

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI

FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE
MUZICALĂ ȘI TEATRU

DEPARTAMENTUL TEATRU

IOANA RALUCA ZAHARIA

*PERSONAJUL FEMININ ÎN
COMEDIILE LUI I.L. CARAGIALE*

TEZĂ DE DOCTORAT

REZUMAT

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. UNIV. DR. FLORIN FAIFER

CUPRINS

PREMISE TEORETICE	2
Despre comunicare. cu referire la comediile lui I. L. Caragiale.....	5
Ipostaze ale personajului feminin.....	7
Comunicarea în cuplu	12
I. L. CARAGIALE SI EUGENE IONESCO – SURSE SI INTERFERENTE.....	15
PERSONAJUL – NUANȚE PSIHOLOGICE REVELATE PRIN LIMBAJ.....	18
Două mărci inconfundabile: comicul caragialian și absurdul ionescian	20
Sub semnul grotescului.....	21
Concluzii.....	Error! Bookmark not defined.
VALENȚE SEMANTICE ALE TEHNICII DE JOC	24
Câteva elemente de arta actorului în construirea personajului din perspectiva teoreticienilor teatrali.....	25
Arta actorului din perspectivă multiplă: Caragiale față cu teoreticieni ai teatrului european	28
Construirea semantică a unor personaje.....	31
Câteva observații finale.....	Error! Bookmark not defined.
VIZIUNI ACTORICEȘTI ȘI REGIZORALE ÎNNOITOARE..	Error! Bookmark not defined.
Caragiale – regizor.....	34
Câteva reguli de punere în scenă; potrivirea actorilor cu rolul, gestică, discreția, adecvarea rostirii la rol, tonalitatea, improvizația	35
Perioada 1919-1944.....	36
Anii 1945–1980	38
După 1990.....	41
Alte montări cu textele lui Caragiale, pe scenele noastre	Error! Bookmark not defined.
CONCLUZII.....	43
BIBLIOGRAFIE.....	45
ANEXA. CONSIDERAȚII ASUPRA EXPERIENȚEI ACTORICEȘTI ÎN ROLURILE PERSONAJELOR FEMININE DIN COMEDIILE LUI CARAGIALE.....	50

PREMISE TEORETICE

Analizând personajul dramatic din perspectiva actului comunicării și al interacțiunilor, se impun o serie de observații preliminare. Acestea sunt necesare pentru a pune în evidență perspectiva noastră în abordarea subiectului. De aceea, se impune definirea termenilor *personaj*, *comunicare* și *interacțiune*.

În privința primului termen, literatura de specialitate a prezentat mai multe puncte de vedere, de la acela clasic, cu sorginte în poeticile antice, care consideră *personajul* (lat. *persona* „mască”, „personaj”) ca element fundamental în compoziția unei opere epice ori dramatice, până la perspectiva anilor șaiszeci-șaptezeci, potrivit căreia personajul ar fi din punct de vedere psihologic o „iluzie”, declanșându-se o adevărată inflație terminologică prin care se încerca înlocuirea cuvântului „depășit”. În acea epocă au luat naștere noi termeni pentru denominarea noțiunii, precum: rol, actant, „efect-personaj”¹. Autorul articolului despre *personaj* din *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Jean-Marie Schaeffer, are o poziție conciliantă, împăcând extremele. Concluzia sa este că noțiunea de personaj este foarte importantă pentru analiza unei opere: „De fapt, este greu de imaginat o analiză a textelor narative și dramatice în lipsa unei categorii care, împreună cu cea de acțiune, constituie principalul centru de interes estetic al literaturii de ficțiune”². Altfel spus, în receptarea unei opere literare, ceea ce suscită interesul lectorului este „destinul” personajelor.

¹ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, București, Editura Babel, 1996, p. 485.

² Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 485.

Aristotel definește epicul și dramaticul ca genuri în care sunt prezentate *personaje în acțiune*. Ceea ce le diferențiază este modul în care avem acces la aceste personaje. Dacă în genul epic accesul ne este mediat de un *narator*, în genul dramatic personajele ni se prezintă direct, prin intermediul *dialogului* și al *acțiunii scenice*.

Analizând personajul dramatic din perspectiva artei actorului, care stă la baza prelucrării scenice a unui rol, vom încerca să descoperim în cele ce urmează modul în care personajul caragialian, construit ca o cvasi-persoană, interacționează cu celelalte personaje. Vom rămâne în limitele textului propriu-zis, analizând lumea lui Caragiale, așa cum ne este înfățișată de creatorul ei.

Există mai multe tipologii ale personajului, făcute după diverse criterii³. După *criteriile formale*, personajele pot fi:

- *statice* (personajele care rămân neschimbate de-a lungul unei opere; un caz particular de personaj static este *tipul*, care nu doar că nu își modifică atributele, dar acestea sunt foarte puține și reprezintă de cele mai multe ori personificarea unei calități sau a unui defect)
- *dinamice* (personaje care se transformă)
- *principale* (eroii sau protagoniștii)
- *secundare* (personaje cu o funcție episodică)
- *plate* (personaje lipsite de complexitate, care nu ne surprind niciodată)
- *compacte* (personaje a căror complexitate e sporită de coexistența unor atribute contradictorii)

³ Clasificarea propusă aici a fost realizată pornind de la articolul *Tipologii*, semnat de Jean-Marie Schaeffer, în *op.cit.*, pp. 489-491.

– *supuse intrigii* (personajele care apar ca simple instrumente utile înlănțuirii cauzale a acțiunilor; sunt personaje secundare)

– *slujite de intrigă* (personajele care sunt descrise cu ajutorul intrigii; cele mai bune exemple sunt personajele din povestirea sau drama psihologică).

După *criteriile substanțiale*, distingem personajele *exemplare*, cele care sunt recurente de-a lungul istoriei. Acestea pot fi:

– personajele *comediei dell'arte*: *Arlecchino, Pantalone, Colombina*; teatrul boulevardier creează o nouă tipologie, născută din cea anterioară: *junele prim, ingenua, subreta, tatăl nobil, încornoratul*;

– personajele *basmului*, după teoria lui V. I. Propp: *agresorul, donatorul, adjuvantul prințesei și al tatălui ei, mandatarul, eroul și falsul erou*. Aceste sfere de acțiune pot aparține deopotrivă unui singur personaj, dar și mai multor personaje simultan;

– personajele în raport cu „funcțiile dramatice” stabilite de Emile Souriau: „*Forța tematică orientată, Rezentatul bunului dorit, al valorii orientate; Obținătorul virtual al acestui bun (cel în slujba căruia lucrează Forța tematică orientată); Opozantul; Arbitrul, cel care atribuie bunul; Adjuvantul, care dublează una din forțele precedente*”⁴.

Fiecare dintre noțiunile propuse în partea a doua a clasificării nu acoperă noțiunea mai proprie, aceea de *personaj*, pe care tinde să o înlocuiască: „Noțiunile de actant, agent etc. au o extensie mai mare decât cea a noțiunii de personaj, dat fiind că ele denotă un simplu rol

⁴ Emile Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950, apud Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 491.

narativ care nu este realizat în chip necesar de un agent uman sau antropomorfizat, sau care poate fi realizat de mai multe personaje [...]. Suntem neîndoios îndreptățiți să afirmăm că *personajul* se construiește de-a lungul lecturii, însă această construcție presupune deja existența categoriei personajului ca o cvasi-persoană la care trimit diferitele manifestări textuale legate de numele lui propriu”⁵.

Ne vom opri mai ales asupra personajelor feminine, deoarece ele constituie subiectul tezei noastre de doctorat. Și, pentru a pune în evidență trăsăturile caracteristice ale unui personaj sau ale altuia, vom face apel la diversele transpuneri scenice sau cinematografice cunoscute, așa cum au fost ele consemnate în cronicile vremii ori în alte referințe privitoare la teatrul contemporan. Aceasta ne va ajuta la nuanțare, acolo unde este cazul.

Despre comunicare, cu referire la comediile lui I. L. Caragiale

Personajul caragalian consideră comunicarea drept esența rațiunii de a fi. Pentru el, a vorbi despre tot și toate, în orice context, reprezintă sursa de energie. El se identifică atât de mult cu această acțiune în sine, încât pare că trăiește pentru a comunica. Nivelul traiului său se raportează la calitatea actului pe care îl săvârșește. „În această lume nimic nu valorează cât o conversație, deși orice conversație nu valorează nici doi bani”⁶. Calitatea comunicării este dată și de gradul de implicare a interlocutorului, numai că, oricâte eforturi s-ar face în acest sens, rezultatul este același: comunicarea între personajele caragaliene este, folosind o sintagmă deja consacrată, „o mare trăncăneală”.

⁵ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 491.

⁶ Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală*, București, ed.a II-a, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. 14.

Pofta de conversație e, de fapt, marea trăncăneală. Aceasta le dă impresia de manifestare deplină. Personajul caragialian are un temperament vulcanic, imprezvizibil, căruia îi trebuie spațiu să evolueze, iar trăncăneala îi oferă iluzia de libertate. Termenul însuși de conversație, deși frecvent, este oarecum impropriu, fiindcă „în lumea lui Caragiale, dialogului îi este întotdeauna preferat monologul, interlocutorul fiind redus de obicei la condiția pasivă și subalternă de ascultător, dacă se poate admirativ fără rezerve. Partenerul ideal de conversație este cel care încuviințează grav și pătruns de respect tot ce zice vorbitorul („Rezon!”). ori se uimește de strălucirea și profunzimea spuselor lui („Ei! Cum le spui dumneata, să tot stai să le ascuți; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva!”)⁷.

De fapt personajele caragialiene comunică doar în aparență. Cuvinte ca „rezon”, „curat...” nu fac decât să întrețină conversația la nivel superficial. Se poate vorbi în cazul acesta de incomunicabilitate. Nu există spațiu de viață intimă în lumea lui Caragiale⁸. Fiecare personaj este o lume în sine, o lume minusculă, fără profunzime, dominată de impulsuri lipsite de o cauzalitate explicită.

Incomunicabilitatea crește direct proporțional cu numărul personajelor angajate în actul comunicării. Cheful, carnavalul sunt prilejuri pentru ca individul să se descopere în relații cu ceilalți. Eroul caragialian se va agita, va vocifera, va folosi strigăte dezarticulate, va face mult zgomot pentru a ieși în evidență și totodată pentru a rămâne în anonim. Așa înțelege el să comunice nimic.

Personajul caragialian își pierde identitatea printre cei mulți. În finalul comediilor fraternizează cu toată lumea. Poziția socială, funcția își pierd importanța, când toți sunt complicii aceluiasi spectacol grotesc.

⁷ Mircea Iorgulescu, *op.cit.*, p. 17.

⁸ *Idem*, p. 16.

Ipostaze ale personajului feminin

În construcția dramatică a personajului Veta din piesa *O noapte furtunoasă*, I. L. Caragiale pare să folosească cea mai tradițională tehnică de portretizare. Reușita este evidentă pentru că rezultatul constă în crearea unui personaj complex, cu numeroase posibilități de întruchipare scenică. Veta intră în relație cu toți eroii piesei, și în felul acesta dramaturgul îi reliefează datele caracteriale treptat, cu măsură. Evoluția ei nu este previzibilă, dimpotrivă. Elementele surprinzătoare ale psihologiei Vetei apar de fiecare dată când relaționează cu partenerul de joc. Întregul ei comportament față de soț îl îndreptățește pe jupân Dumitrache să o trateze cu drăgălășenie, ca pe un copil naiv, să o protejeze cu blândețe. Dacă și G. Ibrăileanu o admira pentru „seriozitatea ei, pentru bunătatea ei față de Spiridon și de Rică, pentru că iubea... romanța”⁹, nu avem decât să o apreciem și noi pentru buna conviețuire cu cei cu care interacționează. Detaliem mai jos afirmația și o susținem luând în considerare momentele cheie ale piesei.

