

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”, IAȘI  
FACULTATEA DE TEATRU

CENTRU DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE”

**COLOCVII TEATRALE**  
NR. 13 / 2012

EDITURA „ARTES”, IAȘI

**Colectivul de redacție:**

Conf. univ. dr. Anca Doina Ciobotaru  
Redactor coordonator - UAGE Iași

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu  
Redactor - UAGE Iași

Asist. univ. dr. Ioana Petcu  
Secretar de redacție - UAGE Iași

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu  
Redactor / tehnoredactare – UAGE

Dr. Irina Dabija  
Redactor traducător autorizat extern

Drd. Tamara Constantinescu  
Redactor

Carmen Antochi  
Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

**Membri externi:**

Matei Vișniec - RFI - Franța

Azeeva Irina - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Boris Vlatcheslav - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

**Comitetul de referenți:**

Dr. Oprea Ștefan – critic de teatru  
Prof. univ. dr. Constantin Paiu – critic de teatru  
Prof. univ dr. Anca Maria Rusu  
Prof. univ. dr. Coșeru Emilian  
Lector. univ. dr. Olesia Mihai

Editura „Artes”, Iași  
2012

Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912  
ISSN–L 1584 – 4927

## **I. I. L. CARAGIALE – MIT ȘI PROVOCARE**

## Cațavencu și găștele Coanei Pipă

Tamara Constantinescu <sup>1</sup>

I. L. Caragiale, prin excelentele piese de teatru pe care le-a scris, prin valoarea acestor comedii, de caracter sau de moravuri, a creat / recreat într-o mare măsură teatrul românesc. Caragiale a fost un fin observator al vremurilor lui, luându-și subiectele din societatea pe care o cunoaștea atât de bine și pe care de cele mai multe ori o satiriza cu un limbaj înverșunat, dar „suculent”. Eroii lui Caragiale sunt, mai ales, înnebuniți după politică. Ziarele, cu articolele lor pline de nonsensuri, reprezintă o adevărată hrană pentru popor. Personajele pline de principii exprimate într-un limbaj obscur, dar „elevat” - „Iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători”, „oricare popor, oricare țară își are faliții săi... Numai noi să n-avem faliții noștri!”, „Noi aclamăm munca, travaliul care nu se face de loc în țara noastră”, aduc în scenă, uneori, forme ale teatrului absurdului. Eugène Ionesco, în convorbirile cu Claude Bonnefoy, îi mărturisește acestuia că a fost influențat în creația sa, de cei pe care îi consideră cu adevărat „mari” în literatura română. Cele mai vizibile relații se stabilesc cu opera lui Caragiale, de care era fascinat, și pe care l-a tradus în limba franceză. Legăturile dintre cei doi sunt numeroase și o bună parte a operei ionesciene se poate reciti din perspectiva unui dialog intertextual cu opera caragialiană. Atât la Ionesco cât și Caragiale, se poate vorbi despre o criză a limbajului, acea imposibilitate a comunicării, lipsa ei de sens, clișeele lingvistice trădând incultura, teatralizarea conversației plină de absurd, vidul interior al personajelor, obsesia politicului. Caragiale a adus, la timpul său, o înnoire a formulelor lingvistice și literare, iar Ionesco a continuat această înnoire. Similitudinea temelor, ale intențiilor în replică la cei doi scriitori poate fi observată în mai multe texte. Pentru crearea nonconformistului Berenger, spre exemplu, din *Rinocerii* sau *Ucigaș fără simbrie*, care se revoltă împotriva lumii în care trăiește, este posibil să îl fi avut ca sursă de inspirație pe Cănuță, personajul lui Caragiale. Ca și acesta, personajul ionescian va declara că nu se poate obișnui cu viața și că nu se simte în largul lui printre oameni.

În lucrarea *Între absurd și fantastic*, Marina Cap-Bun realizează un studiu comparativ între câteva lucrări ale celor doi mari dramaturgi. În schița *Five O'clock*, Caragiale parodiază o nouă formă de mimetism „englezirea” societății românești, în care lumea-teatru se transformă în lume circ. În timp ce își beau ceaiul, cele două surori rememorează întâmplări petrecute cu o zi înainte la circ, transformând totul într-un număr de clovnerie circărească. „Caragiale demonstra cu prisosință că obiceiul ceaiului de la ora cinci este asimilat doar în formă, nu și în fond, politicoasa conversație englezească fiind înlocuită cu o păruială în cel mai autentic stil al mahalalei bucureștene.”<sup>2</sup> În *Englezește fără profesor* și antipiesa *Cântăreața cheală*, Ionesco împinge acest joc dincolo de limite, făcând din învățarea unei limbi străine, fără profesor, tot o asimilare absurdă, tratată în mod tragic-comic, a formelor fără fond. Cele două texte au ca punct comun învățarea limbii și a moralei englezești. Pendula care bate aberant de șaptesprezece ori, în timp ce doamna Smith spune că e ora nouă, face trimiteri, cu precădere, către acel five o'clock caragialian, anticipând comportamentul și limbajul aberant al personajelor, situate undeva în atemporalitate, „lângă Londra”, ca și personajele caragialești situate undeva la periferia capitalei.

<sup>1</sup> Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați – actriță, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași - doctorand, cadru didactic asociat, redactor revistă „Colocvii teatrale”.

<sup>2</sup> Marina Cap-Bun, *Între absurd și fantastic- incursiuni în apele mirajului*, București, Editura Paralela 45, 2001, p. 116.

Profesorul din *Lecția* pare a fi *Un alt pedagog de școală nouă*, comic dar și absurd. La Caragiale lecția se transformă în spectacol teatral, o simulare, elevul “absent” dă răspunsuri prin vocea dascălului, răspunsuri pentru care este lăudat sau muștrat. Pedagogul realizează o demonstrație a metodei sale de predare, sărind de la o materie la alta – gramatică, matematică, geografie, istorie, religie, muzică. Se începe cu „știința ghespre cum lucră limba”, o adevărată meditație, după cum afirmă Mariana Cap-Bun, pe tema luptei cu limbajul, iar pendularea textului ficțional între posibil și imposibil, între lumea văzută și nevăzută este simbolizată prin dihotomia gramaticală – „substankive care se văd și substankive cari nu se văd - respeckive concreke și abstracke!”<sup>3</sup>. Nu este ocolit nici discursul matematic cu înlănțuirii de axiome și formule de tipul “linia oablă care mere și mere și mere și iarăși se întoarnă ghe unghie o purces”. Problemele cunoașterii, atât la Caragiale cât și la Ionesco, se desfășoară mai ales în zona gramaticii, a filologiei – „fiecare limbă nu este altceva decât un limbaj”- și a matematicii în care nu numai cuprinderea, adunarea este importantă, ci și dezintegrarea, scăderea. Criza de identitate, găunoșenia interioară apare mai ales la nivelul limbajului, limbile neospaniole care sunt atât de diferite tocmai pentru că rămân identice și fiecare individ crede că vorbește o limbă, când de fapt vorbește o alta, care este identică cu cea pe care o vorbește. La ambii scriitori aceasta este și o formă de meditație la adresa transmițerii într-un mod incompetent a cunoașterii umane. Este o parodie a falsului enciclopedism de care râdea și Caragiale.

Pentru Ionesco nu există o limită clară între genurile dramatice, tragicul și comicul se întrepătrund. În *Cântăreața cheală* comicul nu e decât începutul tragicului. Comicul apare, ca și la Caragiale, la primul nivel de lectură, apoi pe „negândite” te trezești în tragic. Motivul „lumii pe dos” este și el un declanșator al tragi-comicului absurd în piese ca *Scaunele*, *Cântăreața cheală*, dar și în *D-ale carnavalului* sau *O scrisoare pierdută*. Pentru Caragiale, acest motiv se subsumează unei viziuni carnavalești, unde masca îl poate ascunde pe adevăratul Chiriac, pe Nae Girimea sau Tipătescu, dar în cazul altor personaje masca se poate confunda cu ființa, o poate neutraliza - Cațavencu, Farfuridi, Cetățeanul turmentat, Dandanache, Pampon sau Crăcănel. Motivul „lumii pe dos”, la Ionesco, depășește însă realitatea scenică, reflectându-se atât în limbaj, cât și în lipsa de psihologie a personajelor. Absurdul caragialian este în principal comic, în timp ce la Ionesco absurdul, cu un aspect comic, capătă conotații tragice. „Mi-am intitulat comediile «anti-piese», «drame comice», iar dramele mele «pseudo-drame» sau «farse tragice», căci, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în răs”.<sup>4</sup>

Eugène Ionesco îl numește pe Caragiale, în portretul pe care i-l compune în *Note și contranote*, „cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuți”, deoarece acesta a scris marile sale capodopere într-o limbă fără circulație mondială. Dramaturgul aprecia în opera caragialiană: „Aceste personaje cu conștiința uimitor de liniștită sunt cele mai josnice din literatura universală. Critica societății capătă astfel la Caragiale o ferocitate nemaipomenită. În cele din urmă ne dăm seama că nu principiile noilor instituții sunt combătute de Caragiale, ci reaua credință a reprezentanților lor, ipocrizia diriguitoare, dezgustătoarea prostie burgheză, toate niște cauze care au făcut ca mașinăria democratică să se strice, ca și cum ar fi fost sabotată, înainte de a fi putut să funcționeze, iar noua societate să fie descompusă înainte de a fi compusă; totul se prăbușește în haos. I. L. Caragiale nu ne spune că vechea societate era mai bună.”<sup>5</sup>

„În comedia sa cea mai importantă, *O scrisoare pierdută*, jucată în 1883, continuă Eugène Ionesco în aceeași lucrare, I. L. Caragiale atacă, cu aceeași obiectivitate în vehemență, pe conservatori ca și pe liberali. S-a profitat de acest fapt pentru a descoperi în opera sa simpatii

<sup>3</sup> Idem, p. 121.

<sup>4</sup> Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992, p. 55.

<sup>5</sup> Idem p. 156.

socialiste, tendințe revoluționare. [...] Caragiale este un critic al omului oricărei societăți. Ceea ce îl particularizează este virulența excepțională a criticii sale. Într-adevăr, omenirea, așa cum ne este înfățișată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu ne lasă nici o speranță. Într-o lume în care totul nu e decât batjocură, josnicie, numai comicul pur, cel mai nemilos, se poate manifesta. Principala originalitate a lui Caragiale este că toate personajele sale sunt niște imbecili [...] lacomi și vanitoși: lipsiți de inteligență, ei sunt, dimpotrivă, uimitor de șireți; ei vor să <parvină>; sunt moștenitorii, beneficiarii revoluționarilor, ai eroilor, ai iluzinaților, ai filozofilor care au răsturnat lumea cu gândirea lor, sunt rezultatul acestei răsturnări.”<sup>6</sup>

Comicul de limbaj deține, un loc central în opera lui Caragiale, dramaturgul fiind un veritabil maestru al utilizării limbajului. Majoritatea personajelor sale stâlcesc limba sau o folosesc în comunicare într-un fel impropriu. După cum comedialogul a creat personaje memorabile, tot așa a pus în circulație un mare număr de formulări memorabile ale unor replici devenite adevărate „locuri comune” în timp. „Valențele comice ale limbajului sunt exploatate deopotrivă în plan stilistic. Stilul este omul, spune un dicton. În literatura caragialiană, limbajul personajelor este stilul lor, felul lor de a fi. Dotat cu un stil auditiv excepțional, apt să sesizeze cele mai fine nuanțe ale limbii vorbite, Caragiale are totodată darul concretizării intuitive a personajelor prin propria lor rostire”<sup>7</sup>.

Ambii dramaturgi au fost preocupați de rolul scriiturii în actul teatral, contribuind la înnoirea ei. I. L. Caragiale s-a dovedit a fi și un teoretician, care propune un mod bine organizat de concepție teatrală. Articolele *Cercetare critică asupra teatrului românesc și Oare teatrul este literatură?*, prezintă un sistem coerent care dezvoltă preocuparea autorului pentru structura dramatică a piesei de teatru, pentru textul propriu-zis, ce reprezintă „scheletul” într-o reprezentare scenică. Teatrul este o artă totală ce implică regie, scenografie, arta actorului, ecleraj pentru reprezentarea scenică. „Teatrul, după părerea mea, notează Caragiale în *Oare teatrul este literatură?*, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie ca orișicare artă - de exemplu arhitectura. Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect deșteptarea de imagini numai și numai prin cuvinte exprimând gândiri: epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gândi asupra-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gândiri; aci stau tot obiectul și toată intenția literaturii. Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte. [...] Nu! Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreun drept de egalitate pe propriul lui teren.”<sup>8</sup>

Personajele lui Caragiale, mai ales cele împătimate de politică, ilustrează o evidentă „absență psihică”. Cele mai multe dintre ele, după cum reliefează criticul Ioan Constantinescu, sunt lipsite și de o autentică viață interioară. Cațavencu, spre exemplu, precum un cameleon, trece prin mai multe stări - de la important și agresiv în primele scene, mai apoi demagog perfect la un pas de candidatură, pentru a ajunge umil conducător al manifestației în cinstea lui Agamiță Dandanache, la final. Labilitatea lui morală este pregnantă, nu există nicio deosebire între tonul sau stilul discursului din scena adunării electorale, în care miza pe depunerea candidaturii sale și discursul din final. Numele lui Cațavencu provine de la substantivul „cață”. Personajul se comporta, de altfel, ca un adevărat

<sup>6</sup> Idem, p. 154.

<sup>7</sup> Pompiliu Constantinescu, *Comediile domnului Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 262.

<sup>8</sup> [http://ro.wikisource.org/wiki/Oare\\_teatrul\\_este\\_literatur%C4%83%3F](http://ro.wikisource.org/wiki/Oare_teatrul_este_literatur%C4%83%3F), I.L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*

intrigant amenințând cu publicarea scrisorii de amor, dintre Zoe și Tipatescu în ziarul „Răcnetul Carpaților”. „Dom’Nae încearcă să introducă în plicticosul oraș de munte un aer proaspăt, o atitudine liberală, modernă și un fel de non-provincialism. El e totuși un intelectual, e director de ziar, e jurist, e președintele unei societăți enciclopedice...e tranșant, la nevoie („1000 de poli, ori deputăția!”), așa cum Farfuridi, spre exemplu, nu ar putea fi. Are și două mici defecte, care-l pierd, deocamdată: falsifică polițe (cam...fără rost!) și e neglijent cu pălăriile care conțin scrisori în căptușeală...Cațavencu este personajul cel mai temut al piesei (deși Ghiță-i polițaiul, iar Fănică-prefectul ): ca dovadă este văzut din unghiuri diferite fie cu ură („mișel”, „canalie”), fie cu admirație („mare pișicher”, „fii zelos-nu-i cea din urmă alegere!”). El e iubit (din teamă?) ori urât (de frică!).”<sup>9</sup>

Discursul lui Cațavencu reflectă cel mai bine realitatea teatrului în teatru. Cațavencu pozează, trece cu importanță prin mulțime, își sterge elegant fruntea cu batista. Este emoționat, începe chiar să plângă, glasul îi tremură obținând în timpul discursului propriu-zis aplauze furtunoase. Personajul face parte din tipul snobului și al parvenitului. După ce Cațavencu, cu nemărginită demagogie, se identifică fericirii și progresului țării, comicul se construiește prin reacția absurdă a grupului condus de Ionescu și Popescu, susținătorii lui. Ei scandează un continuu „bravo”, după rostirea fiecărui cuvânt de către Cațavencu. Acesta pronunță frecvent verbul „primesc”, la fel cum Farfuridi făcea anterior în discursul său. Există numeroase „antiteze semantice” ce duc la un comic absurd - „Industria română e admirabilă e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire.”<sup>10</sup> De altfel, Ionesco a evidențiat printre primii calitatea de precursor al teatrului absurdului, pe care o are Caragiale. Analiza comparativă a „țărișoarei” noastre cu Occidentul este făcută de Cațavencu prin unghiul de vedere al substantivului „faliți”: „Anglia-și are falții săi, Franța-și are faliții săi, până și chiar Austria-și are faliții săi, în fine oricare națiune, oricare popor, oricare țară își are faliții săi...Numai noi să nu avem faliții noștri!...Cum zic: această stare de lucruri este intolerabilă, ea nu mai poate dura!”<sup>11</sup>.

Spre finalul piesei personajele se împacă. Stimabilul Cațavencu îi cere iertare lui Zoe, demonstrându-și din nou talentul actoricesc, se lasă în genunchi în fața ei, în timp ce aceasta punctează cu superioritate: „Scoală-te ești bărbat, nu ți-e rușine?” Ultima scenă a comediei reunește toate personajele. Cațavencu ține, de astă dată, discursul de investitură pentru Agamemnon Dandanache. Se remarcă, încă o dată, comicul de limbaj dar și cel de situație. „Fraților! După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! Ce eram acum câțva timp înainte de Crimeea! Am luptat și am progresat; ieri obscuritate, azi lumină! Ieri bigotismul, azi liber-pansismul, ieri întristarea, azi veselia.... Iată avantajele progresului! Iată avantajele unui sistem constituțional.”<sup>12</sup> Un alt aspect reliefează lipsa de conținut a ideilor, cuvintele ascund, prin multitudinea și aranjamentul lor haotic, prin abundența contradicțiilor, a pleonasmelor, a erorilor ce țin de gramatică și / sau logică, un vid de gândire.

Demagogia și absurdul acestor discursuri politice vor fi transcrise peste timp de Eugène Ionesco în „caragialisme” Coanei Pipă (Mère Pipe) din *Ucigaș fără simbrie*, un amestec de „cațavenci, ionești și popești sau farfurizi”. „Coana Pipă, ținând la rândul ei un steag verde cu o găscă în mijloc: Popor! Eu, Coana Pipă, care am în grijă creșterea găștelor publice, eu care am încărunit pe scena politică.....Lăsați pe mâna mea căruța Statului. Eu o voi conduce, iar găștele mele o vor trage. Votați-mă. Aveți încredere în mine. Găștele mele și cu mine cerem puterea. *Strigătele mulțimii. Steagurile flutură: Trăiască Coana Pipă!*

<sup>9</sup> Bogdan Ulmu, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001, p. 54.

<sup>10</sup> I.L.Caragiale, *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 163.

<sup>11</sup> Idem, p.164.

<sup>12</sup> Idem, p. 192.

*Trăiască găștele Coanei Pipă!*<sup>13</sup> – exclamă Coana Pipă, „gospodină vajnică”, la începutul celui de-al treilea act, în fața unei mulțimi ce poartă steaguri verzi având ca emblemă o găscă. Numele acestui personaj, ca semn al efemerului, reprezintă acel instrument folosit la fumat, care scoate o mare cantitate de fum. Găștele amintesc, poate, în sens peiorativ de suratele lor de la Capitoliu, găște sacre ce aveau menirea să vestească pericolul și să dea alarma. La o lectură mai atentă a replicilor Coanei Pipă, se poate observa, printre alte surse de inspirație ionesciană, și similitudinea cu găunoșenia discursului Stimabilului Cațavencu, cu multitudinea de nonsensuri caragialiene: „Coana Pipă *adresându-se mulțimii*: Nu vom mai persecuta pe nimeni, dar vom pedepsi și vom face dreptate. Nu vom coloniza popoarele, le vom ocupa pentru a le elibera. Nu-i vom exploata pe oameni, îi vom pune să producă. Munca obligatorie se va numi muncă voluntară. Războiul se va numi pace și totul se va schimba prin grija mea și a găștelor mele.”<sup>14</sup> Putem astfel concluziona, prin cuvintele criticului Ioan Constantinescu: „Caragiale a fost, cu adevărat, un mare vizionar: dramaturgul a pătruns adânc sensurile lumii sale și a <presimțit> unele dintre dezvoltările ei ulterioare: el a văzut câteva dintre elementele constitutive ale structurii dramei înseși. În ambele sensuri, el este un important precursor al sensibilității și al artei moderne.”<sup>15</sup>

### **Bibliografie:**

- Cap-Bun, Marina, *Între absurd și fantastic- incursiuni în apele mirajului*, București, Editura Paralela 45, 2001.
  - Caragiale, I.L. , *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1971.
  - Constantinescu, Ioan, *Caragiale și începuturile teatrului European modern*, București, Editura Minerva, 1974.
  - Constantinescu, Pompiliu, *Comediile domnului Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
  - Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.
  - Ionesco, Eugène, *Ucișă fără simbrie*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, București, Editura Humanitas, 2002.
  - Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001.
- [http://ro.wikisource.org/wiki/Oare teatrul este literatur%C4%83%3F](http://ro.wikisource.org/wiki/Oare_teatrul_este_literatur%C4%83%3F), I.L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*

---

<sup>13</sup> Eugène Ionesco, *Ucișă fără simbrie*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, București, Editura Humanitas, 2002, p. 154.

<sup>14</sup> Idem, p. 157.

<sup>15</sup> I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului European modern*, București, Editura Minerva, 1974, p.317.



## Caragiale, orator politic sau Caragiale, personaj caragialean Ștefan Oprea<sup>1</sup>

Cum se știe, la finalul anului 1904, Caragiale se stabilește definitiv la Berlin, în autoexilul survenit în urma nemulțumirilor de care avusese parte în țară. Hotărârea a fost posibilă datorită unei substanțiale moșteniri primite de la bogata sa rudă, Momuloaia, moștenire care îl scutea de grija zilei de mâine.

Colindase mai întâi Europa, vreme de un an întreg, împreună cu toată familia, spre a găsi locul cel mai potrivit de așezare. Nici Austria, nici Italia, nici Franța, nici Olanda, nici Elveția, ci Germania i-a plăcut cel mai mult. Probabil ordinea și disciplina nemțească și, fără îndoială muzica, l-au făcut să ia această hotărâre.

Va trăi la Berlin vreme de opt ani, timp în care va păstra legături exclusiv românești, cu prietenii din țară și cu cei din Germania. În viața literară germană nu s-a implicat. A urmărit însă minuțios tot ce se petrecea în Dacoromania – cum îi plăcea lui să numească țara pe care o părăsise.

Din toți acești ani de existență berlineză am ales anul 1908, în care am descoperit un Caragiale pasionat de viața politică din țară, viață în care se va implica mai mult decât ne-am fi așteptat de la un scriitor sclav al mesei sale de lucru. Îl vom găsi, în acest an 1908, prezent mai mult în „Dacoromania“ decât în Germania.

Cum s-o fi explicând această hotărâre de a deveni om politic e greu de spus. Să-l fi stimulat succesul în domeniu al lui Delavrancea, care fusese ales deputat la Colegiul II? Adică prietenul Delavrancea **da** și el, Caragiale, **nu**? Să-l fi determinat lupta politică dintre conservatorii P.P. Carp și conservator-democrații lui Take Ionescu, luptă acerbă și zgomotoasă, în care simte nevoia să se implice pentru a ieși din izolarea și plictiseala berlineză? Sau, poate, scrisoarea lui Mihail Dragomirescu a fost decisivă. Acesta, takist convins, îi scria să vină în țară și să se alăture noului curent politic: „Ne-am uni și-am putea scoate pe lângă revistă (revista „Convorbiri critice“, n.n. Șt.O.) o gazetă politică“. Lui Caragiale ideea îi surâde.

Îi scrie lui Paul Zarifopol, la Leipzig, despre succesele lui Take Ionescu, ajuns în fruntea partidului conservator-democrat. Pare în admirație.

După ce se frământă câteva zile, se hotărăște să devină takist. Amintindu-și că, în urmă cu vreo 11 ani, publicase în „La Roumanie illustrée“ un portret laudativ al lui Take Ionescu, socotește că ar fi potrivită – dacă nu chiar *oportună* – o republicare a acestuia; îi scrie, deci, lui Steuermann Rodion, la Iași, rugându-l să reia în „Opinia“ respectivul profil. Și, ca să nu se creadă cumva că o face din oportunism, precizează: „Astăzi e vremea lui Take; el este eroul zilei; fiecare din noi să ne ținem locul împrejurul carului lui de triumf, fără să căutăm a lua cumva loc alături cu el în car, sub pretextul că vrem să-l cântăm mai de aproape și cu intenție de a smulge și pentru persoana noastră o parte din atenția publică“.

Să credem, deci, că nu era vorba de oportunism.

Dar, i se alătură lui Take Ionescu și – cum vom vedea îndată – îl va cânta foarte de aproape și se va bucura de „o parte din atenția publică“.

Se grăbește să plece spre țară, nu înainte de a-i scrie lui Mihail Dragomirescu, felicitându-l că a aderat la partidul conservator-democrat: „Acolo este locul nostru al tuturilor, cari iubim ordinea și progresul, pentru că niciodată **patria** nu a avut mai multă nevoie ca astăzi de

---

<sup>1</sup> Uniunea scriitorilor români, critic de teatru

acestea amândouă și niciodată acestea amândouă n-au fost mai dușmănite ca astăzi de către mici și mari secături. Și eu voi fi cu voi [...] Și sper să servesc cu credință și cu cinste cauzei noastre“.

Deci **patria și progresul**. Nu zicea și Cațavencu la fel: „În aceste momente solemne, mă gândesc... la țărișoara mea... la România... la fericirea ei..., la progresul ei... Da, da, da, de trei ori da! Voi progresul și nimic alt decât progresul...“

Nenea Iancu îl anunță și pe prietenul Paul Zarifopol despre intențiile sale politice: „O să mă dau și la olecuță de politică... Suntem datori să ne jertfim pentru patrie! Poate o ieși și de-acolo vreun bine...“

Căci - adăugăm noi, citându-l pe Trahanache: „de la partidul întreg atârnă binele țării și de la binele țării atârnă binele nostru“.

Partidul lui Take Ionescu își începea campania de propagandă la Iași, în ziua de 8 martie 1908 și Caragiale e prezent, „scrofulos la datorie“. Veniseră în capitala Moldovei, alături de lider, o seamă de frunțași politici: Nicu Xenopol, Dr.C. Istrati, Rădulescu-Motru, Nicolae Titulescu, Ștefan Zarifopol, fratele lui Paul. Caragiale își face acum debutul ca orator politic, în sala Sidoli. Iată-l pe părintele oratorilor Farfuridi și Cațavencu în situație similară: „Țara noastră trece vâdit prin împrejurări determinante pentru viitorul Statului român, pentru viitorul națiunii întregi (*aplauze*). Cu siguranță, aceste împrejurări nu puteau găsi un bărbat mai vrednic și mai potrivit pentru înălțimea lor, decât pe Take Ionescu (*ovațiuni delirante; urale zgomotoase nesfârșite*). N-a fost om mai tăgăduit și mai ponegрит decât dânsul... Dealtminteri, el însuși și-a prevăzut-o, de când era tânăr, făcând primii pași în Parlament. Și-a zis: știu pe unde am de trecut și am să trec!“

După ovațiuni îndelungi, oratorul continuă, netemându-se de întreruperi, căci are „tăria opiniilor“ sale: „Doctrina conservatoare modernă îmbrățișează interesele mai largi decât ale unei clase dominante, interesele societății întregi. Partid conservator modern este acela care, cu știință și metodă, se uită până în straturile cele mai adânci ale societății, și caută și se întreabă: unde, unde mai este o energie care s-a născut de-abia ieri și pe care încă n-o cunosc? și pe aceea trebuie s-o chem, să mi-o apropii și s-o pun la contribuția datorată de toți tutulor: la menținerea statului meu integral. Căci ce să conserv? Firește, rațiunea de a fi a mea și-a tuturor – a Statului acestuia care el însuși n-are altă rațiune de a fi decât ființa neamului meu întreg. Dacă vreau să conserv ceva particular în paguba marelui interes general, atunci nu mai sunt conservator, ci anarhist.“

– „Curat ...!“ pare a se auzi din culise o voce cunoscută.

Întrunirea se mută de la Iași la Ploiești, adică în orașul lui Take Ionescu și al lui Nenea Iancu oratorul – care se urcă din nou la tribună și – după ce îl desființează pe Petre P. Carp, caricaturizându-l, de parcă nu tot el l-ar fi adulat, cândva, la Junimea – se adresează, admirativ și elogios, lui Take Ionescu: „Domnule șef, ești un erou care pornești în fruntea unei armate devotate către o țintă glorioasă (*ovațiuni*). Pășește cu fruntea sus, privind departe înainte! Nu te opri dacă, în calea, uneori aspră, calci peste șerpi și peste reptile (*ovațiuni*); ele îți vor arunca bale peste picioare; vor rămânea strivite înapoi, iar d-ta vei ajunge cu noi acolo unde trebuie să ajungi!“ (*ovațiuni entuziaste, prelungite*). După întrunire, seara, la banchetul de rigoare, Caragiale ia cuvântul din nou, aducându-i alte omagii șefului partidului:

„Take Ionescu, nu șeful ilustru, ci omul de inimă, care dă voie unui modest literat să stea la masa triumfului... și care întrupează aspirațiile noastre de muncă, talent, cinste...“

Se bănuiește că spiritul caragialean a contribuit, în acea seară de banchet, și la glumele culinare, care i-au distrat grozav pe convivi. Felurile de mâncare erau însoțite de răvășele politice: „Friptură de vițel, miel și reacționari la frigare“; „Înghețată, ca dragostea între reacționari“; „Cafea fără fumuri junimiste“.

Presa ploieșteană nu a fost încântată de discursul lui Nenea Iancu: „Fondul cuvântării lui Caragiale? Interesează așa de puțin și a interesat așa de puțin! Important e cum a spus: forma

și mimica. Căci domnul Caragiale a fost mai mult actor decât orator. A căutat mai mult să-și dispună Șeful, care, e drept, râdea cu multă poftă de ghidușiile debitate. Și e dureros să vezi pe Caragiale înjosindu-se astfel!...”

Dacă punem aceste întâmplări față în față cu comediile domnului Caragiale, intrăm într-o încurcătură de nedescris, ba chiar în derută. Ne putem întreba – evident, malițios sau glumind: a scris Caragiale comedii spre a-i satiriza pe politicienii vremii? sau și-a visat propriul viitor politic?

Această atitudine a comediografului devenit om politic a fost ironizată chiar de prietenii lui cei mai apropiați, Gherea și Paul Zarifopol. Scriindu-i, din țară, ginerelui său, la Lipsca, Gherea nota: „Pe Caragiale l-am văzut de mai multe ori – s-a făcut om politic și pace. Mi-a spus: «Mă Costică, nu știi tu cât mă iubește poporul». Și ceea ce e mai nostim e că o spune pe jumătate serios. Adevărul e că la întruniri e primit bine, de altfel, ca toți geanabeții”.

Deci „boborul“ îl primea bine pe orator și îl ovaționa entuziast.

Numai bestiile de liberali îi erau potrivnici. După întrunirile de la Târgoviște, Craiova și din alte orașe, se putea citi în „Voința națională”: „Maestrul Caragiale a devenit oratorul favorit al conservatorilor democrați. Nu e oraș în care marele autor dramatic – atât de mare încât însuși d. Haralamb Lecca afirmă că poate sta alături de el – să nu ia cuvântul. Și are un succes colosal Maestrul pretutindeni. Trebuie să recunoaștem chiar că același e Caragiale și ca autor dramatic și ca orator democrat. Mai mult chiar, discursurile nu sunt altceva decât fragmente din piesele sale, discursuri ale oratorilor închipuiți sau creați de d-sa pe vremea când râdea de cei care fac politică. Astfel merge lumea. Caragiale a fraternizat acum cu Farfuridi, Trahanache, Cațavencu, Brânzovenescu și alți politicieni de talia acestora. Caragiale azi le plagiază discursurile – e și foarte spiritual Maestrul în noua sa ipostază de plagiator al... operelor sale. La Craiova face pe Cațavencu; la Buzău, pe Farfuridi; la Vâlcea, pe Brânzovenescu; maestrul găsește de-a gata, în... operele sale... necomplete, câte o cuvântare pentru fiecare oraș. Cel mai strălucit discurs este acela pe care l-a împrumutat de la Rică Venturiano pentru a anunța «șefului» intrarea sa în partidul democraților. Iată *in extenso* acel lapidar discurs: «Șefule, de când ai apărut pe firmamentul vieții mele ca un lucefăr plin de lumină și democrație, am fost cuprins de pofta turbată de a fi deputat. Fără deputăție nu pot trăi [...] Să nu mă trararisești cu refuz, că mă nenorocești. Al matale, cu dulce, Caragiale»”.

În final, comentatorul liberal aprecia că s-a născut un nou personaj comic „superior și Cetățeanului turmentat și lui Rică Venturiano și Ipiștatului: Caragiale-takistul”.

De ce i-o fi trebuit scriitorului toată această halima politică e greu de înțeles. Poate că demonul său neliniștit l-o fi îndemnat să verifice „la fața locului“ dacă ceea ce scrisese era destul de veridic. Și a verificat riscându-și imaginea.

Dar poate că n-a fost numai asta, căci el însuși ne dezvăluie motivele, într-o scrisoare către Paul Zarifopol (iunie 1908): „... sunt în Sinaia, legat să rămân în țară până [...] se isprăvește campania takistă. Șarpele vanității m-a mușcat de sfârcul inimii mele de patriot daco-român: voi să sdrobesc idra reacțiunii în calitatea mea de democrat...”

Iar în altă scrisoare, către același „andrisant”: „Firește, orice succes al Democrației române trebuie să mă umple de mulțumire. Nu sunt și eu **democrat**? Nu sunt și eu **român**?”

Parcă îl auzim pe Rică Venturiano, din butoiul cu var, rugându-se: „Geniu bun al venitoriului României, protege-mă; și eu sunt român!”

