

Interpretare și reinterpretare.
Despre teatru în *Scânteia Tineretului* – 1962

Conf. univ. dr. BARNA Iuliana
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract. *The press organ of the Communist Youth Union, Scânteia Tineretului, included studies, articles and essays that presented the literary and artistic phenomenon, before the Romanian Revolution, from perspective of its relation with socio-politics.*

Key-words: *critical discourse, totalitarian system, Scânteia Tineretului*

Sub semnătura lui Aurel Storin apare în „Scânteia Tineretului” (1962) un articol captivant, prin care se recomandă publicului larg „schița dramatică într-un act”: *Baba Dochia și brigadierul* de Mihail Davidoglu. Această piesă ce aparține teatrului scurt, se face remarcată în cadrul concursului *Vasile Alecsandri* în primul rând prin problematica societății de atunci și, mai apoi, prin modul în care redă un anumit context istoric și social.

„Ea transpune pe plan dramatic preocuparea permanentă a colectivităților de a găsi metodele cele mai bune pentru creșterea păsărilor — ramură aducătoare de mari venituri gospodăriilor agricole colective. Într-un cadru scenic simplu, cu un interior țărănesc, se desfășoară ciocnirea vehementă dintre două mentalități opuse: una a muncii, a dorinței de a te autodepăși, a pasiunii de a realiza din ce în ce mai mult și mai bine; cealaltă, a comodității, a minimei rezistențe și mulțumirii de sine. În această ciocnire, personajul care câștigă de la prima apariție simpatia și adeziunea noastră este, evident, tușa Anica. Femeie la 60 de ani, pe care, în mod firesc, un drum până la oraș o obosește, șefă la ferma de păsări, Anica găsește însă resurse inepuizabile de energie atunci când este vorba să apere o inițiativă bună, înfruntând autoliniștirea și inerția unuia ca Lazăr Cioacă, brigadierul. Acesta o jignește, îi spune, în derâdere, „Baba Dochia” — dar tușa Anica, pentru care creșterea păsărilor constituie o muncă frumoasă și importantă, răspunde cuvintelor lui neprietenoase, având mândria de a face un lucru folositor oamenilor. Farmecul tușei Anica constă în spontaneitatea ei, în credința neabătută că dreptatea îi aparține. E o femeie fără astâmpăr, spirituală, ironică, în care sentimentul de duioșie ascunsă se întâlnește cu intransigența absolută, într-o împletire armonioasă. Pare puțin repezită și impulsivă această „Baba Dochia”, de parcă ar stăpâni-o, într-un fel, toanele vârstei. Dar aparențele se destramă încet, încet, iar la prima discuție cu Lazăr Cioacă, ele se fac uitate cu desăvârșire. Căci scopul tușei Anica, ținta bătăliilor ei, este de a scoate „douăzeci de mii”, adică păsări mai multe. În fața brigadierului, caracterul Anicăi se întrecește prin contrast cu al acestuia. Cioacă e unul căruia nu-i place să „riște”. Din punctul lui de vedere gospodăria a ajuns la un belșug și dacă se poate mai bine,

lucrul ăsta trebuie făcut dar...mai încet: „Nu-i bine să riscăm. Am ajuns noi la un belșug de cereale? Am ajuns. Am adus noi unde trebuia și sectorul nostru zootehnic? L-am adus. Om sălta și secția voastră avicolă. Dar încet, pe încet...“. Cioacă e un om amețit de succesele trecute, e trufaș. Oamenii și evenimentele, care progresează și se dezvoltă neconținut, încep însă să-l depășească. Ba chiar și Baba Dochia, altădată analfabetă, ajunge să-i ceară socoteala lui Lazăr Cioacă, brigadierul, și să-l convingă pentru „douăzeci de mii“ obligându-l, bineînțeles, să recalculeze totul, „și grăunțele, și furajele, și nutrețul“. „Victoria tușei Anica simbolizează însăși dezvoltarea continuă a vieții noastre — și, în acest sens, mesajul piesei lui Mihail Davidoglu este profund actual. Dorința de desăvârșire, conștiința că rezultatele bune se obțin printr-o muncă organizată, științifică, constituie resortul interior al Anicăi, sursa ei de energie. “