Știe să-și controleze nivelul pornirii erotice pentru a obține de la cel pe care îl vizează – Chiriac – efectul dorit: „Eu sunt o femeie rea; eu am vrut numai să rîz de dumneata. Eu te las pe dumneata ca pe o slugă «cu simbrie» să păzești casa și târăsc pe dumnealui pe la grădini ca să mă curtez cu alții. Eu sunt o femeie mincinoasă; n-am simțit nimic când ți-am spus că nu știu să mai fi trăit până să te cunosc pe dumneata. Toate le-am făcut pentru dumneata numai din prefăcătorie, totdeauna alta ți-am spus și alta am gândit; te-am mințit, te-am amăgit, am rîs de dumneata atîta vreme”.

⁹ Apud Bogdan Ulmu, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001, p. 370.

În dialogul cu Zița preferă să o lase pe cea din urmă să ia inițiativa. Intuiția o determină pe Veta să-și reconsidere poziția cu rapiditate, adăugând elemente noi în comportamentul ei în funcție de situația dată:

„Zița (către Veta): Ei! Țațo, eu mă duc, bonsoar alevoa. Culcă-te și matale, nu mai lucra dacă ți-e rău.

Veta: Lasă să-mi fie rău (râzând silit). Mai bine ar fi să mor.

Zița: Vai de mine! Ce vorbă-i asta? Ce, ți-e rău de tot? Să trimitem să caute pe nenea.

Veta: Aș! Ești nebună! Nu vezi că glumesc? Mă doare capul; nu ți-am spus?!”

Confruntarea verbală dintre cele două a putut duce, într-o interpretare actoricească, chiar la violență fizică, așa cum s-a petrecut „într-o montare craioveană, în care Iosefina Stoia (Zița) se bătea cu soră-sa și exemplifica cu gesturi masculine ce șuturi și ce pumni a primit pe maidan”¹⁰.

Ștefan Cazimir, în lucrarea sa *Caragiale. Universul comic*, preia considerațiile lui G. Ibrăileanu. Veta nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică măcar, ca Zița: „că nu e comică în felul Ziței nu contestă nimeni. A socoti că nu e comică în niciun fel, ar fi însă o eroare”¹¹. Prea bine cunoscut de către Spiridon, Ipingescu, chiar și de către Zița.

Din perspectiva Vetei, împlinirii erotice nu-i mai urmează nimic, în comparație cu Zița, care vede în relația sentimentală cu Rică posibilitatea mariajului și a accederii pe scara socială.

Provenită din mediul mahalalei bucureștene, având deja în palmares o căsnicie ratată cu un om care nu s-a ridicat la nivelul ei de

¹⁰ Bogdan Ulmu, *Dicționar de personaje din teatru*, Iași, Editura Timpul, 2002. p

¹¹ Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 119.

instruire, după cum afirmă chiar ea – „Să trăiesc cu un mitocan! Nu era de mine; eu sunt o persoană delicată, bine că m-am văzut liberă” –, Zița are idealuri: dorește să scape cât de repede de „libertate”, dar numai spre a o închina unei persoane superioare.

Comicul personajului decurge din comportamentul rudimentar cu pretenții de damă civilizată. Persoana delicată are ieșiri violente: „Mitocane, pastramagiule! La polițiune! Vardist! Nene Dumitrache!”. Momentele când Zița ia contact cu lumea exterioară se rezumă la frecventarea grădinii *Iunion* împreună cu familia. Tânăra dorește emanciparea și, de aici, izbucniri nervoase: „Fir-ar a dracului de viață ș-afurisită că m-a făcut mama fără noroc”. În viața tinerei Zița nu se întâmplă nimic ieșit din comun, de aceea lectura *Dramelor Parisului* îi satisface nevoia de senzational și îi deformează perspectiva asupra realității banale, ridicând faptele obișnuite ale mahalalei la rangul de eveniment. De aceea, singurele momente notabile care îi suscită interesul sunt întâlnirea de pe maidan cu Țârcădău și premisele unui mariaj avantajos cu Rică Venturiano. Prin acest personaj, locuitorii mahalalei, exponenții unui climat social de condiție medie, trăiesc mirajul unei alte lumi, la care Zița aspiră și pe care Zoe a avut șansa s-o experimenteze.

În privința personajului Zoe, din piesa *O scrisoare pierdută*, vom comenta afirmația lui Șerban Cioculescu, preluată de Bogdan Ulmu în *Mic dicționar Caragiale*, potrivit căreia „drama Zoei nu este una pasională, ci de ordinul considerației sociale”. La un prim nivel de înțelegere am putea fi de acord cu aprecierea în sine. Legătura amoroasă dintre Zoe și Tipătescu prilejuiește o încercare de forțe între ambiția politică și aceea socială. În cazul lui Tipătescu, amorul a funcționat ca o frână a ascensiunii: „mi-am sacrificat cariera și am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul”. Zoe nu are niciun motiv să

dorească avansarea lui Tipătescu, ea fiind preocupată numai de menținerea funcției actuale – „Cum o să mai poată rămâne Fănică prefect?” – pentru a-i susține nevinovăția: „Omoară-mă pe mine care te-am iubit, care am jertfit totul pentru tine...”. Cu asemenea manifestări, pe linia celei mai adânci trăiri de care sunt capabili, Zoe și Tipătescu păstrează unitatea de atmosferă a comediei. Totodată, prin ceea ce-i deosebește de celelalte personaje, viziunea de ansamblu devine mai largă și câștigă în obiectivitate¹². Singurul personaj feminin al operei devine centrul de interes pentru ceilalți actanți ai piesei, idolul bărbaților (Trahanache, Tipătescu, Cațavencu, până și Pristanda, dar acesta din urmă într-un raport de subordonare instinctivă și autoconservatoare dinaintea celei care îi domina pe cei doi primi bărbați ai județului), „Zoe e în faza plastică a icoanei”¹³.

Ține de măiestria artei dramaturgului trecerea bruscă a eroinei de la postura de victimă, la aceea de învingătoare: „Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Cațavencu. În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine”. Zoe, femeia masculinizată, e la fel de credibilă ca Zoe, simțitoarea. Personajul se aureolează cu toate atributele marilor caractere din dramaturgia română.

Elvira Godeanu a interpretat personajul Zoe și avea aprecierile următoare: „Un caracter energetic, lucid, o voință și o forță integrate lumii politice a timpului, care știe să distingă și să apere interesele ce leagă pe Trahanache de Tipătescu și care, deprinsă să manevreze din umbră, știe să folosească toate mijloacele caracteristice vremii”¹⁴. Cu

¹² Cf. Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic, ed. cit.*, p. 136.

¹³ G. Călinescu, *Domina bona*, în *Pagini de estetică*, antologie, prefată, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, București, Editura Albatros, 1990, pp. 137-184.

¹⁴ Elvira Godeanu, *Pentru... coana Zoița*, „Teatrul”, nr. 6, (VII), iunie 1982, pp. 67-68.

toate acestea, inteligența și prudența prezidentului o plasează pe Zoe în zona caracterelor care se agită, vociferează, dezlănțuie energii, pentru a urma propriul mecanism psihologic. Acțiunea se derulează în gol pentru că se bazează pe marele „nimic” ce antrenează și dezlănțuie energii în toate personajele feminine caragialiene.

Prin personajul Mița, din piesa *D-ale carnavalului*, I. L. Caragiale vine să întregască imaginea feminității. „Mița Baston rămâne unul dintre personajele cele mai puternice caragialiene, clocotitor, vital, dinamic, cu treceri bruște de la dragoste la ură și de la tandrețe la violență”¹⁵.

Degringolada sufletească a personajelor feminine caragialiene atinge punctul maxim cu Mița. Forma primară a vidului sufletesc ia forma dezechilibrului psihic fără posibilitate de sustragere, identitatea personajului fiind incertă. Confuzia este totală, fapt sugerat de actrițele Gina Patrichi și Mariana Mihuț, care au făcut din interpretarea acestui personaj creații actoricești de marcă.

Interesantă alegerea lui I. L. Caragiale de a reprezenta dramatic mediul micii burghezii, prin cei doi exponenți ai săi: Conu’ Leonida și consoarta sa, Efimița, din piesa „Conu’ Leonida față cu reacțiunea”. În desfășurarea evenimentelor, aceasta din urmă deține un rol mai important decât la prima vedere. În galeria personajelor feminine ale dramaturgului, locul Efimiței este bine definit și, deși aparent nu face corp comun cu celelalte, în realitate se înscrie perfect tipologiilor deja consacrate. Are naivitatea jucată a Vetei, spiritul de inițiativă al Zoei, dorința unei vieți mai bune, la fel ca Zița și ambiguitatea comportamentală a Miței.

¹⁵ Bogdan Ulmu, *Dicționar de personaje din teatru, ed. cit.*, p. 236.

Comunicarea în cuplu

„În acest caleidoscop de figuri, înlănțuite în vorbele și faptele lor spre efecte de scenă cu multă conștiință a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adânc și serios, care este nedeslipit din viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie”¹⁶.

În opera sa, Caragiale nu dă prea mari sorți de izbândă relațiilor de cuplu. În aparență creează premisele unui trai conjugal tihnit, în care cei doi par să conviețuiască mulțumitor și chiar să genereze în jurul lor armonie. Nu găsim nicăieri aprecieri ale dramaturgului că ar dezaproba ideea că „familia stă la baza societății”. Dimpotrivă, întărește ideea, dovadă fiind faptul că în toate comediiile găsim câte un cuplu în jurul căruia se desfășoară întreaga acțiune. Desigur că privește familia ca pe un nucleu, numai că ce se întâmplă în interiorul lui determină chiar mersul societății. Când familia, cuplul în cazul nostru, nu găsește punți de comunicare este evident că și societatea are de suferit. O dovedesc mediile sociale pe care dramaturgul le vizează: pătura de mijloc, mahalaua, tagma cherestegiilor avându-i ca exponenți pe jupân Dumitrache și Veta și pe de altă parte înalta societate, reprezentată de cuplul Trahanache – Zoe.

Personajele comediei *O noapte furtunoasă*, Veta și jupân Dumitrache, își evidențiază caracterele de cele mai multe ori prin felul în care se oglindesc unul în structura psihologică a celuilalt. De ce ar trebui să fie jupân Dumitrache un personaj eminent comic, iar Veta,

¹⁶ Titu Maiorescu, *Comediile d-lui Caragiale*, în *Opere*, II, ediție, note, comentarii, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, note și comentarii de Alexandru George și Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1984, p. 41.

unul tragic, nu ține neapărat de interesul nostru aplicat. Servește mai mult căutărilor regizorale, iar pentru noi ar putea să aibă un caracter informativ. Preocuparea noastră constă în observarea felului în care relația dintre personaje le relevă psihologia.