Un anume domn democrat Mihail Drăgănescu scrisese: „Marșul democrației române“, adoptat imediat ca imn al Partidului Conservator-Democrat. Caragiale l-a lăudat pe autorul textului și pe compozitorul Anton Kratochvil. Ba, mai mult, la un banchet al takistilor, la Râmnicu Vâlcea, Nenea Iancu, în chip de profesor de muzică, a reușit să învețe un taraf de lăutari să cânte acest imn, spre bucuria mesenilor. De ce să ne mirăm? Cațavencu nu acceptase să conducă taraful care cânta victoria în alegeri a lui Agamiță Dandanache?!

În ultimele luni ale anului 1908, Caragiale pendulează permanent între Berlin și *Dacoromania*, fiind prezent la toate întrunirile importante ale partidului conservator-democrat, cuvântând la toate.

Se expune astfel răutăților opoziției și ale presei antitakiste, care îl compară cu propriile sale personaje.

Iată o epigramă din „*Alegătorul*“ (13 dec. 1908):

„Ah! și însuși Caragiale,  
Nou intratul în partid,  
A-nțeleș să-și joace rolul  
Ca și orice Farfurid“.

Iar în altă gazetă (cu aceeași dată), Ionescu-Quintus publica următoarea notă, într-un fel întristătoare: „Să-l vezi pe Caragiale la braț cu Farfuridi și Cațavencu, colindând țara românească, să-l auzi debitând insanitățile personajelor din comediile sale, să asști la ilaritatea pe care o provoacă discursurile lui – ilaritate care dacă nu întrece, egalează pe cea provocată de cuvântările din **O scrisoare pierdută!** Ce răzbunare mai mare se poate concepe?!“

Mă opresc aici, deși aș putea continua. În încheiere, rog cititorul să nu mă înțeleagă greșit. Nu sunt un detractor al lui Caragiale. Dimpotrivă! De trei ori **dimpotrivă!** Sunt admirator fără rezervare al scriitorului, în general, și al genialului dramaturg în special. Cu **omul** însă lucrurile stau puțin altfel. Și ca să putem prețui cum se cuvine geniul, e necesar să cunoaștem mai bine omul. Iar după ce încercăm să pătrundem adevăratul sens al dictonului „Sunt om și nimic din ce este omenesc nu-mi e străin“, ne întoarcem fața către înalta statuie a geniului spre a o admira în adevărata și curata ei lumină.

#### **Bibliografie:**

Bogdan Bădulescu, Olga Rusu, *Mitică și Nenea Iancu la Berlin*, Princeps Edit, Iași, 2006

## Panoramă literară I. L. Caragiale

Florin Faifer<sup>1</sup>

Caragiale și-a început activitatea literară prin colaborarea la foile umoristice ale vremii. În 1873, la „Ghimpele”, el susține rubricile „Variatăți” și „Una-alta”, în 1874-1876 fiind și în comitetul de redacție. Este, după aceea, girant responsabil la „Alegătorul liber” și corector la „Unirea democratică”, unde e prezent, însă fără semnătură, la rubricile „Diverse” și „Felurimi”. În 1877, scoate revista umoristică „Claponul”, (făcând să apară, în 1878, și un „Calendar al Claponului”) și publică „Albina Carpaților”. Colaborări nesemnate mai are și la „Telegraful” (în cadrul rubricii „Curiozități”) și la „Bobârnacul”. Împreună cu Frédéric Damée, dirijează efemera foaie „Națiunea română” (1877), suspendată curând din pricina inserării unei știri ce anunțase prematur căderea Plevnei. Scrie foiletoane de critică teatrală la „România liberă”, se angajează la „Timpul”, în redacția căruia mai lucrau Mihai Eminescu, Ion Slavici, Ioniță Scipione Bădescu. De aici e detașat în două rânduri la foaia craioveană „Doljul” (1879, 1883). Cu Anton Bacalbașa, care era prim-redactor, editează, în 1893, „Moftul român”, „revistă spiritistă națională”, apărută într-o a doua serie în 1901-1902. Asociindu-se cu Ion Slavici și George Coșbuc, înființează în 1894 revista „Vatra”. Redactor, în 1895, la organul liberal „Gazeta poporului”, Caragiale conduce în anul următor, „Epoca literară”, supliment al ziarului „Epoca”, avându-l ca secretar de redacție pe Șt. O. Iosif. A mai colaborat la „Voința națională”, „Lumea veche”, la „Lumea nouă”, periodic socialist, la „Asmodeu”, „Povestea vorbei”, „Gazeta săteanului”, „Foaia interesantă”, „Lumea ilustrată”, „România jună”, „Literatură și artă română”, „Adevărul”, „Pagini literare”, „Constituționalul”, „Noua revistă română”, „Universul”, „Luceafărul”, „Convorbiri” (și „Convorbiri critice”), „Flacăra”, „Universul literar”, „Viața românească” și, bineînțeles, ca membru al Junimii, la „Convorbiri literare”.

A semnat o singură dată cu numele întreg (poemul *Versuri. Amicului C. D.*), în „Revista contemporană” (1874). În rest, cu inițiale, cu numele mic (Luca, Ion, I. Luca), în forme abreviate și răsucite (Car, Rac, NOI), în fine, cu pseudonime – Caracudi, Falstaff, Farsor, Gri-Gri, Hans, Intim, El.Van-tyn, A.Museus, Mazilic, Nastratin-Oblivius, Palicar, Piccolino, Pincenez, Quodlibet, Timon, Valentin, Zoil, ș.a. Se percep, în cozeria aparent cordială a tânărului Caragiale, zvâcnirile acelei verve sarcastice, mușcătoare, ce avea să facă din el un satiric de temut. Tonul e volubil și pare nonșalant, dar surâsul e mai curând un rictus, vădind o tensiune continuă a spiritului critic, o pornire de maliție, ațâțată de priveliștea ridicolelor de tot soiul. Intenționa să alcătuiască un ciclu de „studii fizico-psihologice naționale” - *Moftangii și moftangioaice*. În *Rromânul*, *Rromânca*, *Savantul* sunt persiflate șovinismul, snobismul, imoralitatea femeii, găunoșenia unor prețiși oameni de știință. Chiar dacă acest ciclu nu s-a realizat, opera întregă a lui Caragiale mișună de asemenea „moftangii”. În „Ghimpele”, „Claponul”, „Moftul român”, unde îi apar cronici satirice, fanteziste, literare, scriitorul își caută cu înfrigurare uneltele, recurgând la formule și scheme hazlii din gazetele umoristice ale momentului.

El practică acum un comic alert, ușor, compunând „gogoși”, „curiozități”, „zigzaguri”, uzând alegorii și hiperbola dibaci meșteșugită, debitând cu viociune anecdote uneori pipărate, chiar licențioase, strecurând ironii subțiri sau pline de echivocuri. De la zeflema la caricatură și până la sarcasme, saltul, sub masca jovială și puțin cabotină, se produce pe nesimțite. Caragiale pare că se amuză, făcându-i și pe cititori părtași, însă șarjele lui – se observă asta și

1 Profesor universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu,” Iasi

în parodii și în pamflete – sunt nu doar agresive, ci și necruțătoare. Venerabilul Cezar Bolliac, junele Al. Macedonski, ori poligraful N. D. Popescu vor fi, cu un prilej sau altul, luați în pleasnă. Sunt, fără îndoială, exersări pentru opera maturității. O fiziologie ca *Broaște... destule – Nuvelă pesimistă* poate fi socotită prima schiță caragialiană. În *Smotocea și Cotocea* se prefigurează perechea de farfale Lache și Mache, în vreme ce băcanul Ghiță Calup, gardist civic de o credulitate ce-l sortește încornorării, îl anunță pe Jupân Dumitrache. Dacă nu inventivitatea comică impresionează în aceste texte, în schimb e vădit scrupulul stilistic, ce avea să devină teribil, torturant.

Scriitorul cu o atât de consistentă vână comică se lasă, o vreme, atras de poezie. Dar, chiar dacă, așa cum s-a întâmplat cu tălmăcirea în versuri a piesei *Roma învinsă*, de Alesandro Parodi, tot șlefuind, cizelând, poate croi o formă impecabilă, structura lui nu-i deloc aceea a unui liric. De fapt, el mimează poezia. După câteva poeme cu turnură elegiacă, unde deplânge zădărniciile omenești, va trece la un registru care îi convine, acela de parodist: persiflează scrierile moderniste, „decadente”, face schime de amuzament citind stanțele macedonskiene. Oricum, Caragiale, care avea să-l prefere, ca poet, pe George Coșbuc lui Mihai Eminescu, manifestă o receptivitate insuficientă față de lirism. Mai e și ostilitatea lui dintotdeauna în fața inovației, fie ea în literatură, pictură sau muzică. Altfel, paștile lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Mihai Eminescu, George Coșbuc, fac dovada unei virtuozități de netăgăduit. Și tot așa, ciclul de parodii simboliste (*Cameleon-femeie, sonet decadent, simbolist-vizual-colorist* ș.a.). În afara câtorva epigrame și a unor atacuri la adresa spiritismului hasdeian, Caragiale va reveni, ca autor de versuri, cu niște strofe antidinastice (*Mare farsor, mari gogomani*) și, în „Convorbiri critice”, cu fabule inspirate de răscoalele țărănești din 1907.

Cu tot elogiul pe care, în 1909, îl face implicării politice a omului de condei, Caragiale nu are vocație în acest domeniu. E adevărat că și disprețuia prea mult politicianismul pentru a se înregimenta în vreun partid. Natură capricioasă, el semnează când la „Timpul”, ziar conservator, când la „Voința națională”, organ liberal, dar și la „Constituționalul”, junimist, la „Gazeta poporului”, „Foaie liberală” și iarăși la un ziar conservator, „Epoca”. După o perioadă de atașament, poate sinceră, față de ideile liberale, Caragiale ajunge să le considere un reflex degradat, până la schimonoseală al pașoptismului. Este una dintre temele publicisticii sale pe care o exploatează și în comedii. Fără a se integra, propriu-zis, grupării junimiste, Caragiale gândește în consens atunci când sancționează – nu numai în articole, ci și în scrierile literare – „progresul nostru pripit” sau „forma fără fond”; la fel ca Eminescu, el invocă teoria păturii superpuse. După o scurtă apropiere de socialiști, se înscrie în Partidul Radical al lui G. Panu; împreună cu Panu, va trece la conservatori, criticând drastic, în „Epoca”, liberalismul românesc. Nici acest ultim mariaj nu durează. În 1901, în „Moftul român”, se declară independent. Va intra, totuși, în formațiunea politică a lui Take Ionescu, ținând și el cuvântări în turneele și campaniile omului politic pe care îl admiră. Articolele sale politice, reportajele parlamentare, reflectând toate aceste sinuozități și inconsecvențe, impun prin luciditate, prin energia iradiantă a argumentației și, în orice caz, prin calitatea literară. Plasticitatea unor portrete conturate cu penița ascuțită, aplombul fanteziilor parodice, coloritul discursului, argumentat cu dialoguri sau scenete, cu ingenioase jocuri de cuvinte, recursul dibaci la alegorie propulsează această publicistică impetuoasă, efervescentă în zona literaturii. Cu ochi rău, Caragiale țintește, la fel ca în comediiile lui, parvenitismul, comopolitismul, farsa alegerilor, „binefacerile sistemului constituțional”, mascarada vieții politice. Nu întotdeauna însă aprecierile lui poartă semnul negațiunii. Se întâmplă ca, într-un context anume, el să deplorie declinul sentimentului religios; altă dată, formulează ritos obligațiile școlii și ale familiei în procesul de educație; în fine, schițează un îndemn la cultivarea sentimentelor patriotice, cetățenești. În fulminanta broșură *1907 – din primăvară până-n toamnă*, căutând să descopere „rădăcina răului”, întreprinde o adevărată disecție în societatea românească. Dacă

optica e câteodată falsă, analistul găsind că arendașii străini ar fi vinovați de situația țărănimii, în schimb judecata întregii „sisteme” care a dus la catastrofă e tranșantă, cu accente pătimașe, chiar virulente. Soluția preconizată e surprinzătoare: o lovitură de stat înfăptuită de rege. O pistă insolită în variabila gamă de opțiuni a scriitorului.

Părerile lui Caragiale despre artă și literatură nu trădează, orice s-ar spune, un spirit teoretic. Sunt reflecțiile inteligente și de bun simț ale unui om – „om vechi”, cum se recomanda singur – cu vederi conservatoare. Dacă arta oglindește realitatea, viabilitatea ei este asigurată de „înțelesul omenesc” pe care îl conține („nici artă fără înțeles, nici înțelesul fără artă”), dar, în planul expresivității, și de talentul și truda creatorului. Dintre toate felurile de a scrie se oprește la stilul „potrivit”, ce presupune măsură, concizie, claritate (care nu trebuie sacrificată de dragul unei originalități cu orice preț). Făcând distincție între stil și manieră, dezaprobă paradele retorice ale lui Schiller ori Hugo, smerindu-se dinaintea lui Shakespeare, cu piesele lui doldora de adevărul vieții. Dacă nu împărtășește ideea impersonalității artei, alternativa oțioasă între teză și tendință îl face să zâmbească. Tendință, da, dar neapărat „tendință cu artă”, iată ce pretinde unei opere literare vrednice de acest nume. Cât privește teatrul, Caragiale îl consideră a fi o artă de sine stătătoare, mai apropiată de oratorie și, într-un anume sens, de arhitectură decât de literatură (*Oare teatrul este literatură?*). Că lăcașul Thaliei ar fi o școală de moravuri i se pare un „mof”. Teatrul este mai ales distracție, petrecere. Ca o reacție față de creațiile moderne, care i se par prea complicate, sofisticate, „insipide”, iubitorul de confort tânjește după „o bună și caldă melodramă” sau după „o farsă nebună”. În seria de comentare *Cercetare critică asupra teatrului românesc* („România liberă”, 1877-1878), incriminând lipsa de probitate a criticii dramatice (dramaturgul însuși s-a dedat exercițiului critic), Caragiale conturează un tablou al scenei românești cu mai multe umbre decât lumini, sufocată de un duim de localizări și prelucrări, invadată de găunoase montări de „mare spectacol”, străine de orice nuanță de verosimilitate. Din repertoriul dramatic original, ignorându-l cu intenție pe V. Alecsandri, selectează doar piesa *Răzvan și Vidra* a lui B. P. Hasdeu. Față de actor, se situează pe o poziție ambiguă: când îi cere o febrilitate de posedat, în stare să răscolească mulțimea de spectatori, când, în spiritul lui Diderot, postulează că un interpret trebuie să evolueze cât mai detașat de personajul său, să aibă, cu alte cuvinte, „simțirea simțirii”. Oscilația, și nu e singura, se explică nu numai prin umoarea de moment, ci și printr-un anume diletantism într-ale teoriei.

O viziune de dramaturg pecetluiește opera lui Caragiale. În piesele sale se răsfrâng, cum e firesc, truvaiuri ale unor comediografi premergători, de la B. P. Hasdeu la V. Alecsandri, replici, dacă se poate spune, precaragialiene, fiind de găsit atât la Costache Caragiali, căci la Iorgu Caragiali. Sub raportul tehnicii dramaturgice el preia câte ceva de la autori francezi precum Eugène Scribe, Eugène Labiche, Victorien Sardou, ceea ce nu diminuează cu nimic originalitatea frapantă a unei opere de fulgerări geniale. Coabitează, în comediile lui, ariviști și mitocani, fandosii, vanitoși și amoralii. Lipsa de scrupule și nepăsarea, coruptibilitatea, prețiozitatea ridicolă, gogomânia sunt metehne ale acestor creaturi care viețuiesc în inerție și mimetism. Idei mari și generoase, dar degradate acum și pervertite, au caraghioase oglindiri în tărăcuța lor buimacă. În râsul lui Caragiale, dincolo de inflexiunea de batjocură, se deslușește și o undă de simpatie, ipochimenii (care moștenesc, tipologic, date ale personajelor din comedia clasică – demagogul, încornoratul credul, servitorul slugarnic și duplicitar, confidentul ș.a.) fiind, în definitiv, expresia unei dispoziții jubilate. Inapți de devenire sufletească, eroii lui comici par să fi încremenit într-o mărginire definitivă. Modul lor de a fi, în afara agitației exterioare se refugiază în limbaj, un limbaj deformat, stropșit, înțepenit în ticuri absurde care le divulgă vacuitatea interioară. Limba personajelor caragialiene este prin ea însăși un spectacol, montura perfectă a replicilor în care sunt încrustate nemuritoare formule având o armonie aproape muzicală. În numele, sugerând fie

„naturelul”, fie ocupația, condiția materială, socială, proveniența regională, sunt ele însele mici „caractere”.

*O noapte furtunoasă* sau *Numărul 9* (1879), care la premieră a stârnit reacția iritată a unor puritani apărători ai moralei, surprinde crâmpieie din viața unei familii din mica burghezie, în timpul unei guvernări liberale. Pripa adaptării la rosturi noi are efecte din cele mai ilare asupra acestor indivizi turmentați de o frazeologie sforăitoare despre popor, libertate, progres. Cap de familie, negustorul Jupând Dumitrache, zis și Titircă Inimă-Rea, e un stăpân aspru, impulsiv, brutal, înfoindu-se în vanitatea lui de castă – altminteri un soț iubitor în felul lui și, pe cât de zular, pe atât de naiv și ușor de dus cu vorba. Jupânul ține grozav la „onoarea de familist”, încredințată candid lui Chiriac, teșghetar și sergent în garda civică. Amorul lui Chiriac cu Veta, consoarta lui Jupân Dumitrache, e pigmentat cu suspine și gelozii de suburbie. Zița, sora Vetei, duduia zvăpăiată care devoră foiletoanele la modă și stropșește cu dezinvoltură vocabule franțuzești, e o persoană „emancipată”. Un resonanceur șiret este ipistatul Nae Ipingescu, care își cultivă cu sârg relațiile pe care le crede profitabile. În fine, Rică Venturiano, „studinte în drept și publicist”, cu logosul lui aiuristic, garnisit cu bombastice, incoerente slogane gazetărești și trădând dubioase lecturi romanțioase, se profilează ca un june de viitor. Sub aparenta lui ingenuitate pândește o ambiție care-i va servi, desigur, în carieră. De altfel, în comedia *Titircă, Sotirescu & comp.*, plănuită de Caragiale, ar fiurmat să ajungă deputat.

O capodoperă miniaturală este farsa într-un act *Conul Leonida față cu reacțiunea* (1880). Sunt înfățișate aici doar două personaje – pensionarul Leonida și cea de-a doua soție a lui, Efimița – , dar se configurează un (micro)univers întreg, acela al mic-burghezului mărginit și spăimos, amator cum-necum, de procopseală. Bătrânelul, de un farmec comic irezistibil, perorează ca un atotștiutor, cu un aer foarte savant, în fața consoartei, care îl ascultă uimită, dar și cu un secret umor, Leonida având despre toți și toate câte o stupefiantă teorie. În mintea încâcită a acestui pașnic cetățean care crede ca în cartea sfântă în tot ce scrie la gazetă, ideile, din care se vede bine că nu priocepe o iotă, se învâlmășesc într-un haos amețitor: sursele ipohondriei, legea pensiilor, „legea de murături”, papa și revoluția. Idealul său de republică este cât se poate de domestic și avantajos (leafă bună, nu se mai plătește bir ș.a.m.d.). Dar, dacă așteaptă de la „revoluție” un „ce profit”, conul Leonida, el însuși, nu ar mișca la o adică nici un deget, temându-se și tremurând de „furia poporului”. Nu e de mirare că ia zgomotul unui zaiafet de Lăsata Secului drept o zaveră.

*O scrisoare pierdută* (1884) rămâne capodopera dramaturgiei românești. Acțiunea piesei se desfășoară într-un târgușor de munte, în preajma noilor alegeri cerute de revizuirea Constituției, revizuire propusă de guvernul liberal. Strașnică ocazie pentru Caragiale de a lua în cătare, punând exploziv în sarcasme, parșivul mecanism electoral, cu mavrele lui neloiale, cu intrigi, șantaje, mistificări. E o lume coruptă, unde stăpânesc ipocrizia, felonia, venalitatea, arivismul cel mai sfruntat. Prefectul Ștefan Tipătescu, totuși personajul cel mai lucid din piesă, este și el un imoral, care păstrează aparența onorabilității. El întreține o veche relație adulterină cu Zoe, nevasta lui Zaharia Trahanache, damă energetică, autoritară, de care depind multe afaceri politice în orășel. Legătura lor tihnită, pașnică, în cadrul eternului triumphi conjugal, pe care îl alcătuiesc cu venerabilul Trahanache, e însă pe cale de a deveni un scandal public, întrucât Nae Cațavencu, candidatul din opoziție, pare gata să publice o revelatoare scrisoare de amor ieșită de sub pana lui Tipătescu și pierdută, impardonabil, de Zoe. În jurul acestei scrisori – pierdută și găsită de cetățeanul turmentat, zăpăcit de toate aceste încâlceli – se înnoadă și se desfac ițele comediei. Cu tot zelul cu care Pristanda, polițaiul slugarnic și versatil, îl pune în executarea ordinelor abuzive ale lui Tipătescu, scandalul amenință să ia proporții dezastruoase. Numai că Zaharia Trahanache, tip bonom, afabil cu cine trebuie, pătruns cu solemnitate de importanța atâtor comitete și „comiții” în care e prezident, politician dibaci cu viclenii ascunse, dejoacă planurile lui Cațavencu, dovedit



plastograf. Vanitos și poltron, Cațavencu, avocatul demagog, se folosește de fraze sunătoare despre patrie și propășire, pentru a se aburca în poziția jinduită. Rhetorica lui convulsivă, ditirambică, nu-l ajută, și nici alte tertipururi, deoarece până la urmă alesul va fi Agamiță Dandanache, mai imbecil decât prolixul Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu. Acesta va fi nevoit să conducă manifestația în onoarea decrepitului șantajist, întruchipare a degenerescentei unei clase și a unor idealuri.

În farsa *D'ale carnavalului* (1885), virtuozitatea tehnică predomină. Observația caracterologică nu și-a pierdut din agerime, dar autorul pare că se lasă furat de mecanica vivace a unor întâmplări, de coloritul unor nostimade. Intriga, încurcată și descurcată cu brio, antrenează în „goană nebună” un zănatic, nevricos quartet. Un mănunchi de zurbagii păliți de caricatural, oricât de împieptoșează ei în chestiuni de onoare și de amor. Flușturaticul Nae Girimea, „frizer și subchirurg”, e un fante de mahala, stăpân pe grațiile docile ale „ex-marșandei” Didina Mazu, „iubăreață damă de verde”, și pe acelea mai năbădăioase ale aprigei ploieștence Mița Baston. Stârnește în acest fel gelozia feroasă a lui Iancu Pampon, cartofor cu merchez și „ex-tist” de vardiști, și oțărârea neputincioasă a lui Telemac Răzăchescu, zis Crăcănel. Năduful Miței Baston se manifestă zgomotos, întărit, în clișee de țipătoare melodramă. Sminteala continuă la bal, unde suita de quipequouri, de părueli și bastonade e la locul ei. Un bal mascat cum nu se poate mai nimerit pentru aceste personaje de carnaval.

O dramă a vindictei răvnește a fi *Năpasta* (1890). Atmosfera, încă de la primele replici, se anunță apăsătoare, sumbră și ea devine într-adevăr insuportabilă, prevestind un sfârșit funest. Anca, soția cârciumarului Dragomir, e o femeie ale cărei trăiri s-au concentrat într-un unic, obsesiv sentiment. Fanatică, de o cruzime rece, nu-și dorește alceva decât să se răzbune pe acela care i-a ucis iubitul. Pentru a afla tot adevărul, ființa aceasta de o tenacitate neomenească a putut conviețui vreme de aproape zece ani cu un bărbat pe care îl detestă, pândind clipa când, fiind demascat sau demascându-se, își va primi pedeapsa. Un suflu de adevăr, într-o construcție minată de inautenticitatea psihologică, aduce Dragomir, răvășit de spaime, chinuit de remușcarea omorului înfăptuit, distrus de patima nenorocită pentru Anca. O creație puternică, modelată sub înrâurirea scriitorilor ruși, este Ion, nebunul mistic, condamnat pentru o crimă pe care nu o săvârșise. Fugit de la ocnă și ajungând, printr-o ciudată potriveală a sorții, tocmai acum în sat, nefericitul - care se sinucide - va fi unealta inocentă a răzbunării. Anca îl va învinui pe Dragomir de moartea bietului Ion, învinuire nedreaptă și nemiloasă, dar care îi oferă prilejul de a glăsui patetic, înaintea ultimei căderi de cortină: „Pentru faptă răsplată și năpastă pentru năpastă”. Drama este concepută sub imperiul unor rigori clasicizante, convocând puține personaje și respectând cu strictețe unitățile de timp, de loc, într-o compoziție strânsă, tensionată, dar necons substanțială înzestrării dramaturgului.

Alte scrieri ale lui Caragiale sunt ușurele, nepretențioase. Farsa într-un act *O soacră* (sau *Soacră-mea, Fifina*, jucată în 1883) nu e decât o incoloră comedioară de salon. Pentru opera bufă *Hatmanul Baltag* (1884), cu muzică de Eduard Caudella, Caragiale a scris textul în proză, iar Iacob Negruzii, versurile. „Instantaneul” *Începem!...* (1909) are un caracter ocazional, fiind destinat a marca inaugurarea Companiei Davila. Se adaugă *Modern*, un monolog burlesc și alegoria *100 de ani*, „revistă istorică națională a sec. XIX”, de fapt o însăilare de versuri și proză de autori români. Ca traducător de opere dramatice, în afară de *Roma învinsă* de A. Parodi, Caragiale a mai realizat versiunea românească a piesei *Hatmanul*, după drama *L'Hetman* a lui Paul Déroulède, și *Cărdășia*, după *La Camaraderie* de Eugène Scribe.

În momente și schițe, aceeași lume ca și în comedii. Într-o stare de continuă agitație sau dimpotrivă, împăienjeniți într-un fel de năuceală, poate și din cauză că e căldură mare (*Căldură mare, Petițiune*), moftangiii aceștia euforici și limbuți sunt niște pierde-vară. Pălăvrăgesc la nesfârșit (neapărat despre politică), relativizând totul, și cuvintele par că încep

să-și piardă sensul. Foiesc întruna, într-o îngustă circularitate, dar neastâmpărul lor se fixează în indestructibile ticuri și automatisme. Cu o seninătate absolută, împrăștiată doar de câte un fason, de câte o pandalie, onorabilii cu sau fără ifos sunt expuși plictisului, pe care încearcă să-l alunge mai cu o bere, mai cu o clevețeală. Din când în când își schimbă domiciliul (*De închiriat*). Cam zevzeci, ei nu sunt lipsiți de șiretenie și, cu o exuberanță aiurită, pun la cale farse, păcăleli (*C.F.R., 1 aprilie*), care provoacă situații de un comic inept sau de-a dreptul lugubru. Dacă zeflemeaua e un agrement în vacuitatea existenței lor amorale, iar calomnia, o descărcare a umorilor rele, obiceiul de a trimite scrisori anonime e încă un gest prostesc, ce denotă o funciară neseriozitate. În acest univers marcat de ușurătate, dar care poate lua contururi halucinante (*Grand Hôtel „Victoria Română”*), o făptură mai interiorizată, integră sau care pare „sucită” celor din jur nu se poate adapta (*Cănuță, om sucit, Inspecțiune*). Aici se află în elementul lui Mitică, „bucureșteanul *par excellence*”, cam intrigant, poltron și bârfitor, lăudăros și băgăreț, o simpatcă secătură, cu aura înconfundabilă a balcanității dâmbovițene. Amicul poate fi și becher și, sub zâmbete, sub vorbăria prefăcută, frisonază un apetit al încornorării. Femeiea, care nu e chiar „damă bună”, se dă în vânt după petreceri sofisticate, ca în „societatea înaltă” (*Five o'clock, High-life*). Școala, unde se practică favoritismul (*Lanțul slăbiciunilor, Un pedagog de școală nouă, Bacalaureat*), folosește metode anacronice, de tot râsul. Prost-crescuți, copiii sunt răzgâiați și obraznici (*D-l Goe, Vizită*). Avocați malonești, magistrați influențabili (*Justiție, Art. 214*), provinciali naivi, dezorientați și tâfnoși (*Telegrame*), gazetari în goană după senzațional (*Boris Sarafoff!*...), de tipul lui Caracudi (*Reportaj*), izmeniți cronicari mondeni (Edgar Bostandaki din *High-life*) completează galeria. Nu e nimic „enorm” sau „monstruos” în toată această forfoteală, decât, poate, faptul că intensitatea grotescului îi proiectează, uneori, într-un elucubrant piramidal.

Așa cum comediile își concentrează virtuțile mai ales în limbaj, schițele și momentele, lucrate cu maximă concizie, într-o cadență stilistică impecabilă, subzistă cu deosebire în dialog, fiind, de fapt, niște scenete. Aceste „monumente”, cum le-a numit cu un calambur, G. Ranetti, au înrâurit, între alții, pe I. A. Bassarabescu, Gh. Brăescu, Al. O. Teodoreanu, Tudor Mușatescu, Caragiale fiind asumat ca poltron și de generația optzecistă.

În ultimii ani ai vieții, cu sarcasticul îndomptabil și dizolvant, posedat de un demon al cârtelii, al deriziunii, se petrece o schimbare. E mai calm și înțelegător, să accepte, cu un amuzament superior, firea omenească și metehnele ei. Nu și priveliștile din natură, care, în opera lui, sunt aproape absente. Râsul batjocoritor se preschimbă într-o expresie concentrată, scrutaătoare. Caragiale se lasă atras acum nu de exteroaritatea bufă, ci de stările lui obscure, de mesajul incert al subconștientului, de conduita psihică a individului într-un moment de încordare, de puternică emoție. El abordează, cu o aplecare ca și naturalistă, nuvela psihologică, oprindu-se asupra unor cazuri-limită, unele cu substrat patologic, implicând factorul congenital. Pe un fond sufletesc zdruncinat, purtările neașteptate, curioase sunt consecința unor împrejurări care pun nervii unor inși hiperactivi la grea încercare. În vreme de război istorisește un caz de demență, scrânteaala cârciumarului Stavrache fiind pricinuită de o anxietate prelungită în care se insinuează frica. Frica îngrozitoare, paroxistică frânge ușor fragilul echilibru nervos al hangiuului Leiba Zibal, echilibru și așa avariat de boală, de traumele suferite începând din copilărie (*O făclie de Paște*). Nici mărunțul funcționar Lefter Popescu nu suportă șocul care i-l provoacă mai întâi iluzia câștigului la loterie, apoi colosala decepție. Între nădejde și disperare, interioritatea lui se destramă, pradă unei tragicomice surescitări (*Două loturi*). O problemă de ereditate nesănătoasă ar fi și în *Păcat...*, scriere pasională și melodramatică, punând în conflict personaje dezaxate, cu structură maladivă. Tendința etică, apăsată a nuvelei se vedește în finalul îngroșat, în care preotul Nuță își suprimă odraslele, vinovate de păcatul incestului, prăbușindu-se și el numaidecât, răpus de un atac de cord. Atracția pentru zonele de penumbră, de mister îl apropie pe Caragiale de nuvela fantastică. Un fantastic plăsmuit cu o ingenios dozată tehnică a ambiguității, absorbind realul

și revărsându-se în el. Plecând de la o superstiție populară, *La hanul lui Mânjoală* se construiește pe un balans între fantasmagoric și aievea, din care se iscă o nălucire de supranatural. Dar se poate și ca întâmplarea, cu aburul ei de stranie, să nu aibă nimic nefiresc, protagonistul fiind tulburat, într-o noapte întunecoasă, de farmecele unei hangițe drăcoase și pline de nuri. *La conac* e o poveste cu un subiect înrudit, dar mult mai palidă. *Kir Ianulea*, adaptare după nuvela *Belfagor arcidiavolo* a lui Machiavelli, evocă o atmosferă de început de secol XIX. E vorba de un București fanariot, cu un pitoresc aparte, degajând o ciudată poezie. Un basm în care precizia detaliului istoric, social și sugestia rafinată a ambiției creează o aparență de nuvelă istorică. Către un asemenea trecut, epocă a șugubățului Anton Pann, se repliază Caragiale în acești ani, creând narațiuni cu tentă de străvechime. *Lungul nasului* (localizare după Aulus Gellius, prin intermediul unui text probabil franțuzesc) e cap de serie pentru poveștile sale orientale, cu agerimi nastratinești, cu irizări de feeric și de fantastic: *Pastramă trufanda*, *Pradă de război* (după J. A. Decourdemanche), *Calul dracului*, pe motivul clasic al nefârtatului păcălit de o femeie, *Abu-Hasan* (după Le Dormeur éveillé, din culegerea lui A. Galland, *Mille et une nuits*), unde, cu un nestins chef de chiolhanuri, reapare inevitabilul Mitică. Detașat și voalat ironic față de canoanele genului, de lentoarea și exagerările îndătinate, naratorul cultivă și echivocul parodic (*Poveste. Imitație*). Printre snoavele pe care le urzește (*Norocul și mintea*, *Fără noroc*, *Minciună*), una, intitulată *Mamă*, este prelucrată după Anton Pann. În proză, traduce basmul *Făt-Frumos cu moș în frunte*, după Chales Perrault, și - folosindu-se de o versiune franțuzească - *Curiosul pedepsit*, după Cervantes. Alte transpuneri sunt *Broasca minunată*, după Mark Twain, *Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană*, *Masca*, *O barcă de Amontillado*, după E. A. Poe, prin intermediul tălmăcirii lui Cheales Baudelaire.

