea și veneau tot felul de bolnavi de pretutindeni pentru a se trata aici. Se pare că i-au fost oaspeți la Rocchetta chiar Ludvig de Bavaria și țarul Alexandru al II-lea.

Dostoievski îl pomenește în **Frații Karamazov** pentru lecurile sale împotriva reumatismului. Viața lui Cesare Mattei se împarte între studiile sale și lucrul la Rocchetta, care nu încetează să se mărească, contele fiind un adevărat castelan medieval care își avea chiar propria curte de unde nu lipseau bufonii. După moartea sa, survenită la 3 aprilie 1896, fiul său adoptiv, Mario Venturoli duce la bun sfârșit câteva din proiectele de construcție ale lui Mattei. Din păcate, Venturoli nu a lăsat moștenitori la fel de sensibili. A venit războiul, ultimii locuitori ai castelului au fost obligați să fugă; mai întâi trupele germane, apoi populația locală au furat tablourile, tapetul, aproape toate mobilele... După război, ultima moștenitoare, Iris Boriani, nu reușește să vândă Rocchetta, prin urmare îl oferă gratis Primăriei din Bologna, care o refuză. În 1959, castelul este cumpărat de Primo Stefanelli, zis și „Il Mercantone”, care, nedeținându-și porecla, încearcă să-l exploateze la maximum, folosindu-l ca restaurant și hotel, abandonându-l apoi și lăsându-l pradă vandalizărilor. Și când te gândești că în aceste splendide interioare s-au turnat scene din filme celebre precum **Balsamus** de Pupi Avati sau **Henric al IV-lea** de Marco Bellocchio. După moartea lui Stefanelli, în 1989, Rocchetta este închis publicului definitiv, din cauza conflictelor dintre moștenitori.

În perioada în care s-a jucat **D'ale carnavalului**, teoria lui Cesare Mattei, copios deformată de Catindat și de colegul acestuia de la percepție, a fost una dintre cele mai populare teme ale publicisticii cotidiene, la concurență cu îngrozitorul cutremur din Spania sau cu evenimentele din Afganistan. Cei câțiva medici care au aplicat în București noua metodă electro-homeopatică au devenit în scurt timp un fel de tămăduitori biblici, asediați, în adevăratul înțeles al cuvântului, de multimea pacienților exaltați. La începutul anului 1885, mai multe grupuri de români au organizat un fel de pelerinaje la reședința din Bologna a medicului italian și există o broșură în care contele relatează, în stilul patetic al romanelor de mistere, cum o româncă ar fi încercat să-l otrăvească, pentru a intra în posesia secretului de fabricație al miraculoaselor sale **electricități**. În paginile lor de publicitate, **Românul**, **Reforma** sau **Poporul** fac reclamă medicamentelor lui Mattei, Duiliu Zamfirescu îl recomandă la un moment dat, mai în glumă, mai în serios, lui Maiorescu să-și trateze și el urechea



bolnavă prin electro-homeopatie, iar directorul ziarului **Poporul**, N. Bassarabescu, publică în aprilie 1885, cu câteva zile înainte de premiera comediei lui Caragiale un articol detaliat despre **Medicina Mattei**: „Omeopatia pare a fi medicina viitorului. Lumea aleargă după bobitele comtelui Mattei, ca cum s-ar întrece la porțile raiului. Nu este fără cuvânt aceasta. Efectele acestor bobite în cele mai multe cazuri sunt miraculoase. De aceea doi din medicii noștri, cari au adoptat în tratamentul bolnavilor remediile Mattei, d-rul Drasche și d-rul Popovici, sunt la mare căutare de dimineața până seara. Când e vorba despre veteranul Drasche, al cărui nume este mai popular decât al unui suveran, grație generozității cu care el a îmbrățișat pe toți bolnavii săraci, la modesta sa locuință (hotel Avram din strada Bibescu-Vodă) poliția s-a văzut obligată a pune gendarmi, spre a ține ordine la intrare, și cu toate acestea tot se întâmplă scandaluri, atât de mare este numărul celor ce caută a-l consulta.” Pentru Catindat, **metoda lui Mattei**, din expoziția piesei, a devenit un panaceu miraculos prin care pot fi rezolvate toate

Corina Dănilă



Marius Rizea



Silviu Biris, Cecilia Bărbora



Natalia Calin, Marian Sorescu



suferințele muritorilor de rând, și în ciuda aparențelor de întâmplare episodică sau de gag, modul acesta de a tranșa problemele vieții cu ajutorul sofisticții din circuitul oral reprezintă al doilea sistem important în care textul lui Caragiale trebuie citit. În primul moment, lordache se arată sceptic în fața explicațiilor Catindatului, pe care le numește „mofturi italienești” și cărora le contestă orice valabilitate:

„Fugi, d-le, cu superstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tânăr!... Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel? ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale – că eu nu-l cunosc – te-a învățat adică să mergi prin ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... Auzi d-ta mofturi italienești!”