Relația de cuplu Veta – jupân Dumitrache are la bază „onoarea de familist” a lui Dumitrache și „rușinea”, timiditatea Vetei. Evident, acestea sunt apanajele unei legături conjugale în fond eșuate, dar care are forma unei fericite căsnicii. Bietul soț nu se bucură din partea consoartei de niciun gest de tandrețe, pentru că e deja înrădăcinată în mentalitatea cuplului ideea de cumițenie matrimonială a Vetei, de naivitate și cumsecădenie a ei: „Știi cum e Veta mea, rușinoasă”.

Datele caracteriale ale Vetei ajută evident în construirea personajului jupân Dumitrache. „Onoarea de familist”, des invocată de jupân Dumitrache, este pentru el etalonul respectabilității. Este modalitatea prin care el crede că poate atrage admirația și aprecierea celor din jur și în mod special față de propria persoană. Sentimentul geloziei îi este străin pentru că altfel nu ar mai avea încredere în el. Este chibzuit, nu se pripește și exclamă: „Ei vezi, uite așa se orbește omul la necaz”. Frica de a nu acționa, de a nu lua o decizie îl pune în postura încornoratului. Impresia noastră este că personajul chiar agreează situația în care se află. Pare că nu conștientizează adulterul soției sau poate că nu vrea să îl realizeze. Înclinăm să credem că preferă să-l amestece pe Chiriac în drama lui personală din cauza faptului că nu este capabil să o rezolve singur. Mult prea rudimentar în gândire, nu este în stare să depisteze jocurile de culise ale celorlalte personaje. Își canalizează energia pe efortul de a înțelege ce se petrece în jurul lui: cu Zița, cu Țârcădău, fostul cumnat, ce e cu politica etc.

Contrar aparențelor, femeia cu tipicuri, Veta, este capabilă de pasiuni erotice, dar pe care nu și le manifestă față de soțul ei, ci față de Chiriac. Pe acesta „îl iubește cu o dragoste aproape conjugală”¹⁷.

Adulterul e comis în comediile caragaliene de două femei cu temperamente puternice. Zoe, protagonista piesei *O scrisoare pierdută*, alături de Veta, recurg la acest gest fără ezitări sau remușcări. Dacă în *O noapte furtunoasă* putem afirma că viața cuplului Veta – jupân Dumitrache este păstrată măcar în aparență, în cazul legăturii Zoe – Trahanache nu se poate vorbi despre același lucru. Surprinzător este faptul că Trahanache pare mai înverșunat chiar decât jupân Dumitrache în a susține ideea că soția îi este fidelă: „pentru mine, să vie cineva să bănuiască pe Joița ori pe Fănică, totuna e...”. Interesant este că Trahanache, pe cât este de aprins în susținerea onoarei nepătate a Zoei, pe atât pare a accepta, într-o formă astfel voalată, triumphiul conjugal. Cu siguranță că are și beneficii de pe urma lui. După el, prietenia cu Tipătescu și „interesele partidului” merg mână în mână și cimentează statutul familial, am adăuga noi. Astfel de interese nu ar fi putut avea jupân Dumitrache. Relația conjugală în mahalaua bucureșteană în comparație cu înalta societate ia altă formă și din punctul de vedere al soțului înșelat, dar și din acela al adulterinei. În afară de pasiunea erotică pe care Veta o trăiește alături de amantul Chiriac, putem observa un contrast comic între energia depusă de Titircă în apărarea onoarei Vetei și atitudinea acesteia între cei doi bărbați.

Revenind la resorturile relațiilor de cuplu în comediile caragaliene, nu putem trece cu vederea atitudinea lui Trahanache față de Zoe. V. Fanache îl apreciază ca fiind un regizor ireproșabil al propriei sale comedii matrimoniale. Cu răbdarea lui diplomatică

¹⁷ Bogdan Ulmu, *op.cit.* p.

reușește să aplaneze conflictele în interiorul partidului, cât și în triumphiul conjugal. În haosul generalizat, determinat de pierderea scrisorii, el reușește să se re poziționeze cu multă intuiție. Trahanache dă dovadă de mai multă abilitate și instruire decât jupân Dumitrache. El joacă rolul încornoratului cu naivitate și pricepere. Secretul înțelepciunii în cazul lui constă în păstrarea raportului dintre esență și aparență.

Adulterul Zoei ia și el forma pasiunii erotice, dar, în fond, el satisface dorința eroinei de putere. Abilitatea ei depășește așteptările celor din jur, dar nu și pe ale lui Trahanache. Căsnicia lor se consumă mai puțin la vedere decât în cazul cuplului Veta – jupân Dumitrache și se bazează pe o înțelegere tacită între cei doi.

I. L. CARAGIALE SI EUGENE IONESCO - – SURSE SI INTERFERENTE

O temă incitantă pentru exegeți, atât ai operei caragialiene, cât și ai celei ionesciene, este aceea care privește relația, dacă putem spune, genetică între cei doi. Este o întrebare care cere un răspuns nuanțat: în ce măsură dramaturgia lui Ionesco și-ar avea originile în creația lui Caragiale.

În lucrarea *Caragiale. Universul comic*, Ștefan Cazimir, plecând de la un citat din Valéry („Nimic mai original, nimic mai propriu, decât a te hrăni din alții. Trebuie însă să-i mistui. Leul e alcătuit din berbeci asimilați”), adaugă: „Admirația noastră pentru Caragiale răsfrânge un fascicol de simpatie asupra înaintașilor, iar opera lui, ca o protecție ideală, ne ajută să înțelegem mai bine încercările oricât de modeste, să

integrăm mental ceea ce ele cuprind în stadiul de schiță, de intenție, de gest nedesăvârșit”¹⁸.

Am căutat posibilele surse ce au alimentat inspirația lui Caragiale pentru a evidenția că spiritul unor predecesori a fost absorbit, a fost potențat de verbul lui scânteietor. Dar nu putem omite nici influențele străine pe care le-a asimilat, nu fără a preciza mai întâi că ele stau totuși sub semnul ipotezelor. Și nici nu e cazul să cădem, în regimul speculației, într-un exces contrar, cum face, după părerea noastră, Ioan Constantinescu care, în *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, afirmă ritos că scriitorul român a pus bazele dramaturgiei europene.

Interferența operei caragialiene cu teatrul francez (Scribe, Labiche, Sardou) s-a manifestat în planul construcției dramatice, cât și în acela al mijloacelor artistice. Scribe a excelat în tehnica vodevilului manevrând cu virtuozitate quiproquo-ul, o tehnică desăvârșită care imprimă acțiunii o creștere susținută a ritmului. O cadență vie a dialogului, punctat frecvent de repetiții și întreruperi, folosirea largă și insistentă a comicului verbal, cu formule care se repetă. Toate acestea le găsim și la Caragiale. .

Chestionat despre influența pe care a avut-o asupra operei sale literatura română, Ionesco afirmă: „Există scriitori români foarte interesanți, unul dintre ei fiind Caragiale, dar Caragiale a fost și el influențat de către alți autori, ca Henri Monnier sau Labiche”¹⁹.

Scriitori ca Ion Luca Caragiale nu-și pierd actualitatea fiindcă ei ne ajută prin spiritul lor liber, prin atitudinea lor ludic-ironică să punem permanent sub semnul întrebării valorile considerate de la sine înțelese și care par imuabile. Faptul acesta însă nu este direct legat de un

¹⁸ Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, ed.cit. pp. 94-95.

¹⁹ Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, Paris, Edition Pierre Belford, 1977, p. 25.

concept al nonsensului existenței și de marile parabole ale teatrului absurdului din perioada postbelică. Farsele timpurii ale lui Eugène Ionesco ne pot oferi eventual o posibilitate de proiecție prin care comediile lui Caragiale ar putea apărea într-o lumină nouă, într-o perspectivă a universalității, situare ce i-a fost refuzată până astăzi. Dar trebuie spus că, dacă Ion Luca Caragiale e un precursor al lui Ionesco, el este, fără îndoială, mai mult decât atât. .

Apropierea se poate face cu opera timpurie a lui Ionesco, cu farsele lui, care speculează proliferarea de clișee practică de „mic burghezul universal”. La Ion Luca Caragiale avem a face cu răsfângerea fețelor banalității. Farsa tragică a lui Ionesco, însă, relevă temerile metafizice ale individului, proiectând vidul de sens sub forma unei imagini parabolice. Dimpotrivă, lumea sucită a lui Caragiale este multicoloră, expansivă, guralivă. O lume lipsită de substanță, în care farsele nu au nimic abisal. Mai este și spectacolul, captivant, al limbajului, cu stereotipii amuzante, repetitivitatea fiind orchestrată muzical.

Mulți văd în Caragiale un contemporan, privindu-l printr-o prismă socio-politică. Aceasta poate să aibă două consecințe: pe de o parte, una avantajoasă, dacă se valorifică acuitatea privirii marelui satiric și resursele geniului său verbal, pe de alta, se creează un fel de a gândi inertial, minat de prejudecăți, vizibile în unele dintre mizanscenele actuale ale comediilor caragialene.

PERSONAJUL – NUANȚE PSIHOLOGICE REVELATE PRIN LIMBAJ

Robert Abirached, în lucrarea *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, consideră că noțiunea de tip are ca primă accepție înțelesul de marcă, a doua fiind desemnarea unui model, ce va servi ca atare. În cazul personajului de teatru, acesta este mereu dublat de „semne” care sunt lesne de recunoscut în viața civilă. De aceea poartă amprente imaginii colective. Există trei modele de cristalizare a personajului în imaginar. Atunci când el se află în consonanță cu *memoria publicului*, purtând reflexele unui sistem de imagini exemplare, ce servesc drept referință pentru o societate și după care se ghidează în oarecare măsură și generațiile care urmează. Este de asemenea legat de un *imaginar social*, care produce tipuri familiare fiecăruia și unde fiecare poate să recunoască lesne propria viziune despre viața cotidiană, ea izvorând din convingerile personale. Supus unui cod acceptat de către toată lumea, care configurează o tipologie generală de roluri și de moduri de expresie. În fine, personajul este în relație cu tot ce presupune *inconștientul colectiv*, care conține și arhetipul. Tipul atribuie în general personajului un statut și-i conturează trăsăturile morale, sociale și politice.

Vorbitul nu este pentru personajul caragialian nici mijloc, nici scop: este o formă de viață. A vorbi înseamnă în această lume a exista, iar vorbitul ține loc de orice. Este o activitate acaparatoare, cu funcții complexe. Devenind brusc tăcută, probabil că lumea lui Caragiale și-ar pierde suflarea, și dacă ar reînvia ar face-o cu singuranță după aceleași principii: vorbe în vânt, bârfe, învârtirea în același cerc. Această lume agitată se manifestă fără țel, doar pentru a-și consuma energia și a avea

senzația că își trăiește propria libertate. Tipul caragialian preferă locurile publice cum ar fi: berării, bodegi, birturi, crâșme, cafenele, locuri în care vorbește la nesfârșit, însă fără a comunica. Aceste personaje nu au ce, nici pentru ce să comunice: limba are aici alte funcții. Lumea lui Caragiale se comunică, se constituie prin limbă, se naște și moare prin vorbe. Prin intermediul verbalizării această lume se rupe de realitate sau o metamorfozează în ficțiune și-i oferă atributele specifice iluziei.

Sintaxa are și ea bogate valențe comice. „Ritmul – iată esența stilului”, afirmă Caragiale. Dar ritmul gândirii acordat cu instrumentele lingvistice precare generează o abisală incoerență blocând comunicarea, făcând-o incomprehensibilă.