În scrisori, îndeosebi în cele din anii exilului berlinez (1905-1912), sălășluiește un alt Caragiale, spiritual și acut, ca întotdeauna, însă mai cordial și prietenos, cu nebănuite accese de sentimentalitate. E mereu în căutarea de amici (privilegiați sunt C. Dobrogeanu-Gherea și Paul Zarifopol), împreună cu care să asculte muzică, neapărat clasică, să mai pună, în lungi taifasuri, țara la cale ori să încingă un chef. Îi place teribil să stea la o șuetă, bârfind urzicător ori lansându-se în discuții însuflețite despre toate cele, de la politică până la schimbarea vremii, el fiind un meteosensibil tipic. Iubește anecdota, eventual mai deocheată, savurează vorbele de duh și se distrează imitând, cu multă iscusință, felul de a se exprima al unora și altora sau moldovenizând cu mici răsfățuri. Portretistul, care poate fi și autoironic, e incisiv, fără menajamente (Delavrancea fiind una din victime) și are câteodată - în atacurile împotriva lui Maiorescu, de pildă - impulsivități în exces. Redactate cu scrupulul său stilistic absolut, scrisorile întregesc imaginea omului și a scriitorului.

## Scena românească și montări recente ale dramaturgiei lui I. L. Caragiale

Ioana Petcu<sup>1</sup>

### O panoramă a ultimei decade regizorale

Probabil că, la o scară ceva mai redusă, Caragiale este pentru oamenii scenii românești ceea ce Shakespeare, Molière sau Cehov reprezintă pentru mințile creative ale teatrului universal. A monta Caragiale în secolul XXI, fie că vorbim de textele dramatice, fie că vorbim de dramatizări după schițe, momente sau nuvele, este sau a devenit pentru regizorul român un punct obligatoriu în repertoriul său – ori dacă nu obligatoriu, măcar de valoare.

Însă înainte de a sonda ultima decadă teatrală, firesc este să ne punem întrebarea referitoare la cum arată și cine este locuitorul acestei lumi. Iată un răspuns: „Sunt o ființă foarte complexă! Caprițioasă și statornică; impresionabilă ca un copil incult, blazată ca un filosof istovit, mahalagioacă și aristocrată; aci primitivă, aci ultra-rafinată, iau în glumă împrejurările cele mai grave, și sunt gravă față cu cine știe ce nimicuri. Mă înnebunesc după evenimente de senzație, vesele sau funebre, parade, accidente, crime, sinucideri, scandaluri... Ah! (*cu voluptate*) Calomniile, cancanurile, scandalurile! Un scandal cât de puțin monstruos face pentru mine mai mult decât un sinistru cât de îngrozitor! Îmi trebuie dimineața cum deschid ochii știri palpitante, dacă nu adevărate, măcar... altfel. Dezmințirea lor seara mă mâhnește peste măsură și nu mă mai pot mângâia decât a doua zi cu o născocire și mai și”<sup>2</sup> – astfel sună cuvintele Doamnei abracadabrante care pășește brusc, cu mare siguranță, râzând strident printre actorii și oamenii de teatru aflați înaintea reprezentației din *Începem!* (1909). Ea nu e doar, așa cum o descrie autorul, reprezentanta publicului, receptor activ și extrem de divers al actului teatral, nu e doar un caz ce poate fi analizat din punct de vedere psihologic și sociologic, ci este și exponenta lumii caragialești, de vreme ce alături de Doamna abracadabrantă parcă se întrevăd Zița cufundată în lectura *Dramelor Parisului*, Conul Leonida căutând cu ardoare știrile din „Aurora democratică”, Mița Baston care „ar turna un scandal mai ceva ca la «Universul»”, pe chelnerul Victor care ia lecții din *Edgar și Fridolina sau victimele Inimii*, ori pe Fifina scriind în delir pagini de roman pentru revista *Cimpoiul*. Toți stau sub imperiul impresionabilității, al plăcerii pentru ceea ce surprinde, pentru uimire, și duc o existență înclinată mai mult spre ireal, spre fantastic sau fantezie, decât spre real, cionirea dintre cele două dimensiuni făcându-i și comici și tragici deopotrivă. Autoportretul pe care și-l realizează personajul, cu certitudine într-un mod cu totul subiectiv, e o sinteză a eroului caragialian. Neputându-se și nedorind a se salva din mediocritate, moftangiu și miticist prin excelență, nu e atât de inuman pe cât îl cred unii, nu e nici un primitiv ori un individ al impulsurilor. Din contra, cuvinte precum „politețe”, „principii” sau „bune maiere” îi sunt cunoscute, însă e total lipsit de capacitatea de a rafina astfel de termeni. Cei despre care azi spunem că sunt Cațavenci, Ipingești sau Didine dau ei vreun semn că ar cunoaște aceste cuvinte?

<sup>1</sup> Asistent universitar doctor în Departamentul Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

<sup>2</sup> I. L. Caragiale, *Teatru*, vol I și II, București, Editra Univers Enciclopedic, Academia Română, 2000, pp. 142-143.

Caragiale și personajele sale au fost percepute, de-a lungul timpului, de fiecare generație pe un alt palier, în funcție de mentalitățile ce traversau epocile. Având parte de aprecieri, dar și de calomnii în tipul vieții, figura sa a fost prea îndulcită de către unele voci critice ale perioadei interbelice<sup>3</sup>, pentru ca apoi, după 1945 autoritățile comuniste s-au folosit de numele lui pentru a-și cimentui propria ideologie, prezentându-l drept un autor care a lovit în scandaloasele moravuri ale burgheziei, în societatea fără fond a sfârșitului de secol al XIX-lea. Din 1965 s-a discutat îndeosebi despre filonul absurd recognoscibil în operă, iar în 1988 Mircea Iorgulescu publica eseuul său despre prezența kitsch-ului în scrierile caragialești, eseu prin care, după cum bine se știe, în mod mascat, se incrimina sistemul politic comunist din România. După anii '90 au intervenit alți termeni în discuție: „modernitate”, „actualitate” sau „perenitate”, termeni care au complicat sau au simplificat soarta dramaturgului pentru perioada postdecembristă, apoi pentru cea douămiistă.

Scena națională nu putea să rămână în afara sferei de problematizări și ne-a oferit an de an, în toate regiunile țării, oportunități spre a vedea Caragiali, ne-Caragiali și anti-Caragiali, Caragiali politizați, militariști, anarhiști, experimentali sau feminiști. Spectacole memorabile și spectacole modeste panoramează, cum e și normal, starea teatrului aflat fie în lungi perioade de criză, fie în scurte episoade de energie și efervescență. Dacă pentru anii '90 actorul și regizorul român redescopereau în libertate de expresie și în situație de tranziție *O scrisoare pierdută* sau *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, din 2000 s-a resimțit ceea ce azi e auzit din ce în ce mai des ca fiind o vidare de înțeles, o „inactualitate a operei caragealiene”. Iar această inițială impresie se transformă într-o certitudine în anii de criză, căci problema e pusă astfel în perioada 2010-2012. Din această cauză, teatrul românesc obișnuit să profite de orice tip de contextualizare a pieselor clasice, obișnuit să folosească orice tip de cheie în montarea acestora, având în spate și moștenirea așa-zisului handicap al unei perioade în care scena și artiștii ei se „necrozaseră” în non-arta impusă de autoritățile comuniste, a ajuns într-adevăr să creadă că opera aceluia care simțea enorm și vedea monstros trebuie imediat salvată. Senzația creată de ultima decadă a scenei naționale e că termenul „vitalitate” e citit prin opusul lui și, încredințați de incapacitatea publicului de a reacționa la Caragiale clasicul, regizorii și managerii teatrelor vor cu tot dinadinsul să-l resusciteze în varii moduri.

Nu toți creatorii împărtășesc obsesia grefării dramaturgului cu imagini sau cu idei împrumutate din alte zone geografice, cu transplantarea inevitabilă a elementelor contemporane ori cu pigmentarea de tip holywoodian. Mircea Cornișteanu este regizorul declarat, pe proprie-i răspundere, dar și prin critica de specialitate și prin premiile obținute, drept cel mai prolific om de teatru care s-a apropiat de spiritul lui Nenea Iancu. El încearcă să găsească drumul cel mai drept și cel mai echitabil care să întrunească sub aceeași acoladă gustul unui public infectat de virusul cotidianului, condiția unui teatru care trebuie să răspundă din punct de vedere financiar, dar și estetic și destinul unei opere răsfoite până la ștergerea literelor și degradarea sensurilor. Acela care a realizat prima integrală „I. L. Caragiale” de teatru la Craiova afirma într-o emisiune dedicată Anului Caragiale că secretul reușitei montărilor este acela de a arăta perfectă rezonanță dintre *atunci* și *acum*, dintre „La belle Époque” și ceea ce înseamnă teatrul azi<sup>4</sup>. Dar de la teorie la practică distanța presupune cotituri și devieri. Montările prezentate la Naționalul craiovean suferă pe seama acestui paralelism: *atunci* și *acum*, două dimensiuni care, oricât ne-am ambiționa, nu mai sunt pe

---

<sup>3</sup> A devenit de referință citatul din articolul lui Mihai Ralea: „e minunată: e o lume absolut paradisiacă, fără griji și fără, cum se spune azi, în limbaj mistic, fără cine știe ce problematici interne. Oamenii râd, petrec și se bucură. (...) Caragiale, cel mai național scriitor, cel care a înțeles mai bine firea noastră, ne-a lăsat și acest aspect. Românul care nu-și pierde cumpătul în fața crizei. Literatura sa e tonică și plină de consolație astăzi” (*Lumea lui Caragiale*, în „Adevărul literar și artistic”, nr. 573, 29 noiembrie, 1931).

<sup>4</sup> Mircea Cornișteanu în emisiunea *Anul caragiale – Ediții speciale*, TVR Cultural, 24 aprilie, 2012.

aceeași treaptă. *D'ale carnavalului*<sup>5</sup>, de exemplu, reconstituie cu destulă fidelitate mobilierul și aerul frizeriei lui Nae Girimea, precum și atmosfera bălciului, având grijă și de detaliile costumelor și oferind o adevărată lecție de joc actoricesc. Din nefericire amprenta lui Caragiale, atât de fin reliefată, e deteriorată din pricina inserțiilor manelelor ca fundal sonor complementar scandalurilor și isteriilor ce survin în acțiune. Însă, ultima variantă la *O noapte furtunoasă*<sup>6</sup> face la nivel de scenografie un truc foarte ingenios: casa lui Jupân Dumitrache este reprezentată printr-un zid destul de dărăpănat, în evident stil al anilor 1900, despre care publicul, însă, își va da repede seama că va fi renovat, căci schelele șantierului s-au ridicat împrejur, iar alături e un gard de fier foarte asemănător cu cele pe care le vedem azi construite în fața vilelor noilor „apropitari”. Cuvintele care ne vin în gând, văzând această scenografie, atât din perspectiva decorului, cât și din cea a costumelor, sunt „kitsch”, „prost gust”, „dezordine”. Însă satira ascunsă, preluată întrucâtva de la Caragiale și augmentată în montarea lui Cornișteanu, este cea care privește desconsiderarea pentru trecut. Casa cu uși din lemn, cu geamuri vechi de mai bine, poate, de o sută de ani va fi refăcută după standardele actuale. Iar prin extinderea înțeleșurilor, acest zid în schele pare că evocă tocmai chipul lui Nenea Iancu pe care tânăra sau mai vechea gardă se îndăjește să-l susțină în eșafodaje improvizate, ca și cum nu ar mai avea nici o putere, stricându-i paloarea obrazului și făcându-l, în cele din urmă, de nerecunoscut. Ce e supărător și ce-l anulează total pe Caragiale în varianta craioveană sunt unele înlocuiri aplicate mizanscenei: Spiridon nu mai fumează țigări, ci substanțe etnobotanice, Jupân Dumitrache ascultă la radio o emisiune în genul celor care prezintă „cancanuri”, iar Chiriac traversează curtea cu o motocicletă roșie.

Alți regizori, din dorința de a nu călca în locurile comune ale teatrului, ajung să facă afirmații pripite și să transforme textele lui I. L. Caragiale atât de mult, încât poate că nici n-ar fi fost nevoie să se folosească de ele, ci pur și simplu să abordeze o piesă din repertoriului contemporan. Alexandru Dabija se află la granița dintre consecvență și reinterpretare forțată. Și el s-a confruntat, în ultima perioadă, cu textele aceleia care a fost numit de Nicolae Davidescu „ultimul fanariot din cultura României” – *D'ale carnavalului* la Teatrului Maghiar din Sfântu Gheorghe, *O noapte furtunoasă* la Teatrul Național din Iași, *O scrisoare pierdută* la Teatrul de Comedie. În funcție de atitudinea pe care o adoptă în privința recuperărilor autorilor clasici, spectatorul poate pune sau poate să nu pună sub semnul întrebării viziunile lui Dabija. Dacă montarea în limba maghiară la Teatrul „Tamási Áron” cu *D'ale carnavalului*<sup>7</sup> avea în substrat dorința de a-l apropia pe dramaturgul român de cultura maghiară și de a-l traduce, și la nivel de limbaj, și la nivel de exprimare scenică, *O scrisoare pierdută*<sup>8</sup> din 2011 pune accentul pe absurdul caragialian. Reușind să iasă din maniera violentă pe care o aborda de câțiva ani, Dabija sondează zona cenușie a personajelor din orașelul cuprins de febra alegerilor electorale. Textul e păstrat cu fidelitate, doar caracterele personajelor și relațiile dintre ele sunt privite în alte nuanțe. În aceste condiții, din nou, autorul pătimește deoarece spectacolul iese mai mult tragic decât comic, și dincolo de improvizația actorilor, atmosfera generală nu are nimic hazliu, de fapt.

---

<sup>5</sup> *D'ale carnavalului*, Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 2002, regia Mircea Cornișteanu, cu: Mihai Arsene (Nae Girimea), Adrian Andone (Iordache), Ilie Gheorghe (Pampon), Nicolae Poghirc (Crăcănel), Sorin Leoveanu (Catindatul), Mirela Cioabă (Mița Baston), Gina Călinoiu (Didina Mazu), ș.a.

<sup>6</sup> *O noapte furtunoasă*, Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 2011, regia Mircea Cornișteanu, cu: Ion Colan (Jupân Dumitrache), Valentin Mihali (Nae Ipingescu), Cătălin Băicuș (Chiriac), Cerasela Iosifescu (Veta), Raluca Păun (Zița), Dragoș Măceșanu (Spiridon), George-Albert Costea (Rică Venturiano), ș.a.

<sup>7</sup> *D'ale carnavalului*, Teatrul Maghiar „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, 2009, regia: Alexandru Dabija, cu: Tibor Pálffy (Nae Girimea), László Mátray (Iancu Pampon), Gábor Erdei (Crăcănel), Alfréd Nagy (Catindatul), Gizella Kicsid (Didina Mazu), Annamária D. Albu (Mița Baston) ș.a.

<sup>8</sup> *O scrisoare pierdută*, Teatrul de Comedie, București, 2011, regia Alexandru Dabija, cu: Marius Florea Vizante (Ștefan Tipătescu), George Mihăiță (Agamemnon Dandanache), Valentin Teodosiu (Zaharia Trahanache), Marcel Iureș (Nae Cațavencu), Dorina Chiriac (Cetățeanul turmentat), Mihaela Teleoacă (Zoe Trahanache).

La polul opus, lipsindu-se și de tragism și de subtilitatea aluziilor, Ada Lupu Hausvater deschide stagiunea 2011 a Teatrului Național din Timișoara cu *O scrisoare pierdută*<sup>9</sup>, de data aceasta, regizorul interpretând aventura din text în cheia prezentului. Universul lui Zoe, Tipătescu, Trahanache și Cațavencu e decupat din realitatea pe care publicul o poate vedea pe micul ecran, în tabloide, în ziare, în rubrici precum „Mondenități”, „Vip”, „Politică”. Dacă, însă, acest drum ar fi fost susținut până la capăt și nu s-ar fi complicat în prea multe ramificații (vodevil, telenovelă, reality show), atunci probabil că autorul nu ar mai fi părut anihilat și ar fi putut coexista alături de regizor. Surprinzător (sau poate nu atât de surprinzător) critica de specialitate a acceptat cu mare plăcere reinterpretarea „în plastic” a piesei caragialene și doar teatrologul Monica Andronescu de la revista „Yorick” a sesizat și comentat pe măsură amestecul de idei din mizanscena de la Naționalul timișorean. Este uimitor cum regizorul a avut grijă să specifice în unele interviuri sau în apariții televizate că, dacă ar fi trăit, Caragiale ar fi acceptat propunerea sa, uitând sau poate necunoscând categorica reacție a autorului atunci când în 1895 *O scrisoare pierdută* era reprezentată la Teatrul Național din București fără acceptul său: „artiștii [...] și-au permis [...] în contra oricărei tradițiuni, să-și facă măști după chipurile unor persoane onorabile și înalt puse în societate, lucru ce mă păgubește foarte mult și în contra căruia trebuie să se revolte conștiința mea de artist, lucrările mele fiind nu niște bufonerii menite să parodieze în treacăt persoane reale, ci niște lucrări de artă cu intenția a înfățișa într-un mod mai durabil tipuri ideale”<sup>10</sup>.

Traversând aceeași graniță între devotamentul față de text și propria artă poetică – cu atât mai „periculoasă” în cazul artiștilor consacrați –, precum și falia subțire dintre succes și insucces, Silviu Purcărete pune la rândul lui în scenă la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu piesa cu cele mai multe echivoci, *D-ale carnavalului*<sup>11</sup>. Privită în totalitatea ei, mizanscena poartă în mod clar efigia triadei Silviu Purcărete (regie), Dragoș Buhagiar (scenografie), Vasile Șirli (muzică). Folosindu-se de posibilitățile textului, făcând din acesta un punct de plecare, spectacolul impresionează prin abilitatea cu care se subliniază atât replicile celebre, cât și cele accentuate, de obicei, mai puțin. Un carnaval de mahala, puțin ireal, cu efecte de lumină, cu muzică live, oarecum patetic și extrem de agitat e construit până în cele mai mici detalii la Naționalul sibian; la fel, o frizerie în care covoarele și oglinzile sunt „cu chirie” devine incinta în care evenimente incredibile se derulează. Sfârșitul de secol al XIX-lea nu mai transpare aproape deloc, iar Caragiale e prezent doar prin forța comicului din text, altfel montarea se fundamentează pe semnele teatrale, pe efecte neașteptate și pe un ritm foarte bine cadencat. Așa cum și Mircea Cornișteanu lăsa la vedere, dar într-un plan secund, o metaforă pentru întregul spectacol, la fel, obsesiile lui Silviu Purcărete și imaginația lui Dragoș Buhagiar au grijă să pună un indiciu cheie pentru spectatorul cu ochi viu. *D-ale carnavalului* este eșafodat pe un platou de nisip; peste el sunt așternute covoare închiriate imitând pe cele de Buhara și în jurul acestei platforme se desfășoară un material plastifiat pentru a reda simbolic spațiul cortului de carnaval. Lumea lui Nae Girimea, a Miței Baston, a amantilor, a amantelor și a indivizilor „magnetizați” e una a instabilității, ridicându-se pe o podea de nisip, susținându-se în imaginea ei proiectată în oglinzi – toate perimetre ale aparenței și perisabilității. Poate că metafora s-ar putea extrapola și am fi îndreptățiți că azi opera lui I. L. Caragiale e așezată în teatru pe aceeași suprafață mișcătoare de nisip în care se afundă, din care se ridică, necesitându-i, de fiecare dată, mai multă forță.

<sup>9</sup> *O scrisoare pierdută*, Teatrul Național Timișoara, 2011, regia: Ada Lupu Hausvater, cu: Claudia Ierimia (Zoe Trahanache), Colin Buzoianu (Ștefan Tipătescu), Romeo Ioan (Zaharia Trahanache), Ion Rizea (Nae Cațavencu), Vladimir Jurăscu (Agamemnon Dandanache), Victor Manovici (Tache Farfuridi), Cătălin Ursu (Iordache Brânzovenescu) ș.a.

<sup>10</sup> I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, prefață de Șerban Cioculescu, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. 199

<sup>11</sup> *D-ale carnavalului*, Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, 2011, regia: Silviu Purcărete, cu: Nicu Mihoc (Nae Girimea), Constantin Chiriac (Iancu Pampon), Adrian Matic (Crăcănel), Ofelia Popii (Mița Baston), Cristina Ragos, Raluca Iani și Serenela Mureșan (Didina Mazu), Liviu Pancu (Catindatul) ș.a.

Din pricina aspectului ei de farsă îngroșată, *D-ale carnavalului* este și cel mai problematic text în privința atenției cu care trebuie abordat, căci, regizoral, e ușor să încarci și să faci din viața oamenilor-kitsch ceva care întrece orice limite, și e mai greu să păstrezi o anumită decență dintr-un respect pentru autor și pentru teatru. Spectacolul Monei Marian<sup>12</sup> este exact un foarte evident exemplu pentru ce înseamnă să te lași purtat de gustul masei, de dorința de a satisface un segment de public destul de răspândit azi, pe cel mediocru. Cu toate că decorurile și costumele sunt clasice, spectacolul este mai mult decât gălăgios – problema rostirii forțate în teatru fiind una generală –, mizând pe gesturi și replici triviale, care, în mod fatal, nu sunt adresate doar de personaje între ele, ci și de personaje către public. Greu de acceptat această rupere violență a barierei între scenă și sală, cu atât mai mult cu cât nici nu se poate găsi scuza că ar fi o montare experimentală. E greu să vezi că steagul național este scuipat și că personajele umblă mai mult bete decât treze – ori cel puțin așa se înțelege din interpretare. Comicul se șterge cu repeziciune, în urma lui rămânând un spectacol agresiv al unei lumi fără nici o logică.

Drama *Năpasta*, prin natura sa, nu împărtășește soarta celorlalte piese foarte cunoscute. Construit într-o tonalitate gravă, studiind psihologia umană, reprezentând mai cu seamă un material centrat pe prestația actorului, textul a rămas puțin în umbră, demonstrând și acum, ca și la momentul premierei din 1880 că echipa de lucru necesită o tehnică de interpretare de mare finețe. Cum subiectul e unul de sondare a puterii omenești, montările din ultimii zece ani se axează pe munca și prezența actorului, precum și pe atmosferă, încercând să reconstituie o imagine a vechiului sat românesc, ușor recognoscibil într-un peisaj temporal mai vast. Cele câteva montări mai importante din ultima perioadă par chiar asemănătoare, căci regizori precum Cristian Juncu, Ioan Sărăran sau Elemér Kincses se concentrează pe studiul actoricesc, pe ritmul, care implică și evoluția acțiunii și pe prezența luminii, jucându-se cu efectele obținute prin clarobscur, umbre adânci și prin contraste. Decorul conține în general simboluri, un element recurent fiind masa, de cele mai multe ori folosită ca replică materială a teritoriului de conflict, ca loc al confesiunii și al dialogului; alteori crucea și lumânarea fac trimitere către o sacralitate pierdută. Drama *Năpasta* a ajuns să fie, în general, văzută și redată scenic într-o manieră expresionistă.

Piese scurte ale lui I. L. Caragiale, adevărate surse de inspirație pentru regizori, stau în general în umbra celor cinci titluri repute. Regizorii profesioniști și teatrele de stat contribuie la uitarea celor patru texte: *O soacră*, *1 Aprilie*, *Monolog burlesc* și *Începem!*. De recuperarea lor s-au ocupat Teatrul Național Radiofonic și, rarisim, teatrele de provincie sau companiile private. De pildă, *O soacră* a fost montat la Teatrul de Stat din Constanța în regia lui Gavril Borodan, *1 Aprilie* a fost montat la Teatrul Luni de la București, iar *Începem!* a fost pus în scenă în două rânduri de studenți la actorie și regie, la Casa de Cultură a Studenților din București (regia: Cătălin Naum) și la Amfiteatrul ASE (regia: Mihai Brătilă și Mircea Gherghină).

### **Caragiale și experimentul teatral**

Adesea, se încearcă, din nevoia de a redescoperi noi surse de inedit, trecerea operei lui I.L. Caragiale în zona experimentului. Decanonizarea, ieșirea din tiparele Jean Georgescu, Sică Alexandrescu sau Liviu Ciulei, cei care au semnat memorabile filme sau spectacole la *O noapte furtunoasă* sau *O scrisoare pierdută*, determină realizarea unor pași în zone nesigure, pași ce se vor a fi importanți, dar care, cu cât depășesc mai mult tiparele, cu atât se îndepărtează de esență. Efectul spectacolelor anti-canonice are și o răsfrângere asupra publicului care, fie e vehement în fața ciudățeniilor de pe scenă, fie cade într-un snobism al

<sup>12</sup> *D-ale carnavalului*, Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj Napoca, 2012, regia: Mona Marian, cu: Cristian Grosu (Nae Girimea), Ovidiu Crișan (Pampon), Elena Ivanca (Mița Baston), Romina Merei (Didina Mazu), Cristian Rigman (Catindatul), ș.a.



aprecierii demn de noi subiecte în stil caragialesc. În experiment, se riscă devierea mai multor caracteristici. În cele din urmă, aria experimentală nici nu mai face un scop din conservarea literei textului. Așa că, de pildă, reprezentația poate lua o turnură mai mult tragică, decât comică, ori din contra, comicul poate aluneca în grotesc, în bufonerie, râsul devenind unul visceral, nemaivând nici o legătură cu acel răs care vine și prin filtrul mental. În plus, în unele cazuri, textul devine doar pretext pentru demonstrația îndrăzneată a unui regizor.

Teatrul Masca de la București, specializat în aria improvizației, a teatrului-dans, a teatrului stradal, comunitar a adus în atenția publicului o montare mai puțin obișnuită a *Noapții furtunoase*<sup>13</sup>. Aici, actorii întruchipează personajele sub formă de statui vivante. Se ajunge la o reprezentație axată pe semne teatrale non-verbale, în care gestul, pantomima, costume, lumini și decor au devenit preocuparea cea mai importantă. Dacă nu există cuvinte, aceasta nu înseamnă că nu mai putem înțelege ce se întâmplă. Cu toate că se află într-un evident plan al căutărilor experimentale, spectacolul Teatrului Masca răspunde incredibil de bine spiritului caragialian: veșmintele de epocă sunt foarte bine reproduse, mișcărilor în relanti induc ideea unui vechi teatru mecanic, iar personajele aduse pe scenă în plus față de text (Cupidoni, dansatoare de la grădina Union) conturează mai bine lumea kitsch-ului și a oamenilor-caricaturi. Grimați și îmbrăcați într-un alb imaculat pe platforma unui chioșc la fel, alb, actorii arată că publicul poate să-și amintească de Caragiale și altfel decât prin prisma noilor tehnologii, a violenței verbale sau sonore. Mișcărilor ce vădesc o tehnică foarte bine învățată și stăpânită, conturarea acțiunii prin gesturi, comicul exprimat cu simplitate demonstrează că trăirea actorilor nu are nevoie de grele mașinării teatrale pentru a impresiona, pentru a contura o atmosferă care să răpească spectatorul pentru câteva clipe.

De partea cealaltă, paleta spectacolelor care ies din tiparele clasicului este extrem de bogată și epustufată, în același timp. Astfel de montări nu fac decât să șocheze, golind de sens atât scrierea de la care s-a pornit, cât și producția finală. Așa ne-am putea întreba ce caută amestecul de teme desprinse din toate direcțiile (film american, muzica lui Emir Kusturica, realități românești, mahalaua secolului al XIX-lea) într-o montare la *O noapte furtunoasă* semnată de Alexandru Nagy în 2009. Sau ce va fi vrut Cătălin Vasiliu să exprime mutând acțiunea din *Conul Leonida față cu Reacțiunea*<sup>14</sup> în incinta unui circ, costumându-și personajele în haine de clovni? Și care ar fi motivul că în aceeași montare Efimița și Safta sunt jucate în travesti? Oare nu e prea îngroșat și trimis într-o zonă confuză acest Caragiale?

„O idee trăsnită”<sup>15</sup>, așa cum o definea și Florica Ichim, e montarea la *O noapte furtunoasă*, pe jumătate experimentală, pe jumătate voit parodică, realizată de Dan Vasile. Șarja merge departe, regizorul nu-și dorește să-l reprezinte pe Caragiale, ci să se joace cu textul, astfel că de la *Noaptea furtunoasă* se ajunge la *Noaptea taifunoasă*<sup>16</sup>. Dorința inițială este de a demonstra că dramaturgul poate fi inteligibil și atunci când codul teatral e permutat și că sensurile fundamentale nu se schimbă indiferent de limbajul în care e tradus. Folosindu-se de costumele, machiajul, decorul teatrului asiatic, de momente în care se vorbește în portugheză, precum și de textul în limba română, de secvențe ce amintesc de spiritul *Commedia dell'Arte*, Dan Vasile a ajuns la un rezultat mixt din care reiese parodia făcută la adresa aspectului de telenovelă pe care-l au producțiile comerciale de pe scenă sau de pe micul ecran. Totuși nu adevăratul Caragiale este cel care, așezat între mai multe culturi, e egal

<sup>13</sup> *O noapte furtunoasă*, Teatrul Masca, București, 2012, regia: Mihai Mălaimare, cu: Sorin Dinculescu (Jupân Dumitrache), Anamaria Pîslaru (Veta), Dora Iftode (Zița), Valentin Mihalache (Chiriac), Mihai Mălaimare (Caragiale) ș.a.

<sup>14</sup> *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 2010, regia: Cătălin Vasiliu, Gheorghe V. Gheorghe (Leonida), Cristian Gheorghe (Efimița), Aureliu Bâtcă (Safta).

<sup>15</sup> Florica Ichim, *La Nocturnele - Nottara / O șarjă la Caragiale, în stil japonez*, în „România liberă”, iulie, 2004

<sup>16</sup> *O noapte taifunoasă*, Centrul Cultural „Nicolae Bălcescu”, București, 2004, regia: Dan Vasile, cu: Daniel Iancu (Jupân Dumitrache), Alexandru Mike Gheorghiu (Ipingescu), Gabriel Răuță (Chiriac), Bogdan Dumitrescu (Spiridon), Claudiu Maier (Rică Venturiano), Bogdan Talasman (Veta), George Corodeanu (Zița).

de la un capăt la altul. Această universalitate pe care regizorul dorește să i-o inculce nu are nimic de-a face cu stilul dramaturgului român. Dacă nu-l căutăm pe Caragiale în mod vădit, atunci montarea de la Centrul Cultural „Nicolae Bălcescu” poate rămâne valabilă, oferind un moment de destindere și o ocazie de a zâmbi în fața situațiilor pline de umor.

Cea care stârnise reacții incisive din partea criticii și la premiera de pe 13 noiembrie 1884, *O scrisoare pierdută* este și azi un subiect incitant pentru regizori și, mai departe, pentru cronicari. O surpriză a fost montarea lui Gábor Tompa din 2006<sup>17</sup>, care miza pe cel puțin două elemente de șoc – inversa masculinul cu femininul și recopunea spațiul scenic –, creând, deopotrivă, o atmosferă de teatru al absurdului. Astfel, în urma modificărilor la nivel de personaj și de spațiu, montarea se transforma dintr-o acțiune preponderent masculină, într-una feminină, reliefată fiind ideea că femeile nu doar că fac politică, dar se și pricep în acest domeniu. Singurul bărbat de pe scenă e Miklós Bács, în rolul Zoei, subliniindu-se cumva grotescul unei vieți inversate în care epoca matriarhatului pare că a pus din nou stăpânire pe ierarhia socială. Dacă până aici încercarea regizorului maghiar are o susținere, măcar din perspectiva ingeniozității, mutarea evenimentelor în decorul unei toalete publice nu mai are chiar nici un sens. Urmând un principiu rău înțeles, potrivit căruia scena e locul tuturor posibilităților, experimentul are darul de a împinge la extremă limita dintre artistic și comercial, dintre comic și derâdere.

Caragiale poate fi apropiat de Goethe? La o asemenea întrebare marea majoritate a oamenilor de teatru ar infirma supoziția formulată. Nu este și cazul lui Mihai Măniuțiu care, întrecând orice bariere ale imaginației, pune în scenă *Conul Leonida față cu Reacțiunea* în peisajul unei nopți Valpurgice<sup>18</sup>. Afișul spectacolului nu concordă cu realitatea, de vreme ce *Conul Leonida* nu e de I. L. Caragiale, cum e precizat, ci, cel mult, *după o idee* a lui I. L. Caragiale. Pe scurt, vom spune unde ajunge încercarea lui Măniuțiu: la poalele unei movile stau doi bătrâni, Conul Leonida și Coana Efimița, doi oameni lipsiți de un acoperiș deasupra capului, ajunși parcă din întâmplare la marginea lumii; în spatele lor, se dezlanțuie, dansează sau recită figuri alegorice desprinse din enciclopedia operă a dramaturgului de la Weimar. Farsa – cum e definită piesa de autorul ei – se transformă într-un circ care nu mai păstrează nimic din spiritul caragialesc, care nu e nici goethean, nici beckettian – cum poate s-ar dori. Cu siguranță, dacă montarea s-ar fi servit de un text nou scris pe această idee s-ar fi bucurat de mai mult succes, decât în condițiile unei reformulări fără argumente a cunoscutei piese.