În realitate însă, până la sfârșitul piesei, lordache se va convinge de eficiența metodei lui Matei și de faptul că, într-adevăr, *naturelul* poate exista fără nici o bază și că, în certe împrejurări, oamenii pot merge prin ploaie suținând că e soare,

„numai așa la un capriț”. Căci să nu uităm, Nae Girimea nu este doar frizer, ci și *doftor de bătătuiri* și *sub-chirurg*, ca Cesare Mattei în imaginația Catindatului, și Pampon, Crăcănel, Mița și Didina devin în grade diferite pacienții subchirurgului și ai lui lordache, „*calfă la Girimea*”.

Critica mai veche (și mai ales Gherea) s-a străduit să descifreze în litera lui deznodământul din D'ale carnavalului, reproșându-i lui Caragiale faptul că a dezlegat firele acțiunii în culise și nu pe scenă, împreună cu spectatorii și eroii, cum se întâmplă de obicei. Dar nu decurge tipul acesta de mistificare dramaturgică din „*metoda Matei*”, și nu este mai important să constatăm efectul „*electro-homeopatic*” al unor explicații presupus ingenioase, decât să știm ce le-a spus exact Nae Girimea următorilor săi? Credibilitatea unor teorii depinde nu numai de natura argumentelor propriu-zise, ci și de contextul în care acestea sunt susținute și adesea oamenii sunt constrânși de împrejurări să ia drept adevăr, propria lor dorință din imaginație sau, și mai rău, imaginația celor mai puternici decât ei. În D'ale carnavalului lordache, Nae Girimea și Pampon sunt obligați, din interes,

să accepte *lotăria* Ipstatului, Mița trebuie să-și facă o *carieră* și de aceea nu poate renunța la Crăcănel, Didina are și ea nevoie de Pampon, care la rândul său nu vrea să renunțe la Didina. Pentru o clipă, Mița, Didina, Crăcănel și Pampon au trăit orgoliul unei răzbușări sentimentale și al refuzului unei promiscuități sufletești din ce în ce mai mari. Toți s-au arătat a fi *turbați*, Crăcănel a vrut să-l rupă cu dinții pe Bibicul, Mița a vrut să arunce cu *vitriol englezesc* și apoi să se omoare cu briciul în frizeria lui Nae, iar Pampon a mers cel mai departe cu nevoia de răzbunare, aplicând palme servitoarei Didinii și un început de corecție bietului Crăcănel. În actul I, Mița și Pampon au jurat să se răzbuie împreună, iar, la începutul actului III, Crăcănel, Pampon și Catindatul au spart ușa frizeriei lui Nae Girimea. Dar clântănitul aluziv al foarfecelor din finalul piesei are efect nu numai asupra măselelor Catindatului, ci și asupra celorlalte personaje, care ar putea să rostească aceeași replică, într-un glas: „*Mersi, neică, mi-a trecut!*”

Florin MANOLESCU

Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii

C A D R

mişcare, qui-pro-quo-uri, despărțiri și regăsiri

Moftangiilor le place carnavalul. Vesnica lor agitație nu e însă căutarea animată de setea spirituală a unui *homo viator*: e parada nebună măștilor, goana lor sterilă, lipsită de sens. Și poate cea mai revelatoare imagine a acestor vremuri „caraghioaze”, pe care Caragiale nu ezită să le califice adeseori drept „absurde”, rămâne **D'ale carnavalului**, chip al unei lumi unde toți aleargă, dar nu-și găsește nimeni niciodată locul și rostul; la întrebarea „În Bulgaria? Ce căuta neamțul în Bulgaria?” răspunsul nu poate fi decât „Nu știu”. Nu doar înfățișarea unui moment din viața mahalalei de odinioară, a unei periferii sociale, interesantă, în spirit naturalist, fiindcă surprinde zone marginale ale unui univers, ci emblema chintesentală a celui „vast bălci” (*Politică și cultură*) e lumea unde trăiește Caragiale, o lume degradată în mascaradă, o lume calpă lipsită de suflul autenticității. (...) în **D'ale carnavalului** „mascarea” e un procedeu utilizat cu consecvență, în cele mai diferite accepții ale sale. Chiar decorul, cu paravanele lui, e „mascată”, îngăduind personajelor să se ascundă ca să se spioneze reciproc, să evite întâlniri neplăcute sau să masineze din umbră. A defini condiția personajului în această piesă înseamnă în primul rând o tentativă de a descifra diferite modalități de mascare. Căci la întrebarea cine sunt ei, acești mahalagii care se agită frenetic, alergând unii după ceilalți, nu e prea ușor de răspuns; nu e deloc simplu să descoperi ce sunt aceste măști și dacă există ceva dincolo de ceea ce afișează, vor sau par a fi. Participanții la carnavalul ieșean al lui Vasile Alecsandri – postelnic, jîtnicer, judecător – au o situație socială bine stabilită, de care vor încerca să facă abstracție în jocul lor, dar ea va răzbi la suprafață și dincolo de costumele împrumutate pentru o clipă, ca să se impună din nou deplin la încheierea jocului carnavalesc. Caracterizarea lor îi individualizează evident în tipuri distincte și pline de savoare. Dar personajele caragialeane au pierdut mult din această consistență, s-au înscris mai decisiv în direcția schițată deja de celelalte piese ale dramaturgului, în momente și schițe, prin pierderea progresivă a substanței lor constitutive. Pampon, Crăcănel, Didina, Catindatul nu sunt nimic cu adevărat în plan social și uman – „fost tist de vardist la Ploiești”, ex-volintir în Garda Națională, „exmarșandă”, posibil ampolaiat la percepție. Ei au fost sau ar putea deveni ceva, prezentul lor este însă un domeniu vag, al ocupațiilor precare și greu de conturat. Poartă porecle în lanț, mascându-le adevăratul nume, inadecvat, înlocuindu-l cu o etichetă ce-i revelează caricatural – Telemac, zis Mache zis Crăcănel – sau pur și simplu nu se numesc deloc, cum se întâmplă cu Catindatul, care de fapt nu este, dar ar putea deveni ceva, fără însă măcar a se schița realizarea acestei posibilități. Acest univers se raportează adeseori la jocul de cărți: Mazu nu