Abaterile logice, ce provin din comicul de limbaj, nu au substanță absurdă ca la Ionesco. Fraza memorabilă „Industria română este admirabilă, e sublimă, am putea zice, dar lipsește cu desăvârșire”, exprimă un gol măreț al gândirii. De aici, automatismele și acrobația grotescă, în ritmuri de altfel bine strunite de stupefianții vorbitori. În *O scrisoare pierdută*, în clipele ei de frământare, Zoe scandează ca eroina unei drame: „O săptămână, o lună, un an de zile n-o să se mai vorbescă decât de aventura asta”, „Ce vuiet, ce scandal, ce cronică infernală!”. Măiestria marelui satiric constă în finețea balansului dintre efectele ilare ale comiculului verbal și condiția specifică a fiecărui personaj.

Două mărci inconfundabile: comicul caragialian și absurdul ionescian

Dramatugia lui Ionesco este construită pe opoziția – care nu este întotdeauna perceptibilă – dintre mecanisme, nonpsihologice, tot ce înseamnă automatisme în comportament și în rostire, dezarticularea limbajului și pe de altă parte iluzia, visul, angoasa, obsesia. Din punct de vedere teatral, această opoziție se concretizează în comic și tragic. În cazul lui Caragiale, am putea spune că acesta face jumătate din parcursul lui Ionesco, în sensul că exploatează doar latura comică. A nu se înțelege aici că diminuăm din importanța dramaturgică a lui Caragiale, încercăm doar să aprofundăm liniile directe ale operei sale. Exploatând latura comică, el îi imprimă noi valențe. Cât privește tragicul, unii au afirmat că el este perceput la nivel subtil, în cazul unei lecturi avizate.

Perspectiva asupra lumii la Caragiale nu este absurdă ca la Ionesco, ci sarcastică și ludică în același timp. Comediile sale relevă două dimensiuni care predomină: *politica și deformările ei, familia și perturbările ei*.

Atât Caragiale cât și Ionesco au fost preocupați de rolul dramaturgiei în actul teatral, contribuind substanțial la înnoirea ei. Fără a face din teorie un țel în sine, I. L. Caragiale s-a dovedit a fi, explicit, primul teoretician român care propune un mod bine structurat de concepție teatrală. Cele câteva articole, între care mai ales *Cercetare critică asupra teatrului românesc și Oare teatrul este literatură?*, construiesc un sistem coerent care arată preocuparea autorului pentru

structura dramatică a piesei de teatru, pentru textul propriu-zis, care are rol de „eșafodaj”, de scenariu într-o reprezentare scenică oarecare.

Ionesco a căutat în piesele sale să exprime cu adevărat iraționalul, expresia autentică a absurdului operând o dublă disoluție: a personajului și a limbajului. A abandonat principiul identității și unității de caracter, în avantajul unei psihologii dinamice. A creat un teatru total, pentru că a inclus spectatorul în actul artistic săvârșit pe scenă. Actorii interpretează niște personaje comune, fără identitate precisă, care, de cele mai multe ori, par că ne seamănă. Opera ionesciană vorbește despre realitatea umană, în principal despre drama ei.

Sub semnul grotescului

După explicațiile date de *Dicționarul explicativ al limbii române*, *grotescul* este ceea ce numim comic excesiv, prin aspectul caricatural, neobișnuit de caraghios, ridicol, burlesc, bizar. Îl definim ca fiind o categorie, mai precis o ipostază estetică ce reflectă realitatea în forme fantastice, disproporționate și are ca opus sublimul. Este un derivat al comicului, alături de bufonesc și burlesc.

În accepțiunea Annei Ubersfeld, cuvântul datează din Renaștere și desemnează picturi reprezentând obiecte sau personaje fantastice și presupune a decora grote. Nu ținem aici să analizăm originile grotescului și să nuanțăm pe această temă, fiind de aceeași părere cu Adrian Marino²⁰, care găsește greoaie o clasificare a speciilor comediei. Evoluția, varietatea ei forțându-ne poate la păreri pripite.

Grotescul în teatru se manifestă prin ceea ce Bahtin numea „mezalianță” – coprezență de personaje opuse. Concret în acțiune,

²⁰ Adrian, Marino, *Dicționar de idei literare, Sub verbum comedie*, București, Editura Eminescu, 1973. p.

grotescul rezultă din juxtapunerea oximoronică a marilor personaje și a acțiunilor vulgare.

Drumul de la comic la grotesc include tragicul. Comicalul devine involuntar tragic atunci când intervine absurdul, nonsensul. Atunci comicalul capătă un gust amar, nuanțe apăsătoare. Dar când acest fapt este privit critic, cu luciditate, asistăm la o degradare a tragicului și alunecăm pe nesimțite într-un ton de farsă. Parodiat, minimalizat, caricaturizat, tragicul devine o formă a deriziunii și grotescului.

Grotescul ca formă specifică este o „imitație exagerată”, o creație. Și dacă mai adăugăm că Bahtin notează cu precizie că grotescul este legat de-a lungul istoriei de momentul *carnavalului*, vom aprecia fericita intuiție a lui Pintilie de a accentua nota grotescă, în atmosfera de carnaval, așa cum nu a mai făcut-o nimeni până la el.

„Simț enorm și văz monstruos”, afirma dramaturgul definind parcă totodată grotescul comediilor. Procedul este același: exagerarea, enormitatea prin intermediul imaginii hiperbolizate, o deformare și o îngroșare caricaturală. Marian Popa, în lucrarea *Comicologia*, apreciază că „grotescul nu e o categorie a percepției, ci a concepției și figurării lumii”. Luând în considerare marturisirea dramaturgului și aprecierea criticului, putem spune că îl descoperim prin intermediul grotescului pe Caragiale ca un creator cvasi-necunoscut, un constructor de lume aproape fantastică.

Prin grotescul de caracter, de limbaj, de situație, aceste personaje joacă ridicolul până la absurd și caricatura până la un pas de dezintegrare (ideea Annei Ubersfeld: grotescul-*distrugere*).

La Dandanache, descoperim ticul gestual și pe cel verbal, „mecanismul de marionetă” regăsindu-se și la el, ca și la personajele pe care tocmai le-am amintit – în fond, grotescul.

Deformarea limbajului îl schimonosește chiar fizic, așadar am putea spune că asistăm la dezumanizarea personajului. Despre personajul „mai ticălos decât Cațavencu și mai prost decât Farfuridi” putem remarca că din punct de vedere al acțiunii e aproape inexistent, intrarea lui în scenă neschimbând cu nimic cursul evenimentelor; doar îl colorează pe el ca personaj. În cazul lui, grotescul devine modalitate esențială de expresie, și drept dovadă, regizori precum Nicolae Scarlat, apoi Silviu Purcărete propun piesa *O scrisoare pierdută* cu o interpretare în travesti a personajului Dandanache (au jucat actrițele Livia Doljan și, respectiv, Leopoldina Bălănuță). Abordarea dă o imagine de coșmar personajului, sugerând lumea monstruoasă în care evoluează eroii caragialieni.

Găsim grotescul într-o pondere mai mare și mai bine uniformizat în *D-ale carnavalului*. Lucian Pintilie a fost primul care a sesizat și valorificat calitatea deosebită a parodiei caragaliene. Având un suport de farsă, adică de comedie cu conținut ușor, în care comicul provine în primul rând din vorbe de spirit și din situații amuzante, uneori burlești și nu din studiul aprofundat al caracterelor, putem spune că avem premisele unui grotesc gen *Commedia dell'Arte*, ușor jucăuș, ludic. Prin jocul măștilor, intrăm în sfera realității simplificate, populate de un vulg cu vădite tente de ferocitate. Într-o lume confuză, diformă, întâlnim caracterul burlesc și maniera bufă, toate funcționând în „cercul închis” (Eugene Ionesco) al lumii vulgare zămislite de dramaturg. Dintre personajele spectacolului, luăm interpretarea Ginei Patrichi, în rolul Miței, drept etalon pentru o propunere de joc cu elemente groteste, și căreia Valentin Silvestru ținea să-i aprecieze bogăția mijloacelor de exprimare.

Dacă în montarea de la Bulandra, Lucian Pintilie pendula între uman și grotesc, cu treceri fine de la un registru la altul, sprijinindu-se

doar în construcția dramatică, în *De ce trag clopotele, Mitică?*, avem o creație oarecum separată de opera dramaturgului, în care linia grotescă predomină în jocul actoricesc și în viziunea regizorală. Aici comicul grotesc nu mai dă șansă personajelor de salvare de la alienare, dezumanizarea ducând iremediabil la pierzanie.

VALENȚE SEMANTICE ALE TEHNICII DE JOC

Spectacolele realizate în spațiul românesc după piesele lui Caragiale nasc, astăzi ca și în trecut, discuții aprinse. Motivele ar fi nenumărate, însă două dintre ele servesc subiectului nostru de analiză și anume: notorietatea și actualitatea scrierilor dramaturgului și, pe de altă parte, calitatea viziunilor regizorale și autenticitatea jocului actoricesc.

Din motive retorice, repetăm o întrebare pusă adesea: „La ce-i folosește oare actorului o tehnică de joc, când se poate sluji doar de talentul său?”. Lui Michael Chekhov, întrebarea nu i se pare doar retorică, ci îi adaugă o alta: „De ce copilul inteligent trebuie să meargă la școală?”. Oricare ar fi talentul natural al unui actor, nu va putea demonstra măsura măiestriei actoricești fără o tehnică coerentă și susținută în acest sens. „Talentul, ceea ce numim «inspirație», este cel mai capricios dintre haruri. Actorul care nu se încrede decât în talentul lui se expune la tot felul de decepții profesionale. Cea mai mică neplăcere, cea mai mică schimbare de nuanță sau o stare de disconfort fizic pot să-i blocheze inspirația și să-i facă talentul insuficient”²¹.

²¹ Michael Chekhov, *Etre acteur – technique du comédien*, Paris, Edition Pygmalion, 1995, p. 208.

Diferența dintre un actor profesionist și un amator este că primul are o metodă după care își conduce lucrul, pe când al doilea joacă la întâmplare, poate chiar fără nuanțe și țel. Avantajul actorului este că poate să-și urmeze tehnica și la următoarele reprezentații și chiar să o îmbunătățească, fapt care va releva un salt calitativ și o diversificare a mijloacelor de exprimare. Contrariul este evident, căci se găsesc diletanți și printre cei așa-zisi profesioniști. Situația nu este de condamnat, pentru că natura umană tinde să își atingă scopul mergând pe drumul drept, direct, simplificat. În teatru însă guvernează alte reguli și anume că, de cele mai multe ori, nu este indicată soluția primă, facilă, ci aceea care presupune o căutare îndelungată, o trudă suplimentară, servind construcției personajului, a scenei etc.

Metoda în arta actorului nu garantează reușita compoziției rolului, dar ușurează considerabil căutările și chiar le structurează, le nuanțează, ajutându-l pe interpret în atingerea performanței.