## Concluzii

Mihail Sebastian nota în 1939: „În ce ne privește, noi nu credem că societatea românească s-a descaragializat. Pretutindeni, în politică și în cultură, Cațavencii și Farfurizii abundă”<sup>19</sup>. Ecoul acestui gând îl auzim și-l probăm și azi, când ne aflăm la o distanță de șaptezeci de ani. Și într-adevăr, cu cât e mai pregnantă lumea aceasta a răsui-plânsului, cu cât portretele răsar mai clare în fața noastră, cu atât parcă ne simțim mai îngropați sub pământul greu al minciunii, al individualismului, al lipsei de valori, de modele și al lipsei de sens. Însă, dacă teatrul va continua să mărească precum sub efectul de lupă, iar și iar, Cațavencii,

<sup>17</sup> *Az elveszett level / O scrisoare pierdută*, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj Napoca, 2006, regia: Gábor Tompa, cu: Andrea Kali (Zaharia Trahanache), Skovran Tünde (Ștefan Tipătescu), Kezdi Imola (Nae Cațavencu), Melinda M. Kantor (Agamemnon Dandanache), Kati Panek (Farfuridi), Csilla Albert (Branzovenescu), Bács Miklós (Zoe), ș.a.

<sup>18</sup> *Conul Leonida față cu Reacțiunea* de I. L. Caragiale, Teatrul Odeon, București, 2002, regia: Mihai Măniuțiu, cu: Constantin Cojocaru (Leonida), Dorina Lazăr (Efimița), Oana Ștefănescu (Safta), Ionel Mihăilescu, Mircea Constantinescu, Laurențiu Lazăr, Dimitrii Bogomaz, Marian Lepădatu, Gabriel Pintilei, Ioan Batinaș, Eugen Cristian Motriuc (personaje mute).

<sup>19</sup> Mihail Sebastian, *O scrisoare pierdută într-o nouă interpretare*, în revista „Viața românească”, an. XXXI, nr. 11, noiembrie 1939, apud postfața „Repere istorico-literare” la I.L. Caragiale, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1978, pp. 272-273.

Farfurizii și pe alții, nu va obține decât un efect devastator în care opera clasicului dramaturg se va transforma în mascaradă, într-o lume tragică care nu va mai avea șansa de a-l determina pe spectator să mai zâmbescă. Atâta vreme cât impresia oamenilor de teatru va fi mereu una pesimistă, alunecând în coșmarul certitudinii că marii scriitori ai literaturii universale au fost storși de sevă și că trebuie, negreșit, montați la aparate speciale pentru o respirație artificială, criza artei se va adânci și vitalitatea operei cu adevărat nu va mai putea fi descoperită.

Cu o un ochi clarvăzător și cu o voce care traversează epocile, I. L. Caragiale nota în corespondența sa aproape pe un ton profund: „Începem o istorie mai puțin veselă decât cea de ieri; râsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mângâiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă – noi am răs destul”<sup>20</sup>. Autorul simțea, poate, un fel de declin, nu neapărat al operei sale, cât a felului în care aceasta va fi privită. Credem că I. L. Caragiale azi nu trebuie să-și piardă comicul pe scenă, iar greutatea din spatele situațiilor ilare nu trebuie subliniată cu brutalitate. Nu degringoladă, ci carnaval. Dacă secolul nostru, zilele pe care le trăim ne fac să ne plecăm privirile împovărate, atunci o poziționare corectă, în cunoștință de cauză și conștientă față de dramaturgul clasic și dramaturgia clasică ar fi nișa prin care poate fi învinsă teama că teatrul a murit și că idolii săi au apus.

## **Bibliografie**

### **Lucrări exegetice**

- Cazaban, Ion, *Caragiale și interpretii săi*, București, Editura Meridiane, 1985  
Cazimir, Ștefan, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, București, Editura Cartea Românească, 1988  
Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994  
Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale*, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002  
Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001  
Zaharia, Dorel, *Limbajul teatral în opera lui I. L. Caragiale*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005

### **Periodice**

- „Teatrul azi” (1992-2012)  
„Observator cultural” (2000-2012)  
„Adevărul literar și artistic” (1996-2012)

---

<sup>20</sup> Scrisoare din 3/16 aprilie [1907], în *Opere VII* (1942), p. 554, apud Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, București, Editura Humanitas, 2002, pp. 288-289

## Critici inubliabili, pagini memorabile

Bogdan Ulmu<sup>1</sup>

Stau și mă gândesc acum, la ceas aniversar, care-s cărțile fundamentale dedicate marelui comediograf. Cîte s-au scris și cîte ar aspira la acest titlu. Cîte mai sunt actuale și cîte – cunoscute. De cîte din ele au auzit criticii literari și pe cîte le-ar lua în considerare (Știut fiind că există un refuz al acestora de-a reține cărțile dedicate spectacolelor). Dacă oamenii de teatru se documentează, citindu-i pe Ibrăileanu, Zarifopol și Călinescu, nu văd de ce Valeriu Cristea sau N.Manolescu ar fi reticenți în fața altui tip de exegeză, cea scenică. O prejudecată de care greu vom scăpa. Alexandru George, spre exemplu, într-un articol jenant, îi pune la stîlpul infamiei pe Lucian Pintilie și Valentin Silvestru fiindcă, vai!, l-au denaturat pe Caragiale. La cît umor are Al. G., tare mi-e teamă că oricum nu-l înțelege pe Conu Iancu: tot așa cum un alt lipsit de umor, I.Constantinescu, a încercat zadarnic să demonstreze că de la attelane, prin Pirandello, pîn la Beckett, totul e Caragiale. Patriotice gest, dar lipsit de susținere analitică.

Revin: după mine, ar fi cîteva opuri importante, dedicate demiurgului din Haimanale, semnate de Sică Alexandrescu (*Noi și vechi despre Caragiale*), Ion Cazaban (*Caragiale și interpreții săi*), Ștefan Cazimir (*Caragiale-universul comic; apoi, volumul masiv Caragiale, recidivus!*), Al. Călinescu (*Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*), capitolul din *Istoria...* lui Călinescu, Maria Vodă Căpușan (*Despre Caragiale*), Cioculescu (*Caragialiana*), capitolul din Petru Comarnescu (*Scrieri despre teatru*), Alexandru Condeescu (*Planeta Mofi*), capitolul din Valeriu Cristea (*Alianțe literare*), capitolul din M. Dragomirescu (*Critice*), B.Elvin (*Modernitatea clasicului Caragiale – prima exegeză ne-proletcultistă, apărută post-belic*), V.Fanache (*Caragiale*), capitolul din Garabet Ibrăileanu (*Scriitori români*), Eugen Ionescu – capitolele din jurnale, note, și contranote, eseuri etc., Mircea Iorgulescu (*Eseu despre lumea lui Caragiale*), Iorgu Iordan (*Limba eroilor lui Caragiale*), Florin Manolescu (*Caragiale și Caragiale*), capitolul din *Teatrul românesc* (8 volume!) al lui Massoff, capitolul din Al. Paleologu (*Spiritul și litera*), Liviu Papadima (*Caragiale, firește*), capitolul din *Modalitatea estetică a teatrului* (Camil Petrescu), capitolul din D.R.Popescu (*Virgule*), capitolul din Mihai Ralea (*Scrieri*), Valentin Silvestru (*Elemente de caragialeologie*), capitolul din Radu Stanca, Acvariu, excelenta carte a lui Corneliu Ștefan O scrisoare pierdută și evenimentul zilei (volum care este citat nedrept de rar, cînd vine vorba despre caragialeologie!), Mircea Tomuș-Opera lui I.L.Caragiale (altă carte incredibil de rar citată, în context), capitolul din Ion Vartic (*Modelul și oglinda*), ori pasajul dedicat marelui dramaturg din *Studii de stilistică* ale lui Tudor Vianu.

În ultimii ani au mai apărut studii ample, pertinente, semnate de Gellu Negrea și Ioana Pârvulescu.

### Cvazi-uitatul Petra-Petrescu

La aproape 100 de ani de la apariția în limba germană (Leipzig, 1911) teza lui Horia Petra-Petrescu I.L.Caragiale-Viața și opera/ *Leben und Werke* apare tradusă și-n limba română (la editura clujeană Casa Cărții de Știință). E o lucrare importantă din două motive: a) face cunoscută-n Germania personalitatea autorului nostru; b) redemonstrează importanța

<sup>1</sup> Profesor universitar doctor, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iasi

literaturii caragialene în spațiul cultural românesc (lucru deloc inutil în 1911, când opera clasicului avea destui contestatari).

Teza de doctorat își propune, deci, „să demonstreze” că ILC este important și că scrierile sale nu pot apărea într-o altă limbă deoarece „reflectă problemele culturale ale unui popor care se află în plin proces de dezvoltare spirituală”. Azi ideea dezvoltării spirituale a devenit caducă; însă pentru traducători, textele conului Iancu rămân deloc confortabile. O știu din proprie experiență, deoarece acum zece ani, montând Caragiale în germană, m-am îngrozit auzind sonoritățile grotești ale unor nume, inițial, simpatice. De asemenea, recent, participând la un colocviu româno-francez cu un text despre gastronomia caragialeană, am observat isteria traducătoarei care a mărturisit că nu cunoaște corespondențe la termeni precum schimbe, țiri, secărică, vermolt etc.

Alt merit documentar al tezei: numirea tuturor membrilor familiei Caragiale, implicați în viața teatrală națională. Pe lângă cei trei frați – demult incluși în Istoria Teatrului Românesc (Costache, Iorgu și Luca), Petra-Petrescu le mai numește pe uitatele Cecilia Caragiale – soția lui Iorgu - și Caliopei Caragiale – prima nevestă a lui Luca. Un alt detaliu paradoxal, reamintit în carte și frumos formulat: „El, care a absolvit doar patru clase elementare, s-a dedicat studiului elementar atât de mult, încât este-n stare să citească în original pe Xenofon, pe Dante, pe Livius și stăpânește limba franceză care este sursa principală a cunoștințelor sale”.

Schițele lui, mai crede autorul tezei, de influență orientală (tărăgănarea timpului prin demagogie) sunt schițe culturale, precum cele ale lui Cehov. Cu influența orientală...poate se potrivește doar unora din ele, în nici un caz tuturor. De asemenea, la capitolul piese povestite, unele imagini par anacronice: un exemplu – finalul rezumatului Scrisorii... („Mulțimea aplaudă ca scoasă din minți”; chiar așa? Ce ar justifica delirul?). Nu-i mai puțin discutabilă nici descrierea finalului Noptii... („Perechea de îndrăgostiți își dau mâinile și tout s'arrange”). Chiar așa? Erau cu-adevărat îndrăgostiți? Am rezerve...

Și-n povestirea comediei D-ale carnavalului se strecoară erori de relatare: „Mița și Didina se caută, ca să-și aplice una, alteia, cite o bătaie soră cu moartea”. Fals! Didina n-o caută deloc pe republicană, ba chiar o evită mereu. Bătaia din frizerie este întâmplătoare.

Efortul lui Horia Petra-Petrescu, de-a face cunoscută viața și opera conului Iancu, în spațiul germanic însă, este unul stimabil.

### **Din nou, despre cvasi-uitatul Petra-Petrescu**

Din păcate, teza de doctorat a lui Horia Petra-Petrescu (despre care am mai vorbit, în aceste pagini) conține destule afirmații discutabile. Continuăm să le supunem atenției contemporanilor noștri care, presupunem, n-au avut șansa lecturării cărții (I.L.Caragiale - Viața și opera / Leben und werke).

În capitolul *Caracteristici ale personajelor*, autorul crede că toate femeile lui Caragiale „sunt nespuse de limitate intelectual. Nici una nu e în stare să scoată vreo vorbă inteligentă sau inteligibilă, deși fiecare vrea să pară cultivată.../Toate vor să vorbească elevat și devin ridicole”(p.165). Știm noi? Nu-s inteligibile? Credem că sunt. Nu-s inteligente? Parțial. Zoe, spre exemplu, e – din moment ce-nvârte toți bărbații Scrisorii...pe degete.

Și-apoi, Veta nu-și propune să vorbească elevat, unica ei preocupare fiind Chiriac; nici Efimița; nici Zoe; nici Mița. Aprecierea o vizează numai pe Zița. Generalizarea devine uimitoare, la un doctor în Caragiale...

Altă constatare hazardată: „Nici bărbații nu stau mai bine. Cei mai caraghioși sunt jurnaliștii”(p.166). Chiar așa? Rică e mai caraghios decât Titircă? Greu de crezut! În plus, teatrul marelui clasic nu are alt jurnalist; are ziare, nu gazetari. Sau, tot aici am demonta

aprecierea după care Noaptea furtunoasă „se întemeiază pe comicul de situații și cel poznaș”(p.167): conceptul estetic poznaș nu știm să fi pătruns oficial, în teatrologia națională, pînă la această oră...

Despre Leonida: „apare ridicol de comic, ca mai apoi să cadă-n grotesc”(p.168). Grotescul poate fi o cheie regizorală recentă; dramaturgul însă nu a mers pînă acolo...Iar despre Crăcănel se afirmă că-l pălmuiește pe Pampon (p.168): ne e teamă că e invers!

În fine, la pagina 175 Petra-Petrescu lansează prejudecata după care jucat în Transilvania, conu Iancu nu e înțeles: de ce? El este un dramaturg care pune probleme eminentamente muntenești? Dar cum de-n Moldova, trece rampa? Ce ne facem, apoi, cu publicul dobrogean?

Ar pricepe aceste comedii bucureștene?

În schimb, lucrarea reține, nu o dată, și prin observații de bun-simț: „Dacă fac excursii în afara orașului, asudă și nu au ochi pentru frumusețile naturii”(p.167). De asemenea, sunt interesante comparațiile cu Revizorul lui Gogol (p.173). Găsim în carte și o evidență a reprezentațiilor cu Scrisoarea pierdută – de la premiera absolută, pînă în 1907: aflăm că cele mai multe încasări au fost înregistrate în seara de 3 oct. 1898 (p.175).

Cartea lui Petra-Petrescu are, totuși, meritul de-a-l fi făcut cunoscut pe marele comediograf în 1911, în Germania. Ceea ce motivează rediscutarea ei în Anul Caragiale.

## Arta actorului din perspectivă multiplă: Caragiale față cu teoreticienii ai teatrului european

Raluca Zaharia<sup>1</sup>

Caragiale, omul de teatru total, cum a fost numit de exegeții săi, era persoana cea mai potrivită să scrie despre arta actorului / tehnica de joc, chiar dacă o face cu falsă modestie, deoarece biografia și creația sa teatrală îi susțin demersul teoretic. Vorbesc de la sine operele dramatice pe care le-a scris, activitatea de director de teatru, preocuparea pentru direcția de scenă, cronica dramatică și istoria literaturii dramatice românești și, poate, intuiția geniului pus față în față cu modul de viață pe care îl iubea cel mai mult: teatrul. Dramaturgul realiza adesea el însuși metamorfoza personajului în „persoană”, instinctul mimic era la el „instinctul metamorfozei” repetate, pentru că mereu alte chipuri erau „reluete” de același om: Caragiale „își juca” la repetiție, după cum se știe, toate rolurile, devenind, pe rând, fiecare dintre personajele sale, cu o precizie inegalabilă, fiind, de fapt, cel mai important „regizor” al propriilor creații<sup>2</sup>, fapt susținut și de didascaliiile precise privind modul de interpretare și evoluția personajelor.

Considerăm importantă și utilă o comparație a viziunii caragialiene despre arta actorului cu cea a teoreticienilor europeni. În primul rând nu trebuie să uităm că, pentru I. L. Caragiale, teatrul însemna spectacol. O piesă de teatru poate să fie interesantă și din punct de vedere literar, însă adevărata măsură și-o va dovedi la punerea în scenă. De aceea, rolul acordat jocului actorilor este considerat esențial: „Prin urmare la teatru arta execuțiunii are o importanță cu atât mai mare, cu cât materialele lor de construcție sunt deosebite suflete omenești, iar nu pietre și lemne”<sup>3</sup>.

Dramaturgul numește arta actorului artă a execuției și, mai târziu, alături acesteia echilibrul și puterea construcției personajului. Sesizăm aici și glasul directorului de scenă Caragiale, care are o viziune precisă asupra artei interpretative. Din multitudinea de calități pe care le cere actorului – mobilitate fizică și intelectuală, perseverență, inteligență creativă –, remarcăm două funcții elementare: condiția fizică și cea spirituală, ori sufletească. „Așa e, actorul este un instrument, al cărui instrument este înăuntrul: spiritul, sufletul lui. Instrumentul artistului, acolo stă chestiunea cea mare”<sup>4</sup>. În privința primei afirmații Antonin Artaud pare să meargă mai departe făcând o precizare interesantă: „În orice ființă omenească există trei principii cunoscute de vechii alchimiști: corpul, sufletul și spiritul ce trebuie atins. Prin combinarea armoniilor vom încerca să trezim o sensibilitate care nu este pierdută, ci parcă izolată de o infinitate de obstacole”<sup>5</sup>. Și unul și celălalt dintre teoreticieni face considerații referindu-se la actorii profesioniști care, scrie

---

<sup>1</sup> Ioana-Raluca Zaharia este absolventa a Universitatii de Arte « G. Enescu », secția « Arta actorului manuiitor de papusi si marionete » promotia 2004. Si-a continuat studiile academice la Univerité Catholique de Louvain- la Neuve- (Belgia) unde a absolvit un master cu distincție in domeniul artelor spectacolului si unde mai apoi a urmat cursuri de pedagogie teatrala . Din 2010 este doctor domeniul in artele spectacolului a Universitatii de Arte « G.Enescu »

<sup>2</sup> Ioan Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, ed. cit. p. 31.

<sup>3</sup> I. L. Caragiale, *Ceva despre teatru*, în *Opere*, III, ediție îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, 1930 – 1942, p. 295.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 278.

<sup>5</sup> Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphim și de Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 154.

Artaud, s-au păstrat „puri” sau care sunt capabili de „sinceritatea sincerității”, după Caragiale.

Acesta din urmă cere actorului vervă, entuziasm, talent și „simțirea simțirii” dramatice, pe care o explică: „nu trebuie să fie sincer; el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci sinceritatea sincerității; cum am zice, artistul nu trebuie să simtă el, nu trebuie să aiba chiar simțirea, el trebuie să aibă simțirea simțirii”. Michael Chekhov vorbește despre tripla acțiune a conștiinței și se referă la eul cotidian – aceasta fiind starea „naturală” a actorului, „eul superior” – un fel de simțire a simțirii. „El vă va dirija corpul, vă va face sensibili și docili la impulsurile creatoare. Se va exprima prin vocea voastră, va supraveghea imaginația voastră interioară. Vă va inspira de sentimente adevărate și vă va ține treaz sensul improvizației voastre, vă va face inventivi și originali”. A treia și ultima este conștiința personajului. Personajul apare când „eul superior” se eliberează de sentimentele ordinare, commune. Relativ independentă atât de „eul cotidian”, cât și de conștiința personajului, „eul superior” posedă un câmp destul de vast pentru a-i permite să ocupe în același timp cele două părți ale rampei. Astfel actorul, creatorul personajului devine în același timp propriul spectator și „o parte din conștiință se coboară în sală, împărtășește emoțiile publicului, entuziasmul, decepțiile. Știe mai bine să prevadă reacțiile publicului, să ghicească ce-i place, ce-l pasionează și ce-l lasă indiferent”<sup>6</sup>. Actorii care ajung într-adevar la această dedublare credem că o folosesc mai puțin pentru a detecta gusturile publicului, ci mai degrabă pentru a-și îmbogăți, perfecționa și nuanța interpretarea. Ce vrem să subliniem cu aceasta este că, dacă actorul în momentul creației s-ar concentra mai mult la dorințele publicului decât la „necesitățile” scenice ale personajului, faptul ar duce la un eșec total. Pe de altă parte, arta actorului presupune cunoașterea drumului parcurs de actor în realizarea unui rol, drum care nu se va schimba în funcție de preferințele spectatorului pentru că, altfel, actorul nu s-ar mai numi profesionist, ci amator și, poate, nici atât.

Avem de-a face cu o contradicție, aceea că dramaturgul român cerea interpretelor „simțirea simțirii”, dar să fie și ca niște „posedați”: „... un teatru care să-mi placă mie [... ] trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viața de aci până colo sus în fundul galeriei; actorii... când ies pe scenă să fie niște posedăți, să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe demonul acela și să-l sufle asupra mea. O clipă să nu-l ierte pe public a-și veni în fire, a-și da seama de ce vor cu el; să-l ia repede; să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească – mai știu eu cum să zic!”<sup>7</sup>.

„Posedarea” despre care vorbește dramaturgul e valabilă și în jocul actorilor de astăzi, dar o numim *charismă*. Interesant este că și alți teoreticieni au simțit necesar ca actorul să fie electrizant pe scenă. Peter Brook îi cere sclipire, prezență, viață, pentru că altfel publicul se plictisește. Însă cel care se apropie cel mai mult, până la identificare, de opinia lui Caragiale, este, după cum observă și Ion Vartic, Antonin Artaud, după care acțiunea actorului asupra spectatorului trebuie să fie asemănătoare unei adevărate „manipulări organice de tip magic. E tocmai ceea ce se întâmplă în «teatrul fierbinte» caragialian, un impact absolut violent între sensibilitatea agresiv manifestată a actorului și sensibilitatea violată a spectatorului; un contact care se face de la simțuri către simțuri, zduncinând pur și simplu atât pe actor, cât și pe spectator”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Michael Chekhov, op. cit. , p. 124.

<sup>7</sup> I. L. Caragiale, *Opere*, V, ed. cit. , p. 305.

<sup>8</sup> Ion Vartic, *Postfață* la Antonin Artaud, op. cit. , p. 203.



Alăturarea celor doi termeni „simțirea simțirii” și „posedarea” actorului, par la prima vedere un nonsens, pentru că sunt contradictorii și nu par să-l aducă pe interpret pe un drum sigur.

Același elan aproape violent îl au creatorii de spectacole de la începutul celui de-al șaptelea deceniu al secolului trecut, precum Julian Beck și Judith Malina, de la Living Theatre din New York sau Jerzy Grotowski, cu al său *teatru sărac*, de a realiza o captare totală a publicului, supus la o avalanșă de elemente ce se adresează deopotrivă minții și simțurilor: „Pretutindeni în lume se observă exploziva reacție a oamenilor de teatru care luptă să impună pe scenă convențiile teatrale și dominantele vizuale, creând poezia imaginilor și a sunetelor, metafore destinate unei percepții senzoriale complete”<sup>9</sup>.

Și totuși „simțirea simțirii”, înțeleasă prin prisma lui Chekhov ca „eul superior” – nivelul la care actorul are libertatea interioară de a da frâu liber imaginației, de a improviza, de a-și manifesta originalitatea și inventivitatea, îl fac pe acesta charismatic, plin de viață, scriitor în rolul pe care-l interpretează. După observațiile din cronicile lui Caragiale, se pare că au existat chiar în epoca dramaturgului actori care au ajuns la nivelul exigențelor acestuia și au reușit să le îmbine pe cele două. În afară de Matei Millo, pentru care se pare că avea o admirație totală, are aceleași sentimente și pentru Grigore Manolescu și Ion Brezeanu: „Uitați-vă la Nenea Nae Ipingescu, gravul ipistat din *Noaptea furtunoasă*, cu cât tact și cu câtă discreție știe el să cultive amiciția cetățeanului Titircă și stima întregii familii a acestuia! Cu câtă vervă lămurește pe amicul său asupra binefacerilor sufragului universal, preconizat de tânărul Rică Venturiano! [...] Aceași fervoare o capătă prin interpretarea lui Brezeanu și tipul revoltător de trivial al Cetățeanului turmentat din «Scrisoarea pierdută». Artistul nostru se afirmă și aci ca un talent de elită, confirmând încă o dată clasicul precept că și un monstru urâcios, redat de artă, trebuie să placă”<sup>10</sup>.

„Luciditatea” artistică a lui Caragiale duce până într-acolo încât își pune problema dramaturgiei și a reprezentării ei din punctul de vedere al omului de scenă și nu din acela al valorii dramaturgului. „Alegeți piesele cu care puteți să vă produceți voi mai bine, și nu stați un moment la îndoială: aruncați departe o minunată dramă pe care n-o puteți executa convenabil măcar și preferați-i o farsă slabă de tot pe care o puteți executa admirabil”<sup>11</sup>. Afirmatia nu este surprinzătoare, câtă vreme Caragiale pleda explicit pentru reprezentare, în aceasta constând generozitatea sa față de virtualul actor.

În *Ceva despre teatru*, Caragiale încurajează actorii să subordoneze textul dramatic posibilităților și talentului lor interpretativ. Reprezentația teatrală are întâietate în fața „scopului” dramaturgului. Totuși Peter Brook și Antonin Artaud par să fie mai vehemenți în acest sens. Primul mizează pe libertatea creatorului în teatru, atât actor cât și regizor, și nu pe textul dramatic. În ceea ce-l privește pe inițiatorul „teatrului cruzimii”, acesta consideră următoarele: „Capodoperele trecutului sunt bune pentru trecut, ele nu sunt bune pentru noi. Avem dreptul să spunem ceea ce s-a spus și chiar ceea ce nu s-a spus într-un fel care să ne aparțină, care să fie imediat, direct, care să răspundă modului de a simți actual și pe care toata lumea îl va înțelege”<sup>12</sup>. Artaud pare să fi dat totodată și definiția teatrului lui Caragiale, acesta fiind de altfel crezul teatral al dramaturgului român. Apoi adaugă: „adică, în loc să revenim la textele considerate definitive și întrucâtva sacre, contează înainte de toate să se zdrobească supunerea teatrului față de text și să se

---

<sup>9</sup> Ileana Berlogea, *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60–'80*, ed. cit., p. 117.

<sup>10</sup> I. L. Caragiale, *Opere*, III, ed. cit., p. 187.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 294.

<sup>12</sup> Antonin Artaud, op. cit., p. 71.

găsească noțiunea unui soi de limbaj, aflat la jumătatea drumului între gest și gând”<sup>13</sup>. Interdependența pe care am fi înclinați să o bănuim între teatrul de calitate și o piesă bine scrisă îl îndeamnă însă pe Caragiale să remarce că „teatrul în care actorii joacă bine, acela este adevăratul teatru, iar nu acela în care se joacă piese bune”<sup>14</sup>.

Un joc performant al actorilor, așa cum rezultă din cele prezentate până acum, presupune și crearea și susținerea unui ritm al jocului, întocmai ca în susținerea unei bucăți muzicale: „Ritmul – iată esența stilului”<sup>15</sup>.

Dramaturgul consideră important acest element în tot ce înseamnă realizare artistică, mai ales în spectacolul de teatru, cu toate rigorile tehnice și artistice pe care le presupune, cât și în scrierea dramatică. Dacă I. L. Caragiale considera ritmul ca parte esențială într-o construcție care duce la echilibru, la armonie, Artaud îi conferă valențe în plus, ulizându-l ca mijloc de „manipulare organică”, cu aceeași utilitate pe care o dă întregului lui sistem teatral: „Încălecarea imaginilor și a mișcărilor va duce printr-un complot al obiectelor, tăcerilor, strigătelor și ritmurilor, la înfiriparea unui adevărat limbaj fizic, pe bază de semne și nu de cuvinte. Căci trebuie să înțelegem că în această cantitate de mișcări și imagini, luate într-un interval de timp dat, vom lăsa atât liniștea cât și ritmul să intervină, dar și o anumită vibrație, o agitație materială, alcătuite din obiecte și gesturi făcute cu adevărat și întrebuințate cu adevărat”<sup>16</sup>.

Ce înțelegem de aici este că, în concepția ambilor teoreticieni, ritmul este însăși viața. Fie că dăm un impuls ritmic unei imagini sau unei mișcări, fie că dăm șansă ritmurilor să coexiste, produsul finit va fi însuflețit, îmbogățit și va răspunde mai bine necesităților spectacolului: „Mulți au tendința să uite că există două feluri de *ritm* în teatru: ritmul interior și ritmul exterior. Ritmul interior poate fi definit ca succesiunea, evoluția mai mult sau mai puțin rapidă a ideilor, imaginilor, sentimentelor, impulsurilor. Ritmul exterior se exprimă prin derularea mai mult sau mai puțin vie a actelor și a replicilor”<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> I. L. Caragiale, *Opere*, III, ed. cit. , p. 294.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>16</sup> Antonin Artaud, op. cit. , p. 100.

<sup>17</sup> Michael Cekhov, op. cit. , p. 121.

## **II. PAGINI DIN STAGIUNE**

## „D`ale... Caragialelui“

### - De la text la transpunere scenică -

Mihaela Werner<sup>1</sup>

Realismul profund și condiția socială, politică, morală, civică a comediei caragialene se impun, mai ales în tabloul unei actualități pline de controverse, ca factori determinanți ai unei stări de spirit. Natura satirică a comicului personajelor care pierd scrisori de amor sau traversează nopți furtunoase, după burlești aventuri de carnaval constituie o solidă motivație pentru menținerea textelor lui Caragiale într-o nealterată actualitate teatrală, ce-i reconfirmă scriitorului calitatea de fondator al satirei române moderne, de adversar declarat al prostiei agresive și autoritare. În *Dicționarul junimii* de Iacob Negruzzi (apărut după dispariția lui Caragiale), Ion Luca era caracterizat laconic ca fiind un „june pesimist, sceptic și cinic”. În „Viața literară” din ianuarie 1928, Anton Holban afirma că „urmașii noștri *se vor mira* (subl.n) de succesul acestor comedii”. Atitudinea contemporană față de fenomenul caragialeologic este aceea a restituirii exhaustive a operei, în spiritul în care a fost creată, pe de o parte, și a valorificării ei artistice, racordată la actualitate și ferită de clișee spectaculare, pe de alta. Realitatea epocii noastre ne demonstrează că scrierea teatrală vitriolantă a lui Caragiale nu numai că-și păstrează actualitatea (să ne bucurăm sau să deplângem aceasta?), dar atracția grandioasei opere sporește cu noi valențe pentru fiecare generație de creatori ai artei scenice. ... „Am tăcut și am răbdat - zice Caragiale - cu gândul că are să vie odată și ziua mea”... și a venit! Nu numai ziua, dar și anul, dar și epoca! Poate că adevărata zi fastă a marelui comediodraf va fi aceea în care compatrioșii săi vor putea afirma răspicat: „Nu, nu mai suntem... de-ai lui Caragiale. Textele sale sunt anacronice, iar prostia a fost de mult scoasă în afara legii”... Putem visa la acea zi, care astăzi ni se pare la fel de îndepărtată ca și cea în care ne vom putea petrece concediul pe Marte...

Paul Zarifopol, într-o privire critică generalizatoare face afirmația că orice scriere este un prilej de fecunde asociații și că pentru reușita unei „bune întrebuințări” a unei opere trebuie mai întâi determinată „*structura ei specifică și obligațiile intelectuale contractate de artist*” prin sistemul de formule interpretative pe care îl poate oferi spre apreciere contemporanilor săi. Mai avem oare astăzi apetența necesară studiului aprofundat al unei opere dramatice? „...Are publicul cap să mai citească un roman, să mai privească o pictură, să mai asculte o tragedie când încă nu se știe dacă d. cutare sau cutare mai rămâne sau nu în minister...” comentează cu acidă amărăciune Caragiale (Opere, vol. III), tot el fiind adeptul unui plan „prestabilit parcă, de a trece în revistă toate vițiile societății noastre, *opulându-le mijloacele de îndreptare*” (subl.n). Putem considera arta teatrală, prin puterea ei de sugestie, un mijloc eficient, coerent și de mare impact în încercarea de îndreptare a tarelor societății, un fel de oglindă, deloc măgulitoare care „...arată, critică și explică” (Ibrăileanu).