e altceva decât relansul, miza, Catindatul în plin bal mascat are chef să joace o conțină, iar Pampon își câștigă existența trișând la conțină oarbă. Jocul calp dobândește aici o valoare simbolică, devenind emblema unui univers al inautenticității, unde totul pare a fi fără a fiinta cu adevărat. Toate actele în care se angajează personajele, cu mare agitație și veșnică dorință de scandal, nu sunt până la urmă decât gesturi goale, minate în profunzime, deviate radical de la scopul lor, clamat cu vehemență: răzbunarea cu vitriol a Miței nu e decât stropire cu cerneală, tentativa ei de sinucidere nu duce nicăieri, ca și toate crimele pasionale proiectate de-a lungul piesei; scoaterea măselei Catindatului, reluată la nesfârșit ca un leitmotiv, e oprită la jumătatea drumului sau atacă o masea nevinovată. Toate se vor încheia în această noapte de carnaval sau la revoluția din Ploiești (*Boborul*) printr-un chef strașnic cu mâncare, băutură și lăutari; toate promisiunile de acte extreme, de omoruri pasionale și de radicale răsturnări politice se înecă în aceeași voie bună de mahala, consfințind starea de lucruri existentă, căci, vorba lui Farfuridi, se revizuieste fără să se schimbe nimic. Și totul poate fi reluat de la capăt, repetat la infinit, scoaterea măselei Catindatului, înșelarea lui Crăcănel de vreo amantă necredincioasă („nu de multe ori dar cam des... așa cam de vreo cinci, șase ori”), tragerea la loterie a unei tabachere de aur câștigată de fiecare dată de același Ipiștat. Jocul trișării se repetă infailibil, poate fi mereu reluat cu aceeași lipsă de rezultate autentice. Mai mult decât în altă parte, în **D'ale carnavalului** universul caragialean lasă impresia unui mecanism funcționând în gol, prin repetarea automată a acelorași gesturi, dar fără să se întâmple ceva cu adevărat. Motivul înșelătoriei, de la fabule la farse dramatice, și dincolo de ele cu rădăcini adânci în snoavele populare, îmbracă adeseori forma „păcălirii păcălitorului”, îndeplinind deci în subtext o intenție moralizatoare. Dar la Caragiale înșelarea nu e vreo derogare de la un cod moral stabil, unanim acceptat. Toți joacă aici trișând și toate relațiile ce se leagă între personaje se întemeiază pe înșelătorie. Se întâmplă la un moment dat ca spișerul falsificator al abonamentului de frizerie să fie prins și să primească o bătaie, dar reacția celor din jur rămâne admirativă față de șmecheria lui – „Al dracului spișerul” – pentru că toți nu fac altceva decât să se înșele unii pe alții. În **D'ale carnavalului**, deși eroii aleargă și se agită mult mai mult, nu se întâmplă absolut nimic până la urmă, doar câteva ghionturi încasate de nevinovați, Crăcănel și Catindatul, în buna tradiție a farsei dintotdeauna. Cheful final, când toate se împacă o dată cu băutura din zori în frizeria lui Nae Girimea, consfințește cu exactitate starea inițială a tuturor personajelor: în lanțul lor de trădări amoroase nu a intervenit nici o mutație, toate sunt și vor rămâne exact cum au fost. Se ascunde oare



Cecilia Bărbora, Natalia Călin

aici, paradoxal, progresul tehnicii dramatice de care vorbea Caragiale atunci când își apăra cu pasiune piesa de denigratori? Este, fără îndoială, o extraordinară reușită tehnică, acest ritm înnebunitor al goanei care cuprinde toate personajele, pentru că până la urmă să nu se aleagă nimic din acest tâmbălău. O reușită ce nu se cere descifrată doar în planul stilului dramatic, valorizând procedeele tradiționale ale farsei, ci cu un sens mai profund; o reușită pentru că acest mecanism nebunesc este imaginea unei lumi unde mișcarea, cu cât mai febrilă, rămâne