Câteva elemente de arta actorului în construirea personajului din perspectiva teoreticienilor teatrali

Vom încerca în cele ce urmează o abordare a tehnicii actorului, din perspectiva esteticienilor teatrali, prin prisma personajului caragialian și, în funcție de diversele situații, din perspectivă inversată. Psihologia schematizată a personajului caragialian relevă ființe umane fără complexitate sufletească, ce evoluează după stereotipuri comportamentale. Comunicarea pe care o practică se vrea plină de conținut, dar din discursul lui nu transpare decât o energie irosită în zadar, o vorbărie fără rost, golită de mesaj. Majoritatea eroilor, firi agitate, imprevizibile, au nevoie de spațiu să se manifeste, fapt care le dă iluzia libertății. Instinctul acestor personaje este animat de dorința de

afirmare, de a se afla în centrul atenției. Interacționează, dar întotdeauna cu un interes mereu în favoarea lor și atunci pălăvrăgesc, sporovăiesc, fără să se asculte unii pe alții, împingând actul comunicării către pervertire.

Ne punem întrebarea, firească de altfel: cum ar trebui să se pregătească un actor pentru a aborda un astfel de personaj? O posibilă soluție ar fi cea sugerată, în cu totul alt context, de către K. S. Stanislavski și care se potrivește foarte bine și în situația dată. Omul de teatru rus și-a pus studenții să ridice un pian, în același timp supunându-i unui tir de întrebări. Niciun răspuns: „Vedeți, pentru a răspunde la întrebările mele a trebuit să vă eliberați de sarcina pe care o aveți, să vă destindeți mușchii, și doar apoi să vă concentrați. Ceea ce dovedește că tensiunea musculară împiedica viața interioară de a se dezvolta normal”²². Așadar relaxarea ar fi o sugestie pentru începutul lucrului.

Interpretul personajului caragialian are șansa unor surse de inspirație multiple. În primul rând, se poate considera că dramaturgul însuși a fost generos cu el, punându-i la dispoziție un text mustind de conținut dramatic cu efecte comice, pe care talentul actorului le poate valorifica – așa cum s-a întâmplat cu varianta Rică Venturiano în interpretarea de la Nottara a lui Ștefan Iordache, sau cea de la Televiziunea Română, a lui Horațiu Mălăele²³. Pentru actorul dispus la o cercetare asiduă asupra rolului său, căutările sunt variate și rezultatele productive. Stanislavski, în lucrarea sa de bază *Munca actorului cu sine*

²² K. S. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris Edition Olivier Perrin, 1953, p 98.

²³ De-a lungul istoriei spectacolelor după piesele lui I. L. Caragiale au mai existat actori care s-au pliat până la identificare pe rol. Un exemplu este cel consemnat de Ion Cazaban: „La Iași, Athena Georgescu este supranumită «Coana Veta», după rolul în care excela” (*Caragiale și interpreții săi. Un secol de reprezentare pe scenele românești*, București, Editura Meridiane, 1985, p. 85).

*însuși*²⁴, îndeamnă la acțiune. Este firească această opinie, dacă ne gândim că numai așa putem să ajungem la stabilirea relațiilor pe scenă. Un ajutor suplimentar îl constituie didascaliiile caragialiene, atât de precise unele dintre ele în privința acțiunii, dar pe care actorul trebuie să le considere ca jaloane după care să construiască altele în concordanță cu necesitățile scenei și ale personajului. Ceea ce revine în sarcina actorului este tocmai menținerea relației vii, indispensabile pentru partenerul de scenă și captivante pentru public. Peter Brook numește această calitate a relației „sclipire” și adaugă faptul că, fără ea, publicul se plictisește. În continuare, dă un exemplu atât de des întâlnit în cazul montărilor cu piesele lui Caragiale: „Calitatea operei ne poate conduce la ce-i mai bun, dar și la ce-i mai rău. Cu cât nivelul operei e mai ridicat, cu atât plictiseala riscă să fie mai mare, dacă spectacolul nu e bun”²⁵. Nu se pune aici problema calității pieselor lui Caragiale din punct de vedere literar, căci răspunsul e de la sine înțeles, însă felul cum sunt ele transpuse scenic constituie obiectul nostru de studiu. S-au văzut multe situații în care actorul, „ambetat” de replica auctorială atât de vie, plină de vervă și cu o formă echilibrată, a uitat să găsească formula interpretativă care să dea șansă replicii să își găsească loc într-un context, într-o relație cu o anumită intenție.

Particularizând, vom spune că, pentru interpretarea scenică a unui personaj caragialian, actorul are nevoie, pe lângă cele menționate mai sus, și de har. Cum altfel s-ar putea ridica la nivelul unor opere dramatice excepționale? Eugene Ionesco, creatorul teatrului absurdului,

²⁴ K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, în românește de Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

²⁵ Peter Brook, *Spațiul gol*, ed. cit., p. 22.

surprinde tocmai calitățile specifice limbajului pieselor celui pe care îl consideră maestru, germenii puternici ai noii categorii estetice: „Distanța dintre un limbaj pe cât de obscur pe atât de elevat și șiretenia meschină a personajelor, dintre politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară, adulterele grotești [...] fac ca în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic”²⁶, astfel încât critica societății văzute monstruos să capete o „ferocitate nemaipomenită”.

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

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”²⁷.

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

²⁶ Eugen Ionescu, *Note și contranote, ed. cit.*, p. 156.

²⁷ I. L. Caragiale, *Ceva despre teatru*, în *Opere*, III, ediție îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, 1942, p. 295.

creativă –, remarcăm două funcții elementare: condiția fizică și cea spirituală, ori sufletească. „Așa e, actorul este un instrument, al cărui instrument este înăuntru: spiritul, sufletul lui. Instrumentul artistului, acolo stă chestiunea cea mare”²⁸. În privința primei afirmații Antonin Artaud va merge 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”²⁹. Și unul și celălalt dintre teoreticieni face considerații referindu-se la actorii profesioniști care, scrie Artaud, s-au păstrat „puri” sau care sunt capabili de „sinceritatea sincerității”, după Caragiale.

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.

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, scilicet în rolul pe care-l interpretează.

În *Ceva despre teatru*, Caragiale încurajează actorii să subordoneze textul dramatic posibilităților și talentului lor interpretativ. Un joc performant al actorilor, așa cum rezultă din cele prezentate până

²⁸ *Idem*, p. 278.

²⁹ 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 Echinoc, 1997, p. 154.

acum, presupune și crearea și susținerea unui ritm al jocului, întocmai ca în susținerea unei bucăți muzicale: „Ritmul – iată esența stilului”³⁰.

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”³¹.

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”³².

³⁰ *Idem*, p. 68.

³¹ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 100.

³² Michael Cekhov, *op. cit.*, p. 121.

Construirea semantică a unor personaje

Pentru interpretarea personajului Zoe din *O scrisoare pierdută*, profesoara de artă a actorului a propus o viziune modernă asupra rolului și, în consecință, am pliat necesitățile personajului pe elementele de noutate. Era vorba în fapt de schimbarea și actualizarea contextului social în care se desfășoară acțiunea și relațiile dintre personaje.

În Scena 6 din Actul II s-a renunțat la decorul de salon și acțiunea a fost mutată într-un spațiu public – o grădină de vară unde, în contextul evenimentelor, se întâlnesc de altfel mai multe personaje caragaliene.

Zoe e o tânără femeie de afaceri, fără scrupule, tenace, care încurcă și descurcă ițele acțiunii, cu luciditate. Argumentând îndemnul „Zoe, fii bărbată”, am întruchipat psihologia masculinității³³ unei femei ajunse la apogeul carierei sale, dornice să câștige cu orice preț, personaj pentru care riscul și compromisul sunt simple detalii dintr-un plan bine stabilit. Pentru Zoe, feminitatea este un accesoriu comportamental și strategic, pe care-l stăpânește din necesitate, dar magistral, și la care apelează atunci când nici logica și nici abilitatea intrigilor subterane nu mai dau rezultate.

Vorbirea îi trădează totuși gândul. Glasul mios, dulceag și cu tente viscerele dezvăluie ferocitate. Cum personajele caragaliene se exprimă în torente verbale, am alternat exercițiile de rezistență fizică și cele de respirație. Am lucrat tehnic monologurile pe care urma să le

³³ De altfel, viziunea este, dacă nu aiuda celei a lui G. Călinescu despre Zoe, din *Domina bona*, atunci în spiritul a ceea ce istoricul literar afirmă despre masculinitatea personajelor feminine din literatura română. (Cf. G. Călinescu, *Pagini de estetică*, antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, București, Editura Albatros, 1990, p. 151 ș. u.)

interpretez scenic, dar și pe acelea care nu reveneau partiturii mele, în ideea unei mai bune asumări a discursului caragialian.

Am construit secvențial relația cu partenerul de scenă, pentru că am urmărit redarea comunicării – noncomunicare, pornind de la ideea că Zoe, cu o stăruință diabolică, încearcă secundă de secundă să-și urmărească planul prestabilit, iar dialogul cu partenerul Tipătescu este interesant atâta vreme cât acesta nu se abate de la reguli. Am urmărit o semidedublare între luciditate și arsenalul tipic feminin.

În timpul războiului, spectacolele cu *O scrisoare pierdută* continuă: la București, Maria Filotti; la Iași, Eugenia Protopopescu; la Craiova, Aurelia Teodorescu; la Timișoara, Jeny Moruzan.

După război, în stagiunea 1948-1949, în celebra distribuție de sub regia lui Sică Alexandrescu, reappare Elvira Godeanu, dublată de Aglae Metaxa. Spectacolul este reluat, sărbătorindu-se 500 de reprezentații de la premiera absolută, în octombrie 1950, cu distribuția parțial modificată, Eugenia Zaharia înfățișând-o pe Zoe (care o mai interpretase în 1938, sub regia lui Vasile Enescu).

Un rol deosebit face, în 29 ianuarie 1972, Rodica Tapalagă, în tandem cu Toma Caragiu în rolul lui Tipătescu. Regia și scenografia aparțineau lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Lucia Sturza Bulandra”. Avem șansa de a revedea acest spectacol datorită faptului că a fost immortalizat pe banda de celuloid și conservat în filmoteca Televiziunii Române. La Iași, în 1975, sub regia Ancăi Ovanez, rolul revine Lianeii Mărgineanu. În 1979, Liviu Ciulei reia spectacolul, cu Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc în rolurile celor doi amanți³⁴. Și această versiune a fost filmată, încât putem compara jocul celor două actrițe, cu mult folos pentru tinerii învățăcei în domeniul artei actorului.

³⁴ Cf. Ion Cazaban, op. cit. , pp. 242–266.

Și pentru că personajul Mița din *D-ale carnavalului* a fost interpretat în cadrul aceluiași spectacol, linia viziunii auctoriale a fost păstrată, la fel și stilul interpretării clasice, considerându-se că elementele caracterului ei dinamic sunt valabile în orice context. Mița – femeie cochetă, cu trăsături care nu-i trădează condiția socială (rochie de mătase, pantofi cu toc etc.) – îi dă întâlnire lui Nae la Grădina de vară. Aici, după propriul plan, vrea să-și apere dragostea trădată.

Am ales pentru înfiriparea personajului pe cale să-și piardă identitatea Scena 9, Actul I. Răvășirea sufletească, „ambetarea”, „ambițul” de a-l recuceri pe Nae fac din Mița o ființă copleșită de situație, care se agață de „acțiuni scenice” ce i-ar putea readuce echilibru interior. Încă de la început, am lucrat cu partenerul de joc la gradarea intensității tensiunii scenice, considerând acest fapt cheia reușitei. Am avut în vedere nuanțele și originalitatea rostirii replicilor. Fiind un personaj mult și în care s-au ilustrat multe actrițe importante, am încercat să țin la distanță orice material scris, audio sau video care mi-ar fi putut influența abordarea scenică. Cum, la un moment dat, isteria ia forme grotești, am avut tot timpul în atenție potențarea jocului către acest moment culminant.