Operațiunea de bază în studiul operei dramatice a lui Caragiale, prin prisma *disciplinei arta actorului* este o cât mai apropiată înțelegere de către viitorii actori a spiritului autorului, a atmosferei, personajelor, relațiilor, limbajului, genului de comic cu care se vor confrunta la aplicațiile practice. Credibilitatea unei evoluții scenice valide se raportează în primă instanță la asumarea datelor materialului dramatic de către interpret, de la cele dominante până la cele de detaliu, fără a neglija aportul de originalitate, de descoperire a unor aspecte mai puțin decelabile la o abordare superficială sau cu tentă caricaturală. În procesul de îndrumare a

---

<sup>1</sup> Conferențiar universitar doctor, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, Facultatea de Teatru

studenților-actori considerăm oportun a se insista pe ideea că portretele lui Caragiale nu sunt imagini caricaturale, lipsite de substanță reală, ci, dimpotrivă, ele reprezintă tipare exponențiale de gândire, de comportament, de mod de exprimare pe care, îndeobște, bunul simț (moral, civic) le respinge. Studenții-actori trebuie a fi „persuadați” că personajele lui Caragiale trăiesc patimi reale: trădează, mint, se dedau la violențe fizice și de limbaj, se iubesc pățimaș, se împacă oportunist, râvnesc „macbethian” funcții publice etc. Autorul peripețiilor celebrei scrisori spune despre sine: „Sunt un om care iubesc adevărul și fiindcă-l iubesc, știu să-l caut”. Tot astfel, credem că vocația și probitatea ar trebui să definească apartenența la profesia de actor-artist; căutarea și desoperirea adevărului scenic nu pot fi desconsiderate în procesul de cercetare teatrală, eliminându-se printr-o atentă îndrumare schematismul, clișeele, formulele stereotipe de efect comic îndoielnic sau rostirea aproximativă a replicii caragialiene. În lumea descrisă de autorul comediei umane balcanice se dă preeminență trăirilor directe, nu speculațiilor sau gândirii abstracte. De aceea, insistăm la studiul modalităților de a aborda scenic partituri Caragiale pe asumarea întregului tablou comportamental al unui personaj stimulând, sugerând sau dezvoltând prin exerciții specifice mijloacele de expresie adecvate fiecărei personalități artistice în parte. Practica pedagogică ne-a relevat, de-a lungul anilor, aspectul că nu orice grupă de studenți-actori corespunde rigorilor comediei realiste ale lui Caragiale, însă chiar dacă nu se finalizează cu un spectacol, studiul operei dramatice a autorului amintit nu poate fi eludat. În școala de teatru trebuie, după opinia noastră, să se deprindă studiul textului caragialian în *litera și spiritul său*, fără deformări, răstălmăciri sau reduceri la efecte comice de factură revuistică. Radiografierea aplicației practice a anului III Actorie, promoția 2012 ar arăta astfel, în linii esențiale: am propus studenților actori alcătuirea unui colaj din textele lui Caragiale (schițe, momente, fragmente dramaturgice); selecția a fost finalizată după nenumărate sesiuni de lecturi artistice și de exerciții pe teme extratext (viața extrascenică a personajelor). Interpreta Ziței (și a altor „preopinente”) a oferit, finalmente, varianta de spectacol a colajului, echilibrat din punct de vedere al sarcinilor scenice și al cercetării actricești al temei propuse. Varianta scenică a aplicației s-a constituit într-un amplu exercițiu de grup, flexibil și versatil în ceea ce privește diferitele portretizări scenice al eroilor lui Caragiale. - Decorul, imaginat și realizat de către studenți, o berărie generică, contribuia la ideea sublinierii spectacolului și anume că pentru „combatanții” înverșunați ai intrigilor politice sau amoroase totul se poate negocia sau chiar rezolva cu „o bere, o plătesc!”... Pentru a îmbina parfumul epocii cu actualitatea a fost introdus în ambianță I.D. Ionescu (ce apărea cu un succes notoriu la grădina „Union Suisse”, în vara lui 1878, prin al cărui glas s-a făcut auzit textul din „Inișiativa”: „...Teatrul nostru național și literatura dramatică au ajuns într-o stare proastă, domnule, foarte proastă... Statul nu vrea să se gândească serios... ne trebuiesc mai multe teatre!”... etc. În aplauzele frenetice ale asistenței, cupletistul revenea la „cestiuni” mai puțin profunde, abordând cu aplomb „Piciorușul Aglăiței”, în acompaniament live la pian. Bine temperat de către o cunoscătoare a semnificației sonore a clapelor acesta a marcat, contrapunctic, întreaga evoluție a eroilor caragialieni, până la finalul în care „...pupat piața endependenți” în acordurile alegele ale lui „Vin, tăticule, vin, bibicule, vin”... Ilustrația textuală a lumii lui Caragiale a cuprins fragmente din „O noapte furtunoasă”, „D’ale carnavalului” (de la care ne-am inspirat și pentru titlul colajului), ca și schițe sau momente redramatizate, prin adăugiri de personaje sau situații comice („Bubico”, „Five-o-clock”, „Justiție”, „Dl. Goe”, „Justiția română” ș.a.). Prin aplicația practică s-a urmărit realizarea unei relații dinamice, esențialmente dramatică, atât între personajele care apar, cât și cu cele care nu apar de obicei, dar care, în varianta propusă de noi erau prezente fizic (ex. Ghiță Țircădău, care era „maltratat” de Zița la modul propriu!). Această opțiune a fost motivată de faptul că personajele care nu apar sunt conturate de Caragiale printr-un dialog comic reprodus, prin urmare tot cu o modalitate specific teatrală. Astfel, Zița nu mai povestește cum a fost agreată de „mitocanul”, ci spectatorul asistă

nemijlocit la scenă, constatând răstălmăcirea adevărului de către „jună”, de vreme ce aceasta îi aplică palme zdravene „pastramagiului” magnetizat, victimă a amorului trădat, deoarece Zița „corespunde” avansurilor lui Rică chiar sub ochii ebriați ai fostului consort. De altfel, și Jean Georgescu, în cunoscuta variantă cinematografică îl face să apară pe Ghiță, noi am imaginat doar schimbarea raportului de violență conjugală, deplasând accentul temperamental spre Zița, cu motivația de a-i evidenția firea duplicitară, apetența pentru „halimale” mistificând adevărul. S-a recurs în aplicația practică a temei Caragiale la: mișcări în tandem, replici rostite sincron sau subliniate contrapunctic de acorduri la pian. Costumele au fost concepute de studenți ca o raportare la actualitate, tocmai pentru a sublinia aspectul că, în ciuda unui limbaj păstrând parfumul unei alte epoci, personajele și datele lor de caracter pot fi și astăzi recunoscutibile în societate. Dacă G. Călinescu era de părere că „toate femeile lui Caragiale sunt în fond vulgare” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) nu am aderat în montarea noastră la această opinie, lăsând personajele să se dezvăluie ca substanță umană, evitând clișeele de interpretare. Acolo unde interpreții își armonizau eforturile de creație autentică, organică, unde comicul era conținut, involuntar și nu „în sine”, acolo se făcea auzită, ca o reverențioasă restitutie muzica operei lui Caragiale. Eroii comediilor au fost *auziți*, *văzuți*, apoi *creați* de Caragiale, iar interpreților moderni le revine sarcina de a-i *întrupa*, dându-le strălucire. ....„Se mai poate râde azi cu I.L. Caragiale?” - se întreba Valentin Silvestru - oferind și răspunsul: se poate, și încă foarte bine.

Caragiale, la un veac de la dispariție rămâne (definit de G. Călinescu) „un mare artist, creator al unei lumi totale, cu instituțiile și limbajul ei, cu toate coardele vieții umane de la tragic până la grotesc”...





## Valențe păpușărești în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale Aurelian Bălăiță<sup>1</sup>

În subcapitolul "Pălăria – ax comic în *O scrisoare pierdută*", din cartea pe care am publicat-o ca urmare a studiilor doctorale, *Un univers virtual – Figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*<sup>2</sup>, am structurat coordonatele pentru o ipotetică montare a comediei prin mijloacele teatrului de animație.

Pălăria, în acea variantă, urma să fie însăși scena, o turnantă a cărei rotire ar fi putut asigura cu rapiditate și ușurință schimbările de decor dintre actele spectacolului. Dificultățile pe care le-am întâmpinat la montarea propriu-zisă ne-au determinat renunțăm la turnantă și să căutăm alte soluții scenografice, mult simplificate. Astfel, au apărut modificări care s-au dovedit a fi binevenite pentru reprezentare în proiectul final.

Varianta noastră de reprezentare a comediei *O scrisoare pierdută* s-a materializat pe o scenă de dimensiuni modeste, prin evoluția personajelor întruchipate de păpuși cu mimică, de statura unui om, animate de mânuitori costumați în negru și cu pălării negre. În proiectul inițial Dandanache ar fi fost un alt tip de păpușă, o marionetă cu fire lungi, manevrate de la pasarelă sau de la pod. Întrucât Sala Studio Teatru a Universității de Arte "George Enescu" nu are posibilitățile tehnice necesare, Dandanache a fost întruchipat tot cu o păpușă cu mimică.

Păpușile au fost realizate împreună cu scenograful spectacolului, conf.dr. Constantin Siriteanu, în cadrul unui atelier la care au participat în egală măsură și studenții-actori. Activitatea lor de concepție și construcție a păușilor s-a desfășurat în paralel cu descifrarea personajelor prin lecturile la masă. Interpreții au contribuit, fiecare în parte, la executarea schițelor și la construirea măștilor din burete, apoi la edificarea costumelor păpușilor. Apropierea față de personaje s-a făcut, astfel, prin mai multe canale simultan.

Unul dintre aspectele deosebite ale lucrului la spectacol a fost faptul că din distribuție au făcut parte douăsprezece fete și un singur băiat, după cum era componența clasei care urma să își susțină cu acest spectacol lucrarea de licență. Faptul că niște tinere urmau să interpreteze roluri masculine a ridicat o serie de dificultăți, dar a și impulsionat creativitatea. O asemenea distribuție într-o montare actoricească ar fi condus, cel mai sigur, la un eșec. Abordarea păpușărească, însă, s-a dovedit a fi una de inspirație, în care interpretele au reușit să facă față cu brio provocării.

În afară de propria noastră montare, din 2011, nu am reușit să identificăm, până acum, puneri în scenă cu *O scrisoare pierdută* duse la bun sfârșit în teatrele profesioniste de păpuși din România. Un asemenea demers este, evident, foarte dificil, dar și argumentele pentru a porni aventura unei înscenări cu păpuși a celei mai importante capodopere caragialiene sunt din cele mai incitante. De semnalat însă ceea ce afirmă Bogdan Ulmu: "În Costa Rica, *O scrisoare pierdută* a fost chiar montată cu păpuși! Sunt marionete, mecanisme, automate. Iar autorul lor este un «burrattinaio»! Teatrul-în-teatru ar putea deveni, în acest punct al discuției, *teatru-în-teatru de păpuși...*"<sup>3</sup>

Principalele aspecte care necesită rezolvare atunci când privim un text dramatic din perspectiva limbajului scenic păpușăresc, sunt generate de faptul esențial că în teatrul de animație, spre deosebire de cel cu actori, mijlocul fundamental de expresie scenică este tandemul inseparabil actor și instrumentul lui, păpușa.

<sup>1</sup> Aurelian Bălăiță, Conferențiar universitar doctor, Universitatea de Arte "George Enescu" Iași

<sup>2</sup> Bălăiță, Aurelian, *Un univers virtual – Figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*, Iași, Editura Artes, 2006, pag. 185 - 210

<sup>3</sup> Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001, pag.338



Să trecem în revistă câteva din valențele păpușărești pe care le-am identificat în *O scrisoare pierdută* care justifică demersul unei asemenea abordări. Le putem distinge ca elemente din sfera limbajului verbal cât și din cea a limbajului nonverbal.

În privința formelor de limbaj verbal, modul predominant de expunere este dialogul, completat cu monologul, ambele forme de limbaj fiind modalități foarte eficiente de caracterizare a personajelor, de control și diversificare a tensiunii dramatice. *Dialogul* are, la Caragiale, atributul fundamental pentru scenariul păpușăresc de calitate, acela de a conține replici scurte. Forma vorbirii în lucrările lui Caragiale este subordonată orientării dramatice a fanteziei autorului. Astfel, replicile sunt scurte, fără cuvinte de prisos, uneori fiind indicate doar prin exclamații, sau pauze, ceea ce reprezintă expresia unor mișcări (mai ales interioare) foarte vii. Mai mult, avem de a face cu o puternică forță de portretizare a limbajului dialogat. Prin dialog se prezintă evoluția acțiunii dramatice, se definesc relațiile dintre personaje și se realizează caracterizarea directă sau indirectă.

Caragiale a dat esență și formă monologurilor din lucrările sale în direcția servirii cu precădere a funcției lor de caracterizare multiplă. Monologurile din paginile scrise de Caragiale pot fi considerate – pentru creația actorilor – de dramă sau de animație – măsura măiestriei artei lor interpretative. Și în teatrul de animație trebuie să tratăm monologul unui personaj ca un dialog cu sine. Două dintre monologurile cele mai cunoscute din piesă – monologul lui Farfuridi, din scena I-a, actul al III-lea, rostit de la tribună, și monologul lui Cațavencu, din scena a V-a, actul al III-lea rostit de asemenea de la tribună – se pot constitui ca și ca mici recitaluri păpușărești.

Prin ceea ce fac și spun, prin felul în care arată, prin întregul lor comportament, prin expresia prinsă ca grimasă permanentă pe chipul lor, personajele piesei devin simboluri care reprezintă o varietate tipologică surprinsă de autor care poate fi reprezentată plastic prin măștile păpușilor.

Indicațiile scenice ale autorului conturează indirect personajele, prin semnificația gesturilor și a mimicii. Citind lista cu *Persoanele* de la începutul piesei, depistăm o apartenență la o anumită tipologie și aceasta poate constitui punctul de plecare în caracterizare și în „prinderea” într-o formă plastică păpușărească. Putem distinge mai multe tipuri de didascalii, din perspectiva funcționalității lor, dată de autor. Astfel, *didascaliiile de adresare* arată cui îi este destinată comunicarea (personaje sau public, în cazul aparté-urilor). *Didascaliiile portretistice* sunt cele care descriu personajele. *Didascaliiile de tonalitate* precizează cum trebuie atacată replica, din punct de vedere al susținerii vocale. *Didascaliiile gestuale* arată care sunt cele mai potrivite gesturi pe care le au personajele la momentele indicate. Câteodată ele sunt și *didascalii psihologice* pentru că dezvăluie mișcarea interioară, cauza unei reacții, intenția unei acțiuni, sau masca prin care este acoperită o intenție anume. La Caragiale didascaliiile, de cele mai multe ori, acoperă mai multe funcționalități. Indicațiile lui Caragiale sunt, pentru noi, de cea mai mare importanță. Ele sunt repere fixe în structurarea spectacolului. Dacă pe parcursul construirii reprezentației indicația i se integrează organic, chiar dacă în mod surprinzător, neașteptat, dar în direcția continuității dezvoltării tensiunii dramatice, înseamnă că drumul parcurs este unul corect, că am făcut rezonanță cu universul probabil creat de autor.

În *O scrisoare pierdută* avem de-a face cu mai multe cuvinte pivot. Unul dintre ele este *scrisoarea*, un altul este *alegerile*. Mai pot fi considerate cuvinte foarte importante, mai puțin rostite, dar în jurul cărora se țese firul acțiunilor, ca *partidul*, *trădare*, *candidatură*. Aceste cuvinte au o funcționalitate decisivă în definirea termenului conflictului și în orientarea personajelor.

Numele personajelor, rostite de ele însele sau de altele, tind să sugereze dominantă caracterului lor. Caragiale a știut ca nimeni altul să-și boteze personajele, alcătuind un adevărat evantai onomastic, atât în comedii cât și în proza comică. Numele fac parcă parte din

structura intimă a personajelor care cu greu ar putea fi rebotezate altcumva, aduc sugestii de interpretare și de reprezentare, în cazul teatrului de animație. *Zoe* ne duce cu gândul la apa murdară de după spălat, căci ea are a-și spăla numele și pentru curățire luptă cu toate mijloacele. *Zaharia Trahanache* sugerează bătrânețea unui personaj ticăit, ramolit, zaharisit, iar „trahanaua” este o cocă moale. Supraponderalul chiar poate fi înfățișat printr-o păpușă din materiale moi, ușor deformabilă. *Cațavencu* este tipul celui care, ca o cață, face risipă de vorbărie gălăgioasă, fără a spune nimic. Profilul figurii lui poate aduce cu acela al unei păsări, o conformație acvilină i se potrivește caracterului său. Nu întâmplător ziarul pe care-l conduce poartă numele „Răcnetul Carpaților”. *Farfuridi* și *Brânzovenescu*, cu sufixe grecesc și românesc, prin asociația culinară fac trimitere la lăcomie, zgârcenie și inferioritate. Numele personajului *Pristanda* vine de la un joc popular moldovenesc, în care se bate pasul într-o parte și în alta fără să se pornească niciunde, arătând șiretenia lui, intuiția că inamicul stăpânului de azi poate fi prefectul de mâine.

Unul dintre cele mai des folosite mijloace comice în întreaga operă a lui Caragiale este *cuplul comic*, o modalitate îmbrățișată dintotdeauna de arta păpușăriei. În *O scrisoare pierdută* iese în evidență cuplul Farfuridi – Brânzovenescu. În aceeași arie a cuplului comic se pot situa și tandemurile *Zoe – Tipătescu*, *Tipătescu – Trahanache*, *Trahanache – Zoe*, ca laturi ale triumphiului conjugal.

Putem distinge trei tipuri de comunicare nonverbală, atât în viața obișnuită cât și în cea transfigurată, scenică:

- a. *Paralimbajul* (adică felul în care se spune ceva) ;
- b. *Modul de utilizare a spațiului pentru comunicare* ;
- c. *Limbajul corpului* (mimică, gestică).

În teatrul de animație comunicarea se realizează preponderent la nivel nonverbal, prin toate cele trei tipuri, în fiecare reprezentație creându-se o sumă de semne și simboluri care, împreună cu vorbele rostite de personaje, alcătuiesc limbaj specific. Datorită prezenței păpușilor ca mijloc de întrupare a personajelor, comunicarea se face în strânsă relație cu *decorul vizual* și *decorul sonor*.

Evident, păpușile vorbesc altfel decât vorbesc actorii în teatrul dramatic. Dacă pentru întruparea în limbajul animației trupul actorului s-a metamorfozat în trupul simbolic al păpușii, atunci și expresia sa vocală suferă o transformare corespunzătoare. Păpușile, prin mișcărilor lor, altele sau executate altfel decât în teatrul de dramă trebuie să *sugereze* vorbirea, printr-o expresivitate gestuală specifică. Practic, pentru fiecare personaj se creează un propriu și complex limbaj de comunicare. Desigur că aceste aspecte sunt influențate decisiv de tipul de păpuși și sistemul de animare.

În piesă avem de a face, ca și în celelalte opere caragialiene, cu o lume limitată, un *spațiu închis*. Acest lucru trebuie reflectat în concepția scenografică a spectacolului. Pășirea peste limitele acestei lumi se realizează doar prin telegraf și prin pătrunderea lui Dandanache, ceea ce arată că lumea de dincolo este aceeași, sau o copie grotescă a acesteia.

În spectacolul nostru am sugerat spațiile închise doar prin prezența a câtorva cuburi, care sugerează mobilier cu diferite funcționalități și prin steaguri înfipte în acestea. Pe tot parcursul spectacolului, pe marginea scenei, sunt așezate mici stegulețe de culoare gri. În fundal, central, se află telegraful, sugerat de un stâlp înalt, cu o roată în vârf peste care este trecută o funie lungă al cărei capăt se pierde în culise. Pe această funie, atunci când ”bate telegraful” sunt aduse în scenă telegramele sau gazeta centrală. Trăsura cu care sosește Dandanache este tot un cub, așezat pe o mică platformă cu roți, la care este ”înhamat” pentru a o aduce în scenă polițaiul Pristanda.

Steagurile de culoare gri – culoarea locală – delimitează unele planuri de joc, se transformă unde e nevoie în paravane, sunt folosite ca arme în bastonada de la sfârșitul actului al III-lea. În primul act, când Pristanda îi raportează lui Tipătescu împrejurările în care a

surprins gruparea lui Cațavencu conspirând la o partidă de cărți, polițaiul transformă unul dintre steaguri în ecran de teatru de păpuși pe care joacă umbrele celor implicați în întâmplarea evocată. Am construit, astfel, un moment de *teatru-în-teatru de păpuși*. După apariția lui Dandanache (îmbrăcat în portocaliu, culoarea puterii centrale), și după câștigarea alegerilor de către acesta, scena se umple cu steaguri portocalii.

Chiar dacă satira social-politică se referă la evenimente legate de farsa electorală din 1883, ea se pliază perfect pe situațiile politice din prezent din țara noastră, ceea ce îi conferă unanim acceptatul caracter de actualitate.

Putem privi personajele din *O scrisoare pierdută* ca pe niște *figuri păpușărești*, întruchipări scenice a unor tipuri comice prin mijloacele specifice de expresie ale teatrului de animație, care, în cazul nostru, au următoarele caracteristici comune:

- au o structură relativ simplă, aproape primitivă, dezvăluie o goliciune interioară;
- structura lor se poate sintetiza la câteva trăsături și se potrivește cu o expresie fixă – prinsă pe chip;
- au o aparență caricaturală;
- sunt dominate de instincte puternice, bine conturate;
- conflictele personajelor sunt legate de frica de schimbare; ele caută să-și restabilească situație de confort dezzechilibrată accidental;
- poartă câteva măști distincte care, atunci când cad, dezvăluie că și-au imprimat basorelieful pe calapod;
- sunt evidențiate de contrastul dintre sărăcia interioară și pretenții, între esență și aparență;
- au un repertoriu de trăiri și expresivitate limitate, care se repetă mecanic;
- generează acțiuni și situații ridicole;
- alcătuiesc împreună un mecanism care le angrenează într-o aceeași mișcare;

Personajele din *O scrisoare pierdută* au dominante de caracter puternice, ceea ce le transformă, așa cum am mai spus, în *tipuri*, devenind reprezentative pentru categorii mai largi, în același timp însă, prin particularitățile de ordin social, intelectual, temperamental, comportamental, lingvistic ele păstrându-și individualitatea proprie. Personajele comice caragialiene formează, așadar, o lume unitară și închisă din entități diferențiate.

Comicul de caracter se suprapune în mod firesc peste cel *al moravurilor*, această comedie dezvăluind aspecte negative din viața familială, socială și politică a personajelor, evidențiind pregnant discrepanța dintre aparență și esență, dintre ceea ce vor să pară și ceea ce simt cu adevărat.

Fizionomiile și posibilitățile de animare a păpușilor au fost gândite pentru ca pe scenă să prindă viață procedeele comice ale piesei: *triunghiul conjugal*, *procedeele păpușii cu sfori*, *procedeele diavolul cu arc*, apoi *păpușa cu sfori*, *quiproquo-ul*, *coincidența*, *evoluția inversă*, *bastonada*, *pantomima*, precum și *cuplul comic*.

Imediat după premieră, care a avut loc la Iași, la Sala Studio a Universității de Arte "George Enescu", la 1 aprilie 2011, spectacolul a fost invitat la Festivalul Internațional al Colilor de Teatru CLASSFEST de la Chișinău, Republica Moldova, unde s-a bucurat de o foarte bună apreciere.

Spectacolul nostru a fost selectat pentru a participa la Festivalul Internațional de Teatru și Film Hyperion, Ediția a X-a, București, unde a obținut Premium Special al Juriului. Iată mai jos câteva din cronicile referitoare la acest eveniment:

"... Organizată de „Hyperion” în colaborare cu Institutul European de Cultură pentru Comunicare, Cunoaștere și Educație prin Imagine, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei, a X-a ediție a festivalului studentesc de arte (Hyperion Stud Fest) a însemnat realmente un Eveniment, cu o excelentă impresie despre teatrul studentesc, desfășurat

săptămâna trecută, într-un evantai de reprezentații. Printre acestea se numără fascinantă propunere a conferențiar universitar doctor Aurelian Bălăiță, spectacolul de animație (!) „O Scrisoare pierdută”, de I.L. Caragiale, cu studenții Universității de Arte „George Enescu” din Iași (care a și câștigat premiul juriului de top, condus de reputatul literat George Astaloș)”<sup>4</sup>

Irina Budeanu notează: ”Recent, la Cercul Militar Național din București s-a încheiat cea de-a zecea ediție a Festivalului Internațional Studențesc de Teatru, Film și Fotografie, Hyperion Stud Fest. Amfitrionul, fondatorul și sufletul acestei manifestări a fost maestrul Geo Saizescu. Timp de cinci zile, am putut vedea, observa și analiza nivelul școlilor de teatru și film de la noi și din străinătate. (...) La secțiunea Teatru, au fost înscrise în concurs zece spectacole și 16 recitaluri, iar la secțiunea Film, au fost proiectate 53 de scurtmetraje, aparținând genurilor ficțiune, documentar și animație. M-au impresionat pasiunea, devotamentul, entuziasmul și dorința de a se afirma a tinerilor actori, regizori, cameramani, scenariști și fotografi. (...) Premiul Special al Juriului a fost câștigat de clasa profesorului Aurelian Bălăiță de la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, cu o montare inedită a cunoscutei piese a lui Caragiale *O scrisoare pierdută*. Distribuția a fost exclusiv feminină, iar personajele lui Caragiale au fost întruchipate de păpuși extrem de expresive.”<sup>5</sup>

”Iar dacă tot am ajuns la *O scrisoare pierdută*, salut o excelentă inovație a valorosului Aurelian Bălăiță (doctor, conferențiar universitar la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași), care a montat textul lui Caragiale cu 12 fete și un băiat (în piesă, se știe, e o singură femeie!), mânuitori de păpuși Muppet. Un încântător, inedit experiment, despre care se va vorbi, cred, multă vreme, mai ales că în 2012 va fi „Anul Caragiale”. Până atunci, nu m-ar mira dacă vom auzi și de Doamna Hamlet...”<sup>6</sup>

După experiențele prilejuite de montările spectacolelor *Prea sărac* (adaptare după proze), *Conul Leonida față cu reacțiunea* și *O scrisoare pierdută*, textele comice ale lui I.L. Caragiale – în proză și comediile *O noapte furunoasă* și *D’ale carnavalului* – ne apar ca noi provocări pentru întruchipări scenice prin fascinantul limbaj al teatrului de animație.

---

<sup>4</sup> Ionescu, Mircea M., *Hyperion, fiul teatrului*, Revista electronică Taifasuri, <http://www.taifasuri.ro/editoriale/mircea-mionescu/4985-hyperion-fiul-teatrului-nr326-sapt23-29-iun-2011.html>

<sup>5</sup> Budeanu, Irina, *Hyperion StudFest la a X-a ediție*, Revista Luceafărul de dimineață, Numărul 30/2011, <http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=3586&editie=149>

<sup>6</sup> Ionescu, Mircea M., *Așteptând-o pe Doamna Hamlet!*, Revista electronică Taifasuri, <http://www.taifasuri.ro/editoriale/mircea-mionescu/5108-asteptand-o-pe-doamna-hamlet-nr331-sapt28-iul-03-aug-2011.html>



## Discurs despre putere

### Anca Doina Ciobotaru<sup>1</sup>

Oferta multiplelor posibilități de transpunere scenică a operei caragaliene reprezintă un punct de pornire pentru studii și spectacole atelier desfășurate în spațiul învățământului universitar teatral. Spectacolul dramatic, abordat din perspectiva regiei sau a studiului de arta actorului, reprezintă doar varianta clasicizată; întâlnirea prin intermediul teatrului – radiofonic, teatrului dans sau teatrului de animație reprezintă, însă, variante la fel de provocatoare.

M-am lăsat prinsă de febra căutării și am încercat să descopăr câtă libertatea oferă textele lui I.L.Caragiale. Aproximarea de acest univers este explicabilă prin filonul avangardist și construcția *arhitecturală* a scriiturilor sale; imaginarul creat incită la imaginație, aciditatea la paralele cu racilele umane (general valabile și atemporale), structurile considerate clasice la noi abordări. Documentarea poate cuprinde lucrările de referință, dar și înregistrările audio sau video ale unor transpuneri scenice ce au marcat istoria artei spectacolului sau au bătut la porțile experimentalului; tradiția și modernitatea se întâlnesc în lumea bibliofililor, dar și a imaginilor virtuale, în egală măsură.

Pornind de la preocupări anterioare, am reluat problema șansei de valorificare a creativității studenților oferită *spectacolului atelier*. În spațiul teatral locuit de măștile comic-grotești ale personajelor din tramele comice pot fi întâlnite și cele din *Momente și schițe*. Proiectarea personajelor în acțiuni clare, dar surprinzătoare, automatismele verbale, didascaliiile lămuritoare, grija pentru valorificarea rădăcinilor artei teatrale vechi (pantomimă, teatru de bălci, teatrul popular cu măști sau păpuși) – toate acestea ne duc în zona unei estetici axate pe stilizare, esențializare și supradimensionare, specifice în fapt teatrului de animație.

Disponibilitatea personajelor lui Caragiale de a prinde viață, prin intermediul păpușilor, constituie astăzi subiectul a numeroase studii de specialitate; pentru noi este importantă evidențierea rolului *măștilor marionetizate* propuse de acesta în scrierile sale (în egală măsură în și în piesele comice). Personajele-măști și conflictele-carusel trimit către o abordare în care textele devin *pretexte* ce permit elaborarea unor scheme actanțiale prin intermediul cărora regizorul poate dezvolta numeroase extrascene, dar și sublinia fațete multiple ale relațiilor dintre personaje. Texte precum *Moșii*, *Cum se înțeleg țărani*, *La poștă* au, deopotrivă, vibrații ce amintesc de futurism, dar și de teatrul absurdului; jocurile de cuvinte invită la imagini scenice, vizuale și sonore, în care personajele, măști comice sau grotesci, își consumă conflictele farselor în miezul cărora sunt prinși. Autorul depășește, în scrierile sale, puterea de înțelegere a cititorilor contemporani lui, iar cei ce au înțeles „...că sunt martorii unui act de creație menit să schimbe ceva în ritmul cotidian, vor fi prea puțini la număr. Așa se va fi întâmplat, probabil și când, în „Moftul Român” a apărut *Moșii (Tablă de materii)*, un text care sfidează canoanele textului însuși, a ortoepicii și a semnelor de punctuație, însă bogat în imagini vizuale, acustice și olfactive. Citit sau ascultat, textul te transportă în mijlocul iarmarocului; simți instinctiv nevoia să te ferești să nu fii prins în îmbulzeală, vezi personajele din jurul tău și la sfârșitul lecturii de ștergi de nădușeală și-ți netezești hainele. Te invită, de asemenea, să crezi, prin tehnica colajului, un spectacol imaginar izvorât dintr-un spectacol real. O dezordine voită și protestatară menită să trezească publicul din seninătatea de la porțile Orientului, ofertantă, provocatoare, mustind de imagini scenice și metafore

---

<sup>1</sup> Ciobotaru Anca Doina – cadru didactic în cadrul Departamentului Teatru, al Universității de Arte „George Enescu” Iași, autoare a numeroase articole și studii de specialitate, interpret și regizor.

teatrale.”<sup>2</sup> Consecvenți cu propriile afirmații, vom remarca că avangardismul autorului își extrage seva din disponibilitatea acestuia de a se întoarce spre rădăcinile antice sau medievale ale comicului, pe care le va reformula în forme în care epoca, oamenii și locurile se pot regăsi. Acestor verigi li se pot adăuga structurile specifice teatrului de animație dar și modalitatea modernă de conducere a scriiturii.

Din căutarea sensului acestor idei au izbucnit și spectacolele atelier *La moși* și *Discurs despre putere* în al căror miez a plasat o posibilă decriptare al raportului dintre *individ și social*. Construcția scenariilor și transpunerea scenică ne-au apropiat, în egală măsură, de analiza teoretică și căutările specifice creării imaginilor scenice și conturării personajelor; studenții au avut șansa înțelegerii polemicilor și dezbaterilor prilejuite de relațiile ideatice dintre scrierile dramatice ale lui I.L. Caragiale, Alfred Jarry și Eugen Ionescu.

Includerea spectacolului *Discurs despre putere* în stagiunea sălii *Studio* a constituit varianta optimă prin intermediul căreia studenții masteranzi și-au putut exprima modul de înțelegere a problematicii abordate. Cuvintele, tăcerile, atitudinile corporale, mișcărilor, raporturile cu spațiu – toate au pus în slujba aflării sensului scenic.



---

<sup>2</sup> Anca Doina Ciobotaru – **Texte și pretexte scenice**, Editura Artes, Iași, 2011, pag. 27





### III. APARIȚII EDITORIALE

#### Călător prin librării

Călător prin librării, poți avea bucuria descoperirii unor volume ce cuprind, printre rânduri, emoționante povești de viață, identități cratoare ce stau sub semnul cuvântului. Criticul, cercetătorul, profesorul și – mai ales omul Florin Faifer a dăruit cititorilor trei volume care ne ajută să pătrundem în universul unei familii al cărei destin a fost marcat de dragostea pentru literatură și teatru.



Mereu surprinzător, Matei Vișniec oferă, în volumul *Scrisori de dragoste către o prințesă chineză*, imagini ale necuprinsului sentiment erotic, conturează fețe nerostite ale neliniștitoarei întâlniri dintre EL și EA. O proză plină de ferment dramatic și promisiuni scenice.



Cititorul de serviciu

# **THEATRICAL COLLOQUIA**

## **I. I. L. CARAGIALE – MYTH AND CHALLENGE**

## Cațavencu and Ma'am's Pipe geese

Tamara Constantinescu<sup>1</sup>

I. L. Caragiale, throughout the magnificent plays that he has written, throughout the value of these comedies, of character or manner, created / recreated to a great extent the Romanian theatre. Caragiale was a fine observer of his time, taking his subjects from society that he knew so well and that he has satirizes many times in a bitter but "juicy" language. Caragiale's heroes are, particularly, infatuated by politics. The newspapers, with their full of nonsense articles, represent a veritable nourishment for the people. The characters full of principles expressed in a an obscure but "lofty" language – "Love betrayal, but hate the traitors", "every people, every country has its bankrupts ...Only us are not to have our bankrupts!", "We acclaim the work, the labor that is not done at all in our country", bring to scene, sometimes, forms of the absurd theatre. Eugène Ionesco, in his dialogues with Claude Bonnefoy, confesses that he was influenced in his creation by those whom he considers trully "great" in the Romanian literature. The most noticeable relations are established with the work of Caragiale, by whom he was fascinated, and whom he has translated into French. The bonds between the two are numerous and much of the work of Ionesco can be re-read from the perspective of an intertextual dialog with Caragiale's work. Both at Ionesco and at Caragiale, we can talk about a crisis in language, that impossibility to comunicate, the lack of sense, the linguistical cliches revealing the illiteracy, the grandiloquence of the conversation full of absurd, the inner void of the characters, the obsession for politics. Caragiale brought, at his time, a renewal of the linguistic and literary formulas, and Ionesco continued to this renewal. The similitude of the themes, of purpose in replication at the two writers can be noticed in many texts. In order to recreate the nonconformist Berenger, for example, from *The Rhinos* or *Hit man*, who rises against the world that he lives in, it is possible that he had Cănuță, the character of Caragiale, as an inspiration source. Like this one, the character of Ionesco will testify that he cannot get used with life and that he doesn't feel at ease among people.