ILUL

nu schimbă nimicul existențial al personajelor



steapă, nu devenire autentică. Accepția aparte pe care o dobândește aici acțiunea este indisolubil legată de maniera specifică de a concepe timpul. Nu incidental apare cu insistență în acest univers momentul sărbătoresc, „relache”-ul. Nu numai pentru că oferă personajelor ocazia să se manifeste exterior în mod festiv, spectacular, sub privirea celorlalți. Lucrurile se petrec adeseori în vacanță sau la Lăsata secului, în carnaval sau la Paști, în trenul de plăcere, la moși sau la beștele, când există o disponibilitate temporală ce se cere realizată, populată cu ceva. Un



moment al aparentei libertăți, al posibilităților deschise. În el se înscriu plimbarea, hoinăreala, voiajul, conversația întâmplătoare cu amicii, ritualul vizitei, scandalul și cheful. E un timp gol, neafectat vreunei ocupații anume și aici se desfășoară tocmai acele acțiuni gratuite, fără rost și efect, chiar dacă se petrec cu mare risipă de energie și agitație zgomotoasă. E interesant de confruntat **D'ale carnavalului** cu o imagine ce s-a fixat sub pana dramaturgului. Ex-sufleurul Teatrului National și-l amintea pe Matei Millo, în pagini trădând o adevărată venerație pentru artistul ce știa să ridice la temperatura combustiei o piesă cât de modestă, jucând un bătrân *vaudeville* francezesc despre un bărbier înșelat de nevastă, pe care o regăsește cu totul din întâmplare într-o seară de bal (*Ion Brezeanu*). Scena cadrilului, când are loc recunoașterea, trebuie să se fi impus cu o deosebită pregnanță memoriei dramaturgului, ca nucleu al unui întreg univers. Nimic nu pare să fi rămas din trama melodramatică a piesetei, dacă nu tocmai această atmosferă de bal, cu jocul ei de *qui-pro-quo*-uri și regăsiri, și numele femeii infidele, de astă dată nu bărbierului, și anume Fifina, devenită, mai bucurestean, Didina. Principiul de coeziune al piesei lui Caragiale nu-l constituie o intrigă propriu-zisă – cu toate arabescurile aparente intervenite pe parcurs, finalul consfințește situația în matca ei inițială – ci ritmul ce animă parada măștilor; acel ritm ce e pentru dramaturg „esența stilului”, aserțiune ilustrată cel mai evident de ultima sa comedie.

La Caragiale pare că piesa lui nu se lasă cu adevărat încheșată până la capăt; e o alcătuire de momente de o anumită autonomie – povestea spițerului, a Catindatului, a tabacherei – asemănătoare numerelor de circ. Ele își revelează apartenența la acest univers nu imediat ci simbolic; ele răspund semnificației de ansamblu, fiind legate deopotrivă de mecanismul general al trișării ce guvernează această lume. Dincolo de ele se organizează goana neîntrepută a personajelor unele după altele, reușind din când în când să se combine două câte două, ca la cadrul, pentru a-și da replica, dar schimbându-se de îndată, căci nu s-a găsit de fapt perechea potrivită, partenerul căutat. Majoritatea scenelor în doi din **D'ale carnavalului** sfârșesc la fel: unul o ia la goană, căci e urmărit de altcineva care sosește, sau aleargă să-l prindă pe altul care fuge după el: Mița, urmărită de Crăcănel, după Nae Girimea, căutând-o și el pe Didina, ca și Pampon, Catindatul, închipuind că e hăituit de unchiul din Ploiești, e luat drept obiect al urmăririi de către ceilalți. Dialogul nu e decât momentul de respirație ce punctează goana personajelor, dobândind și el aici un ritm deosebit de alert chiar față de celelalte comedii, cu renunțarea totală la tirade. În însăși sintaxa ei, această lume semnifică, alcătuiind din multiple elemente un univers carnavalesc al mișcării dezordonate. (...)

„lordache: De azi dimineață!... de azi dimineață, asta merge întruna așa! Ce goană!

Ce goană turbată! Doamne! Doamne, isprăvește odată istoria asta”. Goană vrea să spună aici cursă nebună, caracterizând astfel întreaga piesă. Dar ea mai înseamnă, în gura lui Pampon, și ghinion, recunoașterea unei fatalități oarbe ce mână personajele. Fuga lor nu e căutare, urmărire conștientă a adevărului, e pur și simplu goana declanșată de un simțământ elementar, gelozia. Statutul

personajului mascat nu e ușor de definit în **D'ale carnavalului**, cu atât mai mult cu cât termenul de „mască” e utilizat în accepții diferite; denumește, la figurat, personaje înrudite cu tipurile fixe ale „comediei dell'arte” sau pur și simplu caractere reduse la una sau mai multe trăsături ample, simplificate, fără să presupună prezența unui aparat exterior.