Desigur, înfruntarea celor două personaje principale se desfășoară într-o țesătură dramatică în care evoluează și alte tipuri sau caractere. Acestea le evidențiază pe primele și, totodată, le completează. Ioana Cioacă, fiica brigadierului, este o ipostază a tatălui, o față mărginită a cărei unică preocupare este găsirea unui soț. Florica, nepoata tușei Anica, este personajul-replică, al cărui contrast față de Ioana luminează caracterul celălalt, al Babei Dochia. Modestă, ageră și harnică, Florica aspiră să învețe, să cunoască, să se perfecționeze. Nepoata și mătușa se completează prin spiritul lor neîmpăcat și prin faptul că nu concep să bată pasul pe loc. Din păcate, ca personaj, Florica este liniară, mai ștearsă decât corespondenta sa negativă Ioana, care participă la acțiunea dramatică în mod activ, atât în scenă cât și în afara ei. Florica, dimpotrivă, nu întreprinde aproape nimic și, pe deasupra, vorbește într-un limbaj destul de anost. Autorul a dezavantajat-o deci, așa cum a făcut și cu Rafila Cristu, tânăra ingineră, un alt personaj episodic care apare alături de moș Mitru și tinerii tractoriști — cei doi veri Dragulele — și care vin să coloreze prin prezența lor galeria actorilor trecători.

Se impune evidențiată din nou reușita lui Mihail Davidoglu, în special în zugrăvirea veridică și complexă a chipului tușei Anica, o femeie care se transformă și se perfecționează neîncetat, în ritm cu timpurile. „Echipele de teatru în cadrul cărora activează un număr important de artiști amatori, vor găsi în *Baba Dochia și brigadierul* o piesă actuală și interesantă”.

Tot în ziarul „Scânteia Tineretului”, Sică Alexandrescu realizează o cronică dramatică despre teatrul lui Caragiale pe scenă. «Teatrul lui provine din observarea mediului în care a trăit, cercetat prin ochelarii malițioși ai unui miop căruia nu i-a scăpat vreodată nici ultimul amănunt din viață. Subiectele, ca și figurile care-i populează piesele, le-a descoperit prin locurile pe unde l-au aruncat nevoile zilei. Gazetar în Capitală oferă publicului piesele „O noapte furtunoasă” și „Conul Leonida față cu reacțiunea”. Locul de acțiune al ambelor piese este mahalaua bucureșteană. Ajuns revizor școlar, prin bunăvoința celor ce voiau să scape de prezența lui în București, Ion Luca trăiește câtva timp prin

orașele de munte, și se-ntoarce în Capitală cu capodopera teatrului lui și a dramaturgiei noastre - „O scrisoare pierdută”, al cărei cadru de joc este „capitala unui județ de munte”. Tot aici, Caragialea găsit și sâmburele dramei țărănești „Năpasta”.

„Creaturile lui Caragiale, rupte din viață, dar trecute prin alambicul darului lui de sinteză, sunt creionate cu atâta putere de generalizare, încât devin tipuri care oglindesc adevărate categorii sociale. Se știe că mai toate orașele de reședință ale județelor de munte s-au crezut *inspiratoarele* lui Caragiale pentru „Scrisoarea pierdută”, și au identificat în concetățeni da-ai lor fie pe Cațevencu, fie pe Pristanda, fie triumphiul adulterin Trahanache-Zoe-Tipatescu, fie pe toți împreună. Tot așa, cele câteva trăsături care arată abuzurile neomenoase ale lui Chiriac, sergent în garda civică, au mobilizat împotriva lui Caragiale întreaga gardă care s-a recunoscut zugrăvită în completul său, prin două aruncături de pensulă.”

Caragiale, protestând în fața autorităților judiciare împotriva bagatelizării operei sale pe scenă, scria: „...lucrările mele fiind, nu niște bufonerie, menite să parodieze în treacăt persoane reale, ci niște lucrări de artă cu intenția de a înfățișa într-un mod mai durabil tipuri”.