In the work *Between the absurd and fantastic*, Marina Cap-Bun carries out a comparative study of some works of the two great dramatists. In the short story *Five O'clock*, Caragiale parodies a new form of imitativeness, the turning of the Romanian society into an "Englishism", in which the theatre-world turns into a circus. While they drink their tea, the two sisters rememorize facts from the former day at the circus, turning everything into a number of jumble clownery. "Caragiale proved amply that the habit of the five o'clock tea is assimilated only in form, and not in fund, the polite English conversation being replaced with a squabble in the most authentic Bucharest slam style."<sup>2</sup> In *English without a teacher* and the antiplay *The bald singer*, Ionesco pushes this game beyond limits, turning the process of learning of a foreign language without a teacher into an absurd assimilation, handled in a tragical-comical way, of forms without fund. The two texts have as a common point the learning of the English language and morality. The pendulum which beats abnormally 17 times, while Miss Smith sais it's nine o'clock, refers, in particular, to that caragilian five o'clock, anticipating the behavior and the abnormal language of the characters, situated

---

<sup>1</sup> Dramatic Theatre „Fani Tardini” Galați - actress

University of Arts „George Enescu” Iași - PhD, associate professor , journal editor - „Colocvii teatrale”.

<sup>2</sup> Marina Cap-Bun, *Între absurd și fantastic- incursiuni în apele mirajului*, București, Editura Paralela 45, 2001, p. 116.

somewhere in timelessness, "near London", as the characters of Caragiale are situated at the periphery of the capital.

The professor from the *Lesson* seems to be another professor from the short story *The new school's teacher*, comic but also absurd. In Caragiale, the lesson turns into a theatrical performance, a simulation, the "absent" pupil gives, using the voice of his teacher, answers for which he is blustered or admonished. The teacher attains a demonstration of his teaching method, leaping from a subject to another – grammar, mathematics, geography, history, religion, music. It begins with "the science of how the language works", a true meditation, such as Mariana Cap-Bun asserts, on the theme of the fight with language, and the oscillation of the fictional text between the possible and the impossible, between the seen and the unseen world is symbolized by the grammatical dichotomy – "nouns that can be seen and nouns that cannot be seen – respectively concretes and abstracts!"<sup>3</sup>. They do not avoid even the mathematical discourse with sequences of axioms and formulas like "the skew line that goes and goes and goes and turns again from where it left". The issues of knowledge, both in Caragiale and in Ionesco, expands especially in the area of grammar, of filology – "every language is nothing more than a idiom" – and of mathematics in which not only the inclusion, the addition is important but also the disintegration, the deduction. The identity crisis, the inner void appears especially on a level with the language, the neo-Spanish languages that are so different just because they remain identical and every individual believes that he speaks a language, when in fact he speaks another one, that is identical with the one he initially speaks. On both writers this is also a form of meditation on the remittance in a unconscious way of the human knowledge. It is a parody of the fake encyclopedism of which Caragiale was mocking.

For Ionesco there is no definite boundary between the dramatical genres ; the tragic and the comic mingle. In *The bald singer* the comic is only the beginning of the tragic. The comic appears, as in Caragiale, at the first level of reading, then, unexpectedly you find yourself in tragic. The motif of the "upside down world" is as well an activator of the absurd tragic-comic in plays like *The chairs*, *The bald singer*, but also in *Of the carnival* or *A lost letter*. For Caragiale, this motif subsumes to a carnival vision, where the mask can hide the real Chiriac, Nae Girimea or Tipătescu, but in the case of other characters, the mask can be mistaken for the actual being, it can neutralize it - Cațavencu, Farfuridi, Cetățeanul turmentat, Dandanache, Pampon or Crăcănel. The motif of the "upside down world" at Ionesco, overtakes the reality of the scene, projecting in the language as well as in the lack of the psychology of the characters. The absurd at Caragiale is mainly comical, while at Ionesco, the absurd, with a comical aspect, gains tragical connotations. "I have entitled my comedies «antiplays», «comical dramas», and my dramas «pseudo-dramas» or «tragical jokes», because it seems that the comic is tragical and the human tragedy is worthy of being mocked of".<sup>4</sup>

Eugène Ionesco names Caragiale, in the portrait that he writes in *Notes and contranotes*, "the greatest of all unknown dramatical authors", because he wrote his greatest masterpieces in a language with no global circulation. The dramatist acknowledges in Caragiale's work : "These characters with a remarkable calm conscience are the most abject in the whole universal literature. The criticism of the society gets thus in Caragiale an amazing fierceness. Eventually, we realize that not the principles of the new institutions are disputed by Caragiale, but the dishonesty of its representants, the leading hypocrisy, the disgusting bourgeois stupidity, all of these some causes that compelled the democratic machinery to break down, as if it was sabotaged, even before it

---

<sup>3</sup> Idem, p. 121.

<sup>4</sup> Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992, p. 55.

could function, and the new society to be decomposed even before it was built ; everything falls apart in chaos. I. L. Caragiale does not tell us that the former society was better”.<sup>5</sup>

”In his most important comedy, *A lost letter*, put in scene in 1883, Eugène Ionesco continues in the same paper, I. L. Caragiale attacks, with the same tempestuous objectivity, the conservatives and the liberals. It was taken advantage of this fact in order to discover in his work socialist sympathies, revolutionary tendencies. [...] Caragiale is a critic of the human in every society. What customizes him is the exceptional virulence of its criticism. Indeed, the humanity, as described by this author, seems to be unworthy of existing. Its characters are some human copies so degraded, that they leave no hope in a world in which everything is nothing but derision, abjection, only the pure comic, the most inhumane can manifest itself. The main originality of Caragiale is that all characters are some idiots [...] greedy and vain : deprived of intelligence, they are, on the contrary, remarkably sneaky ; they want <to make their way in life> ; they are heritors, the beneficiaries of the revolutionists, of the heroes, of the enlightened ones, of the philosophers that turned over the world with their reasoning, they are the result of this overturn.”<sup>6</sup>

The comic of language holds a center place in Caragiale’s work, the dramatist being a genuine maestro of the usage of language. Most of his characters hack the language or use it in an improper manner in communication. As the comedian created memorable characters, he also released a big number of memorable wordings of some replicas that became in time real ”common places”. ”The comical attributes of the language are being exploited alike in the stylistic plan. The style is the human, a dictum says. In the Caragiale’s literature, the characters’s language is their style, their way to be. Endowed with an exceptional auditive style, able to feel the finest shades of spoken language, Caragiale has at the same time the gift of intuitive materialization of the characters through their own saying.”<sup>7</sup>

Both dramatists have been concerned with the role of the writing in the theatral act, contributing to its renewal. I. L. Caragiale also turned out to be a theoretician, who submits a well organized manner of theatral conception. The articles *Critical research on Romanian theater* and *Could the theater be literature?*, advances a coherent system that discloses the author’s concern for the dramatical structure of the play, for the text itself, that represents the ”skeleton” in a stage representation. The theatre is a whole art that implies stage direction, set design, actor’s art, light for stage representation. ”The theatre, as far as I’m concerned, marks Caragiale in *Could the theater be literature?*, is not a genre of art, but a self standing art, as differentiated from literature in general and from poetry in special as any art – for example architecture. The literature is a reflexive art. Any literary genre has as a purpose the arousal of images only and only by words expressing reasonings : epic, lyric, narrative, anyhow, the literature limits itself at fancying images, at reasoning about them and at passing on those images and reasonings to the reader through words; this is where the whole aim and whole intention of the literature stands. The theatre in a constructive art, whose working object are the conflicts arose between people because of their characters and their eagerness. The elements with which it works are the very living beings and their immediate conflicts. [...] No! The theatre and the literature are two totally separated arts by means of intention and by the forms of its manifestation. The theatre is an independent art, that is to exist in truth with

---

<sup>5</sup> Idem p. 156.

<sup>6</sup> Idem, p. 154.

<sup>7</sup> Pompiliu Constantinescu, *Comediile domnului Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 262.

dignity, has to subordinate all the other arts, without awarding to any of those the right to parity in his own field.”<sup>8</sup>

Caragiale’s characters, especially the ones passionate by politics, reflect an obvious ”psychical absenteeism”. Most of them, as the critic Ioan Constantinescu points out, are deprived even of an authentic inner life. Cațavencu, for example, as a cameleon, goes through many moods – from important and aggressive in the first scenes, then to a perfect demagogue within a step away from a candidature, to finally become a humble leader of the manifestation in honour of Agamiță Dandanache. His moral instability is striking, there is no distinction between his tone or the speech’s style from the elective assembly scene, in which he placed his stake on the deposition of his candidature and on his final speech. The name of Cațavencu comes from the noun ”scold”. The character behaves, besides that, as a true intriguer threatening with the publication of the love letter between Zoe and Tipatescu in the newspaper ”The roar of the Carpathians”. ”Mister Nae tries to bring up in the boring mountain city some fresh air, a liberal, modern attitude and some kind of non-provincialism. He is still an intellectual, he is a newspaper director, he is a jurist, he is the president of an encyclopedic society... he is incisive, when needed (”1000 napoleons, or the deputation!”), such as Farfuridi, for example, could not be. He also has two small flaws, that bring him to damnation, for now : he falsifies draft bills ( kind of...for no reason!) and he is careless with the hats that have letters in the wadding... Cațavencu is the most redoubtable character of the play (even if Ghiță is the cop, and Fănică is the prefect ) : by way of proof he is considered from different angles either with hate (”abject”,”toad”), either with appreciation (”great trickster”,”be zealous this is not the last election!”). He is loved (by fear?) or hated (by fear!).”<sup>9</sup>

Cațavencu’s speech reflects the best the reality of the theatre in the theatre. Cațavencu poses, passes through the crowd with self importance, he wipes his forehead with finery. He is nervous, he even starts to cry, his voice starts trembling achieving tumultuous applauses at the speech itself. The character belongs to the snob and the parvenu type. After Cațavencu, with boundless demagogy, identifies himself with the happiness and the progress of the country, the comic builds itself by the absurd reaction of the group lead by Ionescu and Popescu, his sustainers. They chant a ceaseless ”bravo”, after every word enunciated by Cațavencu. He utters frequently the verb ”I receive”, just as Farfuridi did earlier in his own speech. There are many ”semantic antithesis” that lead to an absurd comic – ”The Romanian industry is admirable, is sublime, we can say, but absents itself fully.”<sup>10</sup> Furthermore, Ionescu has highlighted among the firsts Caragiale’s quality of forerunner of the absurd theatre. The comparative analysis of our ”little country” to the Occident is made by Cațavencu from the angle of the noun ”bankrupt” : ”England has his bankrupts, France has its bankrupts, even Austria has its bankrupts, anyway, every nation, every people, every country has its bankrupts... Only us are not to have our bankrupts! ... As I say : this juncture is intolerable, it cannot last anymore!”<sup>11</sup>

By the end of the play, the characters get together. The worthy Cațavencu apologizes to Zoe, once again proving his talent as an actor, he kneels before her, while she points out with superiority:”Get up, you’re a man, aren’t you ashamed?” The last scene of the comedy brings together all the characters. Cațavencu gives, this time, the investiture speech for Agamemnon Dandanache. Once again, the comic of language but also the comic of situation can be noticed. ”Brothers! After centennial fights, that lasted almost 30

---

<sup>8</sup> [http://ro.wikisource.org/wiki/Oare\\_teatrul\\_este\\_literatur%C4%83%3F](http://ro.wikisource.org/wiki/Oare_teatrul_este_literatur%C4%83%3F), I.L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*

<sup>9</sup> Bogdan Ulmu, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001, p. 54

<sup>10</sup> I.L. Caragiale, *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 163.

<sup>11</sup> Idem, p.164.

years, our dream came true! What were we some time ago before Crimeea! We fought and we progressed ; yesterday obscurity, today ight! Yesterday bigotry, today freedom of will, yesterday sadness, today joy....Here are the conveniences of the progress! Here are the conveniences of a constitutional system.”<sup>12</sup> Another aspect emphasises the lack of content of ideas, the words hide, through their abundance and chaotic arranging, through the multitude of contradictions, of redundances, of grammar and/or logic errors, a void of reasoning.

The demagogy and the absurd of these political speeches will be transcribed in time by Eugène Ionesco in the "caragialisms" of Ma'am Pipe (Mère Pipe) from *Hired Murderer*, a blend of "cațavenci, ionești and popești or farfurizi"<sup>13</sup>. "Ma'am Pipe, holding in turn a green flag with a goose in the middle : People! I, Ma'am Pipe, that take care of breeding public geese, I, who I aged on the political stage...Leave to me the wagon of the State. I shall lead it, and my geese will pull it. Vote for me. Have faith in me. Me and my geese claim the power. *The cries of the crowd. The flags flutter : Long live Ma'am Pipe! Long live Ma'am's Pipe geese!*"<sup>14</sup> – exclaims Ma'am Pipe, "vigorous housewife", at the begining of the third act, in front of a crowd that carries green flags having a goose as an emblem. The name of this character, as a sign of the ephemeral, represents that device used for smoking that releases a big amount of smoke. The geese remind us, maybe, in a pejorative sense, of their sisters from the Capitoliu, sacred geese that had the vocation to usher danger and to give the warning. At a closer reading of Ma'am's Pipe replicas, we can observe, among other sources of "ionescian"<sup>15</sup> inspiration, the similitude with the emptiness of the worthy Cațavencu's speech, with a multitude of non senses specific to Caragiale : "Ma'am Pipe *addressing to the crowd* : We will no longer persecute anyone, but we will punish and deal out justice. We will not colonize people, we will take them in in order to set them free. We will not exploit peopole, we will put them to produce. The compulsory work will be named voluntary work. The war will be named peace and everything will change throughout my carefulness and the carefulness of my geese."<sup>16</sup> We can conclude, through the words of the critic Ioan Constantinescu : "Caragiale truly was a great visionary : the dramatist pierced the senses of his world and < apprehended > some of its later growth : he has seen some of the constructive elements of the structure of the drama itself. In both ways, he is an important forerunner of sensitivity and modern art." <sup>17</sup>

## Bibliography:

- Cap-Bun, Marina, *Între absurd și fantastic- incursiuni în apele mirajului*, București, Editura Paralela 45, 2001.
- Caragiale, I.L. , *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1971.
- Constantinescu, Ioan, *Caragiale și începuturile teatrului European modern*, București, Editura Minerva, 1974.
- Constantinescu, Pompiliu, *Comediile domnului Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

---

<sup>12</sup> Idem, p. 192.

<sup>13</sup> See note 2.

<sup>14</sup> Eugène Ionesco, *Ucișă fără simbrie*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografii, București, Editura Humanitas, 2002, p. 154.

<sup>15</sup> Reference to Eugène Ionesco

<sup>16</sup> Idem, p. 157.

<sup>17</sup> I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului European modern*, București, Editura Minerva, 1974, p.317.



- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.
  - Ionesco, Eugène, *Ucișă fără simbric*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, București, Editura Humanitas, 2002.
  - Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001.
- [http://ro.wikisource.org/wiki/Oare teatrul este literatur%C4%83%3F](http://ro.wikisource.org/wiki/Oare_teatrul_este_literatur%C4%83%3F), I.L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*

## Caragiale – a Political Orator –, or Caragiale – His Own Character

### Ștefan Oprea

As it is well known, at the end of 1904, Caragiale settled permanently in Berlin, in his self-exile deriving from his discontents in his country. This decision was possible due to a substantial inheritance from his rich relative, Momuloaia, which spared him from financial worries.

He had traveled first all around Europe for a whole year, with his entire family, in order to find the most appropriate place to live in. It was not Austria, France, The Netherlands, Switzerland, but Germany that he liked best. Probably the German order, discipline, and definitely the music influenced his decision. He lived in Berlin for eight years, during which he maintained exclusively Romanian relations, with his friends from the country and those in Germany. He did not get involved in the German literary life. Nevertheless he kept track of everything that happened in Roman Dacia, as he liked to call the country he had left.

Of all the years of his inhabitation in Berlin, I chose the year 1908, when I discovered a Caragiale keen on the political life in his country, in which he would get more involved than we would have expected from a writer who is the slave of his desk. We would find him in 1908 more present in “Roman Dacia” than in Germany.

It is hard to find an explanation for this decision. Is it possible he was stimulated by the success of Delavrancea, who had been elected a deputy in the 2nd College? Meaning that Delavrancea could and he – Caragiale – could not? Could he have been determined by the political fight between the conservatives P.P. Carp and Take Ionescu conservative-democrats, an acerbic and loud fight, in which he felt he should participate in order to leave the isolation and boredom of Berlin? Or, maybe, his letter to Mihail Dragomirescu was decisive. The latter, a convinced follower of Take, urged him in his letters to come back to the country and join the new political current: “We would conjoin and publish, apart from the magazine (“Convorbiri critice” (“Critical Discussions”) magazine, n.n. Șt. O.), a political gazette, too. Caragiale liked the idea.

He wrote to Paul Zarifopol, in Leipzig, about the success of Take Ionescu, who had become the leader of the conservative-democrat party. He seemed admiring. After he brooded for a few days, he decided to become Take’s follower. Remembering that 11 years before he had published in “La Roumanie illustrée” a praising portrait of Take Ionescu, he considered that it would be appropriate – if not even opportune – to republish it; thus he wrote to Steuermann, in Iași, asking him to quote the concerning profile in “Opinia” (“The Opinion”). And, in order to prevent people from believing he did it out of opportunism, he mentioned: “Now it is Take’s time; he is the hero of the day; each of us should stay by his triumph chariot, without trying to sit next to him in the chariot, under the pretext of wanting to sing to him up close and with the intent of ripping off part of his public attention”. Therefore, let us believe that it was not opportunism. But he joined Take Ionescu and – as we shall see immediately – he would praise him up close and would enjoy “part of the public attention”.

He rushed to the country, but not before he wrote to Mihail Dragomirescu, congratulating him for joining the conservative-democrat party: “That is where all of us – who love order and progress – belong, as never has our mother country needed both these assets more and never have these both been more hated by little and big loafers. I shall be with you [...] and I hope I serve our cause faithfully and honestly”.

Hence the mother country and progress. Cațavencu said the same: “During these solemn moments, I think of my little country ... of Romania ... of national happiness ..., of progress... Yes, yes, yes, three times yes! I want progress and nothing but progress ...” Uncle Iancu informed his friend Paul Zarifopol about his political intentions: “I will play a bit with politics ... It is our duty to sacrifice ourselves for our mother country! Maybe something good comes out of it...”

As – we add by quoting Trahanache: “the national well-being depends on the entire party, and our well-being depends on the national well-being”. Take Ionescu’s party started their campaign in Iași, on March 8th 1908 and Caragiale witnessed it “scrupulously on deck”. A series of political leaders had come to the capital of the Moldavian region: Nicu Xenopol, C. Istrati, PhD., Rădulescu-Motru, Nicolae Titulescu, Ștefan Zarifopol, Paul’s brother. At that time, Caragiale debuted as a political orator, in Sidoli hall. The parent of orators Farfuridi and Cațavencu was now in a similar situation: “Our country is obviously going through circumstances decisive for the future of the Romanian State, for the future of the entire nation (applause). Surely these circumstances could not have found a worthier man, bearing up to them, than Take Ionescu (delirious ovations; endless loud cheers). There was never a man more contested and denigrated than him... In fact he anticipated it for himself ever since he was young, taking his first steps in Parliament. He told himself: I know where I have to cut through and I will!” After long ovations, the orator goes on, not being afraid of interruptions, as he has the “strength of his opinions”: “The modern conservative doctrine embraces wider interests than those of a dominating class, the interests of the entire society. A modern conservative party is that which – by choice and method – looks into the deepest layers of the society and searches and wanders: where, where is there an energy that was born barely yesterday and that I do not know of yet? and that is the one I should call, bring near and put in the contribution owed by everyone to everyone: to maintaining my statute integral. For what should I conserve? Naturally, my and everyone else’s reason of being – of this Statute that does not have itself any other reason of existing than the being of my entire nation. If I want to conserve something private to the detriment of the general interest, then I am no longer conservative, but anarchist”.

“Most definitely...!” a familiar voice seems to have been heard from the backstage. The assembly moves from Iași to Ploiești, namely to the city of Take Ionescu and Uncle Iancu the orator – who takes the stand again and – after he flagellates Petre P. Carp by caricaturing him, as if he had not adulated him once in Junimea – he addresses Take Ionescu admiringly and eulogistically: “Chief, you are a hero leading a devoted army to a glorious target (ovations). Walk with your head up, looking straight forward! Do not stop if on the path – sometimes rough – you walk on snakes and on reptiles (ovations); they will drool on your feet; they will remain back crushed and you will reach together with us the place that you have to reach!” (long enthusiastic ovations). After the reunion, at night, at the rigorous banquet, Caragiale took the floor again in order to do homage to the party chief: “Take Ionescu, not the illustrious chief, but the responsive man, who allows a modest literate to sit at the triumph table ...and who embodies our work, talent, honesty aspirations...”

It is suspected that the Caragielean spirit also contributed that banquet night to the culinary jokes that terribly amused his table companions. The dishes came accompanied by little political letters: “Roast veal, lamb and reactionaries”, “Ice(-cream), like the love between reactionaries”, “Coffee without Junimea fumes”.

The press from Ploiești was not content with Uncle Iancu’s speech: “The substance of Caragiale’s lecture? It is so very little interesting and it was so little interesting! The important thing is how he said it: the form and mimic. As mister Caragiale has been more of an actor than an orator. He intended more to cheer up the Chief who indeed laughed heartily at his jokes. And it is painful seeing Caragiale stooping like that!...”

If we are to confront these episodes with Mr. Caragiale's comedies, we would get in a nameless tangle, even in confusion. Obviously, we can wonder viciously or joking: did Caragiale write comedies in order to ridicule the politicians of the time? Or has he dreamt about his own political future?

This attitude of the comedy writer who had become a politician was mocked even by his closest friends, Gherea and Paul Zarifopol. Gherea wrote from the country to his son-in-law, in Lipsca: I saw Caragiale several times – he turned into a politician and nothing less. He told me: “Costică, you do not know how much the people loves me”. And the funniest thing is that he is half serious about it. The truth is that he is welcomed at reunions, like all damned”. Thus the people used to welcome the orator and cheered him enthusiastically.

Only the liberal beasts were against him. After the reunions from Târgoviște, Craiova and other cities, refer to “Voința națională” (“National will”). “Master Caragiale has become the favourite orator of the democrat conservatives. In every city the great dramatist – so great that Mr. Haralamb Lecca asserted that he could stand beside him – took the floor. We even have to admit that Caragiale is the same as a dramatist and as a democrat orator. What is more, his speeches are nothing else than pieces of his works, discourse of the orators imagined or created by him during a time when he laughed at the people doing politics. This is how the world goes. Caragiale fraternized with Farfuridi, Trahanache, Cațavencu, Brânzovenescu and other politicians matching them. Caragiale is today plundering their speeches – and the Master is very spiritual in his new hypostasis of plagiarist of ... his own works. In Craiova, he plays Cațavencu, in Buzău, he plays Farfuridi, in Vrancea he plays Brânzovenescu; the master finds ready to use, in ... his works ...incomplete, a speech for each city. His most brilliant speech is the one he borrowed from Rică Venturiano to inform the “chief” about his entry in the party of democrats. Here is that lapidary speech in extensor: “Chief, ever since you appeared on the foundation of my life like a bright morning star full of democracy, I felt the thundering desire of being a deputy. I cannot live without deputation [...] It will ruin me if you turn me down. Yours, sweetly, Caragiale”.

In the end, the liberal observer commented that a new character “superior even to the Drunk citizen and Rică Venturiano and the Bailif: Caragiale – Take's follower”. It is hard to understand why the writer needed this political mess. Maybe his restless demon urged him to check on site whether what he had written was authentic enough. And he checked it by risking his image.

But maybe it was not only that, as he himself discloses his reasons in a letter to Paul Zarifopol (June 1908): “... I am in Sinaia, bound to remain in the country until [...] the end of Take's campaign. The vanity snake bit me on my nipple of Dacian-Romanian patriot: they want me to crush the hydra of reaction in my capacity of democrat ...”

And in another letter to the same addressee: “Naturally, any success of the Romanian Democracy must fill me with content. I am not a democrat, too? Am I not a Romanian, too? We can almost hear Rică Venturiano from the barrel of lime praying: “You, good genius of the future of Romania, protect me; I am a Romanian, too!”

A certain democrat Mihail Drăgănescu wrote: “March of Romanian Democracy”, adopted immediately as a hymn by the Conservative-Democrat party. Caragiale praised the text author and the composer Anton Kratochvil. Moreover, in a banquet of Take's followers, Uncle Iancu, as a music teacher, managed to teach a band of fiddlers to play this hymn, which pleased the guests. Why should we be surprised? Had not Cațavencu accepted to lead the fiddler band praising the election victory of Agamiță Dandanache?!

During the last months of year 1908, Caragiale oscillated permanently between Berlin and Roman Dacia, and participated and spoke in all the important reunions of the conservative-democrat party.

This way he exposes himself to the malice of the opposition and the anti-Take press, which compares him to his own characters. This is an epigram from “Alegătorul” (“Elector”) (December 13th 1908):

“Oh, Caragiale himself,  
Who had recently joined the party,  
Understood to play his part  
As any Farfuridi”.

And in another gazette (from the same date), Ionescu-Quintus publishes the following note, sort of saddening: “You should see Caragiale arm in arm with Farfuridi and Cațavencu, touring the Romanian country, hear his uttering the insanities of the characters in his comedies, witness the hilarity generated by his speeches, which is at least equal to, if not better than the speeches in “O scrisoare pierdută” (“Lost Letter”)! What bigger revenge can be taken?

I will stop here, though I could go on. In the end, I kindly ask the reader not to misunderstand me. I am not a detractor of Caragiale. On the contrary! Three times on the contrary! I am an admirer without reserves of the writer in general and of the brilliant dramatist in particular. Regarding Caragiale – the man, things are slightly different. And so that we may value the genius as we should, we need to know better the man. And after we try to understand better the true meaning of the following dictum: “I am human and nothing human is strange to me”, we turn to the tall statue of the genius, in order to admire its true and clean light.

#### **Bibliography:**

Bogdan Bădulecu, Olga Rusu, *Mitică și Nenea Iancu in Bermin*, Princeps Publishing House, Iași, 2006

# The Romanian Stage and Recent Stagings of I. L. Caragiale's Dramaturgy

Ioana Petcu<sup>1</sup>

## A overview on the past directorial decade

Probably on a lower scale Caragiale is to the people of the Romanian stage what Shakespeare, Molière or Chekov represent to the creative minds of the world theatre. Staging Caragiale in the 21<sup>st</sup> century, speaking either of his dramatic texts or of dramatizations after his sketches, moments or short stories, is or has become to the Romanian director a compulsory point in his repertoire, or – if not compulsory – at least a valuable point.

But before exploring the past theatrical decade, it is only natural to ask the question referring to who the inhabitant of this world is and what he looks like. Here is an answer: “I am a very complex being! Whimsy and constant; impressionable like an uncultivated child, blasé like a tired philosopher, tittle-tattler like and aristocratic; here primitive, here ultra-refined, I laugh off the most serious of circumstances, and I am serious about whatever twiddle. I’m crazy about sensational events, be they merry or funeral, parades, accidents, crimes, suicides, scandals... Oh! (*voluptuously*) Calumnies, gossips, scandals! A scandal – no matter how little monstrous – is to me more than a terrible sinister! In the morning, as I open my eyes, I need thrilling news, if not true, at least ... different! Their denial in the evening saddens me out of proportion and I cannot find my comfort but in a worse fabrication the following day”<sup>2</sup> – these are the words of Mrs. abstruse who stomps suddenly, with great confidence, laughing shrilly among the actors and theatre men before the performance of *Începem! (Let's Begin)* (1909). She is not only – as the author describes her – the representative of the audience, an active and extremely diverse receptor of the theatrical act, she is not only a case that can be analyzed from the psychological and sociological points of view, but also the exponent of Caragiale's world, as along with Mrs. abstruse we seem to behold Zița reading *Dramele Parisului (The Dramas of Paris)*, Mr. Leonida searching for the news in “*Aurora democratic*” (*Democratic Aurora*), Mița Baston who “would hit the roof worse than at the “Universul” Newspaper”, the waiter Victor who is taking lessons from *Edgar and Fridolina sau victimele inimii (Edgar and Fridolina or the Victims of the Heart)*, or Fifina writing out of her head novel pages for the magazine *Cimpoiul (The Bagpipe)*. They are all possessed with impressionability, with the pleasure for what they seize in, with amazement, and lead their existence inclined rather to the unreal, to fantastic or fantasy, than real, and the dash of the two dimensions renders them both comical and tragic. The self-portrait the character depicts in a certainly subjective manner is a synthesis of Caragiale's hero. Being unable and unwilling to save himself from mediocrity, finicky and shallow by excellence, he is not as inhuman as some might think he is, he is neither a primitive nor an individual of impulses. On the contrary, words such as “politeness”, “principles” or “manners” are familiar to him, but he is completely lacking the capacity of refining such terms. Do the people about which we say nowadays that they are Cațavencu, Ipingescu or Didina show signs of knowing these words?

Caragiale and his characters have been conceived along time by each generation on a different landing, depending on the mentalities that crossed the epochs. He had both

---

<sup>1</sup> Assistant Professor PhD. in the Drama Department, “George Enescu” University of Arts, Iași

<sup>2</sup> I. L. Caragiale, *Drama*, volumes I and II, Bucharest, Univers Enciclopedic Publishing House, Romanian Academy, 2000, pp. 142-143.

appreciations and calumnies during his lifetime, but his figure was too much sweetened by some critical voices of the interwar period<sup>3</sup>, and after 1945 the communist authorities used his name to cement their own ideology, presenting him as an author that attacked the outrageous manners of the bourgeoisie, in the society without essence of the end of the 19<sup>th</sup> century. Starting 1965 the absurd lode recognizable in his work has been mainly discussed, and in 1988 Mircea Iorgulescu published his essay on the presence of kitsches in Caragiale's writings, through which – as it is well known – the communist political system from Romania was incriminated under a mask. After the '90s, other terms interfered in the discussion: “modernity”, “topicality” or “perennity”, which complicated or simplified the fate of the dramatist for the period of time after 1989, then for the one after 2000.

The national stage could not remain outside the sphere of problematizing and offered us year in year out, in all regions of the country, opportunities of seeing Caragiale, non-Caragiale, anti-Caragiale, politicized, militarist, experimental or feminist Caragiale. Memorable performances and modest performances create – as it is normal – a panorama of the state of the theatre either in long periods of crisis, or short periods of energy and effervescence. If for the '90s the actor and the director would rediscover free to express themselves in a transition period *O scrisoare pierdută* (*A Lost Letter*) or *Conul Leonida față cu Reacțiunea* (*Mr. Leonida and the Reactionaries*), starting 2000 it has been felt what today is heard more and more often as a meaning exhaustion, namely a “non-topicality of Caragiale's work”. And this original impression turns into a certainty during the crisis years, given that this is how things are between 2010 and 2012. For this reason, the Romanian theatre – used to taking advantage of any type of contextualization of the classical plays, used to employ any type of key in staging them, bearing the inheritance of the so-called handicap of a period in which the stage and its artists had “necrosed” in the non-art imposed by the communist authorities, actually came to believe that the work of art of that man who felt enormously and saw monstrously had to be saved right away. The sensation given by the past decade of the national stage is that the term “vitality” is read through its opposite and, being convinced of the audience's incapacity of reacting to the classic Caragiale, the directors and managers of theatres wish to resuscitate him in different manners.

Not all creators share the obsession of grafting the dramatist with images or ideas borrowed from other geographic areas, with the inevitable transplant of contemporary elements or with the type of Hollywood pigmentation. Mircea Cornișteanu is the director proclaimed – on his own responsibility as well as by the specialized criticism and the prizes he won – the most prolific theatre person who approached the spirit of Uncle Iancu. He tries to find the shortest and most equitable way to bring together the taste of an audience infected by the routine virus, the condition of a theatre that must be financially and aesthetically responsible and the destiny of a work of art that has been browsed until the letters were erased and the meanings degraded. The man who achieved the first integral series of performances after I. L. Caragiale's plays at Craiova stated in a TV show dedicated to Caragiale's Year that the secret of the success of the stagings is that of showing the perfect resonance between *then* and *now*, between “La Belle Époque” and what theatre means today<sup>4</sup>. But from theory to practice, the distance implies turns and deviations. The stagings presented at the National Theatre of Craiova suffer because of this parallelism: then and now, two dimensions that – no

---

<sup>3</sup> A quote from Mihai Ralea's article has become a reference point: “It is wonderful, it is a paradisiacal world, free of concerns and free of – as how we say today in a mystical language – free of inner problems. People laugh, party and rejoice. (...) Caragiale, the most typically national writer, who understood best our nature, left us this aspect as well. The Romanian who does not lose his temper before crisis. His literature is tonic and full of consolation today” (*Lumea lui Caragiale/ Caragiale's World*), in “Adevărul literar și artistic” (“Literary and Artistic Truth”), no. 573, November 29<sup>th</sup> 1931.