Aparițiile mascate ale carnavalului rămân fantasmă de o clipă, fără vreo legătură individuală semnificativă cu ceea ce se află dincolo de ele. Ele slujesc doar pentru a se ascunde față de sine și față de ceilalți. Dar aici apare, paradoxal, nu o mascare, ci o revelare a condiției reale a personajelor, legată de funcția aparte dobândită de *qui-pro-quo* în acest univers carnavalesc.

Semnificativă nu e aici atât masca integrală individuală, ca mijloc de singularizare, ci parada, goana lor, mulțimea măștilor. Mai mult însă: diferiți prin costume, ei sunt identici prin măștile de carnaval purtate pe chip, intrând în acel perfect anonim pe care vor să-l evite.

Ei se iau neîncetat unii drept alții nu numai fiindcă își schimbă mereu costumele între ei, ci pentru să sunt de fapt intersanjabili, așa cum se întâmplă și în existența lor cotidiană, când fiecare trece de la un moment la altul și de la o amantă la alta, revenind apoi la punctul inițial. Cadrilul pe care îl dansează în timpul balului devine astfel „figura” simbolică a unui univers uman unde partenerii se schimbă mereu între ei, pentru a relua aceleași mișcări și gesturi. Însuși cadrul din **D'ale carnavalului** e un fals cadrul, cu perechi improvizate pentru moment și personajele vor reintra în goana lor nebună unii după ceilalți. E o lume populată de gesturile ce nu sunt fapte adevărate așa cum ei înșiși sunt doar „ființe fără ființă”.

Finalul e revelator pentru acest joc reluat la nesfârșit și Nae Girimea „se face” pentru a nu știu câta oară că-i scoate mășeaua Catindatului; e un „joc al convenției” prezent și în celelalte comedii.

La Caragiale, ca și la Aurel Jiquidi sau Ensor, „parada măștilor” schitează viziunea unui univers inarmonic, într-o alcătuire precară, tranzitorie: „Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bălci improvizat, în care totul e trecător, nimic înființat de-a binelea, nimic durabil” (*Politică și cultură*).

E o lume „de strânsură” antrenată într-un „vârtej intensiv” unde „ne amelișăm singuri ca dervișii învățători”.

Maria VODĂ CĂPUȘAN
Despre Caragiale

Să râzi cu pof

D'ale carnavalului – punctul de plecare a

Pe marile ecrane, prima montare a piesei *D'ale carnavalului* a fost filmul din 1959 semnat de Aurel Miheles și Gheorghe Naghi. Din capul locului trebuie spus că filmul respectiv a avut o distribuție de invidiat, cu mari actori: Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ion Lucian, Jana Gorea, Vasilica Tastaman, Ion Anghel, Aurel Cioranu, Ion Manu. Multă vreme, ani la rând, pentru cinefili, personajele caragaliene ale comediei în trei acte *D'ale carnavalului*, adică frizerul și „subchirurgul” Nae Girimea, Iancu Pampon, Mache Răzăchescu ce-i mai zice și Crăcănel, Catindatul de la Percepție, calfa lui Girimea – lordache, Didina Mazu și Mița Baston, Ipistatul sau Masca s-au identificat cu interpretii filmului de acum patru decenii și ceva. Regizorii Miheles și Naghi au avut intenții dintre cele mai laudabile în transpunerea pe ecran a comediei caragaliene, au fost preocupați în primul rând de obținerea unor efecte comice, numai că ei au apelat, nu o dată, la mijloace de „minimă rezistență” în structurarea hazului imagistic, recurgând cu precădere la arsenalul efectelor caricaturale, pedalând excesiv pe „comicul de situații”, pe anumite „cârlige” nu tocmai proprii spiritului caragalian. Rădem – uneori cu poftă – și azi la filmul de acum aproape cinci decenii dar simțim că autorii l-au tratat destul de superficial pe Caragiale (așa cum au procedat și în *Două loturi*, și în *Telegrame*, unde există, de asemenea, multe gag-uri în sine, îndepărtate de spiritul autorului).