Pentru că nu stăpânește spațiul de joc, deși face eforturi zadarnice, gesturile dezarticulate ale desperatei Mița, frânte înainte de a fi finalizate, pot da ușor imaginea unei marionete cu fire, apropiind, din punctul de vedere al semnificației, tehnica interpretării acestui personaj de sensul teatrului absurdului, în care personajele sunt dezumanizate, transformate în fanteze, în manechine incomplete, purtate de nonsens spre distrugere.

Caragiale – regizor

Deși în plan european se întrezăresc abia premisele funcției de regizor de spectacol, prin montările vegheate de Caragiale practica teatrală pare să fi luat la noi un oarecare avans. Din *Memoriile* lui Nottara, care a pus în scenă, împreună cu Paul Gusty, toate comediile dramaturgului, avem mărturii depre Caragiale-regizor. Pentru *O scrisoare pierdută* autorul s-a aflat în sală și „fiecare actor a creat tipul așa cum i-a arătat autorul că-l vede”. Caragiale nu se rezuma doar la indicații teoretice, ci urca pe scenă și îndruma actorul în gestică și tonalitate, pe linia personajului creat de el. Ținea foarte mult la comicul de situații și de limbaj, fiind preocupat, de asemenea, de maniera „naturală” în care interpretau actorii. În epocă, acestea au devenit *mărci* ale stilului caragialian, așa cum generația care a beneficiat de indicațiile scenice ale dramaturgului a fost luată drept model de către cei care i-au urmat.

Și la prima montare de la Iași cu *O scrisoare pierdută*, Caragiale a fost de față. În concepția lui, teatrul era „o artă independentă, care (...) trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunui drept de egalitate pe propriul teren”. Caragiale vedea teatrul ca pe arta totală din care făceau parte integrantă arta actorului, regia, scenografia. Cât privește *arta actorului*, i se părea, importantă „orchestrarea actorilor” pe scenă, adică jocul unitar în avantajul ansamblului, prin expresivitatea scenică, prin modul în care aceștia se mișcă pe scenă.

Câteva reguli de punere în scenă; potrivirea actorilor cu rolul, gestică, discreția, adecvarea rostirii la rol, tonalitatea, improvizația

Începutul secolului XX a adus, din punct de vedere artistic, impunerea teatrului lui Antoine, cu consecințe în maniera de joc și a viziunii regizorale.

Cât privește teatrul caragialian, urmează o perioadă de constituire a unei spectacologii caragialiene și de precizare a unor criterii de interpretare. În anii care au urmat s-au remarcat, prin originalitatea interpretărilor, în diferite producții, Ion Brezeanu (Cetățeanul turmentat), Elena Levanda (Zoe), Maria Ciucurescu (Veta) ș.a. „În câteva decenii de la apariția lor, piesele lui Caragiale au stabilit o tradiție de interpretare, definită atunci prin comicul jucat cu seriozitate, după preferința dramaturgului, respectată de regizorii săi C. I. Nottara și Paul Gusty”. În ceea ce privește stilul scenic adecvat reprezentării repertoriului caragialian în perioada imediat următoare – interbelică – se va invoca existența unui „model” de interpretare autorizat de dramaturg, se va evoca „tradiția” jocului memorabil al unor actori.

Tot atunci, s-au impus câteva criterii scenice necesare interpretării dramaturgiei lui Caragiale și anume:

- naturalețea jocului comic
- „adevărul imaginii actoricești”, înțeles ca redare scenică a realităților socio-politice autohtone
- verva jocului actoricesc, care animă comportamentul pe scenă (exemplu: Maria Ciucurescu și Aristizza Romanescu, cele două interprete care o înfățișau pe Zoe exemplar din acest punct de vedere).

Perioada 1919-1944

Există, în această perioadă, o oscilație între tradiție și modernitate. Are loc o predare de ștafetă, vechea generație a „titularilor” fiind treptat înlocuită sau dublată de tinere speranțe ale teatrului românesc. Aceștia li se cerea păstrarea „atmosferei epocii”, cât și „menținerea caracterului personajelor”; dar, inevitabil, acestea vin numai după ce trece tracusul, nesiguranța primei interpretări; apoi, ascultând sugestiile prețioase și căutând contribuții proprii la portretul personajelor.

Până în 1930 s-au consemnat și nereușite cu spectacolele Caragiale, din cauza neglijențelor și inadvertențelor în ceea ce privește scenografia, dat fiind faptul că timpul acțiunii și vestimentația unei piese ca *O scrisoare pierdută* erau arhicunoscute în epocă.

Pentru a ne da seama mai bine ce se înțelegea în acea perioadă prin „inovație regizorală”, dăm exemplul următor: o montare regizorală „respectuoasă și atentă” este considerată viziunea scenică oferită de Vasile Enescu în 1927 (mergea pe linia lui Paul Gusty, care era credincios direcției auctoriale) cu spectacolul *O scrisoare pierdută*, având ca interpreți pe Elvira Godeanu (Zoe), Costache Antoniu (Pristanda) ș.a. Regizorul se luptă pentru păstrarea tradiției interpretative moștenite de la Caragiale (fiind unul dintre aceia care a asistat la repetițiile cu Paul Gusty și Caragiale). Așa cum arăta Camil Petrescu, de obicei regizorii își exprimau, înainte de premieră, atașamentul față de tradiție, pentru ca, după spectacol, să fie acuzați de „inovații” și, cel mai frecvent, de imixtiunea „șarjei” – adică adăugarea de către actor a unor detalii comice, „de exterior”, mergându-se până la accentuarea unui profil caricatural.

Cel care își poate atribui, cu adevărat, apelativul de „novator” este Sică Alexandrescu, care regizează, de altfel, toate cele patru comedii. Prima punere în scenă o face cu *D-ale carnavalului*, în 1927, la Grădina Marconi. Camil Petrescu consemnează că actorii au pus accente acolo unde nu erau, iar ambianța scenografică a fost tratată cu umor. Nu era urmărită o autenticitate în sine, așa cum nu va fi nici în 1937, în montarea piesei *O noapte furtunoasă* la Teatrul *Comedia*, având în distribuție pe Ion Iancovescu (Rică Venturiano), Maria Filotti (Veta), Silvia Dumitrescu-Timică (Zița). Aici regizorul a optat pentru o soluție intermediară, între tradiție și inovație, în limitele textului. A păstrat stilul și a adus, totuși, un ritm nou. Se observa o distanțare cvasiironică față de personajul interpretat.

În 1934, la o grădină de vară a Bucureștiului, *Noaptea...se juca într-o cheie politizată*³⁵: Spiridon – aici, multiplicat! –, persecutat sistematic de stăpân, nu mai suportă robia și se revoltă, cu avantajul de a fi (datorită regizorului) superior numeric; până la fredonarea *Internaționalei*, nu mai e decât un pas... Aceeași sursă precizează că piesa a fost jucată, în viziuni asemănătoare, și în lagărul de la Grosolovo ori în închisoarea de la Dumbrăveni.

O montare demnă de luat în seamă este cea a lui V. I. Popa cu *D-ale carnavalului* în 1940, realizată la Teatrul *Muncă și voie bună*, unde jucau: Nelli Caracioni (Didina Mazu), V. Vasilescu (Nae Girimea), Ion Manta (Pampon), Sereda Sorbul (Mița Baston). Spectacolul se remarcă printr-o energie debordantă, intervenind schimbări de ritm, momente de „ralenti”, execuții comice, sublinieri muzicale la intrarea personajelor în scenă, desfășurări coregrafice.

³⁵ Cf. Margareta Andreescu, *Teatrul proletar în România*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 148.

Anii 1945–1980

Dintre toate spectacolele montate de Sică Alexandrescu, *O scrisoare pierdută* se evidențiază net. În spectacolul din 1948, de la Teatrul Național, se remarcă organicitatea, inovația ponderată, departe de șarja comică ieftină și de bufonerie. Montarea își propunea să accentueze latura psihologică, nemulțumindu-se să preia tradiția; mai precis, a dezvoltat-o creator. Avându-i în distribuție pe Radu Beligan, Grigore Vasiliu Birlic (Agamiță Dandanache), Alexandru Giugaru (Trahanache), Ion Talianu (Cațavencu), Elvira Godeanu (Zoe), Marcel Anghelescu (Pristanda), a reușit să realizeze un interesant „document social”.

Sică Alexandrescu, în *O noapte furtunoasă* (1952), s-a bazat pe două puncte cheie: l-a lăsat pe Caragiale în epoca sa și a putut beneficia de cea mai strălucită echipă de actori din istoria teatrului românesc. Până și rolurile secundare erau asumate de interpreți valoroși!

Tot Sică Alexandrescu a făcut, în aceeași perioadă, filmul *O scrisoare pierdută* și o înregistrare radiofonică;

Montarea remarcabilă a lui Lucian Pintilie la Teatrul Bulandra, din 1966, i-a avut în distribuție pe Octavian Cotescu (Girimea), Toma Caragiu (Pampon), Marin Moraru/Dumitru Furdui (Crăcănel), Gina Patrichi (Mița Baston), Rodica Tapalagă (Didina), Ștefan Bănică (Iordache);

O viziune nouă asupra rolului Pampon a avut Toma Caragiu, care nu ezita să-și manifeste violența, de câte ori avea ocazia: bătea pe Crăcănel, pe servitoare, pe cei din bal. În interpretarea Ginei Patrichi, republicana părea o ființă răvășită și la propriu, și la figurat,

nepieptănată, cu rochia slinoasă, având un aer pierdut; obosită, avea gesturi nesigure și vorbirea îngălată, nu simula nebunia, ci chiar *era* nebună (nu cunoștea jumătăți de măsură).

Viziunii regizorale i s-a reproșat, totuși, exagerarea grotescă și excesele naturaliste, dar, dincolo de asta, i s-a recunoscut originalitatea. Pentru prima dată, grație lecturii lui Pintilie, este dezvăluită violența atroce a personajelor caragaliene. Violență pe care regizorul o aduce și în filmul *De ce trag clopotele, Mitică?* Figura emblematică a peliculei – Mitocanul Român, în proces ireversibil de dezumanizare. Regizorul, însă, îmbracă fondul de ferocitate, de tristețe, de tragedie într-un înveliș comic.

Anul următor, *Noaptea...* are premiera pe scena Teatrului de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu.

Montarea lui Alexa Visarion din 1980 de la Teatrul Giulești cu *O noapte furtunoasă* are loc într-un spațiu răvășit și murdar, în care personajele trăiesc o stare de somnolență permanentă, de slăbiciune fizică, dar, paradoxal, nu ezită să-și arate ferocitatea. Aureliu Manea, în *Conu' Leonida față cu reacțiunea* (1980), la Teatrul Național din Cluj-Napoca, aplică cu discreție o viziune metafizică pe un material satiric. Tompa Gabor, în montarea cu *O noapte furtunoasă* (1984), la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, prezintă o lume care trăiește teatral, cu gesturi și aere convenționale, hiperbolizată într-un registru aproape grotesc.

Mircea Cornișteanu pune în scenă, în 1984, *D'ale carnavalului*, la Teatrul Național din Craiova; la final, accesul de violență colectivă îl are ca victimă pe Catindat, singurul personaj nevinovat al comediei.