La începutul carierei lor scenice, piesele lui Caragiale au fost bine interpretate, seva satirei mustea în fiecare replică, în fiecare moment de joc. Mărturie stau chiar încercările celor vizați de a impune scoaterea lor de pe afiș, manevrele furioase ale monstruoasei *coalitii sfichiuite cu putere*. Dacă, în condițiile vitrege de atunci, satira își atingea ținta, este pentru că piesele lui Caragiale au avut parte, la începutul carierei lor, de o mână regizorală înzestrată:

[...] „Sunt mai puțini cei care știu că el a fost și un mare regizor. Piesele lui Caragiale au fost puse în scenă de Caragiale. Datorită acestei împrejurări, raportul spiritual dintre scrisul dramatic și jocul scenic — echilibrul foarte fragil pe care se sprijină convenția teatrală — a fost stabilit într-o înțelegere totală de cele două elemente hotărâtoare — autor și regizor. Regizorul Caragiale înțelegea pe autor, cunoștea toate resorturile subtile ale creației sale, știa ce intenții ascunde fiecare cuvânt, fiecare replică și putea cu deplină competență să aleagă culorile firelor ce trebuiau să învieze canavaua dramatică.

[...] Să nu uităm în primul rând că, în timpul vieții lui Caragiale, la fel ca și după moartea dramaturgului, piesele lui n-au avut o soartă fericită. „D'ale Carnavalului” a întrunit numai 37 de spectacole, risipite de-a lungul a 60 de ani. „Conul Leonida față cu reacțiunea” a apărut pe scena oficial abia în anul când închidea ochii autorul, iar o „Noaptea furtunoasă”, maltratată de la premieră, a urmat o cale grea. În condițiile vitrege în care s-a jucat, interpretarea lor nu s-a putut cristaliza în tipare trainice care să lase urme. Doar „Scrisoarea pierdută”, impusă din prima zi de entuziasmul popular, a izbutit să se strecoare printre adversități și primejdii de tot felul, ca să adune 250 de reprezentații, până la reluarea din zilele noastre, eveniment prin care s-a urmărit repunerea în drepturi a operei lui Caragiale.”

Această restabilire s-a făcut ținându-se seama, firește, în primul rând, de amintirea prețiosului aport al lui Caragiale în montarea „Scrisorii pierdute”. A fost apoi înlăturat burlescul cultivat de oficialitate, care năpădise teatrul lui Caragiale ca o pecingine. Înțelese în lumina învățaturii marxist-leniniste, implicațiile sociale ale satirei au fost valorificate cu grijă, ferindu-le de îngroșări antiartistice.

Silvian Iosifescu publică articolul *Râsul lui Caragiale* în care menționează și „alte interpretări care au răpit comicului energia satirică sau i-au răsturnat înțelesurile”. « Ele n-au putut modifica reacția spectatorilor și cititorilor. În ciuda numărului redus de reprezentării și al celui dureros de mic al cititorilor de literatură, publicul „Scrisorii pierdute”, lectorii „Momentelor” n-au râs de abstracții, n-au prețuit gratuitatea comică sau „critica prostiei responsabile”. Caragiale răspunsese singur și foarte limpede la întrebare, în mai multe rânduri. Foarte clar ne este un text din „Moftul român” prima serie (1893). Într-un articol care indică poziția revistei se spune că „Moftul” nu râde de popor — de care râd atâția, ci de „poppor, ba câteodată și bobbor”. Așa cum a făcut distincția între România și românism — vorbe care se pronunță și se scriu cu un singur „r” — și „rrromânism” și „Rromânia”, „cu trei „rrr”. Textul distinge între patriotism și șovinism, între dragostea de popor și frazele cu sonoritate de tinichea a celor care invocau demagogic „popporul”.

Înțelesurile satirei lui Caragiale sunt ilustrate în opera literară destul de limpede, mai ales atunci când a vorbit cu simpatie despre lumea din „Năpasta” ori din „Arendașul român” și a rezervat acidul ironiei pentru „High-lefeul” lui Edgard Bostandaki și al Esmeraldei Piscopesco. Schimbarea de ton care izbește la Caragiale când trece de la o lume la alta, schimbare remarcată de Ibrăileanu, e semnificativă și pentru ținuta satirei, și pentru temelia ei ideologică. Caragiale s-a format la revistele umoristice care — începând de pe la 1860 — s-au ivit în număr din ce în ce mai mare. A scris între 1873 și 1875 la „Ghimpele”, a editat în 1877 revista „Claponul” pe care a realizat-o singur. Preferința pentru publicistica de acest fel s-a prelungit la Caragiale până în ultimii ani ai vieții. În afara de câteva proiecte neînfăptuite, a scos la patruzeci și cincizeci de ani seriile „Moftului român”. La „Universul” în 1909 a publicat parodii de felul celor pe care le dăduse „Moftului”.