Peste ani, peste mulți ani, s-a întors spre piesa lui Caragiale și Lucian Pintilie, realizând filmul *De ce trag clopotele, Mitică?*, o comedie cinematografică „interzisă” vreme de un deceniu (terminată la începutul anilor '80, ea n-a fost prezentată pe ecrane decât la începutul anilor '90, după revoluție), deci o comedie – să-i zicem – cu destin tragic. De fapt ecranizând *D-ale carnavalului* asta și-a propus Pintilie, o... tragi-comedie, un film care să șocheze, o „radiografie” pertinentă a mahalalei de oricând și de oriunde. Critica de premieră a subliniat faptul că Lucian Pintilie a obținut ce și-a dorit. Iată ce scria, de pildă, Mircea Alexandrescu în „Noul Cinema”: „Dacă Mircea Iorgulescu spunea în eseu său despre lumea lui Caragiale că ar fi o lume a trăncănelii, ei bine, lumea lui Pintilie este a urletului, o lume la care până și șoapta te asurzeste, o lume ajunsă la paroxism. Când povestea (care poveste?) se încheie, ai senzația că nu ieși dintr-o sală de cinema, ci dintr-un ospiciu”. Și, mai departe: „Nimeni și nimic nu scapă în *De ce trag clopotele, Mitică?*. Avem de-a face doar cu o lume damnată și condamnată. Peste tot și toate plutește un cer mohorât, fără nici o geană de lumină, iar aerul pare mucegăit ca într-o pivniță peste care s-a lăsat chepengul”. Într-un eseu din aceeași publicație – intitulat, deloc întâmplător, „Mahalaua eternă” –, criticul Nicolae Manolescu subliniază: „*De ce trag clopotele, Mitică?* este, înainte de orice, un film despre suferința umană. Nu cred că cineva, înainte, a mai fost sensibil la acest aspect. Comicul a mascat de regulă faptul că eroii scriitorului sunt ființe de carne și sânge, neliniștite, speriate sau torturate moral. Ei au părut mult mai des



teatru - fi

tă și să suferi

Două filme produse în studiourile românești



Gr. Vasiliu Biric, Al. Giuganu



ridicoli decât demni de compătimire. Generații la rând au râs de s-au prăpădit de gesturile, de cuvintele, de expresiile lor. Și acum iată, vine Lucian Pintilie și ne dezvăluie o Mița Baston (rolul vietei Mariane Mihut) suferind de gelozie ca un tragic Othello feminin sau un Pampon (un senzațional Victor Rebengiuc) înnebunit de îndoială ca Hamlet. În aceste condiții, comicul, datorat unui cod perimat de comportare și expresii, nu numai că nu împiedică drama să iasă la iveală, dar, în mod paradoxal, o intensifică până la insuportabil". Reacțiile publicului – mărturisite în diferite anchete de presă – s-au extins pe un evantai foarte larg, de la încântare la revoltă, de la atracție la respingere, de la fascinație la consternare, de la copleșire la înfiorare. Pampon și Mița Baston – cum scria criticul literar –, Didina Mazu (și ea, o Toră Vasilescu „de zile mari”), Nae Girimea (un Gheorghe Dinică lipicios și super-abil), lordache (un Mircea Diaconu, adevărat „mester al combinațiilor”), celelalte personaje preluate de la Caragiale și de cele mai multe ori „pintilizate” (vezi și cazul emblematicului Mitică, mort și jelit, dar gâdilându-se încă la tălpi), în interpretări de elită – Petre Gheorghiu, Stefan lordache, Tamara Buciuceanu-Botez, Stefan Bănică, Constantin Băltărețu, Jorj Voicu, Florin Zamfirescu – alcătuiesc o lume care te înspăimântă, te cutremură și te cucerește. Filmul beneficiază de talentul unor mari artiști în meseria lor, imaginea operatorului Florin Mihăilescu este un adevărat generator de ritm și de atmosferă, ca și decorurile arhitectului-artist Paul Bortnovschi (în colaborare cu Nicolae Șchiopu) devenite, ele însele, „personaje” – ca și costumele și măștile de carnaval ale Doinei Levintă –, jucând, adică, un rol esențial în „pictura de gen” regizorală, în decuparea și ritmarea „rondei” carnavalului, agrementată cu miticisme de tipul „De ce trag clopotele, Mitică?”, „De frânghie, dom’le!”... Două filme inspirate de comedia caragialiană: două moduri de interpretare diametral opuse. Între aceste extreme este posibilă o combinație infinită de... aranjamente și permutări.

M-aș întoarce, în încheierea acestor gânduri-rânduri, la maestrul neîntrecut al ecranizărilor caragialiene, regizorul Jean Georgescu. În superbul său volum (apărut postum) „Texte de supraviețuire”, cineastul își exprimă, nu o dată, regretul de a nu fi putut face, așa cum și-a dorit, o „integrală Caragiale” („mai ales că aveam cu cine: o generație nemaipomenită de actori”). Printre proiectele sale a existat un fascinant „decupa” S-a găsit scrisoarea pierdută. Un... *musical!* Dar iată și gândul său privitor la un eventual film după D’ale carnavalului: „Pentru D’ale carnavalului aș fi venit cu lucruri inedite. Nu din ceea ce se vede pe scenă, ci din ceea ce se povestește numai. E colosal Caragiale prin câte îți poate sugera. Numai istoria cu biletele spițerului: ce putea să iasă pe film să mori de râs! Un document de moravuri, o epocă întreagă puteau fi reconstituite, nu doar ca lumea să se amuze; să aplece și cum era pe atunci”. Dar D’ale carnavalului n-a rămas, pentru Jean Georgescu, decât un proiect: un seducător proiect!...