Dragoș Galgoțiu, în 1984, la Teatrul Municipal din Ploiești, montează *D'ale carnavalului*, punând în valoare motivul „lumii ca teatru”, Iordache fiind cel care mișcă „marionetele în scenă”.

1985, Budapesta, *D-ale carnavalului*, în regia lui Gothar Peter. O cronică din revista Teatrul (nr. 10/1985) precizează un lucru aproape incredibil: „Rar ne-a fost dat să asistăm la un spectacol pe acest text în care regizorul, scenograful și interpreții să nu *inoveze*”. Dar nu se înțelege până la capăt, din relatare, dacă atitudinea maghiarilor era una... *de bine!*

1986, Teatrul Nottara: *O noapte furtunoasă* în regia lui Dan Măicuțu. Spectacol cu idei și măsură. Veta (jucau alternativ Margareta Pogonat și Ruxandra Sireteanu) avea migrene dese, tipice nevastei neglijate; reținută, prima; senzuală, cealaltă. Despre Diana Lupescu (Zița) aflăm din cronici că „temperamental, e o isterică și cu accese de nimfomanie” (C. Radu-Maria, „Teatrul”, nr. 2/1987).

1988, la Naționalul ieșean, Ovidiu Lazăr, aflat la debut, face o *Noapte...* interesantă, deși inegală, în care Valentin Silvestru remarcă jocul Violetei Popescu – Veta, „cu vervă, cu nostime avânturi oratorice moralizatoare” și crede că în Zița, Carmen Tănase a fost „inadecvat distribuită” („România literară”, nr. 14/1988).

Siviu Purcărete, în *O scrisoare pierdută* la Teatrul Mic (tot în 1988), chiar din prima scenă a piesei propunea o cheie inedită de abordare: prefectul cânta la flaut muzică preclasică, într-o grădină luxoasă.

După 1990

Una dintre primele reprezentații caragialene postdecembriste cu, *O scrisoare pierdută*, Piatra Neamț, (1991), poartă semnătura regizorală a lui Nicolae Scarlat (autorul mai vechii *Scrisori... țîrgmureșene*).

În 1994, la Tîrgu Mureș, Mircea Cornișteanu (unul dintre puținii care se poate lăuda că a montat toate textele mari ale clasicului!) propune o nouă *Noapte*: nouă, în primul rând, fiindcă se juca în costumele și decorul anilor postrevoluționari.

La *Nottara*, tot acum, Dan Micu reia *Noaptea...*, cu o distribuție tînă, în care femeile aduc un joc modern, surprinzător nu o dată: ne gândim la Crenguța Hariton (Veta) și Clara Vodă (Zița). O noutate: mai apare în această montare un personaj feminin, Cântăreața – rol jucat de Andreea Măcelaru.

1997, la Naționalul ieșean, Sorana Coroamă-Stanca vrea să arate că în *D'ale carnavalului* lumea „nu e atât de murdară și nici atât de mizerabilă cum ne-o dezvăluise Lucian Pintilie.

În același an, Mircea Cornișteanu propune a patra versiune a *Scrisorii...*, pe scena craioveană.

Tot în 1997, un spectacol studentesc, semnat Radu Nichifor, propune o idee valabilă, în privința Vetei: e gata să-i cedeze lui Chiriac și *după* ce ce realizează că e vorba de o încurcătură!

O montare generos comentată de critică a fost, *Noaptea* lui Mihai Măniuțiu de la *Odeon*, din 1998.

Se remarcă, suscitând multe și contradictorii comentarii, viziunea regizorală a lui Alexandru Tocilescu la *O scrisoare pierdută* (1999), la Teatrul Național București, cu o distribuție impresionantă: Ion Lucian, Mircea Albulescu, Ștefan Iordache, Florin Zamfirescu, George Ivașcu, Dan Puric / Marius Vizante, Magda Catone, Răzvan Vasilescu.

În același an, tânăra Daniela Peleanu, „sparge monopolul” craiovean al lui Cornișteanu și propune, la rândul-i, o *Noapte...* pe care criticii o consideră a avea „bun-gust” – ceea ce nu-i puțin, în noianul de montări șocante prin trivialitate. Veta a fost Tamara Popescu, iar Zița – Mirela Cioabă.

2002, Dan Tudor propune o nouă *Noapte...*, la Galați. Veta, (Tamara Constantinescu) e o „Ofelie de mahala”, iar Zița (Liliana Lupan) „este o ingenuă tomnatecă, supraponderală și machiată la greu, nerăbdătoare să-și refacă stabilitatea erotică”. Printre alte inovații danubiene: Rică este jucat de-un bun actor ...aflat la vârsta pensiei; și ca să nu pară soluția bizară, nici Spiridon nu-i mai tânăr e un „haidamac mongoloid, cu părul alb, ce mișună printre personaje precum Gulliver în țara piticilor” – (Gabriela Hurezean, „Național”, nr. din 18 iunie 2002).

Tot în 2002, Măniuțiu realizează *Conu Leonida*, la Odeon. Spectacol *fellinian*, cum l-a numit un critic.

2002, la Naționalul bucureștean, *O noapte furtunosă*, regia lui Felix Alexa,

În 2006, se întâmplă un fenomen cvasibizar: scena ieșeană, „Casa lui Alecsandri”, propune – sacrilegiu? – un Caragiale... **fără text!**

CONCLUZII

Pentru a elabora o analiză complexă și nuanțată a personajelor feminine caragialiene, am considerat că o documentare temeinică este mai firească. Mai întâi am avut în vedere cronicile dramatice ale spectacolelor Caragiale; apoi am considerat indispensabile istoriile teatrului și, mai ales, volumele sintetice având drept subiect reprezentațiile pieselor caragialiene; am făcut apel, de asemenea, la mărturiile consemnate ale actorilor și ale regizorilor (amintiri, interviuri, note) și, la caiete de regie, lucrări speciale consacrate spectacolului caragialian.

Pentru evoluția și specializarea unui tânăr actor, am considerat importantă focalizarea asupra analizei creațiilor dramatice caragialiene în ipostaza de spectacol, de la primele reprezentații, până la abordările contemporane. Am acordat un spațiu mai larg reprezentațiilor din secolul al XX-lea ale pieselor autorului, deoarece am vrut să punem în evidență, cât mai detaliat, modul în care creația dramatică și chiar aceea regizorală a lui Caragiale a marcat epoca modernizării teatrului românesc. Ceea ce a caracterizat fără doar și poate această epocă au fost modalitățile de interpretare scenică. De asemenea, am considerat necesară o prezentare detaliată a acestei perioade pentru că, așa cum rezultă din mărturiile regizorilor de până la al doilea război mondial, viziunile scenice se raportau permanent la perspectiva originală asupra textelor caragialiene. Chiar dacă, în timp, modelul auctorial se estompează, el rămâne ca un reper constant în abordările scenice, fie și prin negarea acestuia.

Urmărirea evoluției traversate de creația dramatică a lui Caragiale pe scenele teatrelor românești ne-a condus la o observație de esență: orice întâlnire cu o piesă ori cu un rol din piesele dramaturgului român înseamnă o adevărată școală de artă dramatică și de teatrologie în general. Solida însușire a noțiunilor teoretice și analizarea minuțioasă a creațiilor artistice realizate cu piesele lui I.L.Caragiale ne-a servit drept fundament pentru crearea părții practice a tezei, redată vizual, pe suport electronic.

Dificultatea interpretării celor patru personaje feminine: Veta, Mița, Zoe și Zița, care au pe alocuri puncte de interferență, constă totuși în diferențierea trăsăturilor caracterologice și de temperament. Scopul îl declarăm și îl reafirmăm: o singură actriță interpretează patru personaje caragaliene. Preocuparea principală a constat în căutarea nuanțelor care se regăsesc în gest, frazare, într-un cuvânt, într-o atitudine. Nu am recurs totuși la soluții radicale și nu am căutat originalitatea cu orice preț. Am putea chiar afirma că am păstrat linia unei viziuni interpretative tradiționale și nu am căutat noul cu ostentație, căutând să păstrăm o linie cât mai fidelă textului și concepției caragaliene despre teatru. Astfel, am realizat o lucrare formată din două părți: prima, teoretică, a doua, practică, ce se completează și armonizează reciproc și redau viziunea noastră asupra modului în care înțelegem afirmația lui I. L. Caragiale cu privire la modalitatea sa de situare în lume: „sint enorm și văd monstruos”.

BIBLIOGRAFIE

Opera

I. L. Caragiale, în *Opere* I-VII, ediție îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, 1930-1942.

Caragiale, I. L., *Opere*, vol. I-IV, ediție îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959-1965.

Referințe critice

Alexandrescu, Sică, *Amintiri despre Caragiale*, București, Editura Minerva, 1972.

Alexandrescu, Sică, *Tovarășul meu de drum, tutunul. Noi și vechi despre Caragiale*, București, Editura Eminescu, 1973.

Andreescu Margareta, *Teatrul proletar în România*, Editura Meridiane, 1988.

Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stela Petecel, București, Editura Iri, 1998

Artaud, Antonin, *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.

Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere Delia Voicu, București, Editura Paralela 45, 2003.

- Bălănescu, Sorina, *Simple propoziții. Încercări de poetică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1994.
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60–'80*, București, Editura Meridiane, 1985.
- Bouquet, Michel, *La leçon de comédie*, Paris, Edition Maisonneuve&Larose, 1997.
- Brook, Peter, *Le Diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Paris, Edition Actes Sud-Papier, 1991.
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, *Prefață de George Banu*, București, Editura Unitext, 1997.
- Cazaban, Ion, *Caragiale și interpreții săi. Un secol de reprezentare pe scenele românești*, București, Editura Meridiane, 1985.
- Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- Călinescu, Al., *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, București, Editura Albatros, 1976.
- Călinescu, G., *Domina bona*, în *Pagini de estetică*. Antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, București, Editura Albatros, 1990, pp. 137-184.
- Chekhov, Michael, *Etre acteur – technique du comédien*, Paris, Edition Pygmalion, 1995.
- Cioculescu, Șerban, *Caragialiana*. Ediție îngrijită de Barbu Cioculescu, București, Editura Albatros, 2003.
- Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, III, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.
- Comarnescu, Petru, *Scrieri despre teatru*, Iași, Editura Junimea, 1977.
- Condeescu, Alexandru, *Planeta Moft*, București, Editura Cartea Românească, 1997.

- Constantinescu, Ioan, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974.
- Cubleșan, Constantin, *Caragiale în conștiința critică*, Oradea, Editura Cogito, 2000.
- Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei R. S. R., 1979.
- Ducrot, Oswald, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, București, Editura Babel, 1996.
- Elvin, B., *Modernitatea clasicului Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- Faifer, Florin, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești*, Iași, Editura Universitas XXI, 2008.
- Faifer, Florin, *Regăsiri, Prefață* de Mircea Ghițulescu, Iași, Editura Universitas XXI, 2008.
- Fanache, V., *Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997; ediția a III-a, adăugită, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
- Ibrăileanu, G., *Studii literare*, ediție îngrijită și *Prefață* de Savin Bratu, București, Editura Tineretului, 1957.
- Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, traducere și *Cuvânt introductiv* de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.
- Iordan, Iorgu, *Limba eroilor lui I. L. Caragiale*, București, Societatea de Științe Istorice și Filologice, 1955.
- Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, București, Editura Cartea Românească, 1988; ediția a II-a, *Marea trăncăneală*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994.
- Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994.
- Jankelevitch, Vladimir, *Ironia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.