<sup>4</sup> Mircea Cornișteanu in the TV show *Anul Caragiale – Ediții special* (*Caragiale's Year – Special Editions*), TVR Cultural, April 24<sup>th</sup> 2012

matter how much we try, are not on the same level any more. *D'ale carnavalului*<sup>5</sup> (*During the Carnival*), for instance, re-enacts quite faithfully the furniture and the atmosphere of Nae Girimea's barber's shop and the touch of the fair, paying attention also to costumes and offering a true lesson of acting. Unfortunately, Caragiale's hallmark – so finely relieved – is deteriorated because of the low quality oriental-like songs on the background complementary to the scandals and hysterias emerging during the action. Nevertheless, the last variant of *O noapte furtunoasa* (*A Stormy Night*)<sup>6</sup> uses a very ingenious trick at scenographic level: the house of Master Dumitrache is represented by a rather slummy wall built in the obvious style of the year 1900, which the audience realizes soon that will be renovated, as scaffolds are erected all around it, and beside it there is an iron fence resembling the ones we can see today in front of the mansions of the new owners. The words that come to mind when seeing this scenography, both from the perspective of the setting and of the costumes, are “kitsch”, “poor taste”, “disorder”. Nonetheless the hidden satire taken to some extent from Caragiale's work and augmented in Cornișteanu's staging regards depreciation of the past. The wooden-door house, with old windows – maybe over one hundred years old – will be restored according to current standards. And by extending meanings, this wall with scaffolds seems to evoke precisely the face of Uncle Iancu, which the young woman or the old guard persist in sustaining in improvised scaffoldings, as if he has no power, ruining his paleness and eventually rendering him unrecognizable. What is disturbing and what cancels Caragiale completely in the variant from Craiova are a series of substitutions applied to the staging: Spiridon does not smoke cigarettes, but ethno-botanical substances, Master Dumitrache listens to a radio show similar to those presenting “gossips”, and Chiriac crosses the yard on a red motorcycle.

Other directors, out of the wish of not walking in the common places of the theatre, come to make hasty statements and transform I. L. Caragiale's texts so much that maybe they would not even need to use them, but merely approach a play from the contemporary repertoire. Alexandru Dabija is at the border between consistency and forced reinterpretation. Lately he dealt with the texts of he who was called by Nicolae Davidescu “the last Phanariot of the Romanian culture”- *D-ale Carnavalului* at the Hungarian Theatre in Sfântu Gheorghe, *O noapte furtunoasă* at the National Theatre of Iași, *O scrisoare pierdută*, at the Comedy Theatre. Depending on the attitude adopted as regards the reclamations of the classic authors, the performance may or may not question Dabija's visions. If the staging of *D-ale Carnavalului*<sup>7</sup> in Hungarian at “Tamási Áron” Theatre was based on the wish of approaching the Romanian dramatist to the Hungarian culture and of translating his work both at the level of language and at the level of scenic expression, the staging of *O scrisoare pierdută*<sup>8</sup> from 2011 emphasizes the absurd typical for Caragiale's work. Managing to escape the violent manner he had been approaching for a few years, Dabija explores the grey area of the

<sup>5</sup> *D'ale Carnavalului* (*During the Carnival*), „Marin sorescu” National Theatre, Craiova, 2002, directed by Mircea Cornișteanu, with: Mihsi Arsene (Nae Girimea), Adrian Andone (Iordache), Ilie Gheorghe (Pampon), Nicolae Poghirc (Crăcănel), Sorin Leoveanu (the candidate), Mirela Cioabă (Mița Baston), Gina Călinoiu (Didina Mazu) etc.

<sup>6</sup> *O noapte furtunoasă* (*A Stormy Night*), „Marin sorescu” National Theatre, Craiova, 2002, directed by Mircea Cornișteanu, with: Ion Colan (Master Dumitrache), Valentin Mihali (Nae Ipingscu), Cătălin Băicuș (Chiriac), Cerasela Iosifescu (Veta), Raluca Păun (Zița), Dragoș Măceșanu (Spiridon), George-Albert Costea (Rică Venturiano) etc.

<sup>7</sup> *D-ale Carnavalului* (*During the Carnival*), “Tamási Áron” Theatre of Sfântu Gheorghe, 2009, directed by Alexandru Dabija, with Tibor Pálffy (Nae Girimea), László Mátray (Iancu Pampon), Gábor Erdei (Crăcănel), Alfréd Nagy (the Candidate), Gizella Kicsid (Didina Mazu), Annamária D. Albu (Mița Baston) etc.

<sup>8</sup> *O scrisoare pierdută* (*A Lost Letter*), Comedy Theatre of Bucharest, 2011, directed by Alexandru Dabija, with: Marius Florea Vizante (Ștefan Tipătescu), George Mihăiță (Agamemnon Dandanache), Valentin Teodosiu (Zaharia Trahanache), Marcel Iureș (Nae Cațavencu), Dorina Chiriac (the Drunk fellow), Mihaela Teleoacă (Zoe Trahanache).



characters from the town touched by the fever of elections. The text is kept faithfully, only the characters' natures and the relationships between them are seen in different shades. In these circumstances, again, the author suffers as the performance is rather tragic than comical, and beyond the actor's improvisation, the general atmosphere has nothing funny, really.

On the opposite side, lacking both in tragic character and in subtleness, Ada Lupu Hausvater opens the season of 2011 at the National Theatre in Timișoara with *O scrisoare pierdută*<sup>9</sup>, the director interpreting this time the adventure from the text according to the present. The universe of Zoe, Tipătescu, Trahanache and Cațavencu is cut out from the reality that the audience can see on TV, in tabloids, in newspapers, in columns such as "Mundainties", "VIP", "Politics". Nevertheless if this path had been traversed all the way and had not been so complicated with too many ramifications (vaudeville, soap opera, reality show), then maybe the author would not have appeared annihilated and could have coexisted with the director. Surprisingly (or maybe not so much), the specialized critics accepted gladly the reinterpretation "in plastic" of Caragiale's play and only the drama critic Monica Andronescu from "Yorick" magazine sensed and commented as such the mix of ideas from the staging of the National Theatre of Timișoara. It is amazing how the director mentioned in some interviews or in TV shows that if Caragiale had lived, he had accepted his proposal, forgetting or maybe ignoring the author's firm reaction from 1895, when *O scrisoare pierdută* was represented in the National Theatre of Bucharest without his acceptance: "the artists [...] took the liberty [...], against any tradition, to wear masks made after the faces of honourable and high-ranked persons, which injures me very much and against which my artist conscience must rebel, as my works are not harlequinades meant to mock in passing real persons, but works of art aiming to embody in a more durable way ideal types"<sup>10</sup>.

Crossing the same border between the devotion to the text and his own poetic art – even more dangerous in "consecrated" artists – as well as the thin fault between success and unsuccess, Silviu Purcărete, in his turn, stages *D-ale carnavalului*<sup>11</sup>, the play with most ambiguities, at "Radu Stanca" Theatre of Sibiu. Seen as a whole, the staging bears clearly the effigy of the triad Silviu Purcărete (direction), Dragoș Buhagiar (scenography), Vasile Șirli (music). Given that the text was put to good use and it was turned into a starting point, the spectacle impressed due to the ability of emphasizing both famous lines and lines usually less stressed. A slum carnival, a little unreal, with light effects, with live music, somewhat pathetic and extremely agitated, is built in detail at the National Theatre of Sibiu; likewise, a barber's shop, in which carpets and mirrors are "rented", becomes the precincts in which unbelievable events take place. The end of the 19<sup>th</sup> century does not shine through almost at all, and Caragiale is present only through the power of the comical text, otherwise the staging is grounded on theatrical signs, on the unexpected effects and on a very well paced rhythm. Just like Mircea Cornișteanu left a metaphor for the entire performance in sight but in the background, Silviu Purcărete's obsessions and Dragoș Buhagiar's imagination make sure they place a key clue for the vivid-eyed spectator. *D-ale carnavalului* is supported on a sand plateau; rented carpets imitating Bukhara carpets are put over it and a plasticised fabric is unfolded around this platform to symbolise the carnival space. The world of Nae Girimea,

---

<sup>9</sup>*O scrisoare pierdută (A Lost Letter)*, National Theatre of Timișoara, 2011, directed by Ada Lupu Hausvater, with: Claudia Ierimia (Zoe Trahanache), Colin Buzoianu (Ștefan Tipătescu), Romeo Ioan (Zaharia Trahanache), Ion Rizea (Nae Cațavencu), Vladimir Jurăscu (Agamemnon Dăndanache), Victor Manovici (Tache Farfuridi), Cătălin Ursu (Iordache Brânzovenescu) etc.

<sup>10</sup> I. L. Caragiale, *Scrisori și acte (Letters and Acts)*, preface by Șerban Cioculescu, Bucharest, Pentru Literatură Publishing House, 1963, p. 199

<sup>11</sup> *D-ale carnavalului (During the Carnival)*, „Radu Stanca” National Theatre of Sibiu, 2011, directed by: Silviu Purcărete, with: Nicu Mihoc (Nae Girimea), Constantin Chiriac (Iancu Pampon), Adrian Matioc (Crăcănel), Ofelia Popii (Mița Baston), Cristina Ragos, Raluca Iani și Serenela Mureșan (Didina Mazu), Liviu Pancu (Catindatul) etc.

Mița Baston, of the lovers, of the mistresses and of the “magnetized” individuals is unstable, erected on a sand floor, leaning on its image reflected in the mirrors – all of these perimeters of appearance and outrage. Maybe the metaphor can be extrapolated and we would be right that today I. L. Caragiale’s work is placed in the theatre on a moving sand surface in which it sinks, from which it rises, needing every time more force.

Because of its aspects of fat prank, *D-ale carnavalului* is also the most problematic text as regards the attention it requires, since from the directorial point of view it is easy to load and turn the life of kitsch-people into something that exceeds all limits and it is even harder to maintain certain decency out of respect for the author and for drama. The spectacle of Mona Marian<sup>12</sup> is exactly a very obvious example for what it means to let oneself be carried away by the taste of the mass, by the desire of satisfying an audience segment quite large today – the mediocre one. Although the setting and the costumes are classical, the spectacle is more than noisy – the issue of forced utterance in theatre being general – counting on trivial gestures and lines, which fatally are not only addressed by the characters to one another, but also to the audience. It is hard to accept this violent break of the barrier between the stage and the audience, which cannot even be excused by being an experimental staging. It is hard to see that the national flag is spat on and that the characters walk around more drunk than sober – or at least this is what the interpretation suggests. The comical fades away quickly, leaving behind an aggressive spectacle of a completely illogical world.

The drama *Năpasta (The Bane)*, by its nature, does not share the fate of the other very well known plays. Built in a grave tone, studying human psychology, representing rather a material centred on the actor’s performance, the text is a bit shaded, demonstrating now, as on the premiere day in 1880 that the work team needs an interpretation technique of great finesse. As the subject is the exploration of the human power, the stagings from the past ten years focus on the work and presence of the actor as well as on atmosphere, trying to re-enact an image of the old Romanian village, easy to recognize in a vaster temporal landscape. The few most important stagings from the past period resemble one another, as directors such as Cristian Juncu, Ioan Sărăran or Elmér Kincses focus on the acting study, on the pace, which also involves the evolution of the action and on the presence of light, playing with the effects obtained through semi-darkness, deep shadows, and contrasts. The setting contains generally symbols, of which a recurrent element being the table, for the most part used as a material line of the conflict territory, as a place for confession and dialogue; other times, the cross and candle refer to a lost sacrality. The drama “Năpasta” came to be, generally speaking, seen and rendered scenically in an expressionistic manner.

The short plays by Caragiale, true inspiration sources for directors, are generally in the shadow of the five famous titles. Professional directors and state theatres contribute to the forgetfulness of the four texts: *O soacră (A Mother-in-Law)*, *1 Aprilie (April 1<sup>st</sup>)*, *Monolog burlesc (Burlesque Monologue)* and *Începem! (Let’s Begin!)*. They were recovered by the Radiophonic National Theatre and very rarely by the provincial theatres or private companies. For instance, *O soacră* was staged by the State Theatre in Constanta and directed by Gavril Borodan, *1 Aprilie* was staged at the “Luni” Theatre of Bucharest, and *Începem!* was staged twice by the acting and direction students, at the Students’ Culture House of Bucharest (directed by Cătălin Naum) and at the lecture room of the Academy of Economic Studies (directed by Mihai Brătilă and Mircea Gherghină).

### Caragiale and the theatrical experiment

---

<sup>12</sup> *D-ale Carnavalului (During the Carnival)*, “Lucian Blaga” National Theatre, Cluj Napoca, 2012, directed by: Mona Marian, with: Cristian Grosu (Nae Girimea), Ovidiu Crișan (Pampon), Elena Ivanca (Mița Baston), Romina Merei (Didina Mazu), Cristian Rîgman (the Candidate) etc.

Often, in order to rediscover new sources of novelty, it is attempted to pass Caragiale's work to the experimental area. Abandoning the typical, not following the patterns of Jean Georgescu, Sică Alexandrescu or Liviu Ciulei – people who signed memorable films or spectacles of *O noapte furtunoasă* or *O scrisoare pierdută*, means taking steps on uncertain ground, which are important steps that the more they overcome patterns, the further from the essence they get. The effect of the anti-canonical spectacles reflects itself on the audience, who, is either vehement before the eeriness on the stage, or falls into a snobbism of appreciating dignifiedly new subjects à la Caragiale. In this experiment, several characteristics are under the risk of deviating. Eventually, the maintenance of the text is not even one of the purposes of the experimental area any more. Therefore, the performance can become rather tragic than comical, or, on the contrary, the comical can slide into grotesque, into harlequinade, laughter becoming visceral, without any connection to the laughter mentally filtered. In addition, in some cases, the text becomes a pretext for the bold demonstration of a director.

“Masca” Theatre of Bucharest, specialized in the art of improvisation, of dance-theatre, of community street theatre, brought to the audience's attention a less usual staging of *O noapte furtunoasă*<sup>13</sup>. Here, the actors embody characters in the form of living statues. The performance comes to be centred on non-verbal theatrical signs, in which the gesture, pantomime, costumes, lights and setting become the most important preoccupation, if there are no words, it does not mean that we cannot understand what is happening. Although it is in an obvious place of experimental pursuits, the performance from “Masca” Theatre responds unbelievably well to the Caragialian spirit: the vintage costumes are very well reproduced, the slow movements suggest an old mechanical theatre, and the characters brought on the stage besides the ones in the text (Cupids, dancers from the Union garden) outline better the world of the kitsch and of the caricature-men. Wearing make-up and immaculate white clothes on the platform of a white pavilion, the actors show that the audience can also remember Caragiale by means of the new technologies, of the verbal and sound violence. The movements that show a very well learned and mastered technique, the action outlining by gestures, the comical expressed simply demonstrate that the actors' involvement does not need theatrical machineries to impress, to outline an atmosphere that enchains the spectator for a few moments.

On the other hand, the palette of spectators that do not follow the classic pattern is extremely rich and amazing, at the same time. Such staging are only meant to shock, draining the essence out of the original writing as well as the final production. Thus we could wonder what the mix of topics from all directions (American movie, Emir Kusturica's music, Romanian realities, the slum of the 19<sup>th</sup> century) is doing in a staging of *O noapte furtunoasă* signed by Alexandru Nagy in 2009. Or what did Cătălin Vasiliu want to express by moving the action from *Conul Leonida față cu Reacțiunea*<sup>14</sup> to the circus, costuming the characters in circus costumes? And what would be the reason for the fact that, in the same staging, Efimița and Safta are both interpreted by men? Is this Caragiale by any chance too rough and sent to a confused area?

“A zany idea”<sup>15</sup>, as Florica Ichim defined it is the staging of *O noapte furtunoasă*, half experimental, half willingly paranoid, achieved by Dan Vasile. The charge goes far, the

---

<sup>13</sup> *O noapte furtunoasă (A Stormy Night)*, “Masca” Theatre, Bucharest, 2012, directed by: Mihai Mălaimare, with Sorin Dinculescu (Mr. Dumitrache), Anamaria Pîslaru (Veta), Dora Iftode (Zița), Valentin Mihalache (Chiriac), Mihai Mălaimare (Caragiale) etc.

<sup>14</sup> *Conul Leonida față cu Reacțiunea (Mr. Leonida and the Reactionaries)*, “Fani Tardini” Dramatic Theatre, Galați, 2010, directed by: Cătălin Vasiliu, Gheorghe V. Gheorghe (Leonida), Cristian Gheorghe (Efimița), Aureliu Bâtcă (Safta)

<sup>15</sup> Florica Ichim, *La Nocturnele - Nottara/ O șarjă la Caragiale, în stil japonez (At the Nocturnal Adventures/ A Charge to Caragiale, in Japanese Style)*, in „România liberă”, July, 2004

director does not want to represent Caragiale, but to play with the text, consequently the *Stormy Night* becomes the *Typhoony Night*<sup>16</sup>. The original wish is to demonstrate that the dramatist can be intelligible even when the theatrical code is permuted, and that the fundamental meanings do not change regardless of the language to which it is translated. Using costumes, make-up, the setting of the Asian theatre, moments of dialogue in Portuguese, as well as the text in Romanian, the sequences that remind of the Commedia dell'Arte spirit, Dan Vasile reached a mixed outcome that results in the parody of the soap opera aspect of the commercial productions on the stage or on TV. Nevertheless it is not the true Caragiale who, placed between several cultures, is equal from one end to the other. This universality that the director wants to inculcate to him has nothing to do with the style of the Romanian dramatist. If we do not look manifestly for Caragiale, then the staging from "Nicolae Bălcescu" Cultural Centre may stay valid, offering a moment of relaxation and an opportunity if smiling to the humorous situations.

The one that had already raised sharp reactions from the critics at the premiere from November 13<sup>th</sup> 1884, *O scrisoare pierdută* is even today an inciting subject to directors and further on, to chroniclers. The staging by Gabor Tompa from 2006<sup>17</sup> was a surprise, counting on at least two shocking elements: it reversed the masculine and the feminine and recomposed the scenic space, creating at the same time an atmosphere of absurd theatre. Therefore, as a consequence of the changes at the level of characters and space, the staging turned from a preponderantly male action into a female one, pointing out the idea that not only that women do politics, but they are good at it, too. The only man on the stage is Miklós Bács, as Zoe, which emphasized in a certain way that the grotesque character of a reversed life in the matriarchate age has conquered the social hierarchy again. If until here the Hungarian director's attempt is supported, at least from the ingenuity point of view, transferring the events to the setting of a public restroom does not make any sense any more. Following a misunderstood principle, according to which the stage is the place of all possibilities, the experiment pushes the limit between the artistic and the commercial, between comical and mocking to the extreme.

Can Caragiale be approached to Goethe? Most theatre people would not agree to the formulated assumption. This is not the case of Mihai Măniuțiu, who, surpassing every imagination barriers, stages *Conul Leonida față cu Reacțiunea* on the background of a Walpurgis night<sup>18</sup>. The poster of the performance does not agree with the reality, as *Conul Leonida* is not by I. L. Caragiale, as specified, but after an idea of I. L. Caragiale, at the most. In brief, we will say where Măniuțiu's attempt goes: at the foot of a hillock two old men are sitting: Mr. Leonida and Ms. Efimița, two persons that do not have a roof over their heads, as if landed accidentally in the middle of nowhere; behind them, allegoric figures detached from the encyclopedic work of art of the dramatist from Weimar run wild, dance or recite. The prank, as the play is defined by its author turns into a circus representation that does not keep

---

<sup>16</sup> *O noapte taifunuoasă (A Typhoony Night)*, „Nicolae Bălcescu” Cultural Center, Bucharest, 2004, directed by: Dan Vasile, with: Daniel Iancu (Mr. Dumitrache), Alexandru Mike Gheorghiu (Ipingescu), Gabriel Răuță (Chiriac), Bogdan Dumitrescu (Spiridon), Claudiu Maier (Rică Venturiano), Bogdan Talasman (Veta), George Corodeanu (Zița).

<sup>17</sup> *Az elveszett level / O scrisoare pierdută (A Lost letter)*, State Hungarian Theatre of Cluj Napoca, 2006, directed by: Gábor Tompa, with: Andrea Kali (Zaharia Trahanache), Skovran Tünde (Ștefan Tipătescu), Kezdi Imola (Nae Cațavencu), Melinda M. Kantor (Agamemnon Dandanache), Kati Panek (Farfuridi), Csilla Albert (Branzovenescu), Bács Miklós (Zoe) etc.

<sup>18</sup> *Conul Leonida față cu Reacțiunea (Mr. Leonida and the Reactionaries)* by I. L. Caragiale, “Odeon” Theatre, Bucharest, 2002, directed by: Mihai Măniuțiu, with: Constantin Cojocaru (Leonida), Dorina Lazăr (Efimița), Oana Ștefănescu (Safta), Ionel Mihăilescu, Mircea Constantinescu, Laurențiu Lazăr, Dimitrii Bogomaz, Marian Lepădatu, Gabriel Pintilei, Ioan Batinaș, Eugen Cristian Motriuc (mute characters).

anything from Caragiale's spirit, which is not either in Goethe's, nor in Beckett's style, as it is intended, perhaps. Certainly, if the staging had used a newer text written on this very idea, it would have been more successful, than by rephrasing unreasonably a well known play.

### Conclusions

Mihail Sebastian noted in 1939: "As for us, we do not believe that the Romanian society grew out of Caragiale. Everywhere, in politics and in culture, Cațavencu-like and Farfuridi-like persons abound"<sup>19</sup>. We can hear and approve the echo of this thought even today, when we are seventy years away. And indeed, the more conspicuous this laughing-crying world is, the more clearly we see the portraits before us, the more we feel buried under the heavy earth of the lie, of individualism, of the lack of values and of raw models, and of the lack of meaning. But if the theatre will keep on increasing as if under a magnifying glass the Cațavencu characters, the Farfuridi characters and others, again and again, it will only produce a devastating effect, in which the work of art of the classical dramatist will turn into a masquerade, into a tragic world that will not have the chance of making the spectator smile any more. As long as the impression of the theatre people is always pessimistic, sliding into the nightmare of the certainty that the great writers of the world literature have been sapped and that they must by all means be connected to special devices for artificial respiration, the crisis of art will grow deeper and the vitality of true work of art will not be discovered any more.

With a clairvoyant eye and an age-crossing voice, I. L. Caragiale note in his correspondence on an almost deep tone: "We are beginning an age less merry than the past one; laughter and jokes will not comfort us as before in the events that will take place in our Romanian world. Our children will have reasons to cry maybe – we have laughed enough"<sup>20</sup>. Maybe the author felt a sort of a decline, not necessarily of his work, but of the manner in which it will be seen, we believe that I. L. Caragiale should not lose his humour on the stage, and the difficulty beyond hilarious situations must not be emphasized brutally. Not a tumble, but a carnival. If our century, the days we are living make us look down overwhelmed, then a correct positioning, wittingly and aware of the classical dramatist and the classical dramaturgy, would be the niche of overcoming the fear that the theatre is dead and its idols declined.

### Bibliography

#### Exegetic Works

Cazaban, Ion, *Caragiale și interpreții săi (Caragiale and His Interpreters)*, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1985

Cazimir, Ștefan, *I.L. Caragiale față cu kitschul (Caragiale and the Kitsch)*, Bucharest, Cartea Românească Publishing House, 1988

---

<sup>19</sup> Mihail Sebastian, *O scrisoare pierdută într-o nouă interpretare (A Lost Letter in a New Interpretation)*, in "Viața românească" ("Romanian Life") Magazine, yearly book XXXI, no. 11, November 1939), apud afterword "Repere istorico-literare" ("Historic-Literary Reference Points") in I.L. Caragiale, *Drama*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1978, pp. 272-273.

<sup>20</sup> Letter from April 3<sup>rd</sup>/16<sup>th</sup> [1907], in *Opere (Works) VII* (1942), p. 554, apud Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale (Caragiale and Caragiale)*, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2002, pp. 288-289

Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale (The Great Chatter. Essay on Caragiale's World)*, Bucharest, Publishing House of Fundația Culturală Română, 1994

Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale (Caragiale and Caragiale)*, 2<sup>nd</sup> edition, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2002

Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar Caragiale (Small Caragiale Dictionary)*, Iași, Cronica Publishing House, 2001

Zaharia, Dorel, *Limbajul teatral în opera lui I. L. Caragiale (Theatrical Language in I. L. Caragiale's Work)*, Iași, Publishing House of „Alexandru Ioan Cuza” University, 2005

### **Periodicals**

„Teatrul azi” (“Theatre Today”) (1992-2012)

„Observator cultural” (“Cultural Observer”) (2000-2012)

„Adevărul literar și artistic” (“Literary and Artistic Truth”) (1996-2012)

## **II. STAGE REVIEWS**

## „Caragiale’s Landmarks“ - From Text to Stage Transposition Mihaela Werner<sup>1</sup>

The deep realism and the social, political, moral and civic dimension of Caragiale’s comedy come to life, especially within the frame of present-day controversy, as determining factors of a certain state of mind. The satirical nature of the comical sense of the characters who lose love letters or walk through stormy nights after grotesque carnival adventures makes up for a solid motivation for maintaining Caragiale’s texts in unchanged theatrical present interest, thus reconfirming the playwright as a founder of modern Romanian satire, as a declared adversary of aggressive, authoritarian outright stupidity.

In Iacob Negruzzi’s ‘Dictionarul Junimii’ (Dictionary of the literary youth) printed after Caragiale’s passing away, Ion Luca was laconically described as a ‘pessimistic, sceptical and cynical young man’. In the ‘Viata literara’ (Literary Life) magazine from January 1928, Anton Holban estimated that ‘our offspring *will remain baffled* (author’s note) by the success of these comedy plays’. Contemporary attitude towards the Caragialian phenomenon is, on the one hand, one of completely rendering the work in the spirit in which it was created, and on the other, one of capitalizing on its artistic value, connected to present-day state of facts and refraining from the use of spectacular clichés.

Our times’ reality proves that Caragiale’s vitriolic theatrical writings not only maintain their connection to the present (should one rejoice over this or regret it?), but the appeal of his grandiose work is increased by new meanings for every generation of scenic art creators.

‘...I kept silent and I took it all – says Caragiale- in the thought that one day my time will come too’. And it came! Not only the day and the year, but the age also! Maybe the true heyday of the great comedian will be the day his fellow countrymen will conspicuously declare : ‘No, we are no longer Caragiale’s own....His texts have become anachronistic, and stupidity has long been outlawed’. We may dream of that day, which now seems as near as a vacation on Mars...

Paul Zarifopol, in a generalizing overall critical look, states that any writing represents an opportunity to make fertile associations and that for a work to be properly ‘used’, one must first determine its specific structure and the intellectual obligations contracted by the artist through the system of interpretation formulas he can submit to his fellow contemporaries’ judgment. Do we today still have the appetite to profoundly study a dramatic work? ‘Have the public still time to read a novel, look at a painting, listen to a tragedy when it is not yet known whether Mr. This or That withholds his position with the Ministry...?’- so runs an acidly bitter comment from Caragiale (Works, vol. 3) . He also conceived a ‘pre-established plan to review all our society’s vices, and countering those with *means of embetterment*’ (author’s note).

We may consider theatrical art, with its power of suggestion, to be an effective, coherent and large-impact means to strife society’s flaws and vices, a kind of hardly flattering mirror, a mirror that ‘reveals, criticizes and explains’ (Ibraileanu).

In the study of Caragiale’s dramatic work through the lens of the actor’s art, the basic operation is an enhanced understanding by future actors of the author’s spirit, of the atmosphere, of characters, relationships, language, of the type of comique they might have to

---

<sup>1</sup> Associate Professor Ph.D. in the Drama Department, “George Enescu” University of Arts, Iași



face in practical applications. The credibility of a valid stage performance requires erstwhile an assimilation by the interpret of the data of dramatic material, from dominant to detail ones, without neglecting one's own originality, discovering aspects that are less detectable upon a superficial or caricaturistic approach. In the process of teaching acting students we must stress the idea that Caragiale's portraits are not caricatural, lifeless images, but on the contrary, they stand for exponential patterns of thought, behaviour and expression which common (as in moral,civic) sense usually rejects. Acting students must be persuaded that Caragiale's characters are exponents of real vices: they betray, they lie, they resort to physical and speech violence, they conveniently make up with one another if need be, they covet public offices in Macbethian style, etc.

The author of the adventures of the famous letter says about himself: 'I am a man who loves the truth, and, because I love it, I know how to look for it'. Consequently, we believe vocation and integrity ought to define the profession of an actor/artist; the search for and discovery of the stage truth cannot be put aside in the process of theatrical research; by careful guiding, one must help eliminate schematic thought, clichés, stereotypical formulas of doubtful comique effect or approximate uttering of Caragialian lines. In the world described by the author of the Balkan human comedy, preeminence is given to direct experience rather than speculation or abstract thought. That is why we insist that upon studying modalities of stage approach for Caragiale's writings, one should have a complete picture of the behaviour of a character, stimulating, suggesting or developing by specific exercises the means of expression proper to each artistic personality. Years of paedagogical practice have shown that not every group of students rise up to the challenge of Caragiale's realistic comedy, yet even if the students' work does not take shape in a performance, one cannot diminish the importance of studying the author's dramatic writings. We maintain that, in today's theatrical school, students should take on the study of Caragialian texts *in their letter and spirit*, without deforming, misinterpreting or reducing them to revue comique effects.

The following is a brief assessment of the practical application of students from III. Year Acting, 2012 series of graduates : we proposed that the acting students make up a short compendium from Caragiale's texts ( short stories, moments, dramatical fragments); the selection was finalized after countless sessions of artistic readings and exercises on extra-text themes (the characters' out-of-stage life). The student interpreting 'Zita' as well as other characters eventually provided the stage issue of the compendium, which was balanced in respect to stage tasks and acting research of the proposed theme. The stage issue of the application was a large group exercise, both flexible and cunning in regard to the different stage portraits of Caragiale's heroes. The setting, imagined and made by the students, a makeshift beer hall, contributed to the idea of the show, namely that for hardened 'combatants' of political or love intrigues, everything can be negotiated or fixed by the banale 'waiter, another beer, it's on me!'. In order to interweave the 'perfume' of the time with today's world, I.D. Ionescu was brought up ( I.D. Ionescu was a performer at the 'Union Suisse' garden theater in the summer of 1878, with notorious success), voicing the text from 'Initiativa' (The Initiative) : '... Our national theatre and dramatic literature have become really bad, my friend, really bad! The state won't think about it seriously...We need more theatres!'. In the public's frantical applause, the revue star would come back to less profound 'cestiuni' (issues), heartily singing 'Piciorusul Aglaitei' (Aglaia's leg, a party song from the 1870's) accompanied by live piano performance. Upon being remonstrated by a good piano player, he briefly went into the whole evolution of Caragialian heroes, until the ending : 'pupat Piata Endependenti' (hypocritical public make-up kissing of political enemies in Caragiale's short story 'Telegrame') in the allegro of 'Vin, taticule, vin,bibicule,vin...' (I'm coming, old man, I'm coming, buddy...).

Textual illustration of Caragiale's world included fragments from 'O noapte furtunoasa' (One Stormy Night), 'O scrisoare pierduta' (The Lost Letter), 'D-ale carnavalului' (Carnival's Usual), as well as short stories or redramatized moments with added characters or comique situations: 'Bubico', 'Five-o'clock', 'Justitie', 'D-l Goe', 'Justitia Romana' et. al. The practical application pursued the realization of dynamic, essentially dramatic relationships, both through the appearing characters and the ones that don't usually appear but which, in the variation we proposed, were physically present (e.g. Ghita Tarcadau, who was 'mistreated' by Zita in the true meaning of the word!) .This option was motivated by the fact that characters not appearing are introduced by Caragiale through reproduced comique dialogue, therefore also using a specifically theatrical means. Thus, rather than Zita recounting her being aggressed by the 'chaw-bacon', the spectator is an implicit partaker to the scene, witnessing the twisting of the truth by the young lady, since she herself gives the drunken redneck a couple of healthy slaps. He is a victim of 'betrayed love', since Zita accepts Rica's courtship right before Ghita's drunken eyes.

Jean Georgescu, in his well-known cinematographic mise-en-scene, makes Tarcadau appear as well; we imagined just the changing of home violence relationship toward Zita, in order to stress her double standards, her attraction towards 'chaw-bacons', her mystifying of truth. In the practical application of Caragiale's theme, attention was given to tandem movements, synchronic line-uttering or brief stressing of replies, piano tunes.

Costumes were developed by students in an attempt to mirror present-day fashion, thus stressing that while keeping the worn-out language and the perfume of another epoch, the characters are recognizable even today in society. Although Calinescu in his 'History of Romanian Literature from the Origins to the Present Day' opined that 'all of Caragiale's forms are essentially vulgar', we stepped back from this view, letting the characters unveil themselves as of human substance, avoiding interpretation clichés.

When interpreters harmonized their efforts for authentic,organic creation, the comique was in-built, involuntary and not easy-going or self-understood, and the music of Caragiale's work made itself heard, like a respectful *restitutio*. The heroes of the comedy plays were *heard,seen*, then *created* by Caragiale, and the task of modern interpreters lies in *embodying* them, making them shine. Valentin Silvestru wondered once, 'Can one still laugh with Caragiale today?' , and provided the answer, 'one can, and with a vengeance'.

Caragiale, one century from his passing, remains (as defined by Calinescu) 'a great artist,a creator of a complete world, with its institutions and language, with every side of human life from tragic to grotesque...'

## Puppetry Characteristics in *A Lost Letter*, by I.L. Caragiale Aurelian Bălăiță<sup>1</sup>

In the subchapter *The Hat – comical center in "A Lost Letter"*, from the book published as a result of the graduation of the doctoral school, *A Virtual Universe –Puppetry Figures in the work of I.L. Caragiale*<sup>2</sup>, we structured the coordinates for a hypothetical acting of the comedy by the means of puppetry show.

The hat, in that version, was to be itself the stage, a place whose circular moving could have assured very fast and very easy the change of the setting between the acts of the show. The difficulties we had on mounting the setting determined us to leave this idea and to search other scene painting solutions not as sophisticated as the first one. So, the modifications proved to be welcomed for the performance in the final project.