Călin CĂLIMAN

m - teatru



În apărarea lui DIMITRIE STURDZA

Victimă dintotdeauna a criticii sociologice care nu a vrut să vadă nimic altceva decât „imagini ale societății românești” și ale felului de a fi al românilor, opera lui I. L. Caragiale a fost anexată la toate atelajele politice posibile, la toate ideologiile literare care s-au perindat în România. Astfel, în *Scrisoarea pierdută* „d-l Caragiali ne dă o credincioasă și talentoasă icoană a vieții noastre politice dar în *D'ale carnavalului* nu ne dă icoana fidelă a mahalalei ci un vodevil francez localizat”, scria, cam greoi, G. Dobrogeanu Gherea după premiera cu *D'ale...* interzisă după numai cinci reprezentații (cf. *Caragiali fluierat*, 1885). Alții au supralicitat „zolișmul” lui Caragiale, realismul radical al lui Émile Zola, deci naturalismul. Critica va aprecia și în comunism *icoanele* de care vorbea Gherea, dar va repeta obsesiv că „a criticat societatea burghezo-moșierească”. Astăzi s-a stabilit

o unanimitate de la stânga la dreapta și invers. Cei mai mulți cronicari ai premierei se arătau indignați de „lumea desfrânată” a lui Nae Girimea. Cam așa cum ne indignăm noi astăzi văzând spectacole cu strip-tease și cu homosexuali pe diferite scene ale țării. Este de presupus că urmașii noștri apropiați nu vor mai avea frisoane privind spectacole cu sex la scenă deschisă, așa cum nu mai avem noi citind *D'ale carnavalului*, mai ales că, prin suprasolicitare, erotismul a devenit mai curând o sursă de comedie decât de indignare. Caragiale nu face excepție: *D'ale carnavalului* nu este altceva decât o glumă decoltată cu *bărbierul diplomat* (subtitlu cu care piesa a circulat o vreme în presa epocii), dar nimeni altul decât Caragiale n-ar fi putut „povesti” atât de ingenios o glumă atât de comună, la urma urmei. Un vodevil, avea dreptate Gherea, în care celebrul „triunghi conjugal” de tip francez este înlocuit

cu „pentagonul dâmbovițean”. Pentru că, în loc de doi bărbați și o femeie (schema clasică), reformatorul Caragiale implică trei bărbați și două femei. Trebuie să adăugăm că cele două femei și amicii lor care gravitează în jurul lui Nae Girimea și „subchirurgul” însuși sunt persoane independente. Nu sunt angajate prin căsătorie, nici în pericol „să spargă casele oamenilor”, *de nimeni nu depand*. Astfel că indignarea criticilor vremii nu este doar deplasată, ci și ipocrită. Interesant este cât de tare se înșelau criticii asupra direcției *progresului moral*. „Conced de la început că, o dată cu progresul moralității – scria Mihail Dragomirescu – o să vină o vreme când comediiile lui Caragiale să nu mai poată fi suportate pe scenă”. Din nou critica difuzează confuzii în loc să adauge lămuriri: progresul moral a evoluat spre eliberarea de inhibiții și nu spre apariția unor noi. În



Corina Dănilă, Marcello Cobzariu, Tania Păpa



Natalia Călin, Gavril Pătru, Cecilia Bărbora

ce privește „mahalaua românească”, de care s-a făcut atâta caz, ar însemna să limităm prea mult orizontul lui Caragiale insistând pe o asemenea imagine sociologică. Nu de mahalaua românească este vorba în *D'ale carnavalului*, ci de mahalaua amorului care este aceeași, la București sau la Paris. Paradoxal este că unul dintre cei care au încercat să se opună acestei viziuni sociologice de mediu și specific național a fost academicianul Dimitre Sturdza, devenit celebru pentru că a fost categoric împotriva acordării Premiului Academiei Române lui Caragiale pentru *D'ale carnavalului*, argumentând că „oameni răi se găsesc în toate țările și, prin urmare, și printre români”. Din păcate, nu a știut să dezvolte argumentul pe baze estetice și a eșuat cu avertismentul că „d-l Caragiale trebuie să învețe a respecta națiunea sa”.

Foarte puțini critici au ajuns la esență, în interpretarea comediei *D'ale carnavalului* deși „esența” este carnavalul însuși, anunțat încă din titlu. Iar carnavalul, fie că se desfășoară la o margine de București sau la Rio de Janeiro, își are originea, spune Bahtin, în aspirația oamenilor de a simula egalitatea socială, de a institui o altă lume (*le monde à l'envers*) altfel decât printr-o revoluție sângeroasă. Pentru o noapte de carnaval, diferențele sociale dispar în spatele măștii și costumului. Ne întoarcem la academicianul Sturdza și la



Marius Rizea, Alexandru Georgescu, Vlad Nanov

cuvintele sale adevărate: oameni răi se găsesc foarte mulți, în toate țările. Atunci ce cauți, te întrebi, tricolorul românesc în mai toate montările cu *D'ale carnavalului*?