- Lovinescu, E., *Caragiale, comediile sale*, în *I. L. Caragiale, Studiu introductiv*, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Liviu Călin, București, Editura Eminescu, 1974, 84-92.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973.
- Maiorescu, Titu, *Comediile d-lui Caragiale*, în *Opere*, II, Ediție, note, comentarii, variante, indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon. Note și comentarii de Alexandru George și Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1984.
- Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
- Munteanu, Elisabeta, *Tinerețea actorilor*, București, Editura Meridiane, 1988.
- Oprea, Ștefan, *Chipuri și măști*, Iași, Editura Cronica, 1996.
- Paiu, Constantin, *Confidențe la arlechin*, Iași, Editura Junimea, 1985.
- Paleologu, Alexandru, *De la Caragiale la Eugen Ionescu și invers*, în volumul *Spiritul și litera*, București, Editura Eminescu, 1970.
- Papadima, Liviu, *Caragiale, firește*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
- Ralea, Mihai, *Scrieri*, II, București, Editura Minerva, 1977.
- Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie*, București, Editura Eminescu, 1979.
- Stanca, Radu, *Acvariu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971.
- Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, în românește de Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
- Stanislavski, K. S., *La Formation de l'acteur*, Paris, Edition Olivier Perrin, 1953.

- Tomuș, Mircea, *Opera lui I. L. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977
- Ulmu, Bogdan, *Dicționar de personaje din teatru*, Iași, Editura Timpul, 2002.
- Ulmu, Bogdan, *Mic dicționar Caragiale*, Iași, Editura Cronica, 2001.
- Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002.
- Vartic, Ion, *Modelul și oglinda*, București, Editura Cartea Românească, 1982.
- Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965.
- Vianu, Tudor, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Opere*, V, *Studii de stilistică II*. Antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu. Text stabilit de Cornelia Botez, București, Editura Minerva, 1975, pp. 501-526.
- Vodă Căpușan, Maria, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.

ANEXA. CONSIDERAȚII ASUPRA EXPERIENȚEI ACTORICEȘTI ÎN ROLURILE PERSONAJELOR FEMININE DIN COMEDIILE LUI CARAGIALE

În partea practică a demersului nostru de cercetare, am interpretat patru scene, considerate reprezentative pentru cele patru personaje feminine ce fac parte dintre *drammatis personae* a trei dintre comediile caragaliene: *O noapte furtunoasă*, *D'ale carnavalului* și *O scrisoare pierdută*.

Toate cele patru personaje interpretate acționează și trăiesc în universuri distincte. Deși dau replica unui partener real (ca în scena dintre Veta – Zița) sau unuia imaginar (Veta – Chiriac) jocul rămâne același, modalitatea de interpretare nu se schimbă. Am subliniat acest fapt printr-un detaliu tehnic: personajele nu se privesc direct, ci avem impresia că-și vorbesc prin intermediari sau, mai mult chiar, că nu se ascultă între ele. La nivelul percepției, privitorul are impresia de neconcordanță, de decalaj.

Dificultatea interpretării celor patru caractere, care, desigur, au pe alocuri puncte de interferență, constă totuși în diferențierea trăsăturilor caracterologice. Nu am recurs însă la soluții radicale de reprezentare și nu am căutat originalitatea cu orice preț. Am putea chiar afirma că am păstrat linia unei viziuni interpretative tradiționale și nu am vizat noul cu ostentație. Scopul îl declarăm și îl reafirmăm: o singură actriță interpretează patru personaje caragaliene. Preocuparea principală a constat în căutarea nuanțelor care se regăsesc în gest, frazare, într-un cuvânt, într-o atitudine. Pericolul ar fi fost acela de a reduce interpretarea acestor personaje la schematizare până la urmă. Ceea ce

credem că nu a fost cazul. A spune că am interpretat-o pe Veta ca pe o tragediană, pe Zoe ca pe o femeie care trage sforile nu doar în „capitala unui județ de munte” ar fi simplificator. De fiecare dată, am căutat redarea unei palete emoționale, atitudinale, gestuale cât mai diverse și am am cultivat în plus o oarecare imprecizie în intențiile personajelor care, până la urmă, duce la ambiguitate și, extrapolând, chiar la impresia de incomunicabilitate. În cazul de față, operarea procesului analizei scenice ni se pare utilă și justificată.

Veta

Dincolo de aparenta / posibila imagine de tragică, i-am impregnat Vetei un aer șters, de femeie casnică, într-o ținută banală, neîngrijită. Pseudonimul Veta-Vetusta i se potrivește, iar activitățile sale, la fel de casnice (coase) ne îndreptățesc să credem că, în universul ei destul de limitat, are acces doar cine i se aseamănă.

Întâlnirea dintre Zița și Veta are loc în grădina casei celei din urmă, căci, din felul în care se raportează aceasta la spațiu, ținând seama de modul în care îl urmărește cu privirile pe Chiriac, ne dăm seama că locurile îi sunt familiare. Pe tot parcursul vizitei surorii ei, Veta își ascunde îngrijorarea care o macină cu privire la criza amoroasă extraconjugală, prin gesturile casnice obișnuite, sperând că doar-doar o va determina pe Zița să plece. Avem impresia că cele două tipuri feminine fac parte din lumi paralele și totuși trăiesc în aceeași mahala. Cu o vitalitate moderată în comparație cu cea a Ziței, Veta nu pare deloc ospitalieră, ci mai degrabă deranjată de prezența acesteia. Își temperează izbucnirile nervoase printr-o respirație greoaie, gesturi repetitive pe care le face cu acul de la butonieră, curățarea feței de masă de scame etc. Până la urmă, nu ar fi atât de grav dacă sora ei ar ști de relația cu Chiriac, ci, poate, mai degrabă s-ar preocupa dacă soțul ei ar

afla și mai apoi comunitatea în care trăiește. Ea știe că, mai presus de toate, trebuie să apere onoarea de familist a Dumnealui și, de aceea, nu lasă ca nici măcar o ieșire la Union să-i păteze imaginea. La amenințarea Ziței că va face apel la „Nenea”, Veta își revine miraculos și devine vioaie instantaneu. Ea își apără teritoriul, ca o femeie matură, cu experiență, reușind în cele din urmă să triumfe, spre disperarea surorii.

Atitudinea pe care o afișează față de Chiriac nu are nimic erotic, ci pare mai degrabă o disputăconjugală care, din când în când, e condimentată cu câteva jurăminte în stilul foiletoanelor romanțioase de tipul *Misterelor Parisului*, pomenite de Zița. Ele sunt rostite expositiv, dar cu o voce tânguitoare. Și totuși, nu o putem acuza de prefacătorie căci, la finalul scenei pe care am ales să o interpretez, Veta e mai inflăcarată ca oricând, ca de altfel orice tragediană care luptă pentru dragostea ei. Am putea spune că, prin desfășurarea de forțe, lacrimi, suspine, tânguieli, se asigura doar de ceva ce știa deja: că prin persuasiune ei îl ține aproape pe Chiriac.

Zița

Zița pare să fie contradicția întruchipată. Nu vine în vizită „cu mâna goală”, ci cu castraveți murați, pe care tot ea îi mănâncă la finalul scenei, printre sughițuri și vorbe de jale. La prima vedere ar putea trece drept „o damă bună” așa cum este catalogată Zoe, dar, de cum începe să evolueze, ne dăm seama că locul ei bine meritat e tot în mahala. În interpretarea acestui personaj, am accentuat discrepanța între ceea ce vrea să pară și ceea ce este în realitate, făcând glisarea de la aparenta imagine de vrăbiuță care țopăie cu gingășie și delicatețe, până la femeia

lipsită de educație, dar căreia i-ar surâde ideea unui mariaj de conveniență, doar ca să parvină cu orice chip, folosindu-și tot arsenalul feminității. Cu umbrela de dantelă și pana albă în păr, nu se sfiește să își caricaturizeze soțul: voce gravă și gesturi grosolane, neașteptate pentru o ființă cu pretenția și aparența unei gingășii rupte de dimensiunea pământeană...

Ea pare tot timpul într-un exercițiu de exhibiție pentru a atrage atenția asupra sa. Are gratuități în comportament, doar cu intenția deliberată de a trăi totul la cote de tensiune maxime. De fapt, un soi de teatralitate de bâlci, în care evenimentul exterior înlocuiește / umple existența lipsită de interioritate a personajului. Un exemplu în acest sens e gestul de a bea de la sfârșitul scenei. Băutura o ajută să-și facă curaj și mai ales o ajută la trecerea de la extaz la suferință și lacrimi-extreme. Nu o bănuim atât de strategică în acțiunile sale încât să folosească faptul că știe de legătura surorii ei ca pe o armă împotriva acesteia, ci, mai degrabă, ca pe o simplă răzbunare de moment.

Mița

Și despre Mița am putea crede că în esența ei e o damă cumsecade, numai că o surprindem într-un moment nefericit din viața ei: trădarea amantului e peste puterile ei de înțelegere și acceptare, iar consecințele le vedem în scena pe care am ales să o interpretez. Debusolată și fără repere, e gata să-și facă dreptate singură; în orice caz dreptatea *ei*, pentru că în starea revoltată în care e, ar putea atenta cu bisturiul din frizerie la viața oricui, dar mai puțin la ei. Arma redutabilă – bisturiul – în cazul propriei persoane o sperie: să moară toți, dar nu și ea. Într-o ținută neglijentă, cu capul bandajat, și mersul șleampăt, vine la frizerie să se răfuiască cu trădătorul Nae. Numai că situația îi este potrivnică, iar din cauza întunecării determinate de furie nu mai judecă

cu claritate. Cu gesturi dezarticulate, care aduc vădit a femeia de mahala, Mița încearcă cu disperare să-și aducă situația în favoarea ei, doar că pierderea sticlutei cu vitriol o face total neinteresantă pentru Nae. Mița se retrage ca o fiară rănită, care nu a reușit să impresioneze pe nimeni, trecând mai degrabă drept o femeie ieșită din fire, care, pe deasupra, mai stârnește și râsul amuzat al celorlalți.

Zoe

Coordonatele pe care evoluează personajul Zoe sunt diferite de ale celorlalte personaje feminine. Zoe știe de la început că va câștiga; de aici și singuranța de care dă dovadă. Acest fapt se reflectă în gesturile ei clar determinate în spațiu, de rostirea răspicată, cu replici care se înlanțuiesc dând impresia de text rostit alb, fără nuanțe, de privirea tăioasă, uneori fără pic de feminitate. Din când în când, doar pentru amuzamentul personal, schimbă tactica și întrezărim un surâs, o cochetărie feminină, dar cu o vădită undă de dispreț. Ca și Mița, nu crede în gestul suprem, pe care îl face numai demonstrativ: mimează sinuciderea prin strangulare. Funia și flaconul de pastile sunt pretexte – demonstrații de tragediană ieftină, în comparație cu Veta a cărei implicare este sinceră. Ea știe că se află într-o situație jenantă pentru ea, știe că-i poate face față, tot ce o deranjează este posibila pătare a imaginii, din pricina ineficienței masculului care ar fi trebuit să o protejeze. Din această cauză replica de la finalul scenei – „Lasă-mă” – e spusă cu dispreț, cu superioritate.