Astfel, de timpuriu scrisul lui Caragiale s-a îndreptat spre ținte precise. Paginile din „Ghimpele” se opresc pe rând asupra traiului din Bucureștiul înecat în noroi, ori asupra condiției mizere de existență a micului gazetar. O cronică înfățișează chiar un tablou social de ansamblu. Travestite chinezește, după modelul unei reviste mai vechi a lui Hașdeu sunt pomenite, ironic procedeele electorale, politica financiară ori învățământul de la 1874. Nu orice rând cu eficacitate comică a lui Caragiale este satiric. Uneori râsul se naște ca un semn de vitalitate, are voioșie spontană. Alteori e colorat cu simpatie, când obiectul social

se schimbă, când în locul unui confrate al lui Cațavencu se referă la o victimă, la Cănuță, bătut de jupân, ori la Ion, târnut de admiratorii măgarului cântăreț.

Dar comicul satiric domină, se încheagă scriere cu scriere, leagă prima comedie de ultimele schițe din anii Berlinului. Flagrantă nepotrivire dintre ceea ce era și ceea ce pretinde a fi lumea din jurul lui Caragiale e urmărită pe toate planurile și la toate nivelurile sociale, în camera prefectului din „Scrisoarea pierdută”- sau la simigieria unde Nae discută cu amicii săi despre finanțele țării. Contrastul comic fundamental se regăsește în lumea politică unde guvernul și opoziția se înjură, se amenință, se păruiesc și se împacă brusc, așa cum se puteau împăca oricând reprezentanții celor două clase coalizate, burghezii și moșierii. Se regăsește în golul violent al articolelor din „Răcnetul Carpaților”, „Aurora” sau „Lumina”, în familia lui Goe, în școala lui Rostogan, la balul din Tîrgul Mare, în conflictul violent dintre grupul Gregoraschko și grupul Gudurau.

Un registru al mijloacelor comice neobișnuit de bogat și nuanțat scoate la iveală ridicolul acestei lumi. El învecinează zâmbetul abia mijit cu grotescul, nuanța stilistică și jocul de cuvinte făcând loc în special posibilităților unui rar artist al limbii. Procedeele nu trăiesc prin sine. Realismul l-a călăuzit pe Caragiale și în păreriile despre artă și în practica artistică. Toate mijloacele se orientează spre adevărul caracterelor, dau naștere celei mai vii galerii de tipuri umane din câte cunoaște literatura noastră.

Volumul *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică*, anul 1962 (coordonare generală și prefață – Acad. Eugen Simion; coordonator redacțional al ediției – Andrei Grigor) cuprinde într-o formă laconică textele beletristice, dar și considerațiile critice apărute pe marginea lor, care ne ajută să percepem mai bine fenomenul literar din acea perioadă.

BIBLIOGRAFIE

Antofi Simona, *General Dictionary of Romanian Literature – Obverse and Reverse Critical Reception*, în Oana Cenac (coord., edit.), International Conference of Common Vocabulary/Specialized Vocabulary: Manifestations of Creativity of Human Language, 6-7 iunie 2014, publicate în volumul *MANIFESTARI ALE CREATIVITĂȚII LIMBAJULUI UMAN*, 2014, p. 13-19, **Accession Number** WOS:000378446400001

Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, **Accession Number** WOS:000333326200011

Scânteia Tineretului, *ORGAN CENTRAL AL UNIUNII TINERETULUI COMUNIST*, An XVIII, februarie - aprilie 1962.

Simion, E., Grigor, A. *Cronologia vieții literare românești – Perioada postbelică (1958-1964)*, volumele VIII-X, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu, București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2010-2012.