Our version of performing the comedy *A Lost Letter* materialized on a small scene, with mimic puppets of a human's height animated by men in black clothes and black hats. The initial project contained a Dandanache character represented by another type of puppet, a dummy with long wires handled from the bridge or from the attic. But because the Studio Acting Hall of the *George Enescu* University lacks the technic possibilities we had to use for this character a mimic puppet.

The puppets were realized with the scene painter, Ph.D. Constantin Siriteanu, in a workshop at participated also the actor-students. Their conception and building activity was simultaneous with the study of the characters by the table readings. The actors contributed each one on his turn first to the sketches and the sponge masks and after that to the costumes. So there were multiple ways of getting close to the characters.

One of the most important aspects of the project was that the distribution was made of twelve girls and only one boy, because these were the members of the class that had to obtain their bachelor degree. The fact that some young women had to play masculine roles from behind their puppets raised some difficulties but it also gave some extra energy to the project. This kind of distribution in a normal performance with human actors would have surely failed. The puppetry approach, on the other hand, proved to be very inspired, the actresses being able to cope with the challenge.

Except our own project we haven't managed to discover other performances of the play *A Lost Letter* in the professional puppetry Romanian theatres. Such demarche is obviously very difficult but the arguments to begin the adventure of making a puppet show with the most important work of I. L. Caragiale is very exciting. What Bogdan Ulmu relates about the puppetry shows in Costa Rica is worth to be mentioned: „In Costa Rica *A Lost Letter* was performed with puppets. There were dummies, mechanisms, automatic machines. Their author is called *burrattinaio*! The theater within theater could become at this point theater within theater of puppets... ”<sup>3</sup>

The main aspects that need to be resolved when looking at a dramatic work from the puppetry stage language point of view are generated by the essential fact that in the animation

---

<sup>1</sup> Aurelian Bălăiță, Associate Professor Ph.D., University of Arts "George Enescu" Iasi

<sup>2</sup> Bălăiță, Aurelian, , *A Virtual Universe –Puppetry Figures in the work of I.L. Caragiale*, Iași, Ed Artes, 2006, pag. 185 - 210

<sup>3</sup> Ulmu, Bogdan, *Small dictionary Caragiale*, Science, Ed Chronicle, 2001, pag.338

theater, unlike the one with human actors, the main scenic expression mean is the inseparable tandem between the actor and his instrument, the puppet.

Let's review some of the puppetry characteristics identified in *A Lost Letter* that justify the demarche of such an approach. We can distinguish them as being elements of verbal and nonverbal language.

In point of the verbal language forms, the main way of exposition is the dialogue, completed by the monologue, both of them being very efficient approaches to typify the characters and to control and to vary the dramatic tension. *The dialogue* to Caragiale has as fundamental feature in the quality puppetry play the short lines. The way of talking in Caragiale's works is subordinated to the author's dramatic orientation. So, the lines are short, without redundant words, sometimes indicated only by exclamations or breaks which represents the expression of some very live motions (mostly inner motions). More, we are dealing with a very powerful portraying force of the dialogued language. Through dialogue is represented the evolution of the dramatic action and also, by the same means the relations between the characters are defined and so the direct or indirect characterization is realized.

Caragiale gave form and essence to his monologues to serve mostly their function of multiple characterization. The monologues from the pages written by him can be considered – for the creation of drama or animation actors – the measure of their acting art mastery. In the animation theatre one must also treat a character's monologue as a dialogue in itself. Two of the most known monologues from the play – Farfuridi's one the third act first scene uttered from the tribune and Catavencu's monologue third act scene five delivered from the same place – can represent themselves as small puppetry recitals.

By their actions, their discourses, their entire behavior, by the expression captured as a permanent grimace on their faces, the characters of the play become symbols that represent a typological variety intercepted by the author. This variety can be very well represented in a suggestive way by the puppets masks.

Author's stage instructions delineate indirectly the characters by the meaning of their gestures and mimics. Reading the *character* list from the beginning of the play we find the membership to a certain typology and this can be the starting point in the characterization and the portrayal in a suggestive puppetry way. In point of their function we can distinguish several types of instructions given by the author. So, the addressing instructions show who the communication is intended for (characters or public, as we see in the case of the *apartés*). The portrayal instructions describe the characters. The tonality ones specify how the line must be uttered. The motion instructions show the most suitable gestures to be done by the characters in a specific moment. Sometimes these are also psychological instructions because they show the inner movements, caused by some reactions, the intention of an action or the mask that covers certain intention. Most of the time in Caragiale's plays the instructions cover multiple functionalities. His instructions have the utmost importance for us. They are fixed points in the making of the representation. If within the creation of the play the instruction organically integrates itself, even if in a surprisingly, unexpected way, but in direction of the continuity of the dramatic tension development, it means that the whole work is good and that we probably managed to enter in the universe created by the author.

In *A Lost Letter* we are dealing with several pivot words. One of them is *the letter*, the other one is *the elections*. Other very important words, less uttered, but around which the action is woven, are *party*, *treason*, *nomination*. These words have a conclusive function defining the conflict and the characters orientation.

The names of the characters uttered by them or by others tend to suggest the main feature of their personality. Caragiale knew, as no other did, to give names to his characters constructing this way a real onomastic fan in his comic plays and prose. The names are part of the intimate structure of the characters which hardly could be named in other ways. For the

animation theater they bring performance and representation suggestions. *Zoe* reminds us of the dirty after washing water because she has to clean her name and in order to do that she fight with everything she has. *Zaharia Trahanache* suggests the agedness of a ticked senile and candied character and *trahanaua* is soft dough. The overweight man may be indeed represented as puppet made from soft materials and easily deformable. *Catavencu* is the scold type using lots of talking without saying something. His face profile resembles the face of a bird, to his character the most suitable is an aquiline conformation. Not by chance his newspaper is called *Răcnetul Carpatilor (Carpathians Roaring)*. *Farfuridi* and *Brânzovenescu*, with Greek and Romanian suffixes, by culinary association remind us of greed, parsimony and inferiority. The name of the character *Pristanda* comes from a Moldavian folk dance in which the steps are in one side and the other one without leading or going somewhere, showing this way his deceitfulness, the intuition that the enemy of the present master can be the future prefect.

One of the most common comic mean in Caragiale's entire work is the *comic couple*, an approach found since always in the puppetry art. In *A Lost Letter* the most obtrusive couple is the one formed by Farfuridi and Brânzovenescu. In the same area of the comic couples can be found the tandems *Zoe – Tipătescu*, *Tipătescu – Trahanache*, *Trahanache – Zoe* as the sides of the eternal triangle.

Three types of nonverbal communication can be distinguished both in ordinary life and in the life from the stage:

- a. *The paralanguage* (the way in which something is uttered)
- b. *The way of using of the communication space*
- c. *The body language* (mimics and gestures)

In the animation theater communication is realized mostly at the non-verbal level, trough the agency of the three types, each representation giving birth to a sum of signs and symbols which with the words uttered by the characters compose a specific language. The presence of the puppets as a way of impersonating the characters shows that the communication is done in a tight relationship with the visual and the sound setting.

Obviously, the puppets talk in a different way than the actors in the drama theater. If for the embodiment in the animation language the actor's body metamorphosed in the symbolic body of the puppet, than his vocal expression also suffers an appropriate transformation. The puppets, by their movements, other than in the drama theater or executed in a different way, must suggest the speech trough a specific gestural expressivity. To all intents and purpose for each character there is a specific and complex communication language. Of course, these aspects are point-black influenced by the puppets type and the animation system.

In the play we are dealing, as in other works Caragiale, with a limited world, a *closed space*. This should be reflected in scenographic conception of the show. Stepping beyond the limits of this world is only carried out by telegraph and Dandanache's entry, which indicates that the other world is the same, or a grotesque copy of it.

In our show we suggested closed spaces just by the presence of several cubes that indicate various features of the furniture and by flags stuck in them. Throughout the show, on the edge of the stage, small flags in gray are placed. In the background, centered, is the telegraph, suggested by a high pole with a wheel on the top over which is passed a long rope of which end is lost in the background. On this rope, when "the telegraph beats", are brought on the stage the telegrams or the central gazette. The carriage that Dandanache comes with is also a cube, placed on a small platform on wheels, which is "harnessed" to bring on the stage the cop, Pristanda.

The gray flags – gray being the local color - defines some game plans, changing where needed in partitions, are used as weapons in the flopping at the end of Act III. In the first act,

when Pristanda reports to Tipătescu the circumstances in which he caught Catavencu's group conspiring at a cards game, the cop turns a flag in puppet theater screen where plays the shadows of those involved in the incident described. So we have built a theater-in-theater of puppets. After the appearance of Dandanache (dressed in orange, the color of the central power), and after he wins the elections, the stage is filled with orange flags.

Although the socio-political satire refers to events related to the electoral farce in 1883, it folds perfectly on present political situation in our country, which gives unanimously the accept of actuality.

We can look at the characters in *A Lost Letter* as *puppetry figures*, stage embodiments of some comedy types by specific means of expression of theater animation, which in our case have the following common characteristics:

- have a relatively simple structure, almost primitive, reveals an inner emptiness;
- their structure can be summarized in few features and fits with a fixed expression - caught on face;
- have a caricatured appearance;
- are dominated by strong instincts, well outlined;
- conflicts of the characters are related to fear of change; they seek to restore their situation of comfort, accidentally unbalanced;
- wear some distinct masks which, when they fall, reveals that they have printed their bas-relief on boot tree;
- are evidenced by the contrast between internal poverty and claims, between essence and appearance;
- have a limited repertoire of emotions and expressivity, repeated mechanical;
- generate ridiculous action and situations;
- make up together a mechanism to engage in the same movement.

Characters in *A Lost Letter* have dominates of strong character, which transform them, as we said before, in *types*, becoming representative of broader categories and at the same time, through their specific social, intellectual, temperamental, behavioral, linguistic they preserve their own individuality. Caragiale's comic characters form thus, an unified and closed world from differentiated entities.

Comic character naturally overlaps on *manners*, this comedy revealing negative aspects of family, social and political life of characters, emphasizing the striking discrepancy between appearance and essence, between how they want to look like and how they really feel like.

The physiognomies and the possibilities of puppets animation were designed so that on the stage to be born the comic processes of the play: *marital triangle*, the method of *puppet with strings*, the method of *devil with bow*, then *puppet with strings*, the *quiproquo*, *coincidence*, *reverse evolution*, *flopping*, *pantomime* and the *comic couple*.

Immediately after the premiere, which took place in Iasi, at Studio University of Arts "George Enescu" on April 1, 2011, the show was invited to the International Festival of Theatre Schools, CLASSFEST, in Chisinau, Republic of Moldova, where he enjoyed a very good appreciation.

Our show was selected to participate in the International Festival of Theatre and Film Hyperion, Tenth Edition, Bucharest, where it received the Special Jury Premium. Here are some of the chronicles referring to this event:

"... Organized by "Hyperion" in collaboration with the European Institute of Culture for Communication, Knowledge and Education through Image, supported by the National Center of Cinematography, the tenth edition of student's art festival (Hyperion Stud Fest)

really meant an Event with excellent impression about student's theater, held last week in a range of performances. These include the fascinating proposal of Associate Professor Ph.D. Aurelian Balaita, animation show (!) "A Lost Letter" by I.L. Caragiale, with the students of the University of Arts "George Enescu" from Iași (who also won the top jury prize, headed by prominent literary, George Astalos) ".<sup>4</sup>

Irina Budeanu notes: "Recently, at the National Military Club in Bucharest ended the tenth edition of the International Student Festival of Theater, Film and Photography, Hyperion Stud Fest. The host, founder and the soul of this event was master Geo Saizescu. For five days, I could see, observe and analyze the theater and film schools level from here and abroad. (...) In Theatre section, were entered in the contest ten shows and sixteen recitals and in the Film section were screened 53 short films, belonging to the genre as fiction, documentary and animation. I was impressed by the passion, dedication, enthusiasm and desire to affirm of the young actors, regizors, cameramen, writers, and photographers. (...) Special Jury Prize was awarded to Professor Aurelian Balaita's class from the University of Arts "George Enescu" , Iași, with a unique setting of known Caragiale's play, *A Lost Letter*. Distribution was exclusively feminine and Caragiale's characters were portrayed by extremely expressive puppet. "<sup>5</sup>

"And since we are at *A Lost Letter*, I greet an excellent innovation of valuable Aurelian Balaita (PhD, associate professor at the University of Arts "George Enescu" from Iași), who mount the text of Caragiale with 12 girls and one boy (in the play, it's known, there's only one woman!), students who handle Muppet puppet. A delightful original experiment, which will be discussed, I think, a long time, especially since 2012 will be 'Year Caragiale ". Until then, I would not be surprised if we hear of Mrs. Hamlet..."<sup>6</sup>

After the experiences occasioned by mounting the performances *Too Poor* (adapted from prose), *Cone Leonida face to reaction* and *A Lost Letter*, the comic texts of I.L. Caragiale - in prose and comedies *A Stormy Night* and *Of the Carnival* - appear as new challenges for scene embodiments trough the fascinating language of the theater of animation.

---

<sup>4</sup> Ionescu, Mircea M., *Hyperion, Son of theater, Electronic magazine Chats*, <http://www.taifasuri.ro/editoriale/mircea-mionescu/4985-hyperion-fiul-teatrului-nr326-sapt23-29-iun-2011.html>

<sup>5</sup> Budeanu, Irina, *Hyperion StudFest on the tenth edition*, The Morning Star Magazine, Number 30/2011, <http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=3586&editie=149>

<sup>6</sup> Ionescu, Mircea M., *Waiting for Mrs. Hamlet!*, *Electronic magazine Chats*, <http://www.taifasuri.ro/editoriale/mircea-mionescu/5108-asteptand-o-pe-doamna-hamlet-nr331-sapt28-iul-03-aug-2011.html>

## Discourse About Power

Anca Doina Ciobotaru<sup>1</sup>

The offer of the many possibilities of staging the work of Caragiale is a starting point for studies and workshop shows carried out in dramatic higher education. Theatre studies approached from the perspective of direction or the study of the actor's art is only the classic feature; the encounter facilitated by theatre – be it radiophonic theatre, dance theatre or animation theatre is equally challenging.

I was drawn by the fever of the quest and I tried to discover how much freedom lies in Caragiale's texts. The proximity to this universe can be explained by means of the avant-garde vein and the *architectural* construction of his writing; the imagery created stirs imagination, the acidity of parallels with human torts (which are universal and atemporal), the structures which are considered to be classic to new approaches. Documentation may comprise not only reference works, but also audio or video recordings of scenic transpositions that marked the history of the art of performance or approached experimental trends; tradition and modernity meet both in the world of bibliophiles and that of virtual images.

Departing from previous concerns, we renewed the issue of the chance to value the students' creativity given to *workshop performance*. In the space of theatre populated by the comic-grotesque masks of the characters in comic plots, we can also identify scenes of Caragiale's **Moments**. The character's involvement in clear, yet surprising actions, verbal automatisms, eloquent stage directions and the concern for the valuing of the roots of old theatrical art (such as pantomime, market theatre, folklore theatre with masks and puppets) – drives us to the area of an aesthetics based on stylisation, essentiality and overdimensioning which is specific to cartoon theatre.

The availability of Caragiale's characters to come to life by means of the puppets is the subject of many studies in the literature of the field today; for us, it is important to highlight the role of *marionette marks* he proposed in his writings (not to mention his comedies). Characters-masks and carousel-conflicts recall an approach in which texts become *pre-texts* that afford the elaboration of actantial schemes which allow the director to develop many extra-scenes and emphasize multiple facets of the relationships between characters. Texts such as **Old Fathers, How Peasants Get Along, At the Post Office** contain vibrations that recall both futurism and the theatre of the absurd; the wordplays invites to scenic, visual and sound images in which the characters as comic or grotesque masks consume the conflicts of the farces that catch them in-between. In his writings, the author surmounts the power of understanding of his contemporaries, and the ones that understood that "they witnessed an act of creation meant to change something in everyday life were extremely few. This is what probably might have happened when **Old Fathers (Table of Contents)** came out in "Moftul Român" (The Romanian Caprice), a text that defied the canons of the text itself, the orthoepics and punctuation marks, despite its abundance of visual, acoustic and olfactory images. Read or listened, the text sends us to the image of the market; it is as if one has the instinct of paying attention so as not to be absorbed by the crowd, one sees the characters around him or her and, at the end of the reading, one acts as if one has just escaped the crowd, all sweated and clothes out of shape. Also, we are invited to create, by means of the act of collage, an imaginary show arising from a real one. An intended and protesting disorder meant to awake the audience from the serenity of the Oriental gates which are provocative,

---

<sup>1</sup> Ciobotaru Anca Doina – profesor of the Drama Department of the University of Arts "George Enescu" Iași, author of many articles and studies in the literature of the field, actor and director.



have a lot to offer and abound in scenic images and theatrical metaphors.”<sup>2</sup> Consequent in our own statements, we will notice that the author’s avant-gardism draws on his availability to return to the ancient or medieval roots of the comic that he would change so as to acquire shapes which can provide a shelter for the people, places and the current age. To these links, the structures specific to cartoon theatre and the modern way of writing leadership may add.

From the search of the sense of these ideas, the workshop shows **At the Old Fathers** and **Discourse about Power** rose; in their core, the writer planted a possible decryption of the rapport between *individual and the social dimension*. The construction of the scripts and staging equally brought us together to theoretical analysis and the specific searches for the creation of scenic images and the shaping of characters; students had the chance to understand polemics and debates arising from relationships of the ideas in I.L. Caragiale’s, Alfred Jarry’s and Eugen Ionescu’s plays.

Including the show **Discourse about Power** in the season of the *Studio* performance hall was the optimal option that allowed the MA students to express their way of understanding the problematic approached. Words, silences, body attitudes, movements, space rapports – all brought together to shape scenic sense.

---

<sup>2</sup> Anca Doina Ciobotaru – **Texte și pretexte scenice (Scenic Texts and Pretexts)**, Artes Publishing House, Iași, 2011, p. 27.

### III. EDITORIAN ISSUES

**Laurențiu Faifer**, *Hell and Other Writings*

**Laurențiu Faifer**, *Theater Lyrics*

**Margareta Faifer**, *Smile and Melancholy*

**Matei Vișniec**, *Love Letters to a Chinese Princess*

# REZUMATE

## I. I. L. Caragiale – mit și provovare

### Tamara Constantinescu Cațavencu și găștele Coanei Pipă

I. L. Caragiale a fost un fin observator al vremurilor lui, luându-și subiectele din societate, satirizând cu un limbaj înverșunat dar „suculent”. Eugène Ionesco a fost influențat în creația sa de mulți autori, cele mai vizibile relații se stabilesc cu opera lui Caragiale, de care era fascinat. Legăturile dintre cei doi sunt numeroase și o bună parte a operei ionesciene se poate reciti din perspectiva unui dialog intertextual cu opera caragialiană. Ambii dramaturgi au fost preocupați de rolul scriiturii în actul teatral, contribuind la înnoirea ei. I. L. Caragiale s-a dovedit a fi și un teoretician, care propunea un mod bine organizat de concepție teatrală. Personajele lui Caragiale, mai ales cele împătimate de politică, ilustrează o evidentă „absență psihică” fiind lipsite și de o autentică viață interioară, spre exemplu - Cațavencu. Demagogia și absurdul discursurilor politice vor fi transcrise peste timp de Eugène Ionesco în „caragialismele” Coanei Pipă (Mère Pipe) din *Ucișor fără simbric*, un amestec de „cațavenci, ionești, popești sau farfurizi”.

**Cuvinte cheie:** intertextualitate, teatru, Caragiale, Eugène Ionesco

### Ștefan Oprea Caragiale, orator politic sau Caragiale, personaj caragialian

Cum se știe, la finalul anului 1904, Caragiale se stabilește definitiv la Berlin, în autoexilul survenit în urma nemulțumirilor de care avusese parte în țară. Hotărârea a fost posibilă datorită unei substanțiale moșteniri primite de la bogata sa rudă, Momuloaia, moștenire care îl scutea de grija zilei de mâine.

**Cuvinte cheie:** omul politic, polemică, Caragiale

### Florin Faifer Panoramă literară I. L. Caragiale

Opera literară a lui I. L. Caragiale abordează zone felurite, dar fiecare dintre acestea conturează mai puternic, mai surprinzător portretul autorului. Fie că vorbim de proza scurtă, de nuvele, de scrierile dramatice sau literatura epistolară, Caragiale se dovedește a fi lucidul și sarcasticul observator al oamenilor, uneori, mai mult sau mai puțin voit, sensibil sau înclinat spre psihologizare.

**Cuvinte cheie:** literatură dramatică, personaj, comedie

### Ioana Petcu

## **Scena românească și montări recente ale dramaturgiei lui I. L. Caragiale**

Fenomenul „Caragiale”, în practica teatrală a ultimilor ani, cu certitudine, merită supus unei analize riguroase. Dacă avem în vedere că nu mai puțin de optzeci și patru de spectacole au fost montate în țară, pe cele mai importante scene dramatice, dar și în teatre și companii de alternativă, în ultimii zece ani, în mod sigur premisele par promițătoare. Am fi tentați ca în multitudinea de forme pe care o ia pe rampă opera lui Caragiale să vedem tocmai profunzimea ei stimulatorie. De aici decurge, însă, întrebarea noastră – cât de eficientă, cât de benefică este perpetua reformulare, cât de favorabilă e căutarea fără conținere a noului și cât de favorabil e procesul actualizării pieselor în contextul modernelor mituri ale anilor două mii?

**Cuvinte cheie:** regie contemporană, actualitate, actualizare, adaptare

**Bogdan Ulmu**

### **Critici inubliabili, pagini memorabile**

În privința lui Caragiale, exegeza este foarte bogată. De la studiile foarte cunoscute pe care G. Ibrăileanu, G. Călinescu, I. Cazaban, Șt. Cazimir, Maria Vodă Căpușan până la cărțile mai puțin cunoscute sau la autorii cu nume nu foarte celebre, lista este extrem de lungă. Lucrarea lui Petra Petrescu, dedicată dramaturgului român, cu punte bune și afirmații ce ar putea fi revizuite, este de reținut în peisajul exegetic românesc.

**Cuvinte cheie :** exegeză, dramaturgie clasică, receptare actuală

**Raluca Zaharia**

### **Arta actorului din perspectivă multiplă: Caragiale față cu teoreticieni ai teatrului european**

În cercetarea de față s-au făcut câteva observații despre arta actorului în general și elementele ei în montările după piesele lui Caragiale în particular, precum și o comparație între viziunea dramaturgului, roman despre arta actorului și cea a câtorva mari teoreticieni ai teatrului european, printre care : Stanislavski, Michael Chekhov, Antonin Artaud, Peter Brook. Acest demers a fost indispensabil , de vreme ce viziunea lui Caragiale despre arta actorului pare să fie identică în multe puncte cu aceea a teoreticienilor în domeniu, mai vechi ori mai aproape de noi.

Partea practică a tezei s-a constituit într-un material filmat unde autoarea aceste lucrări a interpretat patru scene considerate reprezentative pentru cele patru personaje din comediile caragiene : « O noapte furtunoasă » « D'ale carnavalului » și « O scrisoare pierdută »

**Cuvinte cheie :** arta actorului, personaj feminin, Caragiale

## **II. PAGINI DIN STAGIUNE**

**Mihaela Werner**

**„D'ale... Caragialelui“**

**-De la text la transpunere scenică -**

**Rezumat:** Ne-am propus să răspundem în acest articol la o întrebare fundamentală: cum se poate lucra dramaturgia lui I. L. Caragiale pe scena studențească, unde, pentru tineri, provocarea întâlnirii cu textul marelui clasic este colosală. Credem că studiul care începe de la personaj și se transpune apoi la situații și relații este cel mai potrivit pentru aceia care abia fac primii pași în lumina reflectoarelor.

**Cuvinte cheie:** exercițiu, practică-text, arta actorului

**Aurelian Bălăiță**  
**Valențe păpușărești în O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale**

Pornind de la ideea creării unui spectacol de animație pe un text dramatic caragialian, în articolul de față prezentăm etape ale transformării unui proiect virtual publicat în teza noastră doctoală, la stadiul de spectacol, dezvoltând argumente pentru valențele păpușărești ale textului. Este vorba despre propria variantă de reprezentare cu păpuși a comediei *O scrisoare pierdută*. Evenimentul este deocamdată unic pe scena teatrului de animație în România și marchează în egală măsură spectacolul de licență al promoției 2011 în cadrul Universității de Arte "G. Enescu". Invitat la Festivalul Internațional al □colilor de Teatru CLASSFEST de la Chișinău, Republica Moldova, unde s-a bucurat de o foarte bună apreciere, spectacolul nostru a fost selectat pentru a participa la Festivalul Internațional de Teatru și Film Hyperion, Ediția a X-a, București, unde a obținut Premiul Special al Juriului.

**Cuvinte-cheie:** Caragiale, teatru de animație, păpuși cu mimică

**Anca Doina Ciobotaru**  
**Discurs despre putere**

**Rezumat:** Oferta multiplelor posibilități de transpunere scenică a operei caragialiene reprezintă un punct de pornire pentru studii și spectacole atelier desfășurate în spațiul învățământului universitar teatral. Spectacolul dramatic, abordat din perspectiva regiei sau a studiului de arta actorului, reprezintă doar varianta clasicizată; teatrul de animație reprezintă, însă, o variantă la fel de provocatoare. Apropierea de acest universul caragialian este explicabilă prin filonul avangardist și construcția *arhitecturală* a scriiturilor sale; imaginarul creat incită la imaginație, aciditatea la paralele cu racilele umane (general valabile și atemporale), structurile considerate clasice la noi abordări.

**Cuvinte cheie:** teatru de animație, avangardă, artă scenică, Caragiale

**III. APARIȚII EDITORIALE**

# ABSTRACTS

## I. I. L. CARAGIALE – MYTH AND CHALLENGE

### Tamara Constantinescu Cațavencu and Ma'am's Pipe geese

L. Caragiale was a fine observer of his time, taking his subjects from society, satirizing in a bitter but at the same time "juicy" language. Eugène Ionesco has been influenced in his creation by many authors, the most noticeable relations being established with Caragiale's work, by whom he was fascinated. The bonds between the two are numerous and much of Ionesco's work can be re-read from the perspective of an intertextual dialog with Caragiale's work. Both dramatists have been concerned with the role of writing in the theatrical act, contributing to its the renewal. I. L. Caragiale has also turned out to be a theoretician, who recommended a well organised manner of theatrical conception. Caragiale's characters, especially the ones passionate about politics, reflect an obvious "psychical absenteeism" being bared of even of an authentic inner life, for example - Cațavencu. The demagogy and the absurd in the political speeches will be transcribed in time by Eugène Ionesco in the "caragialisms" of Ma'am Pipe (Mère Pipe) from *Hit Man*, a mixture of "cațavenci, ionești, popești or farfurizi"<sup>1</sup>.

**Keywords:** intertextuality, theater, Caragiale, Eugène Ionesco

### Ștefan Oprea Caragiale – a Political Orator –, or Caragiale – His Own Character

As it is well known, at the end of 1904, Caragiale settled permanently in Berlin, in his self-exile deriving from his discontents in his country. This decision was possible due to a substantial inheritance from his rich relative, Momuloaia, which spared him from financial worries.

**Keywords:** politician, polemical, Caragiale

### Florin Faifer Caragiale View

Caragiale's literary works various areas, but each shape stronger, more surprising portrait of the author. Be it short prose, short stories, drama or literature epistolary writings, Caragiale proves to be a lucid and sarcastic observer of people, sometimes more or less willingly, sensitive or prone to psychologising.

**Keywords:** dramatic literature, characters, comedy

### Ioana Petcu The Romanian Stage and Recent Stagings of I. L. Caragiale's Dramaturgy

---

<sup>1</sup> Reference to the play's characters *A lost letter* each representing a human typology

The “Caragiale” phenomenon in the theatrical practice of the past few years is certainly worth analyzing rigorously. If we take into account that no less than eighty-four performances have been staged in the country on the most important dramatic stages as well as in alternative theatres and companies for the past ten years, the premises seem definitely promising. We would be tempted to see in the multitude of shapes taken by Caragiale’s work in the limelight precisely its stimulating depth. This generates our question – how efficient, how healthy is the perpetual reformulation, how favourable is the permanent search for the new and how favourable is the process of updating the plays in the context of the modern myths of the years two thousand?

**Keywords:** contemporary direction, topicality, updating, adaptation

**Bogdan Ulmu**  
**Undoubtedly Critics, Memorable Pages**

Regarding Caragiale, exegesis is very rich. Well known from studies that G. Ibrăileanu, G. Calinescu, I. Cazaban, Șt. Casimir, Maria Voda Capusan books by lesser known or not so famous authors names, the list is very long. Petra Petrescu's work dedicated to Romanian playwright, with good deck and statements that could be reviewed, it is noted in Romanian exegetical landscape.

**Keywords :** exegesis, classical drama, current reception

**Raluca Zaharia**  
**Art of Acting from Multiple Perspective: Caragiale Compared with European Theater Theorists**

This research contains several observations made on the actor’s art, in general and its elements in putting on stage Caragiale’s plays in particular, as well as a comparison between the Romanian author’s vision on actor’s art and the one of great European theatre theoreticians, among them: Stanistavski, Michael Chekhov, Antonin Artaud, Peter Brook. This approach was essential since Caragiale’s vision on actor’s art seems to be similar, from several points of view to the one of both old and new the experts in the field. The practical part of this thesis consists in a video where the author of this work has performed four scenes, considered to be representative for the four characters of Caragiale’s comedy plays: « A Stormy Night », « About Carniaval » and « A lost Letter »

**Keywords:** art of acting, female character, Caragiale

**II. STAGE REVIEWS**  
**Mihaela Werner**  
**„Caragiale’s Landmarks“- From Text to Stage Transposition -**

We intend to answer in this article to a fundamental question: how Caragiale's work on stage drama student, where youth, meeting the challenge with great classic text is colossal. We believe that the study that starts at character and then translates the situations and relationships is best suited for those who are just taking their first steps into the spotlight.

**Keywords:** exercise, practice-text, art of acting

**Aurelian Bălăiță**  
**Puppetry Characteristics in *A Lost Letter*, by I.L. Caragiale**

Starting from the idea of creating a puppetry show using a dramatic text written by I.L. Caragiale, we are presenting in this article some stages of the transformation of a virtual project published in our doctoral thesis, in a show, giving arguments for the puppetry characteristics of the dramatic text. We are talking about our own way of acting the comedy *A Lost Letter* with puppets. The event is now unique on the Romanian stages and it equally marks the performance for the bachelor degree of the 2011 graduate class from the "George Enescu" University of Arts. Our performance was very well received at the International Festival of Acting Schools CLASSFEST from Chisinău, in the Republic of Moldavia, which made it possible to be selected to participate to the International Festival of Acting and Movie *Hyperion*, 10<sup>th</sup> edition, Bucharest, where it won the Special Prize of the Jury.

**Keywords:** Caragiale, puppetry show, mimic puppets

**Anca Doina Ciobotaru**  
**Discourse About Power**

The offer of the multiple possibilities of staging the work of Caragiale is a starting point for studies and workshop shows carried out in the space of higher education in theatre. The dramatic show approached from the perspective of direction or the study of the actor's art is just the classic option; however, cartoon theatre is an equally challenging option. The proximity to the universe of Caragiale can be explained by the avant-garde vein and the *architectural* construction of his writings; the imagery created stirs imagination, the acidity of parallels with human torts (which are universal and atemporal), the structures which are considered to be classic to new approaches.

**Keywords:** animation theater, avant-garde art stage, Caragiale

### III. EDITORIAL ISSUES



## CUPRINS / CONTENTS

I. I. L. CARAGIALE – MIT ȘI PROVOCARE .....	3
Cațavencu și găștele Coanei Pipă.....	4
Tamara Constantinescu .....	4
Caragiale, orator politic sau Caragiale, personaj caragialean .....	9
Ștefan Oprea .....	9
Panoramă literară I. L. Caragiale .....	13
Florin Faifer.....	13
Scena românească și montări recente ale dramaturgiei lui I. L. Caragiale.....	20
Ioana Petcu .....	20
Critici inubliabili, pagini memorabile .....	28
Bogdan Ulmu .....	28
Arta actorului din perspectivă multiplă: Caragiale față cu teoreticienii ai teatrului european ..	31
Raluca Zaharia.....	31
II. PAGINI DIN STAGIUNE .....	35
„D`ale... Caragialelui“ .....	36
- De la text la transpunere scenică - .....	36
Mihaela Werner.....	36
Valențe păpușărești în <i>O scrisoare pierdută</i> de I.L. Caragiale.....	40
Aurelian Bălăiță.....	40
Discurs despre putere .....	46
Anca Doina Ciobotaru .....	46
III. APARIȚII EDITORIALE.....	49
Călător prin librării.....	49
I. I. L. CARAGIALE – MYTH AND CHALLENGE .....	51
Cațavencu and Ma'am's Pipe geese.....	52
Tamara Constantinescu.....	52
Caragiale – a Political Orator –, or Caragiale – His Own Character .....	58
Ștefan Oprea.....	58
The Romanian Stage and Recent Stagings of I. L. Caragiale's Dramaturgy .....	62
Ioana Petcu .....	62
II. STAGE REVIEWS.....	71
„Caragiale's Landmarks“ - From Text to Stage Transposition .....	72
Mihaela Werner.....	72
Puppetry Characteristics in <i>A Lost Letter</i> , by I.L. Caragiale.....	75
Aurelian Bălăiță.....	75
Discourse About Power.....	80
Anca Doina Ciobotaru .....	80
III. EDITORIAN ISSUES .....	82
REZUMATE.....	83
ABSTRACTS.....	86