Că nu este, vorba lui Ghenea, decât un vodevil. Parcă cineva ar vrea cu tot dinadinsul să facă din Caragiale un scriitor regional.

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”



Stagiunea aniversară 2002-2003

Premieră

D'ALE CARNAVALULUI

de I. L. CARAGIALE

Distribuția

(în ordinea indicată de autor)

Nae Girimea	MARCELO COBZARIU
	GAVRIL PĂTRU
Iancu Pampon	ALEXANDRU GEORGESCU
Mache Razachescu (Crăcănel)	VLAD IVANOV
Un catindat	MARIUS RIZEA
lordache	MARIUS FLOREA VIZANTE
Un ipistat	CRISTIAN CREȚU
Didina Mazu	CECILIA BÂRBORA
	TANIA POPA
Mița Baston	NATALIA CĂLIN
	CORINA DĂNILĂ
Un chelner	SILVIU BIRIȘ
O mască	ANEMONA NICULESCU

Cucii: BOGDAN COTLET, ANDREI MATEIU, ION COZMA, PAVEL BÂRSAN,
CĂTĂLIN STANCIU, GHEORGHE LAZĂR, IOAN ANDREI IONESCU

Măștile: EUGENIA PAVEL, CRISTINA CIORAN, RUCSANDA ȘTEFAN, SORIN AUREL SANDU

Regia

GELU COLCEAG

Decor

IURI ISAR

Regia tehnică

MARCEL BĂLĂNESCU

Sufleor

MĂDĂLINA VOICU

Costume

JANINE

Asistenți regie

ALEXANDRA BADEA

GIANINA CĂRBUNARU

Dans

ROXANA COLCEAG

Lumini

AL. DOBROGEANU

Sunetul

DOREL SIDOROV

Ifigenia Tudorică (șef serviciu aprovizionare), Nicolae Ioan (șef atelier tâmplărie), Constantin Alexandru (șef atelier tapiserie)
Vasile Mateiaș (șef atelier mecanic), Gheorghe Mihai (șef atelier pictură), Nicolae Băncilă (șef atelier croitorie bărbați)
Rodica Sandu (șef atelier croitorie femei), Viorel Pater (șef atelier sculptură - butaforie), Teodora Telea (șef atelier mode-flori)
Ilie Preda (șef atelier boiangerie), Matei Florea (șef atelier cizmărie), Andrei Bathori (șef machiaj), Victoria Voinea (peruci-coafură)
Gigi Mateescu (șef mașinist), Elisabeta Ștefan (cabinieră șefă), Elena Tudorache (recuziter)

7

PREMIERE

in

DESCHIDEREA STAGIUNII ANIVERSARE A TEATRULUI NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”

Miercuri 9 octombrie, ora 19,00, sala Liviu Rebreanu

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. Caragiale, regia Felix Alexa

Joi 10 octombrie ora 19,00, sala Camil Petrescu

LEGENDA ULTIMULUI ÎMPĂRAT de Valentin Nicolau, regia Alice Barb

Vineri 11 octombrie ora 19,00, sala Camil Petrescu

CELĂLALT CIORAN versiune scenică după „Caietele” lui Emil Cioran, atelier-lectură condus de Radu Penciulescu și George Banu

Sâmbătă 12, duminică 13 octombrie ora 18,30, sala I.L. Caragiale

TREI SURORI de A. P. Cehov, regia Yuri Krassovski

Marti 15, miercuri 16 octombrie ora 18,30 sala I.L. Caragiale

REVIZORUL de N. Gogol, regia Serghei Cerkaski

Joi 17 octombrie ora 19,00, sala I.L. Caragiale

TĂRĂMUL CELĂLALT de Dusan Kovacevic, regia Horea Popescu

Vineri 18 octombrie ora 19,00, sala Camil Petrescu

D'ALE CARNAVALULUI de I. L. Caragiale, regia Gelu Colceag



EXIMBANK
ROMANIA



Radio
Total 96.9 FM





TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“



„I. L. Caragiale“

PREMIERĂ

D'ALE CARNAVALULUI

de **I. L. CARAGIALE**

DISTRIBUȚIA

(în ordinea indicată de autor)

MARCELO COBZARIU
GAVRIL PĂTRU
ALEXANDRU GEORGESCU
VLAD IVANOV
MARIUS RIZEA
MARIUS FLOREA VIZANTE
CRISTIAN CREȚU
CECILIA BÂRBORA
TANIA POPA
NATALIA CĂLIN
CORINA DĂNILĂ
SILVIU BIRIȘ
ANEMONA NICULESCU

Regia

GELU COLCEAG

Decor **IURI ISAR**

Costume **JANINE**

Dans **ROXANA COLCEAG**

Stagiunea aniversară 2002-2003

DIRECTOR GENERAL DINU SĂRARU